

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

Светлана Подрезова, Татьяна Швец
Певческая традиция
старообрядцев-поповцев села Койда
(по материалам экспедиции ИРЛИ
1975 и 1976 годов) **6**

Анастасия Уланова
Домра и камерный оркестр в концертах
Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова.
Союз с «чужестранкой»? **37**

Юрий Абдоков
Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр
Плаксин». Опыт первого прочтения **57**

Татьяна Чванова
Звукозапись как фактор эволюции
фортепианного исполнительского стиля
в XX веке **96**

Анастасия Полосина
Творчество современного композитора
Цзя Дацюня в контексте китайской
культуры **114**

Документы

Татьяна Зайцева
Находки в библиотеке
Санкт-Петербургской консерватории
(к 185-летию М. А. Балакирева) **128**

Николай Мартынов
О Первой симфонии Гавриила Попова
(к первой публикации партитуры) **147**

Рецензии

Дмитрий Любимов
Осторожно, сумасшествие! **172**

Сведения об авторах **179**

Указатель публикаций в журнале
«Orega musicologica» за 2021 год.
Том 13 (№№ 1–4) **185**

Информация для авторов **191**

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

Svetlana Podrezova & Tatiana Shvets
The Liturgical Singing Tradition of the Old
Believers Priests of the Village of Koida
(Based on the Materials of the Pushkin House
Expedition in 1975 and 1976) **6**

Anastasiya Upanova
Domra and Chamber Orchestra in Concertos
by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov.
An Alliance with a “Stranger”? **37**

Yuriy Abdokov
Forbidden Weinberg: Cantata “Pyotr Plaksin”.
The Experience of First Interpretation **57**

Tatyana Chvanova
Sound Recording As a Factor
of Evolution of the Piano Performing Style
in XX Century **96**

Anastasia Polosina
Art of Contemporary Composer Jia Daqun
in Context of Chinese Culture **114**

Documents

Tatyana Zaitseva
Finds in the Library of the St. Petersburg
Conservatory (To the 185th Anniversary
of Mily A. Balakirev) **128**

Nikolay Martynov
On Gavriil Popov’s Symphony No. 1
(To the First Publication of the Score) **147**

Reviews

Dmitry Lyubimov
Beware, Madness! **172**

Contributors to this issue **179**

Article Index (2021. Vol. 13, no. 1–4) **188**

Directions to contributors **191**

УДК 783.2; 398.88, 281.93
ББК 85.318, 82.3(2=411.2)-6, 86.372.81
DOI: 10.26156/ОМ.2021.13.4.001

Певческая традиция старообрядцев-поповцев села Койда (по материалам экспедиции ИРЛИ 1975 и 1976 годов)

Подрезова, Светлана Викторовна

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

Швец, Татьяна Викторовна

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

Аннотация. В 1975 и 1976 годах состоялись фольклорные экспедиции Института русской литературы в с. Койда Мезенского р-на Архангельской области, в ходе которых были записаны разнообразные в стилевом и историческом отношении духовные стихи, а также богослужебные песнопения. До настоящего времени коллекция звукозаписей, хранящаяся в Фонограммархиве ИРЛИ, не становилась предметом специального изучения. В ходе исследования удалось атрибутировать гимнографические тексты, выделить особенности распевов и духовных стихов, выявить их источники, частично реконструировать условия звукозаписи. На основе материалов более поздних фольклорно-археографических экспедиций ИРЛИ были восстановлены сведения о жизни старообрядческой общины, которая принадлежала к белокриничскому согласию. Коллекция богослужебных песнопений в музыкальном отношении разнообразна: она содержит пение «по напевке», «на глас», распевы письменной традиции, памятогласие. Внебогослужебная лирика представлена популярными духовными стихами позднего происхождения, за исключением эсхатологических стихов, распевы которых опираются на богослужебную традицию гласового пения.

Ключевые слова: *духовные стихи, богослужебные песнопения, знаменный распев, певческая традиция старообрядцев, старообрядцы села Койда.*

Исследование С. В. Подрезовой проходило при поддержке гранта Российского научного фонда «Фольклор Белого моря в современных записях: исследования и тексты», № 17-78-20194

Дата поступления: 14.05.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: *Подрезова С. В., Швец Т. В. Певческая традиция старообрядцев-поповцев села Койда (по материалам экспедиции ИРЛИ 1975 и 1976 годов) // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 6–36. DOI: <https://doi.org/10.26156/ОМ.2021.13.4.001>.*

Певческая традиция старообрядцев-поповцев села Койда (по материалам экспедиции ИРЛИ 1975 и 1976 годов)

В июле 1975 года состоялась фольклорная экспедиция Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в район нижнего течения р. Мезень, на р. Кулой и Зимний берег Белого моря. В состав экспедиции по традиции вошли музыковеды (В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, А. Д. Троицкая), фольклористы-филологи (А. Н. Мартынова, Г. И. Мальцев, Н. И. Хомчук), инженеры звукозаписи (В. П. Шифф, А. В. Осипов) и студентка музыковедческого факультета Ленинградской консерватории Л. Ф. Морохова. Помимо фольклорного материала группе исследователей удалось записать образцы богослужебного пения и духовных стихов от старообрядцев с. Койда Мезенского района Архангельской области. Всего состоялось три сеанса звукозаписи, в которых участвовали разные по составу группы собирателей. Весной 1976 года в Койде побывали другие сотрудники Института — заведующий Фонограммархивом В. В. Коргузалов и инженер звукозаписи Г. В. Матвеев, которые дополнили койденскую коллекцию 1975 года записью еще одного духовного стиха, напетого Н. И. Малыгиным.

На первый взгляд, запись песнопений и духовных стихов кажется довольно смелым шагом. Долгие годы фольклористы старались фиксировать духовную лирику и всё, что связано с религиозной жизнью, украдкой, не афишируя свое внимание к этой стороне народной традиции. Интерес к певческой культуре старообрядцев возрождается в отечественной науке в конце 1960-х годов. Начиная с первых опытов фонозаписи Т. Ф. Владышевской, живая традиция старообрядческого пения становится самостоятельным предметом изучения, рассматривается как ключ и основа для реконструкции старых форм древнерусского пения [Владышевская 2006, 258–263]. Нет точных сведений о том, были ли участники экспедиции знакомы с работой, проводимой московской исследовательницей¹; но очевидно, что Лариса Федоровна Морохова, которая вела беседы

¹ Материалы фонозаписей старообрядческого пения были использованы Т. Ф. Владышевской в ее диссертации «Ранние формы древнерусского певческого искусства» (1975).

со старообрядческой наставницей и певцами, ставила перед собой подобные исследовательские задачи. Таким образом, записи богослужбных песнопений — Всенощного бдения (вечерни и утрени), литургии, молебна, а также фрагментов Пасхальной службы — стали результатом ее целенаправленной работы.

К сожалению, в Фонограммархиве и Рукописном отделе ИРЛИ не сохранились личные дневники собирателей. Имеющиеся документы — краткий дневник экспедиции, который вел Г. И. Мальцев, реестры и другие рукописи — не содержат сведений о бытовании песнопений и стихов в старообрядческой общине с. Койда и не всегда позволяют понять, в каких условиях велась аудиозапись. Например, пользовались ли исполнители певческими книгами, а если пользовались, то какими — нотированными или нет; как пелись духовные стихи — по письменному (а может быть, и нотированному) тексту или по памяти?

Основной целью настоящей работы является введение уникальных материалов в научный оборот. Авторами была произведена атрибуция гимнографических текстов (инципит, жанр, литургическая функция), дана характеристика распевок и духовных стихов, определены их источники. Кроме того, была предпринята попытка реконструировать (по возможности) условия звукозаписи распевок и стихов, выявить контекст их бытования и освоения (векторы и формы трансмиссии, прагматика, функции), а также уточнить конфессиональную принадлежность старообрядцев². Для решения поставленных задач были привлечены материалы фольклорно-археографических экспедиций Института русской литературы в Койду, состоявшихся в 2014, 2016 и 2018 годов, в том числе, в рамках гранта Российского научного фонда.

«Проводники грамотности»

Село Койда и его окрестности известны как один из крупных центров старообрядческой книжности на Зимнем берегу Белого моря³. В 1710-е годы недалеко от села был основан Ануфриевский скит⁴, который, несмотря

² Предварительные наблюдения были высказаны авторами в тезисах: [Подрезова, Швец 2019, 452–453].

³ О рукописной книжности этих мест см.: [Бильдюг, Комелина 2018].

⁴ По имеющимся сведениям, скит был основан старообрядцами, бежавшими после разгрома нижегородских керженских скитов на Север во главе со старцем Ануфрием. Позже основными жителями скита были местные уроженцы, крестьянского и посадского сословий [Хрущкая 2003, 104–115].

на довольно скорое разорение (в 1770-е), до начала XX в. продолжал свое существование в виде сельбищ — «койденских келий» — по берегам Койдозера и р. Койда [Бильдюг, Комелина 2018, 149–150]. Все это время «койденские кельи» духовно окормляли сёла в низовьях Мезени и побережья Белого моря, выступая, по мнению А. В. Маркова, «проводниками грамотности» [Марков 1901, 10].

К какому согласию принадлежали старообрядцы из с. Койда, точно не известно. По мнению Л. Н. Хрушкой, насельники Ануфриевского скита были беглопоповцами и в XVIII веке поддерживали тесные связи со старообрядцами Керженца и Стародубья. Однако к концу XVIII века на Зимний берег переселилось значительное количество староверов-беспоповцев из северных регионов, что значительно усложнило ситуацию и могло привести к смешению нескольких толков [Хрушкая 2003, 112–113].

О жизни старообрядческой общины Койды сохранилось мало сведений. С конца XIX — начала XX веков здесь был известен старообрядческий род Малыгиных. По воспоминаниям жителей деревни, Малыгины были богатыми и грамотными, собирали и переписывали книги, имели тесную связь с иноками Ануфриевского скита [Савельев, Шухтина 1993, 493].

После выхода манифеста о веротерпимости в Койде была построена и в 1913 году освящена старообрядческая деревянная церковь. По-видимому, она принадлежала белокриницкому согласию, а сами койденцы поддерживали связь с московскими старообрядческими центрами. Так, из биографии Никандра Ивановича Малыгина (ок. 1897–19.10.1976) известно, что он еще мальчиком был отправлен в Москву для обучения в старообрядческой школе, которую финансировал брат известного купца-промышленника и мецената С. Т. Морозова. Нет сомнений, что на «исключительное дарование» Никандра Ивановича Малыгина — «его прекрасный голос и замечательную память», которые подметила участница экспедиции ИРЛИ А. Н. Мартынова, — община возлагала большие надежды. Однако его судьба сложилась иначе: в 1915 году Малыгин был призван в армию, в 1930-е годы был арестован «за приверженность к вере» и в течение пяти лет отбывал наказание на Соловках. До конца своих дней Малыгин пользовался в деревне уважением, например, в 1975 году А. Н. Мартынова отмечала, что «называют его всегда по имени-отчеству, даже не прибавляя фамилии»⁵.

⁵ Сведения приводятся по биографии Н. И. Малыгина, составленной А. Н. Мартыновой: ИРЛИ. Р. V. К. 266. П. 1. Ед. хр. 65. Л. 1–2.

После закрытия в 1933 году старообрядческой церкви койденских ревнителей старой веры некоторое время окормляли орехово-зуевские священники (вероятно, белокриницкой иерархии). По воспоминаниям родственников, Орехово-Зуево неоднократно посещала одна из информанток 1975 года — наставница Надежда Ивановна Малыгина и ее двоюродная сестра, Нина Алексеевна Малыгина, кроме того, в их практику входила исповедь в письмах⁶.

Долгое время религиозная жизнь в старообрядческой общине поддерживалась наставниками, точнее — наставницами. В их ведении находилось крещение детей (причем не только из семей старообрядцев, но и православных), служение панихид (в том числе в родительские дни и 13 июля, в день поминаения погибших в море [Комелина 2015, 246]), молебнов по случаю православных праздников (Пасхи, Николая Чудотворца, Казанской иконы Божьей матери и др.) или важного события. Они же осуществляли связь со старообрядческими центрами Подмосковья и Москвы.

На основании недавних интервью нам удалось установить нескольких койденских наставников:

Толстиков (учитель, был наставником до постройки церкви, возможно, был священником) — [?] — Анна Акинфовна — [?] — Надежда Ивановна Малыгина (ок. 1899 — 17.11.1982, была наставницей в 1960–70-е) — Нина Алексеевна Малыгина (1911–2003, двоюродная сестра Надежды Ивановны Малыгиной, была наставницей в 1980–1990) — Каздоя Максимовна Матвеева (1933 г. р., в девичестве Малыгина, сперва помогала Нине Алексеевне Малыгиной, приняла наставничество после ее смерти, была наставницей в 2000-е годы) — наконец, Гетта Филипповна Архипова, которая приняла это послушание недавно по просьбе К. М. Матвеевой⁷.

Стоит заметить, что все потомки койденских старообрядцев, с которыми беседовали участники экспедиций ИРЛИ в 2010-е годы, с большим трудом определяли свою конфессиональную принадлежность. Бывшая наставница К. М. Матвеева, довольно неуверенно рассуждая о корнях

⁶ См. рассказ Каздоя Максимовны Матвеевой (Малыгиной), 1933 г. р. 27.07.2016. ФА ИРЛИ. ЦФ 908-А032-01.

⁷ Реконструировано по материалам интервью с П. Е. Малыгиной (ФА ИРЛИ. ЦФ 905-А019-01, ЦФ 910А), К. М. Матвеевой (ФА ИРЛИ. ЦФ 908-А032-01), А. А. Поповой (ФА ИРЛИ. ЦФ 905-А039-01) и полевого дневника А. И. Васкул (лето 2014 г.). Н. А. Малыгину как наставницу небольшой старообрядческой общины упоминали участники археографической экспедиции ИРЛИ 1989 года. Будучи потомком известного рода Малыгиных, Нина Алексеевна передала в Древлехранилище Пушкинского Дома две рукописные книги XVIII века, переписанные в Ануфриевском скиту, из коллекции своего отца [Савельев, Шухтина 1993, 493–494].

своей веры, оказалась единственной, кто указал на связи общины с белокрыницким соглашением⁸, что, скорее всего, соответствует действительности, и упомянула Покровский храм (по-видимому, Покровский собор в Рогожской слободе в Москве).

Очевидно, такие факторы, как сложная история заселения, гонения за веру, неустойчивая и фрагментарная связь со старообрядческими центрами и священством, участие в религиозной жизни коиденцев православного духовенства способствовали стиранию из их памяти конфессиональной идентичности. Более точный ответ на вопрос о принадлежности к тому или иному соглашению может дать анализ певческой традиции с. Койда, фрагменты которой удалось запечатлеть собирателям в 1975 году.

Богослужбное пение

Коллекция записей богослужбных песнопений 1975 года включает 24 образца: некоторые из них воспроизведены полностью, а часть — во фрагментах.

Большинство песнопений (14 номеров) были записаны от наставницы старообрядческой общины — Надежды Ивановны Малыгиной, которой на момент записи было 76 лет. В семи фрагментах ей подпевала Калиста Ивановна Малыгина, 64 года (ок. 1911 г. р.). Женщины пели преимущественно в унисон, однако фрагментарно, особенно в предкадансовых зонах, расходились на два голоса. К сожалению, у нас нет точных биографических сведений о Н. И. Малыгиной. Сестра Надежды Ивановны и ее помощница Нина Алексеевна Малыгина в детстве училась петь по Азбуке и умела петь по лестнице, то есть в определенной степени владела знаменной нотацией⁹. Можно предположить, что и Надежда Ивановна Малыгина в какой-то момент получила знания по богослужбному пению и могла петь по нотированным рукописям.

Три фрагмента были записаны от однофамильца Н. И. и К. И. Малыгиных — упоминавшегося выше Никандра Ивановича Малыгина. Столь ограниченный репертуар талантливого и опытного певца трудно объяснить нежеланием петь. По словам А. Н. Мартыновой, он «пел охотно, охотно рассказывал», к приходу собирателей «старался вспомнить песни

⁸ Официальное название: Русская православная старообрядческая церковь (сокр. РПСЦ).

⁹ Сведения почерпнуты из интервью с Василием Витальевичем Селиверстовым, 1966 г. р., д. Долгощелье Мезенского р-на. 19.07.2016. ФА ИРЛИ. ЦФ 908-А015-01.

и даже записать их — четким правильным почерком»¹⁰. Скорее всего, это связано с отсутствием у него нотированных (а может быть, и вообще богослужебных) книг. Так, по его словам: раньше он «пел по крюкам», а «теперь и книг-то тех не осталось»¹¹. Это позволяет высказать осторожное предположение о том, что песнопения он исполнил по памяти.

Коллекция записей песнопений в музыкальном отношении разнообразна. Здесь представлено пение по «напевке», на глас (по образцу самоподобна или подобна), гласовый и внегласовый знаменный, демественный распевы письменной традиции, памятогласие — упражнение для заучивания гласовых запевоов для стихир, а также более поздний «обиходный» (греческий) распев, который используется в Русской православной церкви в настоящее время. Кроме этого, в одной из записей Надежда Ивановна пытается вспомнить и начинает петь Херувимскую песнь, с ее слов — «болгарским напевом», но ограничивается только внутрисловным распевом слова «иже»¹² (МФ 1021.10¹³). Все исполнители поют «на речь», то есть без использования хомонии, редакция богослужебных текстов — дониконовская.

Фрагменты пасхальной службы представлены в коллекции двумя объемными композициями — канон «Воскресения день» (Н. И. Малыгина, МФ 1021.10) и циклом стихир «Да воскреснет Бог» (Малыгин, МФ 1024.10–11). На записях, сделанных от Н. И. Малыгиной, слышны перевороты страниц, из чего можно сделать вывод, что эти песнопения она исполнила по книге.

Есть основания предполагать, что некоторые образцы пелись наизусть. Например, на одной из записей (МФ 1022.08) Надежда Ивановна после исполнения стихир «Не остави нас в человеческое предстояние» говорит, возможно, сожалея: «По книге бы дак...». При пении 3-го степенного антифона 1-го гласа знаменного распева «О рекших мне, внидем во двory Господни» (МФ 1022.13) Надежда Ивановна пропускает некоторые строки. Перед записью в кратком фрагменте беседы исполнительница произносит слова: «Только уж не первый самый», сообщая, что она, вероятно, не помнит 1-й и 2-й антифоны. Вместе с тем, звучащий материал демонстрирует почти точное воспроизведение знаменного распева письменной традиции, зафиксированного в певческой книге Октоих.

¹⁰ См. биографию Н. И. Малыгина, составленную А. Н. Мартыновой: ИРЛИ. Р. V. Кол. 266. П. 1. Ед. хр. 65. Л. 3.

¹¹ ИРЛИ. Р. V. Кол. 266. П. 1. Ед. хр. 65. Л. 3.

¹² Т. Ф. Владышевская отмечает, что болгарский распев сохранился в богослужебной практике только у старообрядцев-поповцев [Владышевская 2006, 275].

¹³ Здесь и далее приводятся номера магнитофонных пленок (МФ) и самих фонограмм по каталогу Фонограммархива ИРЛИ.

Ниже представлен фрагмент 3-го степенного антифона 1-го гласа «В дому Давыдове» в расшифровках: 1) знаменной нотации по старообрядческому изданию А. И. Морозова [Круг 1884, л. 9об.] и 2) аудиозаписи МФ 1022.13 в исполнении Н. И. Малыгиной¹⁴ (ил. 1):

Октай Морозов

Малыгина Н.И. МФ 1022.13

В до - му - Да - вы - до - вѣ страх ве - лик, _____

В до - му - Да - вы - до - вѣ страх ве - лик, _____

ту бо пре - сто - лом по - став - _____

ту бо пре - сто - лом по - став - _____

ле - ном, су - дят - ся вся - ка пле - ме - на _____

ле - ном, су - дят - ся вся - ка пле - ме - на _____

зем - на - я и я - зы - цы. _____

зем - на - я и я - зы - цы. _____

Ил. 1. Фрагмент 3-го степенного антифона 1-го гласа «В дому Давыдове», в сравнении с письменной версией [Круг 1884, л. 9об.]. Расшифровка Т. В. Швец¹⁵

Fig. 1. Anabathmoi “V domu Davydove”, modus 1, fragment. Comparison of oral and written versions of the chant. Transcribed by Tatiana Shvets

¹⁴ Во всех примерах для удобства сравнения письменной и устной версий распева звуковысотность приведена к единому знаменателю. На аудиозаписях исполнители поют от разных тонов.

¹⁵ Н. И. Малыгина поет песнопение от звука *b*.

Традиционно в старообрядческих общинах достаточно большой репертуар песнопений исполнялся «напевкой», то есть в сложившейся в общине устной версии песнопений письменной традиции [Владышевская 2006, 267; Денисов 2015, 322]. По наблюдениям исследователей, «напевка» может как сокращать распев невматического типа до силлабического, так и наоборот — обогащать его за счет включения мелизматике [Полозова 2000, 19]. В рассматриваемой коллекции записей присутствуют образцы, раскрывающие оба направления.

Более «краткая» версия распева употребляется старообрядцами Койды для пения ирмосов, пасхального канона и стихир Пасхи. От Н. И. Малыгиной записаны несколько ирмосов воскресных канонов 5-го и 8-го гласов («Коня и всадники в море Чермнем», МФ 1021.07 и «Вооруженна фараона погрузи», МФ 1021.09), а также первые четыре песни канона Пасхи (МФ 1021.10), которые исполнены «напевкой». Деление гимнографического текста на мелодические строки в песнопениях соответствует письменной традиции, однако распев приобретает жесткую силлабическую структуру, где слог равен одному тону. В монодии сокращаются, в первую очередь, распевные интонации, выраженные двогласостепенными знаками нотации (такими как «голубчик борзый», «столица с очком» и др.), за счет чего ритмическая и звуковысотная сторона распева упрощаются. Наиболее точно воспроизводятся кадансы строк. Подобное изменение письменной версии знаменного распева ирмосов принято связывать, во-первых, с более быстрым темпом их исполнения на службе, во-вторых, с частотой их использования в богослужебной практике [Денисов 2015, 320] (*ил. 2*).

Следование письменной версии распева наиболее заметно в исполнении ирмоса 9-й песни воскресного канона 5-го гласа «Исаия, ликуй»¹⁶ (МФ 1021.08). Он пропеваётся Надеждой Ивановной в более медленном темпе¹⁷, что способствует точному воспроизведению некоторых интонаций и попевок знаменного распева, зафиксированных в крюках. Вероятно, при пении исполнительница держала в руках книгу, на что указывает вопрос, заданный Л. Ф. Мороховой: «Можно посмотреть?», за которым следует объявление названия песнопения: «Исполнялась 9-я песнь 5-го гласа, ирмос» (*ил. 3*).

¹⁶ Отметим, что помимо воскресной утрени данный ирмос также входит в состав следования венчания, а также хиротонии.

¹⁷ Более медленный темп исполнения для ирмосов 9-х песней канона в богослужебной практике обусловлен рядом причин, среди которых содержание гимнографического текста, особое значение данных песнопений в двенадцатые праздники, литургическая ситуация и др. Об этом см.: [Денисов 2015, 79].

Ирмологий
Калашников

Малыгина Н.И.
МФ 1021.07

Ко - ня и - вса - дни - ка - в мо - ри Чер - мнѣм
со - кру - ша - я и - бра - ни мы - шце - ю - вы - со - ко - ю

Ил. 2. Фрагмент ирмоса 5-го гласа «Коня и всадники в море Чермнем», исполненный «напевкой»¹⁸, в сравнении с письменной версией [Калашников 1912, л. 133об.].
Расшифровка Т. В. Швец

Fig. 2. Hirmos “Konya i vsadniki v more Chermnem”, modus 5, fragment. Comparison of oral and written versions of the chant. Transcribed by Tatiana Shvets

Ирмологий
Калашников

Малыгина Н.И.
МФ 1021.08

И - са - и - е ли - куй
Дѣ - ва - я бо и - мѣ во - кре - вѣ
Дѣ - ва - я бо и - мѣ во - кре - вѣ
и по - ро - ди Сы - на Э - мма - ну - и - ла

Ил. 3. Фрагмент ирмоса 5-го гласа «Исаия, ликуй», исполненный «напевкой», в сравнении с письменной версией [Калашников 1912, л. 147].
Расшифровка Т. В. Швец

Fig. 3. Hirmos “Isaiya, likuy”, modus 5, fragment. Comparison of oral and written versions of the chant. Transcribed by Tatiana Shvets

¹⁸ На записи Н. И. Малыгина поет от звука *h*.

Стихиры Пасхи, традиционно исполняющиеся в старообрядческих общинах «напевкой», записаны от Никандра Ивановича Малыгина. Цикл 5-го гласа, состоящий из пяти песнопений со стихами, полностью вошел в МФ 1024.10–11. Кроме этого, «напевкой» представлены величания и неизменяемые песнопения вечерни и утрени, которые исполнила Надежда Ивановна Малыгина. В письменной традиции жанр величаний или «припевов» на полиелее традиционно фиксируется в певческой книге Обиход. Все величания обычно распеваются на одну мелодическую модель, а возникновение незначительных изменений обусловлено особенностями гимнографических текстов песнопений. В коллекцию записей вошли величания святителям Николаю Чудотворцу (МФ 1022.05), Василию Великому (МФ 1022.10), Григорию Богослову (МФ 1022.11), а также на праздник двенадцати апостолов (МФ 1022.14). Устная версия распева восходит к знаменной монодии, зафиксированной в издании: [Калашников 1909, л. 47об.–48]. В записи величаний ряд фрагментов монодии воспроизводятся Надеждой Ивановной точно по крюкам, но распев «украшен» исполнительницей благодаря введению незначительных мелизматических элементов и двухголосия¹⁹ (ил. 4):

The image shows a musical score for the glorification of St. Nicholas. It consists of two systems of staves. The top system compares an oral version (top staff) with a written version (bottom staff). The oral version is by K. I. Mal'gin (MФ 1022.05) and the written version is by Kalashnikov (1909). The lyrics are: 'Величанием ты, святителю Христов Николае'. The oral version features a more melismatic and ornamented line compared to the written version. The bottom system shows the full written version with the same lyrics: 'Величанием ты, святителю Христов Николае'. The tempo is marked as quarter note = 45.

Ил. 4. Фрагмент величания свт. Николаю, исполненный «напевкой»²⁰, в сравнении с письменной версией [Калашникова 1909, л. 47об.]. Расшифровка Т. В. Швец

Fig. 4. Megalynarion to Saint Nicholas, fragment. Comparison of oral and written versions of the chant. Transcribed by Tatiana Shvets

¹⁹ В древнерусской письменной традиции XVII века знаменная распев величаний отличается от версии, представленной в старообрядческих изданиях А. И. Морозова и Л. Ф. Калашникова.

²⁰ На записи исполнительницы поют от звука *c*¹.

Из неизменяемых песнопений Всенощного бдения в коллекцию вошел ряд псалмов в исполнении Н. И. и К. И. Малыгиных: Предначинательный «Благослови, душе моя, Господа» (МФ 1022.03–04), кафизма 1-я «Блажен муж» (МФ 1022.06) и полиелей «Хвалите имя Господне» (МФ 1022.07). Знаменная монодия перечисленных песнопений в разной степени насыщена внутрислоговыми распевами. Устные версии «напевки», с одной стороны, следуют письменной традиции, с другой — обогащаются мелизмой и включением двухголосия (ил. 5):

The image shows a musical score for the 'Alleluia' chant. It is divided into two main sections. The top section is labeled 'Обиход Калашников' (Oral tradition of Kalashnikov) and 'Малыгины Н.И. и К.И. МФ 1022.06' (Maluginy N.I. and K.I. MF 1022.06). It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 76. The notation includes various ornaments and melisma, with some notes connected by dashed lines. The bottom section shows a written version of the same chant, also in treble clef and one sharp key signature, with a more straightforward melodic line. Below the notes, the lyrics 'лли - лу - и - я...' are written in Cyrillic script, with some notes having horizontal lines underneath them.

Ил. 5. Фрагмент распева «Аллилуия» из кафизмы 1 «Блажен муж», исполненный «напевкой»,²¹ в сравнении с письменной версией [Калашников 1909, л. 6].

Расшифровка Т. В. Швец

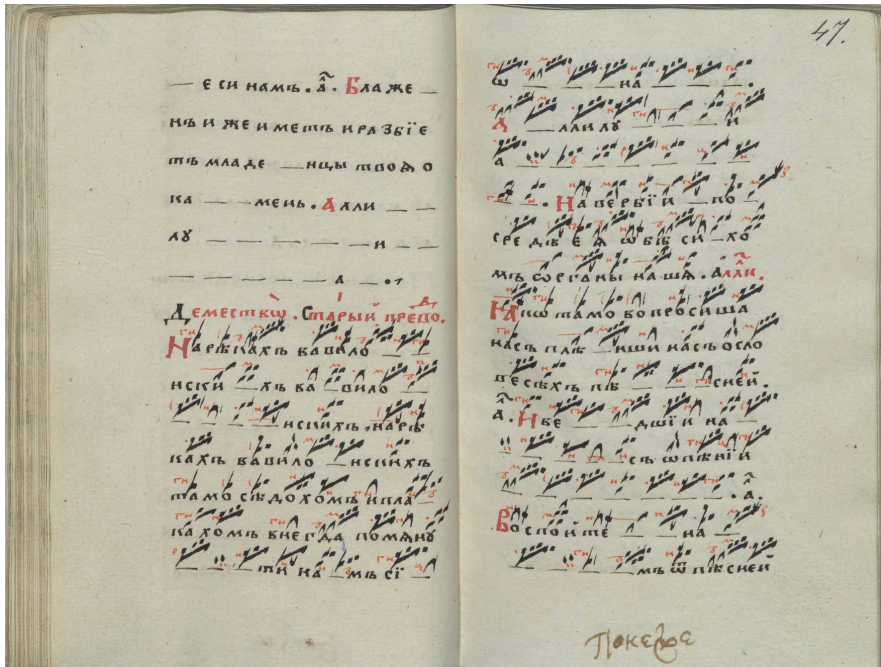
Fig. 5. Kathisma 1 “Blazhen muzh”, fragment of the chant “Alleluia”. Comparison of oral and written versions of the chant. Transcribed by Tatiana Shvets

Записи неизменяемых песнопений Обихода сопровождаются краткими репликами исполнительниц. Например, после пропевания продолжительного распева припева 103-го псалма «Благословен еси Господи» Надежда Ивановна говорит: «У меня духу мало уже...», отмечая тем самым, что ей уже тяжело петь длинные внутрислоговые распевы из-за нехватки дыхания (МФ 1022.03). На другой записи она пытается начать что-то петь и сразу останавливается, восклицая: «Как же духу нет!» (МФ 1022.08) Иногда исполнительницы комментируют моменты богослужения. Так, пропевание полиелейных псалмов «Хвалите имя Господне» сопровождается

²¹ На записи исполнительницы поют от звука *b*.

рассказом о происходящем в этот момент в храме: «Это архиерей сидит это... эдак в шапке этот наверно [в]едь это прикладывает это к иконы» (МФ 1022.07). Начало кафизмы «Блажен муж» комментируется одной из женщин сразу по окончании запевной строки «Блажен муж. Аллилуия»: «Это она одна должна пропеть» (МФ 1022.06), обозначая таким образом традицию сольного запева песнопения.

Один из псалмов — 136-й «На реке вавилонстей», который особо торжественно поется на подготовительных к Великому Посту неделях, — исполняется Н. И. Малыгиной согласно древней традиции демественным распевом (МФ 1022.16). Отметим, что исполнительница почти точно воспроизводит письменную версию монодии, фиксация которой известна в рукописях с 20-х годов XVI века [Смирнова 2001, 444] (ил. 6). Это один из немногих примеров, где песнопение исполнено целиком.



Ил. 6. Псалом 136 «На реках вавилонских», демественный распев. РНБ. Кир.-Бел. 645/902. Л. 46об.–47 (1694 год)

Fig. 6. Psalm 136 “Na rekakh vavilonskikh”, demestvennyy chant. National Library of Russia, collection of the Kirillo-Belozersky Monastery No 645/902 (1694)

Помимо «напевки» в богослужбной практике старообрядцев широко используется пение на глас, то есть по образцу самогласна или подобна малого знаменного распева. В каждой общине гласовые модели имеют свою устную форму. В Койде были записаны несколько песнопений, распетых на глас: изобразительный антифон литургии «Благослови, душе моя, Господа» (МФ 1022.02), 33-й псалом «Благословлю Господа на всяко время» (МФ 1022.03–04) на 7-й глас и стихира «Не остави нас в человеческое предстояние» — на 2-й глас (МФ 1022.08)²². Кроме этого, от Н. И. Малыгиной записано памятогласие «Идет чернец из монастыря» (МФ 1022.09) — упражнение из восьми строк для запоминания гласовых моделей распева, которые используются при пропевании стихов псалмов для стихир на «Господи, воззвах» и на хвалитех. В рукописях эти распевы также могут фиксироваться с богослужбным текстом 141-го псалма «Исповедатися имени Твоему»²³ (ил. 7):



Ил. 7. Модель распева 1-го гласа с подтекстовкой из памятогласия «Грядет чернец из монастыря» и пс. 141:7 по изданию: [Калашников 1908, л. 1]

Fig. 7. Mnemonic (*amyatoglasie*) “Gryadet chernets iz monastyru” (“A monk cometh from the monastery”) and psalm 141:7, modus 1 in the publication Kalashnikov Lazar’ F. (1908)

Текст памятогласия представляет собой рассказ о встрече двух монахов, которые вступают в диалог, их вопросы и ответы составляют краткие гласовые строки²⁴. А. В. Преображенский писал, что данный текст является почти дословным переводом соответствующего греческого памятогласия [Преображенский 1924, 30]. Как отмечают исследователи,

²² Данное песнопение выполняет функцию богородична Октоиха 6-го гласа на стиховне утрени в субботу, а также входит в состав канона Пресвятой Богородице «Утоли печали». Исполнительницы поют текст стихир по образцу самогласна 2-го гласа, однако устная версия распева имеет отличия от письменной.

²³ Расшифровка памятогласия «Грядет чернец» впервые было опубликовано Н. Д. Успенским [Успенский 1971, 19].

²⁴ Полный текст памятогласия опубликован в исследовании: [Владышевская 2006, 326].

упражнение широко использовалось в общинах как поповского, так и беспоповского согласий и имело высокую степень сохранности распева в сравнении с письменной традицией [Балановская 2013, 5–11]. При записи гласовых строк в крюковой нотации используются степенные пометы разных согласий — простого и светлого. Таким образом, в расшифровке каждый глас начинается от разных звуков. Так как обиходный звукоряд звучит от разных тонов, высвечиваются основные гласовые интонации знаменного распева.

Надежда Ивановна пропевает памятогласие как целостное песнопение (возможно, как заученное упражнение), при этом конечный тон каждой строки она принимает за начальный звук следующей. Таким образом, создается впечатление, что исполнительница как бы «модулирует» из одного гласа в другой. Во время исполнения Надежде Ивановне пытается подпеть Калиста Ивановна, однако ее останавливает еще одна неизвестная участница встречи²⁵ словами: «Не мешай... не мешай!», наверное, понимая, что пример достаточно сложный и будет лучше, если Надежда Ивановна сплет одна. Темп исполнения строк разных гласов достаточно свободный (ил. 8):

1-й глас

Октай
Калашников

Гря - дет чер-нец из — мо - на - сты - ря.

Малыгина Н.И.
МФ 1022.09

И - дёт чер-нец из — мо - на - сты - ря.

2-й глас

Встрѣ - чу е - му вто - ры - и чер - нец.

На встре - чу е - му — вто - рый чер - нец.

Ил. 8. Памятогласие 1-го и 2-го гласов. Сравнение письменной традиции и исполнения Н. И. Малыгиной²⁶. Расшифровка Т. В. Швец

Fig. 8. Memory exercise, modus 1 & 2. Comparison of oral and written versions of the chant. Transcribed by Tatiana Shvets

²⁵ Беремся предположить, что это была Нина Алексеевна Малыгина.

²⁶ На записи Н. И. Малыгина поет от звука *cis*¹.

Один из интересных образцов — задостойник на молебне «Владычице, прими» 8-го гласа знаменного распева (МФ 1022.15). Это песнопение во многих старообрядческих общинах исполнялось «по крюкам», то есть по книге [Денисов 2015, Приложение III]. Н. И. и К. И. Малыгины также следуют книжной версии почти точно. Запись позволяет реконструировать устные варианты распевов осмогласных попевок знаменной монодии, которые, скорее всего, использовались в певческой практике общины села Койда.

Духовные стихи

Духовные стихи раскрывают еще одну важную грань книжной певческой традиции старообрядцев Койды. В коллекцию Пушкинского Дома вошли старообрядческие (преимущественно «младшие») тексты с актуальными для ревнителй старой веры сюжетами и темами (всего 8 образцов):

- 1) *Агиографические*: об Алексее, человеке Божьем «Я родился в граде Риме» (№ 1а: МФ 1021.02, 1б: 1075.01), Об Антонии («Райская птичка») «Жил юный отшельник» (№ 2: МФ 1021.01);
- 2) *Библейский* («О Ноевом страшном потопе»: «Потоп Ноев умножалсе», № 3: МФ 1021.03) и *евангельский* («Спит Сион и дремлет злоба», № 4: МФ 1024.07) сюжеты;
- 3) *Эсхатологические* стихи: «Уже пророчество насOVERшилось» (№ 5: МФ 1021.04); «О коль наше на сем свете житие плачевно» (№ 6: МФ 1024.08);
- 4) *Назидательный* стих «Умоляла мать родима» (№ 7: МФ 1021.06), известный в рукописной традиции с разными названиями («Завещание умирающей матери», «Кончина матери» или «О умолении матери своего дитя»).

Пять стихов были записаны от Надежды Ивановны Малыгиной и три — от Никандра Ивановича Малыгина²⁷.

Все они широко бытуют среди старообрядцев разных толков и представлены многочисленными списками в сборниках севернорусской, латгальской и причудской традиций XVIII–XX веков. Кроме того, многие стихи проникли в традиции старообрядцев Поволжья, Вятки (поповцы),

²⁷ Большинство из них (№ 1, 2, 3, 7) уже были записаны в Койде ранее, в 1965 и 1966 годах, от других исполнителей участниками экспедиций Московской государственной консерватории под руководством И. К. Свиридовой. См.: НЦНМ МГК И0844-05, 06, 07; И0894-05, 12. Авторы благодарят Л. П. Махову за указание на данные материалы.

Урала и Сибири²⁸. Широко распространены они и в устной практике православных²⁹.

Прагматика духовных стихов тесно смыкается с богослужбной певческой практикой и воспринимается старообрядцами Койды как ее непосредственное продолжение. Известно, что стих об Алексее, повествующий об аскетической жизни и смерти преподобного, обязательно звучал на поминальном обеде — в день похорон и поминок (девятый и сороковой дни, полгода и год). Обычно его запевала наставница, которая проводила панихиду и была распорядительницей поминального обеда. Кроме того, стих об Алексее исполнялся в день памяти святого, 30 марта, по окончании молебна³⁰.

Знание и пение стихов целиком находилось в компетенции наставниц и круга приближенных к ним лиц. Например, в памяти современных койденцев сохранилось пение Надежды Ивановны Малыгиной, которая, по мнению К. М. Матвеевой, выучила стихи в Москве, и Нины Алексеевны Малыгиной. Однако в более позднее время традиция пения стихов в Койде по какой-то причине была утрачена³¹. Участники экспедиций последних лет записали лишь воспоминания о трех, вероятно, самых любимых стихах — об Алексее, человеке Божьем, о расставании души с телом и назидательном стихе «Умоляла мать родима».

Одной из важных исследовательских задач является установление способов передачи стихов и определение источников звучащих текстов. В реестре аудиозаписей не отмечено, как исполнялись стихи — наизусть или по письменному тексту. Известно, что 12 июля 1975 года, накануне сеанса аудиозаписи, Г. И. Мальцев переписал от Н. И. Малыгиной несколько стихов («Я родился в граде Риме», «Потоп Ноев умножалсе», «Уже пророчество нас совершилось»)³², но письменный источник этих текстов указан не был.

В 2014 году у Зинаиды Григорьевны Федоровой были обнаружены две тетради со стихами и дневник, которые принадлежали ее матери — Нине

²⁸ См.: [Воронцова 2015, 69, 77, 89, 103, 106, 116, 118–120, 123, 125, 128, 148–149, 151–154, 157, 168, 176, 179, 184]; [Мурашова 2011, 343–345]; [Казанцева, Философова 1998, 97, 101, 104, 105, 108, 110]; записи Е. В. Самойловой и С. В. Подрезовой, выполненные в ходе фольклорной экспедиции Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в г. Яранске (2010 год) и др.

²⁹ См.: [Духовные стихи 2015, 32–36, 39–40, 43–44, 47, 50–51, 86–90, 92–94, 104–105, 107–116, 122, 124, 145–146 и др.]

³⁰ Интервью с К. М. Матвеевой. ФА ИРЛИ. ЦФ 905-А020-02.

³¹ Интервью с Павлой Ефимовной Малыгиной, 1927 г. р. ФА ИРЛИ. ЦФ 905-А019-01.

³² См. публикацию стихов «об Алексее человеке Божьем» и «Ноевом страшном потопу» в записи Г. И. Мальцева: [Комелина 2018, 233–237, № 10, 11].

Алексеевне Малыгиной³³. Одна тетрадь, которую, судя по почерку, вела сама Н. А. Малыгина (ИРЛИ. Р. IV. Мезен. 187), содержит фрагменты текстов двух стихов, напетых Надеждой Ивановной Малыгиной: об Алексее, человеке Божьем (40 песенных строк) и «Умоляла мать родима» (с заглавием «Кончина матери», 65 строк). Во второй тетради, подписанной именем Нины Алексеевны Малыгиной (ИРЛИ. Р. IV. Мезен. 186), стих об Алексее переписан другим — аккуратным почерком, имеет более полную версию (160 строк вместо 40), разбит на строки и не содержит характерных для наставницы орфографических ошибок.

Сравнение всех пяти имеющихся в нашем распоряжении версий стиха об Алексее, трех письменных и двух устных, позволило сделать ряд интересных наблюдений. Вероятно, Никандр Иванович исполнил этот сложный для запоминания стих по письменному тексту или даже по изданию. В то же время Надежда Ивановна, скорее всего, пела стих об Алексее (а также стихи № 3 и 5) по памяти, используя письменный источник лишь как опорный текст.

Один из вопросов связан с музыкальной спецификой духовной лирики Койды. Большая часть стихов опирается на силлабо-тонический принцип стихосложения (исключение — эсхатологические стихи) и исполняется на напевы, вобравшие в себя стилистику канта и городской песни (романса).

Близкий письменный вариант удалось найти лишь для одного напева. Этот вариант широко известной псалмы о святом Антонии (№ 2), записанный крюками, был обнаружен нами в популярном старообрядческом издании духовных стихов [Яксанов 1914, 41] (*ил.* 9, 10):



Ил. 9. Духовный стих «Жил юный отшельник» в исполнении Надежды Ивановны Малыгиной (МФ1021-01). Расшифровка С. В. Подрезовой

Fig. 9. Spiritual verse “Zhil yunuy otshel’nik” performed by Nadezhda I. Malygina. Transcribed by Svetlana Podrezova

³³ В 2014 и 2016 годах тетради были переданы участникам экспедиции и хранятся в Древлехранилище ИРЛИ (Мезен. 186 и 187), в 2016 году с дневника была сделана фотокопия (ФА ИРЛИ. ЦФ 908-F01. 22.07.2016).

Жил ю - ный от - шель - ник, он в ке - лья мо - лясь,
 свя - щен - ну - ю кни - гу - чи - тал - у - глу - бясь.

Ил. 10. Духовный стих «О святом Антонии» по изданию В. З. Яксанова. Расшифровка Т. В. Швеца

Fig. 10. Spiritual verse “O svyatom Antonii” (publication by Vassily Z. Yaksanov). Transcribed by Tatiana Shvets

Остальные напевы представляют собой либо видоизмененные (чаще сокращенные до двустихий) версии мелодий, хорошо известных по старообрядческим сборникам XIX–XX веков³⁴, либо самостоятельные напевы. С одной из таких мелодий в Койде исполнялись три текста одинакового стихового ритма: № 1а, 1б (Ил. 11), № 4 (Ил. 12) и № 7. За каждым сюжетом у певцов был закреплен свой вариант этого напева и особый характер исполнения: нарративные тексты (№ 1а, 1б, 4) пелись в скорой, декламационной манере, лирический нравоучительный стих (№ 7) Н. И. Малыгина исполнила более распевно, медленно и проникновенно.

Я ро - дил - ся в гра - де Ри - ме, бы - стро не - жно во - зра - стал.
 И о - тец мой Ка - фи - ян ме - ня не - жно вос - пи - тал.

Ил. 11. Духовный стих «Я родился в граде Рима» в исполнении Надежды Ивановны Малыгиной (МФ 1021-02³⁵). Расшифровка С. В. Подрезовой

Fig. 11. Spiritual verse “Ya rodilsya v grade Rime” performed by Nadezhda I. Malygina. Transcribed by Svetlana Podrezova

³⁴ См., например, варианты стиха «О всемирном потопе» в старообрядческих сборниках, записанные крюковой нотацией: ИРЛИ. Р. IV. Латг. 22. Л. 63–64; Латг. 261. Л. 67об.–68.

³⁵ Авт. записи: А. Н. Мартынова, В. П. Шифф, Л. Ф. Морохова, Г. И. Мальцев.

♩=96

Спит Си - он, и дре-мле[т] зло - ба, Спит во гро - бе Царь ца - рей.

За пе - ча - тью ка - медь гро - ба. Всю - ду стра - жа у — две - рей.

Ил. 12. Духовный стих «Спит Сион» в исполнении Никандра Ивановича Малыгина (МФ 1024-07)³⁶. Расшифровка С. В. Подрезовой

Fig. 12. Spiritual verse “Spit Sion” performed by Nikandr I. Malygin. Transcribed by Svetlana Podrezova

Особняком стоят два стиха эсхатологической тематики. Стих «Уже пророчество насOVERшилось» фиксируется в старообрядческих рукописных сборниках с указанием 7-го гласа знаменного распева³⁷. Этот текст имел довольно широкое хождение на Севере и Западе России и сопредельных территориях [Казанцева, Философова 1998, 110], и нередко получал названия, в которых подчеркивалось его эсхатологическое содержание («О скончании времен». РО ИРЛИ. Р. IV. Лат. 22. Л. 64об.– 65об.) и/или функция покаяния («Стих на покаяние о последнем времени». ИРЛИ. Р. IV. Зав. 240. Л. 36об.–38об.). Койденский текст был переписан Г. И. Мальцевым целиком и также имел заглавие: «Старообрядческий покаянный стих» (РО ИРЛИ. Р. V. К. 266. П. 2. № 132). Поскольку Надежда Ивановна Малыгина, сделав несколько попыток начать пение, так и не смогла его исполнить, судить о его характере не представляется возможным.

Фрагмент стиха «О коль наше на сем свете житие плачевно» был записан от Никандра Ивановича Малыгина. Он имеет силлабическое стихосложение и так же широко представлен в старообрядческих сборниках, как и все иные стихи койденской коллекции³⁸. Его устные версии неоднократно записывали фольклористы, в том числе и в севернорусских деревнях [Духовные стихи 2015, 757–759]. Известно, что на Русском Севере стих мог входить в песенный цикл рождественско-святочных обходов,

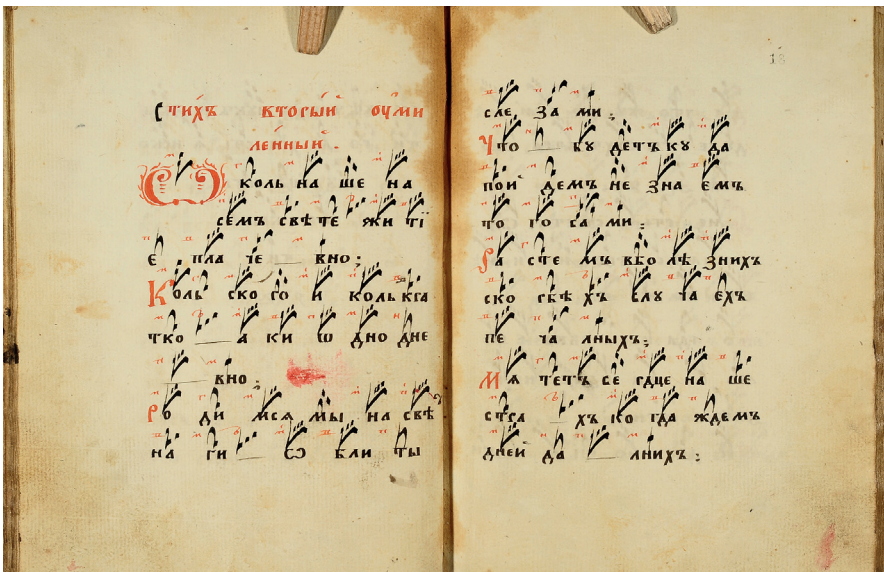
³⁶ Авторы записи: А. Н. Мартынова, В. П. Шифф, Л. Ф. Морохова, Г. И. Мальцев.

³⁷ См.: ИРЛИ. Р. IV. Зав. 103. Л. 1; Латг. 5. Л. 190–192об. («Стих. Глас 7»); Латг. 22. Л. 64об.–65об. («О скончании времен. Глас 7»); Латг. 261. Л. 69–70об. («О скончании времен. Глас 7»); 240. Л. 36об.–38об. («Стих на покаяние о последнем времени. Глас 7»).

³⁸ См., например, тексты: ИРЛИ. Р. IV. Мезен. 133. Л. 10–10об.; Зав. 10. Л. 8–10; Мезен. 43. Л. 11об.–13об.

прежде всего — в вертепное представление³⁹, а потому встречался и в светских песенниках XVIII–XIX веков⁴⁰. Текст зафиксирован во множестве вариантов, но наиболее близкая койденской версия была обнаружена в первой части великоустюжского песенника начала XIX века, которая, по предположению В. А. Лапина, представляет собой популярный рождественско-вертепный цикл псалмов [Лапин 2009, 14–15, 26–27, 29].

Вместе с тем напев, с которым стих исполняет Н. И. Малыгин, не имеет ничего общего с кантовой мелодией, многократно зафиксированной в рукописях в виде одноголосной версии крюковой нотации или трехголосной нотолинейной партитуры⁴¹, и резко отличается от всех других стихов, записанных в Койде (ил. 13, 14):



Ил. 13. Духовный стих «О коль наше на сем свете житие плачевно». РГБ. Ф. 379. № 77. Л. 17об.–18

Fig. 13. Spiritual verse “O kol’ nashe na sem svete zhitie plachevno”. Russian State Library, fund 379, no. 77

³⁹ См., например: [Шукин 1860, 25–35; Никитина 2002, 146–147 записи от Г. Гуреева, 1905 года], а также реконструкцию рождественско-святочного цикла, предпринятую В. А. Лапиным [Лапин 2009, 6–47].

⁴⁰ См., например, [Лапин 2009, 14–15, 40], источник: РНБ. О. XIV. 17. Тит. 3618.

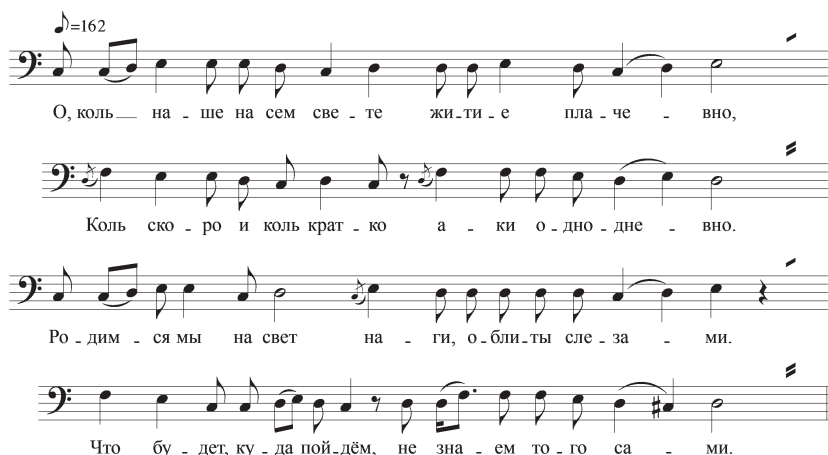
⁴¹ См., например: РГБ. Ф. 304. II. № 21. Л. 70–72об.



О коль на - ше на сем свѣ - те жи - ти - е пла - че - вно;
Коль ско - ро и коль кра - тко а - ки о - дно - дне - вно.

Ил. 14. Духовный стих «О коль наше на сем свете житие плачевно». РГБ. Ф. 379. № 77. Л. 17об. Расшифровка Т. В. Швец

Fig. 14. Spiritual verse “O kol’ nashe na sem svete zhitie plachevno” from manuscript No 77. Transcribed by Tatiana Shvets



О, коль на - ше на сем све - те жи - ти - е пла - че - вно,
Коль ско - ро и коль крат - ко а - ки о - дно - дне - вно.
Ро - дим - ся мы на свет на - ги, о - бли - ты сле - за - ми.
Что бу - дет, ку - да пой - дём, не зна - ем то - го са - ми.

Ил. 15. Духовный стих «О коль наше на сем свете житие плачевно» в исполнении Никандра Ивановича Малыгина (МФ 1024-08⁴²). Расшифровка С. В. Подрезовой

Fig. 15. Spiritual verse “O kol’ nashe na sem svete zhitie plachevno” performed by Nikandr I. Malygin. Transcribed by Svetlana Podrezova

Вариант Никандра Ивановича обладает признаками литургического жанра самогласной (поющей «на глас») стихире [Макаровская 2003, 495–498], то есть самым тесным образом связан с традицией богослужебного пения. Подобно другим стихам этого типа, «О коль наше на сем свете» имеет двустиховую форму. В основе напева — две мелостроки мольбительной величины (23–27 мерных единиц), которые находятся между

⁴² Авторы записи: А. Н. Мартынова, В. П. Шифф, Л. Ф. Морохова, Г. И. Мальцев.

собой в контрастном соотношении и сопрягаются посредством кадансов, отстоящих друг от друга на расстоянии большой секунды. Каждая из мелострок состоит из речитативной зоны и типизированного каданса-остановки. Ритмическая организация напева данного стиха опирается на квантитативный принцип, свойственный гласовому пению: ударные слоги наделяются долготой в строгой пропорции 2:1, а также повышением интонации. Подвижность ударений определяет неповторимый ритмический и мелодический облик каждой певческой строки. Подобный стиль пения духовных стихов не был зафиксирован в данной традиции, поэтому появление этого напева в репертуаре Никандра Ивановича можно объяснить его богатой певческой практикой, в частности, опытом пения погласиц (*ил. 15*).

Таким образом, записи богослужебных песнопений 1970-х годов, а также привлеченные к исследованию дополнительные материалы более поздних экспедиций подтверждают, что старообрядцы Койды принадлежали к поповскому белокрыницкому согласию и имели связи со старообрядческими центрами Москвы и Подмосковья. Это нашло отражение как в богослужебной и певческой практике койденцев, так и во внебогослужебной ее части — пении духовных стихов. Как и в других старообрядческих общинах, здесь широко распространено пение «по напевке», «на глас», сохранились распевы письменной традиции. Внебогослужебная лирика представляет собой срез популярных духовных стихов поздней старообрядческой традиции, а также эсхатологические стихи, распевы которых опираются на богослужебную традицию гласового пения. Тем самым, репертуар койденских стихов ярко контрастирует эпической традиции Зимнего берега Белого моря и очевидно имеет иной источник происхождения. Логично предположить, что стихи были восприняты койденцами из московского старообрядческого центра. Важно, что в экспедициях 1975–1976 годов удалось записать песнопения и духовные стихи от двух ярких, по мнению селян, исполнителей — Надежды Ивановны Малыгиной и Никандра Ивановича Малыгина.

К сожалению, более поздние записи свидетельствуют о постепенном «сворачивании» певческой традиции. Возможно, это связано с нарушением связи койденцев с конфессиональным центром и усилением в этих местах роли Русской Православной Церкви.

Вместе с тем, можно заметить и противоположную тенденцию. В старообрядческой общине Койды довольно устойчиво сохраняется значимая роль наставниц. Как и в предшествующие десятилетия, наставница и ее помощницы наделены большой символической властью, выполняют

функции ритуальных специалистов, обладают высоким социальным статусом и соответствующим ему символическим капиталом. Они строго охраняют принципы и формы сложившейся в Койде социальной иерархии и границы социальных сетей.

В истории певческой традиции старообрядцев Койды очень рано ставить точку. Традиция живет, приобретает новые черты. Нет сомнения, что записи, представленные в настоящей статье, станут важным материалом для изучения истории и локальной специфики духовного старообрядческого пения на Русском Севере. Дальнейшая работа по вычленению койденских рукописей из книжных собраний Древлехранилища и других архивов позволит ответить на вопрос о соотношении письменного и устного в изучаемой традиции, а также об ее истоках.

Литература

- [1] Балановская 2013 — *Балановская Т. П.* Проблемы изучения традиций знаменного распева в старообрядческих общинах приморского края: теоретические и методологические аспекты // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 3. С. 5–11.
- [2] Бильдюг, Комелина 2018 — *Бильдюг А. Б., Комелина Н. Г.* Рукописная книжность Зимнего берега Белого моря // Свод русского фольклора: в 25 т. Том 8: Былины Зимнего берега. Санкт-Петербург: Наука, 2018. С. 149–156.
- [3] Владышевская 2006 — *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. Москва: Знак, 2006. 472 с.
- [4] Воронцова 2015 — *Воронцова Е. В.* Современное бытование духовных стихов в среде старообрядцев (по материалам полевых исследований на Вятке): автореф. дисс. ... канд. философ. наук: 09.00.14 / Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2015. 25 с.
- [5] Денисов 2015 — *Денисов Н. Г.* Старообрядческая богослужебно-певческая культура: вопросы типологии. Москва: Прогресс-Традиция, 2015. 640 с.
- [6] Духовные стихи 2015 — *Духовные стихи Русского Севера / Карельский науч. центр Российской акад. наук, Ин-т яз., лит. и истории; сост. В. П. Кузнецова, науч. ред. Т. Г. Иванова; сост. нотн. приложения Г. В. Лобкова, М. Н. Шейченко.* Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. 800 с.
- [7] Казанцева, Философова 1998 — *Казанцева М. Г., Философова Т. В.* Музыкально-поэтическое наследие поморского Севера в Вятской старообрядческой традиции // Уральский сборник. История. Культура. Религия. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 81–111.
- [8] Калашников 1908 — *Калашников Л. Ф.* Октай и Азбука церковного знаменного пения. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1908. [131] с.
- [9] Калашников 1909 — *Калашников Л. Ф.* Обиход церковного знаменного пения. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1909. 144 л.

- [10] Калашников 1912 — *Калашников Л. Ф.* Ирмосы. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1912. 224 л.
- [11] Комелина 2015 — *Комелина Н. Г.* «Как бот „Каганович“ погиб»: тексты и практики, связанные с памятью о крушении кораблей на Белом море // *Memento Mori: похоронные традиции в современной культуре* / сост. А. Д. Соколова, А. Б. Юдкина; отв. ред. Д. В. Громов. Москва: ИЭА РАН, 2015. С. 241–255.
- [12] Комелина 2018 — *Комелина Н. Г.* Духовные стихи Зимнего берега Белого моря в записях советского времени (по материалам фольклорного собрания ИРЛИ) // *Русская литература. Историко-литературный журнал*. 2018. № 4. С. 208–237.
- [13] Круг 1884 — Круг церковного древнего знаменного пения: В 6 частях. Ч. II: Обиход всенощного бдения, Триоди Постной и Цветной. Санкт-Петербург: Тип. В. С. Балашова, 1884. 193 л.
- [14] Лапин 2009 — *Лапин В. А.* Великий Устюг: Рождественско-святочная традиция XVIII–XIX веков: Опыт реконструкции // *Русская народная песня. Вып. 2: Неизвестные страницы музыкальной истории* / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. Санкт-Петербург: ГНИИ, 2009. С. 6–47. (Фольклор и фольклористика)
- [15] Макаровская 2003 — *Макаровская М. В.* Духовные стихи Верхокамья // *Ежегодная Богословская Конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института: Материалы 2003 г.* Москва: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского института, 2003. С. 493–501.
- [16] Марков 1901 — *Марков А. В.* Былинная традиция на Зимнем берегу Белого моря // *Беломорские былины, записанные А. В. Марковым*. Москва: Т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1901. С. 1–26.
- [17] Мурашова 2011 — *Мурашова Н. С.* Духовные стихи Русского Севера в репертуаре сибирских старообрядцев // *Рябининские чтения – 2011: Материалы VI научной конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера* / Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы». Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2011. С. 343–346.
- [18] Никитина 2002 — *Никитина С. Е.* Соловецкий монастырь и народная вера // *Святые и святыни северорусских земель (По материалам VII научной региональной конференции)* / сост. и науч. ред. Н. И. Решетникова. Каргополь: Каргопольский государственный историко-архитектурный и художественный музей, 2002. С. 125–133.
- [19] Подrezова, Швец 2019 — *Подrezова С. В., Швец Т. В.* Духовные стихи и песнопения старообрядцев Белого моря (по материалам экспедиции ИРЛИ 1975 г. в с. Койда) // *Рябининские чтения – 2019: Материалы VIII конференции по изучению и актуализации традиционной культуры Русского Севера* / Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы». Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2019. С. 450–454.
- [20] Полозова 2000 — *Полозова И. В.* Традиции литургического пения старообрядцев поморского согласия Западной Сибири: автореф. дисс ... канд. иск.: 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2000. 24 с.
- [21] Преображенский 1924 — *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России. Ленинград: Academia, 1924. 123 с.

- [22] Савельев, Шухтина 1993 — *Савельев А. А., Шухтина Н. В.* Экспедиция на Мезень 1989 г. // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 46. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1993. С. 491–494.
- [23] Смирнова 2001 — *Смирнова Е. А.* 136 псалом «На реце вавилонстей...» — памятник раннего русского многоголосия XVI в. // Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института: Материалы 2001 г. Москва: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского института, 2001. С. 444–452.
- [24] Успенский 1971 — *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. 2 изд., доп. Москва: Советский композитор, 1971. 264 с.
- [25] Хрушкая 2003 — *Хрушкая Л. Н.* История старообрядческих скитов на Зимнем берегу Белого моря в XVII–XVIII в. // Русский Север и архиепископ Афанасий: Материалы научных чтений, посвященных 320-летию Архангельской и Холмогорской епархии / сост.: Булатов В. Н., Попова Л. Д. Архангельск: Поморский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 2003. С. 102–115.
- [26] Шукин 1860 — *Шукин Н.* Вертеп // Вестник Императорского географического общества. Ч. 29. Кн. 7. Санкт-Петербург, 1860. С. 25–35 (раздел 5 «Смесь»).
- [27] Яксанов 1914 — Стихи: Сборник стихов духовного содержания для старообрядческой семьи и школы. С 31 распевами «по знамени» и 4 рисунками в тексте. Собрал В. З. Яксанов. Ч. 1. Изд. 3. Саратов: Старообрядческая б-ка, 1914. 79 с.
© С. В. Подрезова, 2021
© Т. В. Швец, 2021

Сведения об авторах

Подрезова, Светлана Викторовна

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8885-4670>

SPIN-код: 2545-9206

e-mail: podrezova@yandex.ru

Кандидат искусствоведения (2009), старший научный сотрудник, заведующий Фонограммархивом Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук

199034 Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

Швец, Татьяна Викторовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4952-7159>

SPIN-код: 7924-9111

e-mail: t_shvets@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2018), доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

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

The Liturgical Singing Tradition of the Old Believers Priests of the Village of Koida (Based on the Materials of the Pushkin House Expedition in 1975 and 1976)

Podrezova, Svetlana V.

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

Shvets, Tatiana V.

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

Abstract. In 1975 and 1976, the Institute of Russian Literature (the Pushkin House) arranged expeditions to the village of Koida, Mezensky District, Arkhangelsk Region, during which spiritual verses and liturgical chants diverse in style and history were recorded. Until now, the collection of sound recordings (32 items) stored in the Phonogram Archive has not been a subject of special study. In the course of the research, it has become possible to attribute hymnographic texts, to highlight specifics of the chants and spiritual verses, to identify their sources, and partially reconstruct conditions of the sound recording. The materials of later folklore and archaeographic expeditions, provided the following information: facts about the life of the Old Believer's community that belonged to the Belokrinitsky concord, the names of mentors, forms of mentoring and transmitting the singing tradition. The chants and spiritual verses were recorded from two significant performers — mentors Nadezhda Malygina and Nikandr Malygin. The collection of chants is diverse and contains oral and written versions of chants, mnemonic (*pamyatoglasie*). Non-liturgical music is represented by popular spiritual poetry of late origin, except for eschatological verses, the melody of which is similar to the chant.

Keywords: *spiritual verses, liturgical chants, Old Believers' liturgical singing tradition, znamenny chant, Old Believers of village Koyda.*

Acknowledgements: Research of Svetlana V. Podrezova was supported by a grant from the Russian Science Foundation "Folklore of the White Sea in Contemporary Records: Studies and Texts", No. 17-78-20194

Submitted on: 14.05.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Podrezova, Svetlana V. & Shvets, Tatiana V.* "The Liturgical Singing Tradition of the Old Believers Priests of the Village of Koida (Based on the Materials of the Pushkin House Expedition in 1975 and 1976)". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 6–36 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.001>.

Works Cited

- [1] Balanovskaya, Tat'yana P. (2013). "Problemy izucheniya traditsiy znamennoogo raspeva v staroobryadcheskikh obshchinakh primorskogo kraja: teoreticheskie i metodologicheskie aspekty" ["The problems of studying the traditions of the znamenny chant in the Old Believer communities of the Primorye Territory: theoretical and methodological aspects"]. In *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, no. 3 (2013), pp. 5–11 (in Russian).
- [2] Bil'dyug, Arina B. & Komelina, Natal'ya G. (2018). "Rukopisnaya knizhnost' Zimnego berega Belogo morya" ["Handwritten bookstore of the Winter coast of the White Sea"]. In *Svod russkogo fol'klora* [*Corpus of Russian folklore*]: in 25 vols. Vol. 8: *Byliny Zimnego berega* [*Epics of the Winter Shore*]. St. Petersburg: Nauka, pp. 149–156 (in Russian).
- [3] Vladyshevskaya, Tat'yana F. (2006) *Muzykal'naya kul'tura Drevney Rusi* [*The musical culture of ancient Russia*]. Moscow: Znack, 472 p. (in Russian).
- [4] Vorontsova, Elena V. (2015) *Sovremennoe bytovanie dukhovnykh stikhov v srede staroobryadtsev (po materialam polevykh issledovaniy na Vyatke: avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk: 09.00.14* [*Modern life of spiritual verses among Old Believers (based on field research in Vyatka: Extended abstract of Cand. Sci. (Philosophy) dissertation: 09.00.14*], Lomonosov Moscow State University, responsible organization. Moscow: [s. l.], 25 p. (in Russian).
- [5] Denisov, Nikolay G. (2015) *Staroobryadcheskaya bogoslužebno-pevcheskaya kul'tura: voprosy tipologii* [*Old Believer Liturgical and Singing Culture: Typology Issues*]. Moscow: Progress-Traditsiya, 640 p. (in Russian).
- [6] *Dukhovnye stikhi Russkogo Severa* (2015) [*Spiritual Poems of the Russian North*], Institute of Language, Literature and History of the Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, responsible organization: scientific editor Tat'yana G. Ivanova; compilers Valentina P. Kuznetsova, Galina V. Lobkova, Mariya N. Sheychenko. Petrozavodsk: Karel'skiy nauchnyy tsentr Russian Academy of Sciences, 800 p. (in Russian).
- [7] Kazantseva, Marina G. & Filosofova, Tat'yana V. (1998). "Muzykal'no-poeticheskoe nasledie pomorskogo Severa v Vyatskoy staroobryadcheskoy traditsii" ["Musical and poetic heritage of the Pomor North in the Vyatka Old Believer tradition"]. In *Ural'skiy sbornik. Istoriya. Kul'tura. Religiya* [*Ural collection. History. Culture. Religion*]. Vol. 2. Ekaterinburg: Ural University Publishing House, pp. 81–111 (in Russian).
- [8] Kalashnikov, Lazar' F. (1908) *Oktay tserkovnogo znamennoogo peniya* [*Octoechos of the znamenny chant*]. Kiev: printing house S. V. Kul'zhenko, [131] p. (in Russian).
- [9] Kalashnikov, Lazar' F. (1909) *Obikhod tserkovnogo znamennoogo peniya* [*Obikhod of the znamenny chant*]. Kiev: printing house S.V. Kul'zhenko, 144 sheets (in Russian).
- [10] Kalashnikov, Lazar' F. (1912) *Irmosy* [*Hirmologion*] Kiev: printing house S. V. Kul'zhenko, 224 sheets (in Russian).
- [11] Komelina, Natal'ya G. (2015) "Kak bot Kaganovich pogib': teksty i praktiki, svyazannye s pamyat'yu o krushenii korablya na Belom more" ["'How the bot Kaganovich died': texts and practices related to the memory of the wreck of ships on the White Sea"]. *Memento Mori: pokhoronnye traditsii v sovremennoy kul'ture* [*Memento Mori*:

- funeral traditions in modern culture*], compilers Anna D. Sokolova, Anna B. Yudkina; executive editor Dmitry V. Gromov. Moscow: IEA RAN, pp. 241–255 (in Russian).
- [12] Komelina, Natal'ya G. (2018) “Dukhovnye stikhi Zimnego berega Belogo morya v zapisyakh sovetskogo vremeni (po materialam fol'klornogo sobraniya IRLI)” [“Spiritual Poems of the Winter Coast of the White Sea in Soviet-era Records (based on the materials of the IRLI folklore collection)”]. In *Russkaya literatura. Istoriko-literaturnyy zhurnal*, no 4 (2018), pp. 208–237 (in Russian).
- [13] Krug tserkovnogo drevnego znamennoy peniya (1884) [The circle of ancient znamenny singing]: in 6 vols. Vol. 2: *Obikhod vsenoshchnogo bdeniya, Triodi Postnoy i Tsvetnoy* [Chants of the All-Night Vigil, Triodion and Pentekostar] St. Petersburg: printing house V. S. Balashov, 193 sheets (in Russian).
- [14] Lapin, Viktor A. (2009) “Velikiy Ustyug: Rozhdestvensko-svyatochnaya traditsiya XVIII–XIX vekov: Opyt rekonstruktsii” [“Veliky Ustyug: Christmas and Christmas tradition of the XVIII–XIX centuries: Experience of reconstruction”]. In *Russkaya narodnaya pesnya. Vypusk 2: Neizvestnye stranitsy muzykal'noy istorii* [Russian folk song. Vol. 2: Unknown pages of musical history]. Compiler & executive editor Viktor A. Lapin. St. Petersburg: Humanities National Research Institute, pp. 6–47 (in Russian).
- [15] Makarovskaya, Melitina V. (2003) “Dukhovnye stikhi Verkhokam'ya” [“Spiritual verses of Upper Kama”]. In *Ezhegodnaya Bogoslovskaya Konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Bogoslovskogo Instituta: Materialy 2003 g.* [Annual Theological Conference of the Orthodox St. Tikhon Theological Institute: Materials 2003]. Moscow: Publishing house of the Orthodox St. Tikhon's Theological Institute, pp. 493–501 (in Russian).
- [16] Markov, Aleksey V. “Bylinnaya traditsiya na Zimnem beregu Belogo moray” [“Epic tradition on the Winter coast of the White Sea”]. In *Belomorskie byliny, zapisannye A. V. Markovym* [White Sea epics, recorded by A. V. Markov] Moscow: printing house A. A. Levenson, pp. 1–26 (in Russian).
- [17] Murashova, Natal'ya S. (2011) “Dukhovnye stikhi Russkogo Severa v repertuare sibirskikh starobryadtsev” [“Spiritual verses of the Russian North in the repertoire of the Siberian Old Believers”]. In *Ryabininskie chteniya – 2011: Materialy VI konferentsii po izucheniyu i aktualizatsii traditsionnoy kul'tury Russkogo Severa* [Ryabinin's readings – 2011: Materials of the VIII Conference on the Study and Actualization of the Traditional Culture of the Russian North]. Petrozavodsk: Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, pp. 343–346 (in Russian).
- [18] Nikitina, Serafima E. (2002) “Solovetskiy monastyr' i narodnaya vera” [“Solovetsky Monastery and Popular Faith”]. In *Svyatye i svyatyni severorusskikh zemel' (Po materialam VII nauch. regional'noy konf.)* [Saints and shrines of the North Russian lands (Based on the materials of the VII scientific regional conference)], compiler & scientific editor Nikolay I. Reshetnikov. Kargopol': Kargopol'skiy gosudarstvennyy istoriko-arkhitekturnyy i khudozhestvennyy muzey, pp. 125–133 (in Russian).
- [19] Podrezova, Svetlana V. & Shvets, Tat'yana V. (2019) “Dukhovnye stikhi i pesnopeniya starobryadtsev Belogo morya (po materialam ekspeditsii IRLI 1975 g. v s. Koida)” [“Spiritual verses and chants of the Old Believers of the White Sea (based on materials from the IRLI expedition in 1975 in the village of Koida)”]. In *Ryabi-*

- ninskie chteniya* – 2019: *Materialy VIII konferentsii po izucheniyu i aktualizatsii traditsionnoy kul'tury Russkogo Severa* [Ryabinin Readings – 2019: Materials of the VIII Conference on the Study and Actualization of the Traditional Culture of the Russian North] Petrozavodsk: Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, pp. 450–454 (in Russian).
- [20] Polozova, Irina V. (2000) *Traditsii liturgicheskogo peniya staroobryadtsev pomorskogo soglasiya Zapadnoy Sibiri* [Traditions of liturgical singing of the Old Believers of the Pomor consent of Western Siberia]: Extended abstract of PhD dissertation: 17.00.02. M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, responsible organization. Novosibirsk: [s. l.], 24 pp. (in Russian).
- [21] Preobrazhenskiy, Antonin V. (1924) *Kul'tovaya muzyka v Rossii* [Cult music in Russia]. Leningrad: Academia, 123 pp.
- [22] Savel'ev, Aleksey A. & Shukhtina, Natal'ya V. (1993) “Ekspeditsiya na Mezen' 1989 g.” [“Expedition to Mezen 1989”]. In *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 46. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, pp. 491–494 (in Russian).
- [23] Smirnova, Ekaterina A. (2001) “136 psalom ‘Na retse vavilonstey...’ — pamyatnik ranego russkogo mnogogolosiya XVI v.” [“136 psalm “At the end of the Babylon...” — a monument to the early Russian polyphony of the XVI century”]. In *Ezhegodnaya Bogoslovskaya Konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Bogoslovskogo Instituta: Materialy 2001 g.* [Annual Theological Conference of the Orthodox St. Tikhon Theological Institute: Materials 2001]. Moscow, Publishing house of the Orthodox St. Tikhon's Theological Institute, pp. 444–452 (in Russian).
- [24] Uspenskiy, Nikolay D. (1971) *Obraztsy drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva* [Samples of Old Russian singing art]. Moscow: Soviet composer, 264 pp. (in Russian).
- [25] Khrushkaya, Lyubov' N. (2003) “Istoriya staroobryadcheskikh skitov na Zimnem beregu Belogo morya v XVII–XVIII v.” [“The history of Old Believers' hermitages on the Winter coast of the White Sea in the XVII–XVIII centuries”]. In *Russkiy Sever i arkhiepiskop Afanasiy: Materialy nauchnykh chteniy, posvyashchennykh 320-letiyu Arkhangel'skoy i Kholmogorskoj eparkhii* [Russian North and Archbishop Athanasius: Materials of scientific readings dedicated to the 320th anniversary of the Arkhangel'sk and Kholmogory dioceses]. Arkhangel'sk: Pomor State University named after M. V. Lomonosov, pp. 102–115 (in Russian).
- [26] Shchukin, Nikolay (1860) “Vertep” [“Nativity Scene”]. In *Vestnik Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva* [Bulletin of the Imperial Russian Geographical Society]. Vol. 29, book 7, St. Petersburg, pp. 25–35 (section 5 ‘Smes’) (in Russian).
- [27] Stikhi: *Sbornik stikhov dukhovnogo sodержaniya dlya staroobryadcheskoy sem'i i shkoly. S 31 raspevami «po znameniu» i 4 risunkami v tekste. Sobral Vassily Z. Yaksanov* (1914) [Poems: A collection of poems of spiritual content for the Old Believer family and school. With 31 chants “according to the banner” and 4 figures in the text. Collected Vassily Z. Yaksanov]. Vol. 1, ed. 3. Saratov: Old Believer Library, 79 pp. (in Russian).

About the Authors

Podrezova, Svetlana V.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8885-4670>

SPIN-код: 2545-9206

e-mail: podrezova@yandex.ru

PhD (Arts, 2009), Senior Researcher Fellow and Head of the Phonogrammarchiv at the Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom), Russian Academy of Sciences
4 Makarova Embankment, St. Petersburg 199034, Russia

Shvets, Tatiana V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4952-7159>

SPIN-код: 7924-9111

e-mail: t_shvets@mail.ru

PhD (Arts, 2018), Associate Professor of the Old Russian Art of Singing 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 787.6.7

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.002

Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»?

Упанова, Анастасия Андреевна

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

Аннотация. Статья посвящена сочинениям известных петербургских композиторов — Концерту «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (манголины) и камерного оркестра Игоря Ефимовича Роголёва и Концерту для домры и камерно-симфонического оркестра Андрея Генриховича Тихомирова. Эти произведения представляют примеры взаимодействия сфер народно-инструментального исполнительства и академического музыкального искусства. Ранее данная проблема не рассматривалась в отечественном музыковедении. Появление в последней четверти XX века сочинений, в которых домра выступает в качестве солиста с симфоническим оркестром, в значительной мере способствовало расширению ее выразительных возможностей, а также становлению и развитию нового направления в домровом репертуаре. Основными позициями сравнительного анализа концертов И. Е. Роголёва и А. Г. Тихомирова стали трактовка роли солирующей домры, различия в композиции и драматургии названных сочинений. Отдельное внимание уделяется вопросам исполнительской интерпретации. Автором статьи приведены нотные примеры, иллюстрирующие наиболее важные с его точки зрения идеи и положения.

Ключевые слова: концерт для домры, камерный оркестр, Игорь Роголёв, Андрей Тихомиров, «Доменико Скарлатти».

Дата поступления: 20.10.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: Упанова А. А. Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»? // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 37–56. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.002>.

Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»?

Введение

С появлением в 1945 году Концерта Н. П. Будашкина начинается эпоха концертной «эмансипации» домры: из оркестрового инструмента она превращается в солиста. Это музыкальное событие предопределило значительное повышение уровня исполнительского мастерства домристов и, как следствие, рождение по существу нового академического жанра — концерта для солирующей домры с оркестром. Несомненно, на становление данного жанра повлияла сама его игровая природа, которой отвечает специфика народного инструмента. Уже в обозначенном произведении Будашкина со всей яркостью проявили себя как виртуозные возможности домры, так и ее способность к удивительному по красоте «пению». Вслед за этим появились концерты Ю. М. Зарицкого, Б. П. Кравченко, Л. П. Балая, В. А. Пожидаева, С. М. Слонимского, А. И. Кусякова, Н. И. Пейко, Т. П. Сергеевой, Ю. Н. Шишакова, Г. Г. Шендерёва, И. А. Тамарина, М. Б. Броннера, Е. И. Подгайца, А. А. Цыганкова.

Новый этап в развитии оригинального домрового репертуара ознаменовался созданием произведений, в которых домра солирует в ансамбле с симфоническим оркестром. Одним из первых в этом направлении стал Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (манголины) и камерного оркестра И. Е. Роголёва¹ (1975). Позднее был написан Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра А. Г. Тихомирова² (1988), на создание которого, по словам автора, его вдохновило блестящее исполнение А. В. Макаровым³ вышеназванного концерта Роголёва⁴

¹ Роголёв Игорь Ефимович — заслуженный деятель искусств России, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

² Тихомиров Андрей Генрихович — член Союза композиторов России.

³ Макаров Александр Васильевич — заслуженный артист России, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

⁴ Творчество указанных композиторов, несмотря на всё разнообразие представленных в нём жанровых направлений, крайне мало изучено. Среди работ, посвященных музыке И. Е. Роголёва: *Воробьев И. С.* Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»:

[Сергеева 2009, 86]. Сравнение избранных для анализа концертов Тихомирова и Роголёва целесообразно осуществить с точки зрения: а) трактовки роли солирующего инструмента, б) особенностей композиции и драматургии цикла, в) специфики материала и работы композиторов с ним.

Трактовка роли солирующего инструмента

В концерте Тихомирова домра словно стремится приблизиться к академическому стилю звучания симфонического оркестра, диалог с которым ведется вполне в духе традиционного инструментального концерта. Ее партия, весьма эффектная и виртуозная, постоянно (даже в медленной части) поддерживает соревновательный тонус композиции. Соперничество с оркестром позволяет подчеркнуть как виртуозные, так и кантиленные качества тематизма солиста, чему способствует разнообразие фактурного изложения. Однако материал фольклорно-бытового происхождения, который присущ специфике звучания домры, препятствует слиянию солирующего народного инструмента и симфонического оркестра в единое целое. В ходе остроумного игрового «действия» домра то приближается к заветной цели, то отдаляется от нее. В определенные моменты начинает казаться, что солист сможет подчинить своей образной сфере оркестр, но всякий раз почти достигнутое слияние нарушается тем или иным способом, возвращая все «на исходные позиции».

В сочинении Роголёва задача домры принципиально иная. В «Доменико Скарлатти» нет разногласия между солистом и оркестром; они находятся «по одну сторону баррикад». Объект, с которым они взаимодействуют, — темы клавирных сонат итальянского композитора. В концерте Тихомирова солист «испытывает на прочность» выразительные возможности оркестра; в «Доменико Скарлатти» такому испытанию подвергается тематизм эпохи барокко в его соприкосновении с духом и энергией настоящего (на момент создания концерта) времени. У Роголёва домра — тоже «чужестранка», однако, объединившись с оркестром благодаря

границы жанра // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 3. С. 6–22; Воробьев И. С. Об Игоре Роголёве — композиторе и не только // *Musicus*. 2008. № 4 (13). С. 48–50; Упанова А. А. Нетрадиционная концепция жанра в концерте Игоря Роголёва «В городе N» как предмет анализа в музыкально-теоретических дисциплинах // *Музыкальное искусство и образование*. 2020. Т. 8. № 4. С. 81–93. А. Г. Тихомиров ведет личный сайт, содержащий его статьи и эссе о современной музыке. Рассматриваемому произведению посвящена публикация «Концерт для непрестижного инструмента». См.: Сайт композитора Андрея Тихомирова. URL: http://tikhomirov-music.com/blog/new_article/concerto_for_an_undervalued_instrument (дата обращения: 20.09.2021).

частому подражанию клавесинной звучности, она вступает в «конфронтацию» с барочным тематизмом. При этом влияние ее тембра, а также современного тематического материала, фрагментарно внедренного автором в качестве разработочных элементов (вплоть до цитирования мотива из поп-музыки), оказывается губительным для материала сонат Скарлатти. В соревновании с оркестром в Концерте Роголёва домра довольно редко прибегает к демонстрации своих виртуозных возможностей, а единственную каденцию композитор вычеркнул еще до первого исполнения. Партия солиста здесь, в отличие от Концерта Тихомирова, при всей яркости и техническом блеске воспринимается как несколько «экзотический» солирующий голос оркестровой фактуры. Таким образом, домра в своем взаимодействии с тематизмом сонат Скарлатти изначально «заодно» с оркестром — они противостоят хрупкому, уязвимому перед напором современной реальности миру прекрасной ушедшей эпохи.

Особенности композиции и драматургии

Проблему взаимоотношений с «чужестранкой» каждый автор решает по-своему, в том числе в построении и драматургии цикла. В концерте Тихомирова все развитие устремлено к финалу: он — центр тяжести. В финале, и это особенно очевидно благодаря обширной и яркой каденции солиста, проявляется различие двух сфер: озорной, вольной, по-народному задорной сферы домры и не менее, но по-своему, «по-академически», яркой выразительной сферы партии оркестра. Здесь их пути окончательно расходятся, что автор и подчеркивает с известной долей театральности. Кода концерта подводит итог дуэта-несогласия, и этот (так и не обретенный) консенсус придает сочинению особое ироническое обаяние.

В цикле «Доменико Скарлатти» Роголёва нет очевидной генеральной кульминации. Композиция Концерта — скорее трехглавая горная гряда, где первая часть не только намечает конфликт, но и приводит к первому этапу его разрешения, притом отнюдь не позитивному. Во второй части с почти визуальной конкретностью, столкнувшись с драматической реальностью, воплощенной в жестких диссонансных интонациях, разрушается возвышенная и печальная ария Скарлатти. Весьма показателен тот факт, что медленная часть в этом концерте разомкнута, причем размыкание приходится на кульминацию — драматическую вершину лирического центра. Картину подобного разрушения, но в ином контексте,

содержит и финал, в котором неумолимый «бег времени» буквально «перемалывает» темы жизнерадостных сонат Скарлатти⁵.

Специфика материала и способы работы с ним

Вернувшись вновь к Концерту Тихомирова, мы уже в его начале заметим недвусмысленно обозначенное противоречие между солистом и оркестром. После вступления, порученного оркестру, домра появляется со своим абсолютно новым материалом, весьма в малой степени связанным с ранее звучавшим тематизмом (ил. 1). Примечательно, что и орке-

Allegro moderato

Домра

Ф-но

f

dim.

p

Ил. 1. А. Тихомиров. Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра, I часть. Две версии темы главной партии, тт. 1–6

Fig. 1. Andrey Tikhomirov. Concerto for domra and chamber symphony orchestra. Part I. Two versions of the main theme, meas. 1–6

⁵ В качестве примера можно привести коду финала. Заполнение фактуры шестнадцатыми нотами без остановок на восьмые придает музыкальному развитию дополнительную динамику. Вместе с тем, многократное повторение, «зацикливание» одного мотива создает ощущение движения «по спирали» — механистичное, своей предсказуемостью разрушающее изысканный тематизм Скарлатти.

струнный, и домровый материал в равной степени наделены как вступительной, так и экспозиционной функциями. Более того, по яркости материал оркестра ни в коей мере не уступает тематизму домры. Это равенство выразительного потенциала заставляет предположить, что перед нами две версии темы главной партии, каждая из которых с точки зрения драматургии образует собственную линию развития в Концерте. Таким образом, становится понятным, в чем коренится проблема взаимоотношений солиста и оркестра в Концерте Тихомирова. Участники диалога, каждый из которых обладает своим собственным ярким тематизмом, никак не могут прийти к согласию. Обозначить версии солиста и оркестра как два варианта темы главной партии не представляется возможным: в подобной ситуации автор представил бы одну тему в двух «обличьях». В данном случае присутствуют две разные темы (ил. 1); композитор маркированно обособляет оба материала, и каждый из них развивается по своему пути.

Подобная ситуация продолжается и в побочной партии, где точно так же оба участника диалога выступают со своими версиями темы. Чрезвычайно выразительной мелодии домры вокального происхождения, исполнение которой помечено авторским указанием *dolce*, противостоит продолжающий настроение темы главной партии контрастный контрапункт у оркестра, наделенный свойствами самостоятельного тематизма (ил. 2). На протяжении всей части композитор «сталкивает» две эти

Ил. 2. А. Тихомиров Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра, I часть. Две версии темы побочной партии, тт. 32–35

Fig. 2. Andrey Tikhomirov Concerto for domra and chamber symphony orchestra. Part I. Two versions of the side theme, meas. 32–35

версии. И даже когда они меняются местами (тема солиста переходит в оркестр и наоборот) каждый трактует, артикулирует и развивает материал по-своему. На этом «несовпадении устремлений» и заканчивается первая часть. Однако с появлением у домры флажолетов, придающих оркестровой партии звонкость и легкость, возникает ощущение примирения. Кажется, что пришел момент согласия, но с наступлением репризы вновь возвращается состязание. Из партии оркестра уходит его версия темы главной партии, и он вступает с имитацией темы главной партии солиста. Это второй эпизод, дающий надежду на столь ожидаемое объединение домры и оркестра, которому вновь не суждено состояться: всё разрушается с появлением в репризе темы побочной партии, порученной оркестру, причем в преображенном виде. Показателен фрагмент подхода к заключительному кадансу: оркестр прекращает играть, словно уже поставив точку, в то время как солист еще исполняет свой пассаж. Поскольку в репризе домра была лишена своего тематического рельефа, это выглядит хотя и несколько комично, но по-театральному эффектно.

Вторая часть Концерта Тихомирова принимает на себя роль лирического интермеццо. Она также является территорией скорее столкновения, нежели согласия, и это — конфронтация, которая не находит примиряющего исхода. Достаточно вслушаться в начало медленной части, чтобы понять характер взаимоотношений солиста и оркестра — он не изменился с момента завершения первой части. Песенный, лирический материал домры, «поющей» на протяжении почти всей части, постоянно подвергается натиску оркестрового материала, имеющего скорее танцевальную природу. В моменты перехода песенного материала к оркестру в партии солиста проявляются ритмические, интонационные элементы танцевального характера, нарушающие жанровый облик песни. В кульминации этого столкновения последняя попытка домры обрести в кантилене длинное дыхание терпит фиаско: едва запев, она словно сбивается, а ее лирическая песня превращается в пассаж, после чего и вовсе «сходит со сцены».

Чрезвычайно значима динамическая реприза у оркестра при отсутствии солиста. Переосмысленная в совершенно ином качестве — уже не бытовая песня, а гимн, парадоксальным образом сопровождаемый острым ритмизованным аккомпанементом, — основная тема появляется в виде, по сути, опровергающем ее первоначальный характер. Последнее проведение темы на *piano* с указанием *dolce* у домры в данном контексте ощущается как воспоминание (ил. 3). Казалось бы, это и есть момент торжества лирики, но возникает еще одна версия лирической темы с появившимся в партии оркестра контрастным материалом, свидетель-

Ил. 3. А. Тихомиров. Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра, II часть. Фрагмент лирической темы, тт. 44–49

Fig. 3. Andrey Tikhomirov. Concerto for domra and chamber symphony orchestra. Part II. The fragment of the lyric theme, meas. 44–49

ствуя о том, что и во второй части Концерта участникам диалога прийти к согласию не удалось.

В финале находит свое завершение интрига взаимоотношений домры и оркестра. Мультирепризность рондо весьма убедительно отражает описанную выше идею Концерта (ил. 4). Подготовка первой и второй реприз содержит попытку наконец объединить усилия солиста и оркестра, однако с наступлением третьего рефрена эта тенденция объединения рушится. Переломным моментом в развитии как финала, так и всего цикла является чрезвычайно развернутая каденция — «час торжества солиста». Однако этот эпизод окончательно обнажает противоречие между ним и оркестром. Демонстрация выразительных, технических, колористических возможностей солиста делает очевидным факт принципиальной невозможности согласия между домрой и симфоническим оркестром. В ответ на сольное высказывание с главной (чрезвычайно динамизированной) темой финала вступает оркестр — теперь уже он показывает свои возможности. Композитор будто приберег для конца сочинения кульминацию противостояния. Так и не договорившись, «стороны» приходят к кадансу — заключительному аккорду. Подчеркнуто несинхронный, он становится знаком неудачи обоюдных поисков согласного взаимодействия. При этом возникает (быть может, не предусмотренное автором)

Ил. 4. А. Тихомиров. Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра, III часть. Тема рефрена, тт. 3–8

Fig. 4. Andrey Tichomirov. Concerto for domra and chamber symphony orchestra. Part III. The refrain theme, meas. 3–8

ощущение, что концерт разомкнут, а продолжение следует. Вероятно, так оно и есть? Несостоявшееся объединение, вполне возможно, будет достигнуто в будущем...

В концерте «Доменико Скарлатти» изначально создается впечатление, что перед нами некое шутовское обращение к гениальному мастеру эпохи барокко. Важный выразительный штрих: в оригинальной теме ля-мажорной сонаты Скарлатти К 113, избранной Роголёвым в качестве темы главной партии первой части его Концерта, нет первой доли в басу, однако она появляется в рассматриваемом сочинении для домры (ил. 5). Эта вольность, которую позволяет себе автор, кардинальным образом переосмысливает взаимоотношения внутри темы. В оригинале фанфарный мотив правой руки является вопросом, за которым четырежды следует «простоватый» ответ в басу. В концерте «Доменико Скарлатти» с появлением баса левая рука выражает вопрос, что переосмысливает выразительность темы. Теперь уже правая рука варьирует, динамизирует, отвечая на неизменный, упрямый и, надо сказать, довольно скудный в своей выразительности вопрос. Создается впечатление, что «застрявший» на месте бас не просто тормозит, а буквально подавляет варьируемый ответ.

В тот момент, когда накал спора достигает своей высшей точки, появляется мотив из другой эпохи. Данный мотив, берущий на себя функцию «третьей судьбы», пришел в партитуру оркестра из советской поп-музыки 70–80-х годов — чрезвычайно распространенная, растира-

Allegro

Домра

Ф-но

Ил. 5. И. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (манголины) и камерного оркестра, I часть. Тема главной партии, тт. 1–10

Fig. 5. Igor Rogalyov. Concerto “Domenico Scarlatti” for domra and chamber orchestra. Part I. The theme of main part, meas. 1–10

жированная песенная интонация. Характер его появления, его природа и выразительные возможности, как мы увидим дальше, окажутся без преувеличения разрушительными для тонких и изысканных мелодий сонат Скарлатти. В этой связи отметим, что все темы Скарлатти, которые встретятся на территории рассматриваемого концерта, подвергаются существенным изменениям. Показательной является судьба темы побочной партии, заимствованной из известнейшей си-бемоль-мажорной сонаты Скарлатти К 154. Как в экспозиции, так и (еще больше) в репризе она подвергается серьезному ритмическому воздействию, отчего упругость и устремленность этой темы уступает место жесткому синкопированному и всё время прерывающемуся дыханию. Мажорная, отсылающая нас к интонациям охотничьей музыки (золотой ход валторны) тема в подобном ритмическом и тембровом оформлении звучит напряженно, поскольку попадает во враждебную ей среду. Эта светлая мелодия вследствие ритмических несовпадений и «спотыканий», а также будучи остро и парадоксально оркестрованной⁶, приобретает явно драматическое звучание. Вследствие этого изменения в кульминации первой части партия домры достигает почти предельного накала, подчеркнутого контраст-

⁶ Оркестр, изначально аккомпанирующий солисту, впоследствии вместо ожидаемого проведения певучей мелодии вступает в конфликт с материалом партии флейты. Кроме того, «псевдоблюзовые» гармонии, присутствующие в партии струнных, входят в противоречие с заданным жанром, в результате чего Ария «рассыпается».

ным ровным, лишенным дыхания материалом оркестра. По существу, это первый этап крушения светлого, идеального начала, которое был призван олицетворять музыкальный материал эпохи барокко.

В основе Второй части Концерта — Ария (ил. 6). Роголёв сохраняет тональность оригинальной темы Сонаты Скарлатти К 173 — си минор. Возвышенная и печальная ария в исполнении домры, обрамленная мягким и тонким сопровождением оркестра, сначала прерывается флейтой, которой довольно быстро удается нарушить цельность мелодического рисунка. Следом за этим начинает разрушаться оркестровая вертикаль, становясь всё более напряженной и диссонантной. И вот уже наметившееся было *lamento* превращается в полные трагизма возгласы домры, перебиваемые флейтой и будто со всех сторон сдавливаемые остроконфликтной гармонической вертикалью оркестра. Как было отмечено, вторая часть разомкнута. Домра, начавшая вторую часть с нежной и печальной мелодии, заканчивает ее почти криком. За короткое время пройден путь от арии *lamento* эпохи барокко к драматическим восклицаниям, своей выразительностью адресующие нас к трагическим страницам музыки двадцатого столетия.

The image shows a musical score for the Aria theme. It consists of two systems of staves. The top system has a single staff for the Domra (labeled 'Домра') and a grand staff for the Piano (labeled 'Ф-но'). The Domra part begins with a melodic line in C minor, marked 'p'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand, marked 'pp'. The second system continues the Domra melody and piano accompaniment, with the Domra part ending on a sharp note. The tempo is 'Adagio'.

Ил. 6. И. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, II часть. Тема Арии, тт. 1–9

Fig. 6. Igor Rogalyov. Concerto “Domenico Scarlatti” for domra and chamber orchestra. Part II. The Aria theme, meas. 1–9

Главная тема финала — перенесенный в минор вариант ля-мажорной сонаты Скарлатти К 26. Помимо полярного изменения наклонения, Роголёв превращает трехдольный метр оригинала в четырехдольный (ил. 7). Сопровождаемая остинато в басу, эта до неузнаваемости измененная

тема придает происходящему характер включившегося механизма, который «перемалывает» моторную, но изысканную тему Скарлатти. Далее появляется соль-мажорная фанфарная, маршевая тема, однако ей уготована драматическая роль. Словно в насмешку над этой праздничной темой, из нее же «вырастает» материал à la кантри, и домра, только что напоминавшая своим звучанием клавиесин, превращается в банджо.

Ил. 7. И. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (манголины) и камерного оркестра, III часть. Главная тема, тт. 1–5

Fig. 7. Igor Rogalyov. Concerto “Domenico Scarlatti” for domra and chamber orchestra. Part III. The main theme, meas. 1–5

Напряженным эпизодом финала является момент разрушения темы-цитаты из моцартовского «Дон Жуана»⁷ (ил. 8):

Ил. 8. И. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (манголины) и камерного оркестра, III часть. Тема-цитата из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта, тт. 141–142

Fig. 8. Igor Rogalyov. Concerto “Domenico Scarlatti” for domra and chamber orchestra. Part III. The theme-citation from W. A. Mozart’s “Don Giovanni”, meas. 141–142

⁷ В. А. Моцарт. Ария Дон Жуана «Fin ch'han dal vino calda la testa» из оперы «Дон Жуан, или Наказанный развратник».

В следующей затем подготовке к кульминации перед динамической репризой главной темы первой части возвращается ровное, механическое движение *tutti*, уничтожающее малейший намек на мелодический рельеф. Складывается отчетливое впечатление окончательного крушения тематического начала. По существу, это — высшая драматическая точка финала, но словно поворотом руля композитор резко меняет характер и направление действия. Вернувшаяся главная тема первой части Концерта звучит торжественно и ликующе. Утверждающая интонация ее вопроса реализует свою функцию утвердительного восклицания. В то же время отмеченная ранее «простоватость» баса, ощущавшаяся в первоначальном виде темы, уступает место совместному фанфарному звучанию солиста и оркестра. При этом иронический тон повествования, заданный в первой части «Доменико Скарлатти», сохраняется. Довольно скоро, спустя всего несколько тактов, домра будто бы вспоминает о своем фольклорном происхождении и, увлекая за собой оркестр, превращает тему Скарлатти в скомороший наигрыш! Следом вновь появляется уже знакомый нам мотив-«пришелец» из советской поп-музыки. Всё завершается пассажем домры — по признанию автора, отсылкой к началу «Рапсодии в стиле блюз» Гершвина.

Вместо заключения

Концерты для домры и камерного оркестра И. Е. Роголёва и А. Г. Тихомирова демонстрируют воплощение выразительных, колористических, композиционных поисков и находок в этом жанре, predetermined спецификой солирующего инструмента. Следует отметить, что сочинение музыки для домры таит в себе немало сложностей. Необходимо принять во внимание то обстоятельство, что композиторы, обращаясь к этому инструменту, чаще всего знакомы с ним лишь опосредованно, поэтому столь остро возникает вопрос исполнительской редакции домровой партии. Решение проблемы деликатного обращения с авторским текстом в процессе работы и необходимости внесения в него тех или иных корректировок напрямую зависит от мастерства и слухового опыта исполнителя, которому композитор доверил столь непростую задачу. В связи с этим коснемся некоторых аспектов данной проблемы — как интерпретационных, так и технических.

Стилистический колорит Концерта «Доменико Скарлатти» Роголёва поддерживается щипковой природой звукоизвлечения солирующего инструмента. Домра сохраняет самобытность своих тембровых и вырази-

тельных характеристик, несмотря на то, что зачастую автор, экспериментируя, «заставляет» ее подражать клавесину. Подобного эффекта удастся достичь при помощи игры у подставки в партии солиста; именно этот прием позволяет добиться более открытого, звонкого и будто несколько расстроенного, «фальшивого» звучания на домре. Особенность конструкции мандолины, в частности дублирование каждой из струн, также дает возможность создать ощущение неточной настройки инструмента — эффект, во многом придающий музыке, исполняемой на этом инструменте, колорит эпохи барокко. Таким образом, домра в концерте Роголёва посредством приема *sul ponticello* то отсылает нас к звучанию клавесина, то напоминает итальянскую мандолину времен Скарлатти. В качестве примера можно привести Арию из второй части Концерта, где драматизм оригинальной темы-цитаты Сонаты Скарлатти обостряется за счет вышеназванного приема. С точки зрения строения любого струнного инструмента, натяжение струны у подставки значительно больше, чем в положении *ordinario* или *sul tasto*, в то время как диапазон колебания струны, напротив, сокращен. Это создает ощущение напряжения в звуке. Парадоксально, что игра у подставки, в одной ситуации позволяющая звучанию солиста соответствовать стилистическому контексту ушедшей эпохи, в ином случае дает противоположный результат. Например, в эпизодах *à la кантри* автор применяет тот же самый прием, получая колорит американского банджо, который поддерживается аккордовой фактурой изложения материала. Исполнение аккордов вне всяких сомнений является одной из сильных сторон, своего рода «визитной карточкой» струнных щипковых инструментов — будь то балалайка или, в данном случае, домра. Способность исполнять одновременно взятый аккорд из трех (а на четырехструнной домре из четырех) звуков выгодно отличает ее даже от скрипки. В концерте «Доменико Скарлатти» Роголёв уделяет особое внимание этому приему игры. Основной сложностью в исполнении аккордов, помимо плотного дожатия нужных ладов пальцами левой руки, является навык достаточно стремительного, но не резкого прохождения медиатором всех трех (или четырех) струн одновременно, избегая арпеджиато. Для этого исполнителю необходимо владеть приемом игры медиатором «со струны»⁸,

⁸ В методической литературе, посвященной струнным народным инструментам, выделяют три основных вида туше на домре — *нажим*, *толчок* и *бросок*. Различаются они наличием (или отсутствием) так называемого замаха и скоростью прохождения медиатором струны, а также способом и характером ее прохождения. Инерционное «падение» медиатора на струну, обязательным условием которого является игра весом руки, когда мышцы исполнителя относительно расслаблены, характеризует бросок. Контро-

без замаха. Т. И. Вольская⁹ отмечает следующие технические особенности исполнения аккордов на домре:

«Сложность аккордовой техники в комбинированной работе сильной левой руки и пальцевой „хватке“ аккорда. В момент смены аккорда все решает точное умение готовить пальцы над своими струнами и ладами» [Вольская, Уляшкин 1995, 155].

При повторяющихся аккордах важен момент быстрого и цепкого возвращения медиатора снова в исходную позицию. Аккордовая фактура добавляет звучанию яркости и звонкости, благодаря чему партия домры как в Концерте Роголёва, так и в Концерте Тихомирова приобретает свой отчетливый рельеф в оркестровой ткани. Особую краску Концерту «Доменико Скарлати» обеспечивает *glissando* — колористический прием игры. Если в первой части цикла он служит для поддержания динамических выходов на *crescendo*, то в финале данный прием буквально заменяет собой движение шестнадцатыми в партии солиста. Примечательно, что в ряде случаев композитор не указывает определенную высоту начального и конечного звуков *glissando*, обозначая в нотах «от произвольных звуков». По признанию самого автора, использованные приемы были подсказаны ему первым исполнителем Концерта Э. А. Шейнкманом.

Партия солиста в Концерте Тихомирова выразительна, насыщена событиями и весьма сложна с точки зрения исполнения. Композитор стремится в максимальном объеме продемонстрировать технические возможности домры, о чем свидетельствует, например, изложение солирующего материала двойными нотами во многих эпизодах сочинения. Для качественного исполнения двухголосия на струнных народных инструментах чрезвычайно важен подбор аппликатуры левой руки. Основной принцип в решении данной задачи описан в работе М. И. Сенчурава¹⁰:

лируемое прохождение струны при «силовой» игре с ускорением — толчок. В данном случае речь идет о нажиме — способе туше, при котором контакт медиатора со струной осуществляется без замаха, но при помощи нажатия на нее. Этот способ дает наиболее явственное ощущение «сопротивления» струны, однако, воспользовавшись им, можно добиться максимально глубокого и насыщенного звучания.

⁹ Вольская Тамара Ильинична — заслуженная артистка России, профессор Уральской консерватории имени М. П. Мусоргского.

¹⁰ Сенчурава Михаил Ильич — заслуженный артист России, заслуженный деятель искусств России, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

«В двойных нотах хорошо закреплять за определенным голосом свой палец и передвигать его по грифу скольжением; также следует избегать „перескока“ одного и того же пальца со струны на струну в соседних интервалах» [Сенчуров 2004, 7].

Руководствуясь данным принципом, исполнителю удастся сохранить legato, столь необходимое для ровности голосоведения в двойных нотах. Тихомиров в своем Концерте применяет приемы, апробированные в домровой литературе и с наибольшей полнотой раскрывающие потенциал инструмента. Легко и убедительно звучат гаммообразные пассажи и вариации «через открытую струну». Важной для пассажной техники на струнных инструментах является быстрая и качественная смена позиций. М. М. Гелис¹¹ дает следующие рекомендации для рациональной организации смены позиции:

«Тот палец, который должен будет взять последующую ноту в будущей позиции, во время движения по грифу не меняет своей формы, не вытягивается вперед, а находится над грифом и над своей струной. Предплечье передвигает палец по грифу до тех пор, пока будущий палец не очутится над необходимой нотой» [Гелис 2014, 26].

Вторая часть Концерта Тихомирова — пример «поющей» домровой кантилены. В ней композитор мастерски применяет tremolo, один из ключевых приемов игры на домре. В основе данного приема — учащенные переменные удары медиатором по струне, что позволяет исполнителю изменять концентрацию (или частоту) колебательных движений в зависимости от необходимого напряжения в звуке. При помощи tremolo на домре возможно создать ощущение возникновения звука словно из воздуха, когда границы его взятия и снятия почти стираются для слушателя. Для качественного исполнения рассматриваемого приема необходимо соблюдать legato как в правой, так и в левой руке, избегая чрезмерно активного, подобно «молоточкам», выставления пальцев левой руки на струну. Важнейшим критерием для певучей кантилены, помимо ровности звуковедения, является тембровое единообразие. Очевидно, по этой причине автор фиксирует в нотах пожелание: основную тему лирического центра, несмотря на широкую интервалу ее мелодии,

¹¹ Гелис Марк Моисеевич — заслуженный деятель искусств Украины, профессор Киевской консерватории имени П. И. Чайковского (ныне Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского).

исполнять на одной струне настолько продолжительно, насколько позволяет диапазон. В выборе названных приемов композитору также помог первый исполнитель Концерта А. В. Макаров.

Рассмотренные в настоящей статье концерты И. Е. Роголёва и А. Г. Тихомирова различны по языку, по тематизму и способам его развития, и, наконец, по характеру взаимодействия солиста с оркестром. Но важно то, что их связывает — попытка соединить, казалось бы, несоединимое, и это удается их авторам. Несмотря на существенные различия, коренящиеся в специфике звукоизвлечения, тембровых и выразительных возможностях солирующей домры и симфонического оркестра, композиторы продемонстрировали два разных подхода к решению вопроса о взаимодействии столь самобытных участников диалога. В сочинении Тихомирова домра старается подчинить своей звуковой природе оркестр, и в итоге у нее это практически получается. В Концерте Роголёва взаимодействие солиста и оркестра происходит через «общий знаменатель», в качестве которого выступает тематический материал сонат Скарлатти. Таким образом, заключенный союз с «чужестранкой» дает надежду на продолжение развития жанра в этом направлении. Представленные работы дают основание полагать, что альянс, о котором идет речь, отнюдь не исчерпал своих возможностей; напротив, он является началом долгой и плодотворной совместной жизни в творчестве композиторов следующих поколений.

Литература

- [1] Вольская, Уляшкин 1995 — *Вольская Т. И., Уляшкин М. И.* Школа мастерства домриста. Екатеринбург: Диамант, 1995. 161 с.
- [2] Гелис 2014 — *Гелис М. М.* Методика обучения игре на домре: учебное пособие / вступ. статья, редакция и комментарии Т. И. Вольской; Тольяттинская консерватория. 2-е изд. Тольятти: [б. и.], 2014. 98 с.
- [3] Сенчуров 2004 — *Сенчуров М. И.* Об аппликатуре на балалайке // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сб. статей. Вып. 1 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Факультет народных инструментов; ред.-сост.: М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. Санкт-Петербург: СПбГК, 2004. С. 5–19.
- [4] Сергеева 2009 — *Сергеева И. Н.* Произведения композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга для домры (опыт составления каталога) // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сборник статей. Вып. 2 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Факультет народных инструментов; ред.-сост. М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. Санкт-Петербург: СПбГК, 2009. С. 77–87.

Сведения об авторе

Упанова, Анастасия Андреевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0587-5928>

SPIN-код: 5550-5703

e-mail: pastaupanova@gmail.com

Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

Domra and Chamber Orchestra in Concertos by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov. An Alliance with a “Stranger”?

Upanova, Anastasiya A.

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

Abstract. The article is devoted to the works of famous St. Petersburg composers — Concerto *Domenico Scarlatti* for four-string domra (mandolin) and chamber orchestra by Igor Ye. Rogalyov and *Concerto for domra and chamber symphony orchestra* by Andrey G. Tikhomirov. These works are examples of interaction of the spheres of folk-instrumental performance and academic musical art. Previously, this problem was not considered in Russian musicology. In the last quarter of the 20th century, compositions appeared, where domra acts as a soloist with a symphony orchestra, which to a large extent contributed to expansion of its expressive capabilities, as well as formation and development of a new direction in the domra repertoire. The main positions of the comparative analysis of the Rogalyov’s and Tikhomirov’s concertos were: interpretation of the solo domra’s role, differences in the composition and dramaturgy of the above works. Special attention is paid to the issues of performing interpretation. The author of the article proposes musical examples illustrating the most important ideas and provisions from her point of view.

Keywords: *concerto for domra, chamber orchestra, Igor Ye. Rogalyov, Andrey G. Tikhomirov, “Domenico Scarlatti”*.

Submitted on: 20.10.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Upanova, Anastasiya A.* “Domra and Chamber Orchestra in Concertos by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov. An Alliance with a ‘Stranger’?”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 37–56 (in Russian).

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.002>.

Works Cited

- [1] Volskaya, Tamara I. & Ulyashkin, Michail I. (1995). *Shkola masterstva domrista [The School of Domra Performing Mastery]*. Ekaterinburg: Diamant, 161 p. (in Russian).
- [2] Gelis, Mark M. (2014). *Metodika obucheniya igre na domre: uchebnoye posobiye [Methods of Teaching to Play Domra: Training Manual]*, under the editorship by Tamara I. Volskaya. Tolyatti: unpublished, 2014. 98 p. (in Russian).
- [3] Senchurov, Michail. I. (2004). “Ob applikature na balalayke” [“About fingering on the balalaika”]. In *Voprosy ispolnitel’sтва na strunnykh narodnykh instrumentakh [Questions of performance on stringed instruments]*: Collection of works. Vol. 1, compiled

& edited by Michail I. Senchurov, Yuliya L. Nogareva. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, pp. 5–19 (in Russian).

- [4] Sergeeva, Irina N. (2009). “Proizvedeniya kompozitorov Leningrada – Sankt-Peterburga dlya domry (opyt sostavleniya kataloga)” [“Music by composers of Leningrad – St. Petersburg for domra (experience in cataloging)”]. In *Voprosy ispolnitel'stva na strunnykh narodnykh instrumentakh* [Questions of performance on string folk instruments]: Collection of works. Vol. 2, compiled & edited by Michail I. Senchurov, Yuliya L. Nogareva. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, pp. 77–87 (in Russian).

© Anastasiya A. Upanova, 2021

About the Author

Upanova, Anastasiya A.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0587-5928>

SPIN-код: 5550-5703

e-mail: pastaupanova@gmail.com

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

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 781.63; 784.5
ББК 85.316
DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.003

Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр Плаксин». Опыт первого прочтения

Абдоков, Юрий Борисович

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

Аннотация. Творчество Моисея (Мечислава) Самуиловича Вайнберга (1919–1996) переживает в последнее десятилетие настоящий ренессанс. Театральные постановки, фестивали, концерты на лучших сценах России, Европы и Америки, выпуск новых компакт-дисков на крупнейших звукозаписывающих лейблах, переиздание многих партитур — всё это, казалось бы, исчерпало возможности открытий в обширном наследии художника. Между тем, при содействии родных композитора, по инициативе Международной Творческой мастерской «Terra Musica» один из лучших отечественных коллективов — Камерная капелла «Русская Консерватория» под руководством дирижера Николая Хондзинского — осуществила мировые премьеры партитур, которые по разным обстоятельствам многие десятилетия находились под спудом. Речь идет о двух кантатах, созданных в 1966 году: «Петр Плаксин» по одноименной поэме Юлиана Тувима и «Хиросимские пятистишия» на стихи Мутэноси Фукагава. Статья отражает историю создания, опыт исследования и подготовки первого исполнения (студийной записи) кантаты «Петр Плаксин», воплощающей выдающееся мастерство Вайнберга и при этом неизвестной даже узкому кругу специалистов, изучающих отечественную музыку второй половины XX столетия. Образная палитра и тембровая поэтика кантаты — поэтические аспекты, рассмотрев которые, можно более объемно осмыслить важные свойства авторского стиля, а также резонанс художественных открытий Вайнберга в современном музыкальном пространстве.

Ключевые слова: *Моисей (Мечислав) Вайнберг, Георгий Свиридов, Юлиан Тувим, Николай Хондзинский, «Русская Консерватория», кантата, тембровая поэтика.*

Дата поступления: 16.08.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: *Абдоков Ю. Б. Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр Плаксин». Опыт первого прочтения // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 57–95.*
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.003>.

Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр Плаксин». Опыт первого прочтения

«Уцелевшим из Варшавы», «гением высокой судьбы» — без метонимических преувеличений — называл М. С. Вайнберга его друг и коллега Н. И. Пейко [Абдоков 2020, 243]. Биография Вайнберга, казалось бы, хорошо изучена, во всяком случае в том, что касается ее узловых событий: это раннее профессиональное становление, немецкая оккупация Польши, жизнь в Варшавском гетто, бегство в СССР, скитания военных лет, трагическая участь родных композитора, погибших в нацистском концлагере в 1943 году, и его собственный арест в Москве на исходе сталинской эпохи. Некоторые публицисты трактуют трагические изломы в жизни музыканта едва ли не в авантюрно-приключенческом ключе, используя сомнительные источники и пренебрегая главным свидетельством, которое оставляет о себе большой художник: авторскими признаниями, размышлениями, документами из личного архива, а главное — его творчеством.

Обращает на себя внимание не только масштабность наследия Вайнберга (22 «большие» и четыре камерные симфонии, семь опер, два балета, 17 струнных квартетов, внушительное количество концертных, камерных — сольных и ансамблевых — сочинений), но и его абсолютная художественная целостность. Пожалуй, нет такого жанра, академического или прикладного, в котором композитор не оставил бы яркого, а иногда и неизгладимого следа: от симфонии, оперы и концерта до кинематографа, циркового искусства и драматического театра.

И всё же, жизненное пространство музыки Вайнберга по преимуществу *сонатно-симфоническое* — во всем богатстве поэтических, жанровых ипостасей сложносоставной симфонической драматургии. Это касается не только номинально крупных (оркестровых, концертных, театральных, ораториальных, камерно-инструментальных) сочинений, но и многочисленных сольных, ансамблевых и оркестровых миниатюр. Говоря иносказательно, Вайнберг — прирожденный романист, который не только в эпических композициях, но и в небольших новеллах сопрягает то, что сочетается довольно редко: повествовательный размах и тончайшую поэтическую нюансировку, большой арсенал живописно-изобразительных средств и лексический аскетизм, разработку идей широчайшей образно-философской

этимологии и чистоту стиля. Нельзя не согласиться с наблюдением Л. Никитиной, считающей, что «для симфонического мышления композитора характерна лирико-философская направленность» [Никитина 1972, 13]. Лирико-философский тон — свойство большинства сочинений композитора, включая те, в которых значимую роль играют гротеск, ирония или фантазмагория.

Вайнберг, о рабочем режиме которого ходили легенды, сочинял едва ли не каждый день. Метод этот не общеобязательный, а часто и опасный, но для автора «Петра Плаксина» — единственно возможный и, в своем роде, душеспасительный. Обладая феноменальной техникой, композитор никогда не эксплуатировал ее в сугубо ремесленном ключе: сочинял трудно, иногда мучительно, отвергая легкое перо как нестерпимый моветон. Н. И. Пейко рассказывал, что, оценивая «Плач по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого, Моисей Самуилович неожиданно заметил: «Литры чернил, и ни одной капли крови...»¹ Эта хлесткая ремарка говорит не столько о жесткости профессиональных оценок Вайнберга (человека крайне застенчивого, но очень принципиального в вопросах чести), сколько характеризует его собственный этос: никакой игры в политическую, национальную, религиозную актуальность; никакой двусмысленности в том, что композиторский труд в его высших проявлениях всегда морально обусловлен, и, наконец, что сама эта мораль воплощает абсолютное единство творческого и нравственного начал. Возможно, именно поэтому, сопоставляя лучшие опусы Вайнберга — такие как Фортепианный квинтет ор. 18 (1945), Шестая симфония ор. 79 (1962–1963), опера «Пассажирка» ор. 97 (1967–1968), нисколько не удивляешься едва ли не моцартианской легкости, единству дыхания, с которыми они воплощены. А ведь каждая из этих партитур потребовала титанических усилий и могла бы стать оправданием целой жизни. Подчеркнем еще раз, ибо это важно для понимания этоса композитора: Вайнберг писал очень много, но это не была поденщина в общепринятом смысле. Даже самым суровым оппонентам, особенно тем, кто обладает благородством тона, автор «Пассажирки» не оставил ни малейшего повода рассуждать о «творческом зуде» и прочих графоманских причудах. Профессионализм экстра-класса, как уже говорилось, сопровождается у Вайнберга виртуозным преодолением следов многосложной работы. В одном из писем Асафьев в ответ на признание Мясковского в мучительности творческого труда, без которого он не мыслит жизни, заметил, что «пород композиторов много...», и самог

¹ Записано на уроке Н. И. Пейко в 1993 году.

Мясковского причислил к «мученикам», а Прокофьева — к «блаженным» [Асафьев 2020, 330]. Вайнберг — музыкант, в котором сочеталось, судя по всему, и то, и другое.

В 1966 году композитор завершил Струнный квартет № 11 ор. 89, начал Концерт для трубы с оркестром ор. 67, но главным итогом этого года стало сочинение двух кантат: «Петр Плаксин» на стихи Юлиана Тувима и «Хиросимские пятистишия» на тексты Мутэноси Фукагава. Вместе с созданной годом ранее кантатой «Дневник любви» ор. 87 на слова Станислава Выготского эти три опуса складываются в своеобразный метацикл. При том, что образная палитра, музыкальная драматургия и тембровая поэтика кантат вполне самодостаточны, «Петр Плаксин» с его многозначной русско-польской метафизикой, высоковольтная экспрессия «Хиросимских пятистиший», исповедальность «Дневника любви», посвященного детям Освенцима, — всё это грани единого духовного и музыкального измерения. Между тремя кантатами Вайнберга связь не только жанровая, но, как и в случае с «Волшебным рогом мальчика», «Песнями на стихи Рюккерта» и «Песнями об умерших детях» Г. Малера — онтологическая².

«Петр Плаксин» ор. 91 — кантата для контральто, тенора, 19 инструментов (11 исполнителей) на слова Юлиана Тувима в русском переводе Асара Эппеля сочинена в большем своем объеме 4–11 июля 1966 года в Старой Рузе, малой родине многих произведений Вайнберга, и окончательно завершена 6–9 сентября того же года в Москве. Учитывая, что кантата посвящена Г. В. Свиридову, можно предположить, что одним из первых (в авторском исполнении) ее услышал именно он. Свиридову посвящен также Шестой струнный квартет, ор. 35 (1946) Вайнберга. В течение многих десятилетий музыкантов связывали дружеские отношения (ил. 1). Сказывалось это не только во взаимной приязни, но и в живом интересе к творчеству друг друга. От Б. А. Чайковского я знаю, что Свиридов высоко ценил оперу «Пассажирка» и многие другие опусы Вайнберга. О самом существовании кантаты, посвященной автору «Курских песен», я впервые услышал от К. С. Хачатуряна в 1999 году, что подтверждает знакомство современников-коллег с этим сочинением.

² Перу Вайнберга принадлежит еще одна кантата — «На родине» (1952) на слова советских детей для хора мальчиков, детского и смешанного хоров и оркестра. Стилистически и хронологически этот интереснейший опус стоит особняком.



Ил. 1. Г. В. Свиридов и М. С. Вайнберг. Из архива «Общества Бориса Чайковского». Ф. 2. Ед. хр. 4

Fig. 1. Georgy V. Sviridov and Moisey S. Weinberg. From the archive of «The Boris Tchaikovsky Society». Col. 2. No. 4

Наверняка музыку «Петра Плаксина», как и «Хиросимских пятистиший», знал Д. Д. Шостакович. Помимо того что, начиная с Первой симфонии, Вайнберг показывал ему все завершённые сочинения, об этом свидетельствует бесспорный *поэтический* резонанс тембровой драматургии обеих кантат в Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Стало уже привычным связывать замысел замечательной вокальной симфонии Шостаковича с «Песнями и плясками смерти» Мусоргского. На этот счет Б. А. Чайковский, не разделявший этого мнения, заметил на одном из уроков в 1992 году: «Связь, прямо скажем, от Адама и Евы...»³ Предпоследняя симфония Шостаковича, посвященная Б. Бриттену, сочинение во всех смыслах неповторимое — весьма характерно выражающее этос автора, осознающего пределы собственной жизни. Но в самом феномене *поэтической рефлексии* нет ничего удивительного: у Шостаковича как у природного гения душевный отклик на восторг от чужого (но не чуждого) творческого откровения генерирует собственные образы и идеи.

³ Записано в доме Б. А. Чайковского в январе 1992 года.

Нечто подобное произошло, например, после премьеры Виолончельного концерта Бориса Чайковского. Нет никаких сомнений, и об этом неоднократно свидетельствовал М. С. Ростропович, что во вполне оригинальном замысле Второго виолончельного концерта Шостаковича явно чувствуется «отзвук» его восторга от партитуры Б. Чайковского. В интервью для британской звукозаписывающей компании EMI Classics Ростропович заметил:

«Когда Борис написал Сюиту для виолончели соло, я уже знал, что он композитор великого таланта. А когда он стал писать Виолончельный концерт, я поначалу даже не мог предположить, что получится *такой* концерт. Когда мы с моим постоянным пианистом подошли к хоральному эпизоду в 1-й части, у меня полились слёзы от этих гармоний. Я потом очень хорошо понял Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, когда тот, попросив партитуру, сказал: „Я хочу изучить эти нечеловеческие красоты“...»⁴.

В той же Четырнадцатой симфонии Шостаковича, с ее яркой струнно-ударной пластикой, ощущается родство с «обжигающими», космогоническими образами Камерной симфонии Бориса Чайковского, имевшей значительное воздействие на многих современников, включая Вайнберга. Подчеркнем, что здесь нет и намёка на то, что относительно Пятнадцатой симфонии того же Шостаковича его друг и лучший интерпретатор Мравинский с грустью называет «Тихо-Хренниковской мясорубкой музыки, толчеи, конъюнктур...» [Мравинский 2004, 366].

Шостакович, умевший радоваться успехам коллег не меньше, чем своим собственным, по словам Н. И. Пейко, после премьеры Шестой симфонии Вайнберга сказал: «Я желал бы быть автором этой музыки...»⁵

К сожалению, стало едва ли не обыденным весьма упрощенно толковать признания Вайнберга о значении личности и музыки Шостаковича в его профессиональном становлении. Значение это велико и неоспоримо. Но стоит ли переоценивать его лексическую составляющую, не говоря уже о принципиально отличающихся типах вдохновенности? Вайнберг не был ни «маленьким», ни «дистиллированным», ни «польским», ни «еврейским» вариантом Шостаковича, как беззастенчиво заявляют некоторые журналисты. Он, как и его великий старший друг, был самим

⁴ М. Rostropovich: «The Russian Years», CD № 5, London (EMI CZS 572016 2).

⁵ Записано со слов Н. И. Пейко на открытом семинаре для композиторов и дирижеров, в мае 1990 года.

собой, а это гораздо сложнее и интереснее. Званием ученика Шостаковича гордился, хотя формально не взял у него ни одного урока. Коль скоро речь идет о современниках, связанных многолетней сердечной дружбой и тесным профессиональным взаимодействием, следовало бы рассматривать не односторонний, а взаимный творческий резонанс. Речь идет не о лобовых влияниях и тем более не о тривиальных заимствованиях, а о том, что Е. А. Мравинский именовал духовным диалогом «братьев по Дням»⁶ [Мравинский 2004, 67].

Увы, высказано немало спекулятивных соображений о едва ли не роковом влиянии Шостаковича на своих учеников и друзей, и в особенности о том, как героически преодолевалось это влияние некоторыми из них. Притом что доподлинно известно: в своей педагогической работе Шостакович более всего ценил самостоятельность творческих решений, пресекал стремление «идти по проторенной дорожке», не говоря уже о механическом подражательстве. И если таким непохожим друг на друга ученикам Шостаковича, как Борис Чайковский и Галина Уствольская, Георгий Свиридов и Револь Бунин, удалось с первых шагов в большой музыке заявить, прежде всего, *о себе*, а не о вполне объяснимых влияниях, то было бы странно исключить в этом роль Учителя. Достаточно вспомнить две дипломные работы (ленинградскую и московскую) в композиторском классе Шостаковича: Фортепианный концерт Г. Уствольской и оперу «Звезда» Б. Чайковского. С такой степенью эстетической, стилевой, духовной самостоятельности, не говоря уже о профессиональном мастерстве, которыми отмечены выпускные работы Уствольской и Чайковского, не все *заканчивают* большой путь в искусстве.

Коль скоро сравнительная атрибуция неистребима, было бы интересно рассмотреть этот феномен в обратной проекции, ведь Борис Чайковский, Николай Пейко, Галина Уствольская, Георгий Свиридов, Револь Бунин и, конечно же, Моисей Вайнберг, при всём, что их исторически сближает во времени и музыкальном пространстве, — это не автоматически сложившийся «клуб однопартийцев», а нечто более объемное и сложное. За каждым из названных художников — неповторимый музыкальный мир. Хотя бы поэтому внутренние и внешние связи и влияния в сложном эстетическом континууме, который именуют «кругом Шостаковича», не могли быть одномерными, примитивно-односторонними. Так, образы того же Виолончельного концерта Б. Чайковского отнюдь не тиражируются, они одухотворяют один из лучших камерных опусов Вайнберга — Двадцать четыре прелюдии для виолончели соло ор. 100

⁶ «Братом по Дням» Е. А. Мравинский назвал в своем дневнике Д. Д. Шостаковича.

(1968), а в посвященной Б. Чайковскому последней, Четвертой камерной симфонии для кларнета, струнного оркестра и треугольника ор. 153 (1992) портретируется утонченный духовный облик композитора, которого Вайнберг считал гением⁷. Оркестровый рельеф Десятой симфонии для струнного оркестра ор. 98 (1968) своеобразно отражает инструментальную пластику Камерной симфонии (1967) Б. Чайковского. При всей разности и даже первозданности замыслов этих выдающихся партитур, просматривается их отнюдь не механическое — стилевое родство. По замечанию Ф. Степуна, «*стиль и душа неотрывно связаны друг с другом* (курсив мой. — Ю. А.). Установление *этих* созвучий гораздо важнее, чем установление влияний...» [Степун 1998, 188].

И в случае с Шостаковичем действуют те же законы. Нет ничего парадоксального в духовной и эстетической восприимчивости «живого классика» к тому, что его окружало в музыкальном мире и по-настоящему волновало: отклик на художественные открытия автора «Пассажирки» не ограничивается очевидными параллелями между циклом Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» ор. 79 (1948) и великолепными «Еврейскими песнями» Вайнберга ор. 13 и ор. 17 (1943, 1944). Шестая, Седьмая и Восьмая симфонии, кантаты «Петр Плаксин» и «Хиросимские пятистишия» — эти и другие сочинения Вайнберга нашли, по слову Баратынского, «друга в поколении», а в случае с Шостаковичем — друга гениального и любящего⁸.

Закончив «Петра Плаксина», автор отправил партитуру в репертуарную комиссию Министерства культуры РСФСР и получил (на далеком исходе «оттепели») разгромный ответ, который по своей стилистике напоминает безграмотно-уничижительные реляции чиновников культнадзора конца сороковых. Вайнберг, не склонный к фрондерству, никогда не акцентировал внимание коллег на сложной судьбе некоторых своих сочинений. Сегодня трудно представить, что в середине 60-х годов прошлого века музыкант такого масштаба мог подвергнуться столь оскорбительному разносу.

В архиве композитора сохранился любопытный документ — рукопись отзыва двух цензоров Министерства культуры РСФСР (орфография и пунктуация документа вполне соответствуют его содержанию). Привожу текст без сокращений и изменений:

⁷ Борису Чайковскому также посвящена также Соната для фортепиано № 6 ор. 73 (1960) Вайнберга. Б. А. Чайковский посвятил Вайнбергу Сонату для виолончели и фортепиано (1957).

⁸ Двенадцатая симфония ор. 114 (1975–1976) Вайнберга посвящена памяти Шостаковича.

«Петр Плаксин.

Трудно предположить что-нибудь менее подходящее для музыкального воплощения. Сюжет и персонажи, да и окружающая обстановка — словом, все изображено при помощи одной серой краски без всяких оттенков. Обнаружить здесь поэзию — явную или скрытую — невозможно.

Средства музыки не годятся в данном случае, ей остается только с начала до конца однообразно и нудно зубоскальствовать при помощи всяких пародийных и гротескных приемов. Однако, гротеск хорош только в умеренных дозах, а не в масштабах оратории.

Второе. Форма; т. е. размер стиха, строение фраз и т. д., чрезвычайно невыгодны для музыки. Однообразный, нудный размер, ломаные фразы связывают композитора.

Третье. Не смешно! К тому же, при плохой дикции при исполнении хора, все смешное окончательно исчезнет.

Четвертое. О ком здесь написано? Где и когда это происходит? Где такие станции Собачьи и Петры Плаксины? Кому это интересно?»

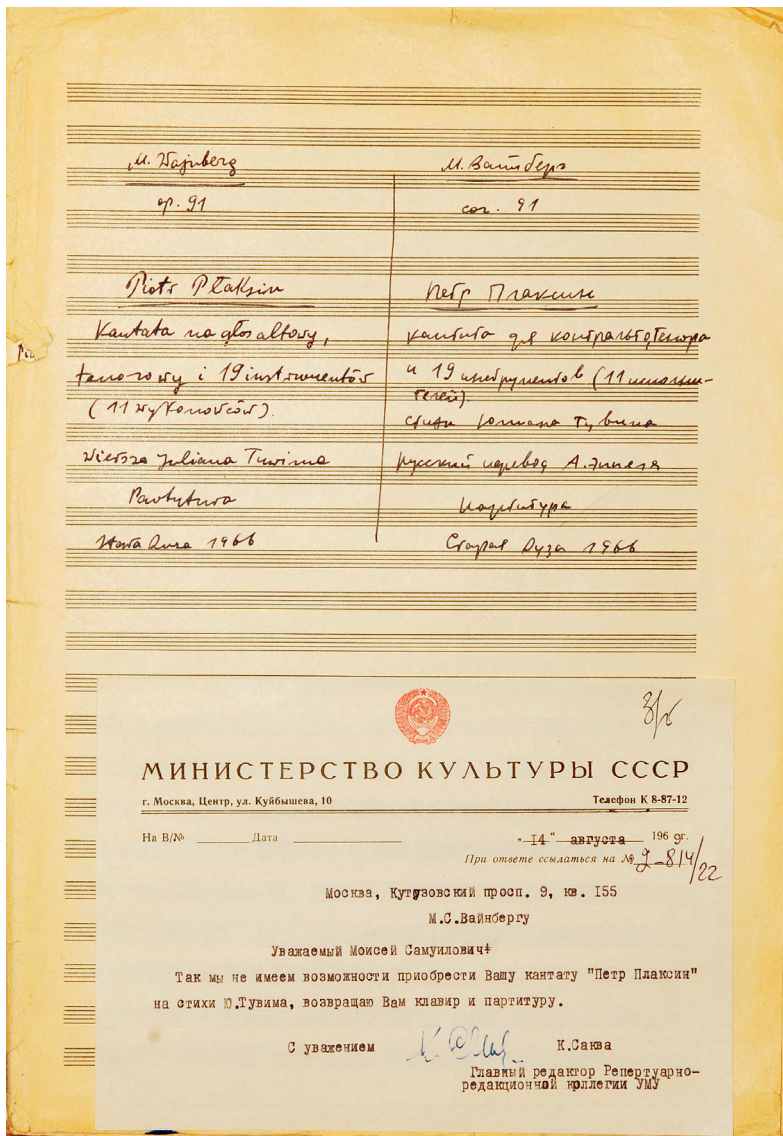
И дописка второго цензора внизу страницы:

«Совершенно согласна с этим замечанием и, главным образом, с четвертым пунктом. По-моему, нельзя такие произведения брать...»⁹

Можно было бы с иронией оценить «зощенковский» колорит этого вердикта, его профессиональную ничтожность (в оценке литературного первоисточника) и идеологическую ангажированность, не говоря уже об обезкураживающем несоответствии некоторых определений («оратория» вместо «кантата», мифическое наличие хора и т. д.), если бы речь шла не о запрете выдающегося произведения, которое на многие десятилетия было отчуждено от того, что принято называть современным музыкальным процессом.

Отказ Минкульта СССР, подписанный К. Саквой, был оформлен более благопристойно, но ничего не менял по сути (*ил. 2*). Сведений о том, предпринимались ли усилия по реабилитации кантаты в позднейшие времена, не обнаружено.

⁹ Из архива композитора. Предоставлено О. Ю. Рахальской — вдовой М. С. Вайнберга. Публикуется впервые.



Ил. 2. Титульный лист рукописи кантаты «Петр Плаксин» и уведомление об официальном отказе Министерства культуры СССР в ее приобретении. Из домашнего архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые

Fig. 2. Autograph title page of cantata «Pyotr Plaksin» and Official refusal notification from The Ministry of Culture of Soviet Union. From Moisey S. Weinberg private archive. First publication

Реакция министерских чиновников тем более удивительна, что лирико-драматический шедевр раннего Тувима, словно предназначенный для музыкального воплощения, к тому времени был официально опубликован в СССР. Достаточно вспомнить великолепный перевод поэмы с польского Давида Самойлова, напечатанный в 1965 году издательством «Художественная литература», и целую череду русскоязычных транскрипций поэмы, беспрепятственно издававшихся с середины 60-х годов вплоть до начала XXI столетия. Но именно в сочетании с музыкой Вайнберга текст Тувима, по мнению цензоров, угрожал «подрывом основ».

Обращение Вайнберга к стихам Тувима не было случайным. Об этом свидетельствует немалый список его сочинений, в которых использованы тексты крупнейшего польского поэта. Помимо «Петра Плаксина», это «Цыганская библия» — семь романсов для меццо-сопрано и фортепиано ор. 57 (1956); «Воспоминания» — песни для среднего голоса и фортепиано ор. 62 (1957); «О, серый туман» — романс для баса и фортепиано ор. 84 (1964); вокальные циклы «Старые письма» для сопрано и фортепиано ор. 77 (1962), «Слова в крови» для тенора и фортепиано ор. 90 (1965); и, наконец, две симфонии: Восьмая — «Цветы Польши» для тенора, смешанного хора и оркестра ор. 83 (1964) и Девятая — «Уцелевшие строки» для хора и оркестра ор. 93 (1940–1967). В Девятой симфонии Вайнберг обращается еще и к поэзии В. Броневского, но само название сочинения отражает реальный факт биографии Тувима, который при бегстве из Варшавы в 1939 году закопал тетради с неопубликованными стихами, обретенными вновь лишь после освобождения Польши.

Юлиан Тувим был одним из любимых поэтов Вайнберга. Помимо яркости стихов, немалое значение имело и то, что композитор называл «родством судеб и душ»¹⁰. Давид Самойлов, много переводивший Тувима, кратко и емко определил основные свойства его стиля:

«Поэзия Тувима сложна. <...> Но для поэтических творений Тувима характерна *проясненность чувства* (курсив мой. — Ю. А.). Он всегда уверенно ведет *сквозную линию чувства* в прихотливой и переменчивой атмосфере стиха» [Самойлов 1965, 6].

Нечто подобное можно сказать и о Вайнберге. Атмосфера (образная, темброво-колористическая) большинства его сочинений в лучшем смысле непредсказуема, многомерна, и при этом логико-тектоническое

¹⁰ Записано со слов Н. И. Пейко на открытом семинаре для композиторов и дирижеров, в мае 1994 года.

соотношение частей к целому воплощает абсолютное единство. Отнюдь не монтажным, а пронизывающим элементом даже в самых масштабных циклических композициях становится выделенная из сложного контрапункта сквозная линия мысли и чувства. Для Вайнберга это еще и сфера, где стираются грани между эстетикой и метафизикой, звучанием собственно музыкальным и этическим.

Нет сомнений, что цензоры, запретившие издание и публичное исполнение кантаты, вынесли свой приговор, не осилив, прежде всего, ее вербального содержания. Пересказать сюжет поэмы так же трудно, почти невозможно, как и фабулу «Пьяного корабля» Рембо. К слову, именно Артюр Рембо и Уолт Уитмен вместе с русскими символистами оказали решающее влияние на формирование стиля раннего Тувима. Значение в «Плаксине» имеет не только необычный сюжет, а упомянутая ранее прихотливая атмосфера, в которой боль и свет, гротеск и лирика, язвительность польской *фрашки*¹¹ и интонации сердечной молитвы, смех и слезы — нераздельны.

В отдаленной глуши Российской империи, в «Мордобийском повете» на станции «Тошная Пустошь», живет одинокий телеграфист Петр Плаксин, не умеющий играть на кларнете. Плаксин влюблен в надменную буфетчицу-польку, предпочитающую ему Власа Фомича Запойкина, удачливого карьериста, прекрасно играющего на кларнете. Плаксин гибнет от тоски и неразделенной любви. Опус заканчивается «кладбищенской картинкой». Можно представить себе недоумение министерских чиновников, читавших последние строки «смешной» поэмы: *«На полустанке далеко, возле ограды кладбища есть небольшая могилка с крестиком черным и нищим, с табличкой стертой и ржавой: „Боже, всеблагий и чистый, смилуйся: в небо приемли Плаксина телеграфиста“...»* Этому «маленькому реквиему» предшествует целая галерея «портретов-гримас» и сцен, в которых тоска «лишнего человека» в гоголевском и шире — русском понимании выражена с почти кинематографической рельефностью. Для Тувима, как и для Вайнберга, изобразительность — это не средство декора, а основа пронизывающего лиризма и особого чувства времени. Кинематографический подтекст связан в кантате не с гипертрофированной картинностью, и даже не с кино-монтажным типом сцепления контрастных эпизодов, а с умением точно и *объемно запечатлеть реальное время*. Определяя сущность киноискусства, Андрей Тарковский говорил о своеобразном *ваянии из времени*:

¹¹ От польского *fraszka* — пустяки, вздор, проказы. Литературный жанр, получивший распространение в Польше с XVI века. Ян Кохановский обозначал этим термином произведение эпиграммного, шуточного тона.

«Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из „глыбы времени“, охватывающей *огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов* (курсив мой. — Ю. А.) отсекает и отбрасывает все ненужное...» [Тарковский 1989, 11].

Давид Самойлов писал о «Петре Плаксине»:

«В этой поэме ясно ощущается две струи, питавшие раннего Тувима, — польская и русская. Тувим среди своих учителей называет Блока. У нас есть предположение, что по каким-то причинам не назван поэт, чьи интонации слышатся в ранней поэме: Андрей Белый. В „Плаксине“ — атмосфера книги „Пепел“...» [Самойлов 1975, 7].

Этимологию стилистики поэмы можно и должно расширить. Истоки так называемого «серого колорита», задевшего цензоров, хлесткие имена-антропонимы, перспективная многоплановость и своеобразная пространственность с ее тишиной и гулким, едва ли не храмовым резонансом, не говоря уже о *смехе сквозь слёзы*, — всё это из образно-поэтического арсенала «Шинели» и «Портрета» Гоголя. Еще в 1924 году в варшавской «Новой комедии» была поставлена тувимовская инсценировка «Шинели» — работа, которой поэт очень дорожил. Тувим был едва ли не крупнейшим переводчиком русской классической поэзии и прозы на польский язык. Апокриф «все мы вышли из „Шинели“ Гоголя», чаще всего приписываемый Достоевскому, актуален не только для Тувима, но и для Вайнберга — автора оперы «Портрет», одного из самых ярких (наряду с симфоническим «Тарасом Бульбой» Яначека) музыкальных воплощений Гоголя. Для формирования этоса Тувима, равно как и Вайнберга, огромное значение имело также творчество Достоевского, у которого реальность и сновидческая греза нераздельны. Понять нравственную и эстетическую логику «Петра Плаксина» в литературном и музыкальном измерениях едва ли возможно, забыв слова Достоевского о том, что жизнь фантастичнее любого вымысла.

«Петр Плаксин» — своеобразный итог периода поисков и экспериментов раннего Тувима (ил. 3). Свою литературную жизнь поэт начинал, хорошо усвоив уроки польского символизма. Возглавив группу литераторов, издававших журнал «Скамандр», Тувим не стремился к дискредитации предшественников, ему был «чужд шумный футуризм с его



Ил. 3. Юлиан Тувим в молодости.
Из архива Общества Бориса Чайковского
Fig. 3. Julian Tuwim in young years.
From the archive
of “The Boris Tchaikovsky Society”

угрозами покончить с литературной традицией» [Самойлов 1965, 9]. Авторы «Скамандра» (Ю. Тувим, А. Слонимский, Я. Ивашкевич, К. Вежиньский и Я. Лехонь) открыли в польской литературе новую, как бы сверхкнижную реальность — мир страдающих и радующихся, *обыкновенных* людей. Скамандриты считали своим демиургом маститого Леопольда Стаффа, для которого единство этического и эстетического звучания слова было определяющим. Возможно, именно от Стаффа воспринята Тувимом идея связи времен и стилей, а также интерес к обыденному как вместилищу всего многообразия жизни. Было бы ошибкой считать неординарный стиль *сентиментальной поэмы*, а именно такой жанровый подзаголовок дает автор своему сочинению, лишь следствием влияний и, тем более, заимствований. Впитав множество идей, освоив огромный объем национальной и иноязычной поэзии, Тувим и в раннем «Плаксине», и в позднейших «Цветах Польши» узнается мгновенно благодаря своеобразно антиномическому стилю: беспрограммность причудливым образом сочетается с насыщенной повествовательностью, аристократическое благородство тона — с картинами сниженного быта, философическая глубина — с яркой чувственностью. Стилистически «Петр Плаксин», всё же, не столько отражает, сколько опережает польское, да и европейское литературное время. В абсурдистском колорите поэмы слышится предвестие образных интонаций, которые прочно связаны в литературной истории с именами Беккета и Ионеско.

Пожалуй, ни одно произведение польской поэзии XX столетия не привлекало большего внимания российских переводчиков, нежели «Петр Плаксин». Русскоязычным переложениям поэмы можно было бы посвящать отдельную работу¹². Существует устойчивое заблуждение, что общность славянских корней делает русско-польские и польско-русские переводы едва ли не автоматическими, легкими. На самом деле это не так. Из-за разности просодий в польском и русском языках возникают почти непреодолимые переводческие проблемы:

«Речь идет, в первую очередь, об ударении. В русском языке ударение подвижное и может падать на любой слог, а в польском оно фиксировано на предпоследнем слоге — и исключений практически нет. Причем при изменении количества слогов в парадигме ударение почти всегда остается на том же предпоследнем слоге. Эта особенность польского языка порождает массу формальных сложностей в стихотворном переводе...» [Алексеева 2014, 26].

Тувим, зарекомендовавший себя превосходным переводчиком русской литературы, блистательно преодолевал затруднения, возникающие от того, что дактилическая и гипердактилическая рифмы невозможны в польских стихах. Но не меньшие проблемы возникают и в обратном — польско-русском — измерении. В случае с «Плаксиным» сложности не ограничиваются почти неразрешимыми задачами языковой верификации, но простираются в сферу иероглифической эмблематики поэмы. Как иначе объяснить то, что два ярчайших переводчика «Петра Плаксына» — Давид Самойлов и Асар Эппель — в течение многих лет совершенствовали однажды выполненные переводы, оттачивая детали, кардинально трансформируя значительные объемы текста. Перу обоих литераторов принадлежит по два варианта перевода поэмы: Давид Самойлов издал обе версии; Асар Эппель опубликовал в 2004 году окончательный (второй) перевод поэмы, значительно отличающийся от первого, которым и воспользовался Вайнберг в 1966 году.

Здесь не место исследовать тонкости работы Эппеля. Заметим лишь, что первая версия его перевода обладает свойствами особой музыкальной пластичности. Это не либретто в привычном смысле, а текст, ритмические и музыкально-фонетические свойства которого словно отражают

¹² На сегодняшний день опубликованы переводы Д. Самойлова, М. Ландмана, А. Эппеля, Л. Бондаревского, Е. Рашковского, В. Ермолаева и других.

сложный интонационно-агогический рисунок музыкальной партитуры. Выдающиеся переводы «Петра Плаксина», выполненные Давидом Самойловым и Михаилом Ландманом, были наверняка известны Вайнбергу. Композитор был большим книгочеем и серьезно изучал польско-русское литературное творчество. Но именно первый перевод Асара Эппеля, с его завораживающей, по-настоящему гипнотической звуковой пластикой, становится единственно приемлемым для Вайнберга. Почему? Ответить на этот вопрос мог бы только композитор. К середине шестидесятых годов Эппель, несмотря на молодость, имел репутацию одного из лучших переводчиков польской поэзии. В отличие от многих, кто работал в этой сфере, включая маститых мастеров, он имел дело, так сказать, с *живыми* текстами, поскольку превосходно владел польским языком. Говоря о свойствах транскрипций Эппеля «детских» стихов Тувима, Вадим Перельмутер делает замечание, вполне применимое к его работе над «Петром Плаксиным»: «Это — не стихи Асара Эппеля, это стихи Юлиана Тувима в его переводе. *Перевести* их с польского на русский нельзя. Только — *из* польского *в* русский (курсив мой. — Ю. А.) <...> Мне прислали из Польши несколько „оригиналов“ тех стихотворений, Юлиана Тувима, Яна Бжехвы, Людвика Ежи Керна, которые „перевел“ Асар Эппель. И, по-моему, в его исполнении эти стихи именно таковы, как если бы авторы писали их по-русски» [Перельмутер 2014, 37–38]. Добавим лишь, что польский колорит в русских переводах Эппеля ничуть не затушевывается, а, напротив, всячески подчеркивается, и это ощущениекратно (и вполне сознательно) усиливается Вайнбергом, но об этом речь впереди.

В небольшом комментарии к своему переводу «Плаксина» Эппель пишет: «Поэт Юлиан Тувим, русскую культуру почитавший как мало кто (чего стоит, например, сборник „Лютня Пушкина“ — гениальные переводы стихов великого нашего поэта!), сочинив ироническую поэмку „Петр Плаксин“, обошелся с демонами родимой обиды безыскусно и просто. Роковые обстоятельства истории и национального потрясения сводятся в ней к смешным захолустным страстям почти буколического сюжета и сентиментальным слезам заштатного события» [Эппель 2004, 125]. Под «демонами родимой обиды» и «роковыми обстоятельствами» Эппель подразумевает историческую память поляков о своем непростом взаимодействии с российским государством. Переводчик в своих жанрово-стилистических определениях («ироническая поэмка», «сентиментальные страсти», «заштатное событие») подражает Тувиму, который в сознательной «сниженности», гипертрофированной «чувствительности» обманчиво иронического сюжета скрывает образы и идеи отнюдь не уездного

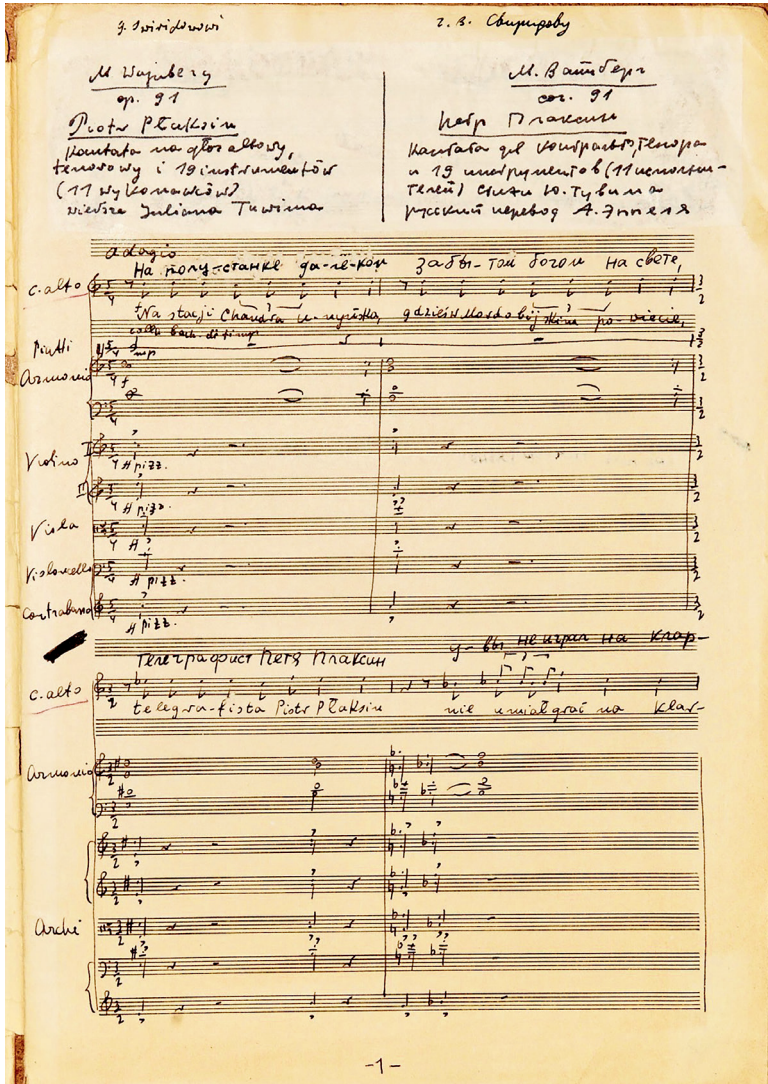
масштаба. Пожалуй, нигде более в литературе русское и польское духовные измерения, при всём, что их отличает и разделяет, не даны в таком органичном, едва ли не синкретическом единстве. Вайнберг воспринимает это как драгоценность.

Немало изумляешься, читая у Д. Фэннинга (автора книги «Мечислав Вайнберг: В поисках свободы») о кантате «Петр Плаксин»: Ее живой (урbeat — бодрый, жизнерадостный, приподнятый?! — Ю. А.) стиль предвосхищает комическую оперу „Леди Магнезия“...» [Fanning 2010, 114]. Понятно, что Фэннинг никогда не слушал кантату Вайнберга, но складывается впечатление, что он незнаком и с партитурой сочинения, связать которое с лучезарно светлой «Леди Магнезией» (по Б. Шоу) столь же странно, как Пятую симфонию Шостаковича с его же опереттой «Москва-Черемушки». Называя «Петра Плаксина» *сентиментальной поэмой*, Юлиан Тувим, судя по всему, равнялся на Чехова, давшего «Вишневному саду» жанровое определение *комедия*. Что уж говорить о Вайнберге, который не только раскрыл неоднозначность образно-жанровой палитры литературного первоисточника, но значительно расширил ее.

Весьма показательно то, что русский и польский тексты трактуются композитором в абсолютном эквиритмическом равновесии. Еще до репетиций, при первой же читке партитуры за роялем возникло ощущение, подтвердить или опровергнуть которое могли бы только Вайнберг и Эппель: *исходным для сочинения музыки был именно оригинальный польский текст*. Мог ли начальный перевод Эппеля возникнуть как некое зеркальное отражение не только стихов, но и готового музыкального решения? Вполне. Наверняка это предположение не соответствует тому, как все было на самом деле. Скорее всего, Вайнберг откликнулся на готовый перевод Эппеля, а точнее — на редкое поэтическое тождество оригинального текста и его иноязычной версии. Не стоит забывать, что польский язык был для композитора родным с детских лет. Изучение рукописной партитуры (ремарки, зачеркивания, вклейки) не исключает того, что композитор и переводчик совместно оттачивали отдельные детали.

На блистательных репетициях, которые проводил Николай Хондзинский с певцами, стала очевидной неординарность *интонационной акцентуации* вокальных партий. За счет некоторых смещений в расстановке сильных и слабых музыкальных долей создается поразительный эффект: в русскоязычном тексте оживают, едва ли не материализуются интонации польской речи. Исполняя русскоязычный вариант кантаты, ни в коем случае не стоит исправлять обманчивые ритмо-агогические «неправильности» (разного рода сбивки, неожиданные сжатия и распевные расширения и т. д.), создающие иллюзию звучания польского слова.

Благодаря этому уникальному свойству именно русскоязычный вариант кантаты представляется если не предпочтительным, то, как это ни парадоксально, — более универсальным (ил. 4):



Ил. 4. Первая страница авторской рукописи партитуры кантаты «Петр Плаксин». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые

Fig. 4. First page of the autograph score of cantata «Pyotr Plaksin». From Moisey S. Weinberg private archive. First publication

В музыкальном воплощении обыденно-реалистической и в то же время фантастической атмосферы поэмы огромное значение имеет тембровая поэтика и колористическая драматургия кантаты. Инструментальный состав партитуры: Flauto, Flauto contralto in G (1 исполнитель); Clarinetto in B, Clarinetto Basso in B (1 исполнитель); 2 Corni in F; Tamburino, Tamburo, Cassa, Frusta, Piatti, Campana Si basso (1 исполнитель); Piano, Armonico (1 исполнитель); 2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso (обязательно пятиструнный). Вокальные краски (контральто и тенор) вписываются в инструментальную палитру отнюдь не на правах самодовлеющего solo, а как равноправные элементы общего политембрового контрапункта. Этому способствует и своеобразная *пластическая инструментализация* вокальных партий, проявляющаяся в их специфически смычковой агогике. Человеческие голоса и инструментальные линии подчинены в своем облике единому *тембровому длению*. Преимущественно речитативная текстура вокального рисунка непрерывно трансформируется благодаря серии ярких тембровых, динамических модуляций, изменений в характере движения. Длинное «оперное» и прерывистое декламационное дыхание, токкатный и кантиленный типы разветвления чередуются в сложном калейдоскопе.

Строение кантаты далеко от автоматического калькирования структуры литературного первоисточника. Архитектоника поэмы достаточно проста: шесть глав, каждая из которых состоит из пяти строф, и заключительная седьмая глава из двух строф, представляющая собой своеобразный Post scriptum, словно вынесенный за пределы свершившейся композиции. Последняя короткая главка (VII), сообщающая повествованию возвышенно-трагический колорит — это, скорее, послесловие-эпитафия, а не реприза в привычном смысле, хотя ее первый стих («На станции Тошная Пустошь...») точно повторяет зачин поэмы, замыкая концентрический круг композиции. Все главы, будучи структурно завершенными, не замкнуты на себе, а объединены непрерывным сквозным развитием. Именно этот фактор становится ключевым для Вайнберга, который весьма оригинально трактует ритмическое единство и многообразие темпоритма стихосложения, выразительную графику поэтического текста и неординарные межстиховые цезуры. В неизменном виде им используются тексты первых четырех и заключительной седьмой глав. Сокращены две главы — пятая и шестая. На первый взгляд может показаться странным, что в преддверии финала композитор исключает один из проникновенных, условно пейзажных эпизодов поэмы:

«Есть в аппаратной оконце,
Откуда приметен поселок,
И мокрый перрон, и вагоны,
И три деревца невеселых.

Откуда видать пассажиров,
Спешащих в унылые дали,
И видно российскую осень,
В сумрачных буден печали...»
[Эппель 2014, 128].

Вспоминается Достоевский с его тотальной сосредоточенностью на *фактическом времени* духовной жизни героев (неважно, реальность это или сновидение). Эта сосредоточенность априори исключает возможность каких-либо лирических отступлений, пленэрных реминисценций. Вайнберг по-своему использует этот опыт, но заботится еще и о том, чтобы исключить даже намек на искусственно воссозданную (вне музыки) описательную атмосферу.

Выбор двух солистов (контральто и тенор) подчеркивает своеобразно сценографический взгляд композитора на текст. Помимо условного распределения ролей, смена вокальных голосов фиксирует мельчайшие нюансы стихотворной графики (например, своеобразные комментарии от автора в скобках). Соотношение контральто и тенора трактуется неожиданно: тембровый диалог с его яркими светотеневыми трансформациями выражен, как это ни парадоксально, в исключительно *монологической* форме, то есть вокальные партии не пересекаются, не объединяются в единый колористический и текстурный сплав. Такой же принцип используется Шостаковичем в Четырнадцатой симфонии. Контральто в «Плаксине» — основной строительный элемент в архитектонике, выражающей неуклонное движение к развязке. Вайнберг уловил поразительное свойство обманчиво статического («нудного», как писали партийные цензоры) *течения хроноса* поэмы. Ни медитативная отстраненность, ни своеобразная метрическая монотонность не являются препятствиями для развертывания, которое по своим кинетическим свойствам напоминает безостановочное движение вверх по винтовой лестнице в замкнутом пространстве. С каждым шагом вперед, с каждой новой ступенью, приближающей цель, дыхание учащается. Без учета этого едва ли возможно расшифровать весьма сложную, экспрессивную динамику кантаты, ее, как уже говорилось, скульптурно-кинематографическую хронометрию.

В том, как формируется палитра и разворачивается тембровое действо, проявляется яркое драматургическое искусство Вайнберга. Уже первый, в полной мере иероглифический десятитакт в темброво-поэтическом смысле не столько предваряет, сколько пространственно *объемлет* всю композицию. Применение фоновой фисгармонии сообщает тому, что Борис Чайковский остроумно именовал «тембровым интерьером», свойства храмового (замкнутого и при этом очень глубокого) пространства. Органный фон (а фисгармония для Вайнберга — бесспорный тембровый эрзац большого органа) — реально выписанный, реверберационно-резонансный отсвет начальных ударных импульсов (*pizzicato* полного струнного квинтета). Люминесцентное ощущение здесь преобладает над привычным акустическим благодаря «световой» вспышке *Piatti (coll. bagh. di timp.)*. Звучность подвесной тарелки в данном случае — и это прекрасно чувствует дирижер Николай Хондзинский — не должна перекрывать органно-щипковый тембровый конгломерат. Напротив, она здесь словно ограничена достаточно узким тембровым ареалом звучности фисгармонии. В многомерной, как уже говорилось, темброво-поэтической эмблематике первого микста кантаты (помимо всего, что связано с органом как тембровым символом католического храма) слышится комбинирование двух основных образно-кинетических ощущений-импульсов всего сочинения: *боль и свет*.

Едва ли не каждая поэтическая строфа сопровождается кардинальной и очень яркой тембровой модуляцией. Уже в ц. 2. («Жизнь вероломна... коварна...») из-за неожиданной смены солистов (тенор вместо контральто), исключения фисгармонии, регистрового и гармонического расширения струнного тембрового объема при сохранении *pizzicato*, палитра серьезно преобразуется. Главное — расширяется пространственный ее охват. Постепенный переход от щипковой струнной пластики к смычковой, а затем и сочетание этих текстур электризует музыкальное развертывание, делает его по-настоящему экзальтированным (ц. 4–5).

Тембровая модуляция ц. 6 (*Adagio*) — («Вблизи такого окошка...»), где как будто восстанавливается «храмовый» колорит зачина кантаты (контральто; фисгармония и специфически «ударные» *pizzicato* струнного квинтета в высоком регистре), буквально взрывается, когда в пятом такте пиццикатное *tutti* неожиданно обращается в жесткое смычковое. Вайнберг утрирует эффект внезапности перехода от *pizzicato* к *arco*. При всей простоте таких модификаций лишь избранным мастерам удастся использовать их скрытые и неограниченные поэтические ресурсы. Достаточно вспомнить головокружительные смены звукового объема и тембровой пластики при стремительных чередованиях «смычка» и «щипка»

во Второй симфонии, Теме и восьми вариациях или Четвертом квартете Бориса Чайковского, а если двигаться вглубь истории оркестровых стилей — то, прежде всего, в партитурах ренессансных и барочных мастеров (весьма аскетичных по части смены приемов звукоизвлечения). Вайнберг не только рифмует (темброво-акустически) третью строфу с первой, добиваясь стройности формирования, но готовит первый и очень сильный темброво-тектонический сдвиг, а именно — антифонное сопряжение двух вокальных линий, которые до этого были «замкнуты на себе» в пределах отдельных протяженных композиционных построений.

Очень ярко новый модуляционный сдвиг в ц. 7: туттийный смычковый квинтет разрешается в жесткие, агогически усеченные звучности фортепиано (*secco*). Басовые (кварто-квинтовые) аккорды рояля изнутри расширяются мощными ударами большого барабана. Но не в громкости сила этих по-настоящему оркестровых звучностей. Хондзинский, как немногие в современной дирижерской среде, знает цену подобным живописным эффектам. Здесь очень легко перейти грань допустимого и реализовать идею «громко, но не страшно». Именно так и происходит, когда композитор или дирижер заботится лишь о динамическом напоре. Большой барабан — это совсем не дополнительный, то есть не «декоративно-прикладной» элемент палитры. В синтезе с фортепиано низкочастотный ударный инструмент становится частью прочного тембрового сплава. Но именно благодаря большому барабану значительно усиливаются «опорно-гравитационные» свойства малочисленного камерного ансамбля, воплощающего звуковое богатство огромного оркестра.

В регистровой, линейной, акустической диспозиции струнных сохраняется заданная изначально темброво-пластическая многомерность. Струнный квинтет в «Плаксине» менее всего воплощает стабильную акустическую компактность. Обратный вывод мог бы сделать только не очень внимательный дирижер, ориентирующийся лишь на то, что именно струнные используются как своеобразный тембровый каркас всего сочинения, а стало быть, выражают а priori фактурную, объемную, метрическую и колористическую неизменность. Если это и так, то речь идет об очень сложном механизме, то есть о «каркасе», который изнутри постоянно трансформируется: опорные и несущие конструкции мгновенно превращаются в нечто противоположное (эфемерное, невесомое) и т. д. Важнейшим фактором «весовых», «световых», «оптических» (близо — далеко) преобразований звучности струнного ансамбля является еще и довольно активное включение в струнную палитру фортепиано. Например, в ц. 7 рояль используется для почти скульптурного укрупнения басовых струнных звучностей.

Начиная с ц. 8. ток тембрового дления обретает особые, почти ирреальные свойства. Это не просто импульс для количественного увеличения захватывающих колористических метаморфоз. Меняется тип дыхания, качество инструментальной фразировки; вновь возникает ощущение того, что целью движения становится некое свободное, открытое пространство, обрести которое можно только за счет ускоренного восхождения в предельно сжатом континууме. Вайнберг эффективно использует контрасты между графически-линейными компонентами текстуры (терпкие унисоны скрипок и альты и симметричная аккордика в разных тембровых ипостасях). В своеобразном ускорении (*сужении*) тембрового дления огромное значение имеют две валторны, внезапное включение которых многократно усиливает звуковую напряженность.

В ц. 10 звучность приобретает трехмерные черты: разделенные на три условных блока струнные (I — две скрипки в октаву; II — альт и виолончель в октаву; III — контрабас *pizzicato*) объемно и колористически усилены двумя валторнами и роялем. Фортепиано производит здесь фантазмагорический эффект — с помощью простейшего, казалось бы, но очень эффектного микста с Tamburo (щеткой). Именно рояль с малым барабаном, исполняя обманчиво элементарную, аккомпанирующую фигурацию, подстегивают полетное движение смычковых. Постепенно звучность фортепиано укрупняется, и в ц. 11 клавишный инструмент словно поглощает, вбирает в себя мощные пиццикатные аккорды струнных. Валторновые фразы вступают в своеобразное *тембровое переченье* с солирующей вокальной линией (тенор). Тотальная туттийная синхронность пиццикатно-фортепианных аккордов и солирующего тенора с усиленной акцентуацией каждой метрической доли, включение мощнейшего валторнового унисона и переход не только к смычковой, но и к хоральной текстуре у струнных (на исходе ц. 11), предворяют тембровые метаморфозы следующих разделов.

Исходной колористической и опорно-фундаментальной точкой палитры в первом такте ц. 12 становится по-настоящему оркестровый микст басового кларнета и контрабаса. Хондзинский выявил в своей интерпретации то, что очень трудно обозначить в нотном тексте, даже при наличии весьма подробных авторских ремарок. Обычный акцент и усиленная динамика здесь недостаточны; необходим своеобразный болевой импульс-удар, который должен звучать обескураживающе неожиданно.

Allegro assai (ц. 12–14) — один из самых «малонотных», но от этого ничего не теряющих в тембровом рельефе эпизодов кантаты. Причудливый дуэт валторн (закрытыми звуками), завершающийся коротким пунктуационным акцентом альты на *pp*, вводит в атмосферу, которая лишь

поначалу представляется шутливой, но через несколько мгновений обретает тревожно-фантастический, почти угрожающий оттенок. Вокальная линия (контральто) темброво и акустически *объята* сумеречным, органичным по своей окраске, дуэтом альтовой флейты и басового кларнета. Хондзинский великолепно интерпретирует этот непростой раздел, сознательно расширяя полидинамический контраст необычного трио и подчеркивая не только агогические, но и *тембровые* расстояния между острыми staccato у певицы и предельно округлой, кантиленной пластикой духовых. И главное — несмотря на кажущийся интермедийный характер «прозрачного» эпизода, дирижер ни на йоту не снижает своеобразной взвинченности движения.

В ц. 15 ансамблевая палитра не расширяется, как может показаться на первый взгляд, а расщепляется вследствие поляризации звучащих из глубины валторн, добавления пиццикатно-ударного ансамбля и изящной высокочастотной концовки (микст фортепиано и ксилофона). С ц. 16 инерция развертывания «вперед и вверх» обретает новый импульс. Не изменяя принципиально скорость, Хондзинский, исходя из логики тембрового развития, усиливает экспрессию движения. В таких вот нюансах и проявляется мастерство исполнителя экстра-класса. Теперь уже не отдельные строфы, а их фрагменты темброво трансформируются в головокружительном калейдоскопе. Ц. 16 — это самодовление струнных, с подчеркнутым разделением палитры на гибкую смычковую линию первой скрипки и аккордовый щипковый аккомпанемент второй скрипки, альты, виолончели и контрабаса. Линия контральто контрапунктирует, своеобразно *противодействует* инерционно (по направленности движения) солирующей первой скрипке. Нивелировать этот своеобразный дисбаланс ни в коем случае нельзя. Хондзинский и здесь проявляет стилизованное чутье: любая унификация движения двух бесспорно доминирующих линий привела бы к снижению напряжения, что недопустимо.

Характер смешивания красок постоянно усложняется. Выделяются симметричные фактурно-ритмически тембровые вертикали в ц. 17, в которых участвуют большая флейта, две валторны, фортепиано, ксилофон и струнные. Важно, что в струнном ансамбле сознательно преодолено ощущение монотембрового и акустического единства. Обозначенные звучности, фигурально выражаясь, «соединяясь, не смешиваются», то есть и в микстах каждый из инструментов сохраняет свои колористические свойства. Не менее ярок «фактурный» конгломерат, состоящий из акцентированных пиццикатных ударов высокого контрабаса (*си-бемоль* малой ктавы по звучанию), ксилофона, двух валторн, басового кларнета и большой флейты. Именно в такой (снизу вверх) вертикальной проекции

правильно выстраивается микст, в котором между каждым голосом сохраняется свободное, очень напряженное, пространство. Мгновенный переброс контрабаса (вместе с виолончелью) в густорезонансный басовый регистр (в сочетании с фортепиано и большим барабаном) словно низвергает весь ансамбль в бездну. Предельно малыми средствами Вайнберг добивается эффекта звучания вокально-инструментального состава, многократно превосходящего используемый.

В ц. 18 результатом образной модификации становится *учащение тембрового дыхания*. Незабываемы по тембровой характеристике «перезвоны» первой скрипки (на альбертиевых фигурациях) и в ц. 19 — их *тембровые отражения* у большой флейты. Хондзинский замечательно воспроизводит ирреальную атмосферу этого эпизода. Включение в палитру *Frustra* невозможно предугадать, даже если знаешь партитуру наизусть. А ведь это весьма опасный, как нередко говорил своим ученикам Б. Чайковский, «весьма назойливый тембровый персонаж»¹³, звучание которого может разрушить любой сложившийся тембровый, акустический, динамический баланс. Именно для выхода из сбалансированного состояния этот инструмент лучше и использовать. Звонкие, как затрепичины, удары бича — своеобразный тембровый рубикон: здесь начинается подход к эпизоду (ц. 21–23), который является не просто кульминационным, но и самым экстатическим по тембровому напряжению.

Вокальные голоса не просто исключены из палитры в этом разделе, они иллюзорно растворяются в пульсации туттийного ансамбля, воплощающего поэтическую мощь большого симфонического оркестра. Инфернальный характер музыки подчеркивается яростной безосновочностью и фактурной устойчивостью потока движения. Маркированные аккорды на каждую долю у фортепиано — это своеобразный тембровый стержень, пронизывающий общее звучание. Флейта делает более графичным унисон двух скрипок, сопряженных в октаву с высокими альтом и виолончелью. Все это составляет темброво заостренный мелодический блок. Многомерен и *опорный* инструментальный состав, в котором акцентированный пиццикатный контрабас темброво и фактурно спаян со второй валторной, являющейся, по сути, звонким, как бы металлическим резонансным отголоском контрабасовых «ударов». Бас-кларнет попеременно усиливает то опорную, то мелодическую группу. Эти, казалось бы, незаметные перспективно-пространственные перемещения басового кларнета волшебным образом преобразуют то, что можно условно назвать

¹³ Записано со слов Б. А. Чайковского в марте 1993 года.

«гравитационным полем» всей палитры, центр тяжести которой всё время меняется.

И, наконец, важнейший элемент кульминационно-инструментального эпизода — ударные. Поочередно солируют бубен и малый барабан в периодах, ненадолго разделяемых свободным пространством цезур, в которых отсутствие перкуссионного напряжения ощущается кинетически. Хондзинский всячески подчеркивает сольный, а не изобразительно-декоративный характер звучания ударных, сообщающих стремительному движению особую упругость. Автор не дает никаких указаний по части темповых характеристик в обозначенном туттийно-«оркестровом» разделе. Было бы большой ошибкой хоть на йоту осаживать движение или делать его стабильно-механическим. Порыв вперед, инерция скрытого ускорения, а точнее, *учащения инструментального дыхания* — вот что подразумевает эта до предела наэлектризованная музыка. Рудольф Баршай в схожих эпизодах 7-й или 10-й симфоний Вайнберга «отпускает вожжи», и при почти неизменном темпе инерционное ускорение производит неизгладимое впечатление. Дух захватывает не только и не столько от скорости, но в большей степени — от ощущения того, что поток движения неостановим. То же самое делает в специфически «симфоническом» эпизоде «Петра Плаксина» Хондзинский. И это единственно верное решение. Возможно, если бы партитура была исполнена при жизни композитора и им же была бы после этого подготовлена к публикации, агогических, образно-поэтических и метрономических ремарок в ней было бы гораздо больше. Нам же пришлось расшифровывать логику драматургии, сообразуясь с характером образных и тембровых, текстурных и пластических метаморфоз, а также ориентируясь на то, как схожие проблемы решались лучшими интерпретаторами музыки Вайнберга — Р. Баршаем, К. Кондрашиным.

Только жесткие преграды могут не столько приостановить, сколько сдержать неуклонное движение к развязке; таковыми становятся хлесткие удары бича в начальных тактах ц. 25, рифмующиеся с ударным импульсом начала кульминационного инструментального эпизода. Возвращение образов зачина кантаты (контральто, фисгармония, пиццикатный струнный квинтет) — ложная реприза. Есть соблазн обнаружить в исходно-эмблематической фразе («На полустанке далеком») черты рефрена в рондообразной форме, но и это — иллюзия. *После всего, что было*, как любил говорить Б. Чайковский, узнаваемый (и даже буквально повторяемый) материал воспринимается как рожденный *здесь и сейчас*.

Лирической, тихой, условно говоря — свиридовской кульминацией кантаты становится незабываемый по интонационно-пластической красоте

эпизод с кларнетом (in B), поющим на фоне смычкового хора (скрипки, альт, виолончель). Пластика кантилены после огромного объема музыки в изломанно-графическом, исключительно инструментализованном, речитативно-декламационном характере сама по себе воспринимается как некое чудесное превращение. И это не «лирическое отступление», а важнейший, пусть и промежуточный итог экстатического напряжения всего предыдущего развития. При первом же (еще визуальном) знакомстве с партитурой особое впечатление произвела не только свежесть и яркость тембровой палитры, но и семантическая многомерность тембровой поэтики обозначенного лирического эпизода и кантаты в целом. Так, нет никаких сомнений, что фисгармония (орган) в «Петре Плаксине» — это не просто эпизодическая фоновая краска, но еще и краска-символ, воплощающий, как уже говорилось, *польско-католическое* начало (это и лексический образ самого польского текста Тувима, и, конечно же, тембровый маркер сюжетно-повествовательного присутствия «роковой» польки Ядвиги).

Именно здесь, в ключевом и драматургически переломном эпизоде кантаты (стык между ц. 24 и ц. 25) холодноватый органный хорал словно *перетекает* в совершенно идентичный по нотному тексту, но принципиально иной по тембровому тону — очень теплый, колеблющийся как пламя церковной свечи, — хор скрипок, альты и виолончели *con sordini*, на фоне которого тихо поет в сопрановом регистре солирующий кларнет. И теперь это уже не польский, а бесспорно русский темброво-пластический образ. Никаких этнографических идиом для подобного перевоплощения Вайнбергу не требуется. Волнообразные, как бы изливающиеся (с преобладанием нисходящих фраз) напевные линии кларнета воспринимаются еще и как зашифрованные черты поэтического облика того, кому посвящена кантата, — Георгия Васильевича Свиридова. В этом нет ничего лобового, цитатного, надуманного; в зашифрованном «портрете» нет и намек на панегирик или парадность, ничего «генеральского», официозно-агиографического. По дивным кларнетовым фразам можно почувствовать, каким видел и слышал Свиридова автор. Интонация кларнета — материализованная в звуках интонация любви.

Со вступлением пятиструнного контрабаса (впервые *arco*, с характерной ремаркой *molto espressivo*) на «ми» контроктавы за три такта до ц. 26, звуковое пространство словно разверзается, становится бездонным. Поющий с высоты кларнет и поющий же из глубины контрабас — крайние полюса необъятного вокального континуума. Линия контральто в этом безграничном пространстве занимает центральную позицию и за счет колоссальных тембровых расстояний как бы выходит за пределы «тембро-

вой авансены». Есть нечто не только русское, раздольно-свиридовское, но иконописное («обратная перспектива») в этом кантиленном эпизоде. Речь идет о необычной темброво-«оптической» фокусировке. Солирующие кларнет и контрабас (на огромном расстоянии между собой) словно «вытаскивают» вокальную линию за пределы своего пространственного ареала. Так иконописный лик как бы отделяется от доски, иллюзорно касаясь наших глаз. В ц. 26–27 большое живописно-колористическое (и опять же «оптическое») значение имеют точечные включения басовых нот фортепиано, микширующихся с контрабасом на последних долях протяженных фраз. Звучность широкорезонансного контрабаса благодаря этим пунктуационно-колористическим смешиваниям мгновенно как бы фокусируется, становится более четкой.

Лирический эпизод будет еще раз словно высвечен из перспективной глубины палитры на исходе кантаты, но начиная с ц. 28 и до финала тембровая поэтика воплощает причудливый симбиоз полярных эмоциональных состояний: от тихой завороченности и задушевности до дикого исступления, от сарказма и издевки до тихого изумления и молитвы. Чего здесь нет, так это «бодрости» и «живости» в выражении якобы «комедийного» сюжета. Отдельные микроэпизоды незабываемы по своей тембровой театрализации. Например, в ц. 30, где словно оживает образ «панна Ядвиги», палитра истончается и лишается какой-либо гравитационной опоры. В этом безопорном пространстве покачивающиеся фигуры альтовой флейты (*pp*) в сочетании с тихим, уже не поющим, а как бы «разговаривающим» кларнетом, *перспективно* очень отдалены от контральто, и воплощают таинственный шепот. Инструментальные фразы сочетаются с вокальной линией в технике звукового дивизионизма: это не разделение звукового пространства, а собирание его из своеобразных колористических «осколков», рассредоточенных во времени.

В ц. 32 тембровыми полюсами, символизирующими гулкость «безмолвного» пространства и таинственные шепоты, становятся на короткое время контральто и басовый кларнет. И здесь же, в преддверии ц. 33, возвращаются опорные тембровые силы, а характер движения («По полю бродят бураны») приобретает танцевальный и при этом «угрожающий» характер; во многих своих опусах Вайнберг трактовал образную символику дансанных форм в духе апокалипсических менуэтов, вальсов и лендлеров Малера.

Поистине симфонический оркестровый рельеф камерно-вокальный ансамбль обретает в ц. 34 («Лютая стужа ярится»): линия солирующего тенора словно зажата в тембровых тисках тесно переплетенных валторн (на закрытых звуках), струнного квинтета и фонового «зума»

деревянных духовых (бас-кларнет, а затем альтовая флейта в сочетании с бас-кларнетом).

В ц. 35 («Пишет о том, что Ядвига вряд ли понять его сможет») почти разговорная линия тенора словно пробивается через пластически отделенный от нее, утрированно-самостоятельный (символ «равнодушной к чувствам героя Ядвиги») струнный квинтет, в танцевальном движении которого властвует экспрессивная первая скрипка, а остальные струнные линии (на *pizzicato*) выполняют функции звонкого, хлесткого аккомпанемента. Соотношение тенора и струнного квинтета напоминает здесь одновременное использование нескольких визуальных пластов в кинематографе, каждый из которых воплощает свой особенный ток времени.

Тембровый колорит ц. 36 (эпизод «с признанием Плаксина» или, лучше сказать, «эпизод страха») — еще один пример высочайшего мастерства Вайнберга по части театрализации тембровой палитры. Линия тенора схлестывается с тихой, но очень экспрессивной линией сольной виолончели, вознесенной в высокий скрипичный регистр. В сопряжении экзальтированной виолончели и «испуганного» тенора есть, безусловно, что-то близкое поэтике польской фразки. Почти «джазовый» пиццикатный аккомпанемент контрабаса усиливает это ощущение. Но особый «трепетно-дрожащий» колорит звучанию политембрового ансамбля придают, конечно, деревянные духовые: дробная текстура восьмыми у альтовой флейты в сочетании с мелодической линией басового кларнета. Басовый духовой инструмент контрапунктирует и тенору, и виолончели. Всякое мощное и неожиданное включение валторн у Вайнберга, как в заключительных тактах ц. 36, создает почти бетховенский эффект наложения раскаленного «железного тавра» на струнный остов.

При неизменности инерционного устремления вперед текстурно-ритмический характер движения преобразуется (модулирует) так же часто, как и тембровая палитра. Замечательно театрализовано темброво-ритмическое (мхатовское!) «замешательство», возникающее в полиритмической комбинации двух скрипок, виолончели и тенора в ц. 37 («Пишет, что нищ, что к тому же личность его неказиста»).

Ц. 38 (дуэт альтовой флейты и басового кларнета) — значимая в драматургическом отношении инструментальная интермедия. Благодаря очевидному сужению колористической палитры очень естественно осуществляется переход к экстра-пуантилистическому эпизоду *Allegro assai* (ц. 39–40: «Мой идеал Влас Димитрич»). Обрывки вокальных фраз и разрозненные инструментальные вкрапления (дуэт валторн — на закрытых и открытых звуках; тихие, заостренные октавные реплики большой флейты и кларнета; резко сфокусированные аккордовые «двоеточия»

фортепиано и ксилофона в высоком регистре) создают ощущение своеобразной звуковой обнаженности.

Прозрачность, зыбкость и очевидный «тембровый дискомфорт» усиливаются в следующем пуантилистическом микроразделе (ц. 41: «Плаксин читает и плачет»). Происходит это благодаря тому, что увеличиваются тембровые расстояния между расщепленными, рассредоточенными в линейном измерении репликами солирующего тенора, а также фразами, отдельными звуками первой валторны, фортепиано (*staccato secco*), Tamburo (щеткой) и далее — короткими смычковыми фигурациями виолончели, первая из которых завершается микстом с акцентированным *pizzicato* альты и, в преддверии *Lento*, троекратным стаккатным «сигналом» унисонных закрытых валторн. В четырехтактном *Lento* условная одноголосная линия собрана из осколков коротких фраз тенора и заполняющих короткие паузы-разрывы глоссандирующих *pizzicato* виолончели и «мертвого» (из-за использования одного клавишного звука) удара микста фортепиано и малого барабана.

Это, пожалуй, предельное сужение тембрового объема во всей кантате и дается оно неслучайно, ведь в следующее мгновение (ц. 42: *Andantino*) в последний раз звучит эмблематическая «свиридовская» тема: после ниспадающей мелодической фразы на фоне прозрачно-чистой квинты в исполнении двух валторн (еще одна свиридовская аллюзия) кларнетовая линия истаивает в коротких — на прерывистом дыхании — репликах в альтовом регистре. Возможно, это тончайший по красоте образ того, как гаснет навсегда дыхание человека. Симптоматично, что именно кларнет, сужающий тембровый объем всего состава до почти силуэтной, абрисной зыбкости, соединяет предшествующий материал с эпизодом, который ранее был назван «маленьким реквиемом». И здесь возвращение к интонационным и тембровым образам экспозиции (в первую очередь — к звучанию фисгармонии на терпких секундовых созвучиях) не дает ощущения механического повтора. Напротив, возникает чувство, что поток движения наконец-то достигает искомой и до сих пор *неведомой* цели — той, самой высокой, архитектурной точки (*der Höhepunkt*¹⁴), стремление к которой определяло развитие всей композиции.

Примечателен еще один темброво-семантический штрих: фисгармония в начальных тактах «реквиема» («На полустанке далеко, возле ограды кладбища») воспринимается действительно первоначально благодаря тому, что поющий смычковый контрабас в альтовом регистре — отго-

¹⁴ Высшая архитектурная точка (нем.).

лосок хора струнных из «тихой» кульминации — смягчает и пространственно расширяет ее звучность. Здесь ненадолго и очень гармонично объединяются два условных храмовых символа — польский и русский. И все же, по-настоящему безбрежное, *открытое пространство*, к которому было устремлено все движение, открывается в ц. 43 («Боже, всеблагий и чистый»). Тихо сияющий си мажор вспыхивает в звучании глубокого органно-хорового аккорда, в котором роль отдаленно звучащего хора исполняет компактный ансамбль духовых (большая флейта, бас-кларнет и две валторны). Звонкий пиццикатный аккорд струнного квинтета (тройные созвучия у всех, кроме контрабаса) слит с раскрывающим и высветляющим необозримые дали всполохом колокола, используемого только здесь — единожды во всей кантате. Что это — образ благовеста, доносящегося с кладбищенской церквушки на «забытом Богом» российском полустанке или поминальный звон, раздающийся с колокольни неведомого польского костела?.. Ясно одно — Вайнбергу удалось выразить по-настоящему таинственный, трансцендентный символ *в одном звуке*, в одном живописном штрихе.

Автор кантаты, находивший для каждого опуса оригинальный способ интерпретации канонических жанров, изменил бы себе, если бы в драматургическом решении ограничился «маленьким реквиемом» как завершающей образной и архитектурной точкой всего сочинения. То, что вполне оправдано в стихотворном повествовании, в музыкальном воплощении показалось бы слепым заимствованием вербального замысла. Уже упоминалось о том, что обманчиво репризный эпизод мыслится композитором как своеобразное послесловие, кардинально трансформирующее образно-поэтическую палитру кантаты¹⁵. Многие из тех, кто размышляют о приоритете линейного времени в музыке, забывают, что именно музыка (как искусство временное) дает ни с чем не сравнимые образцы *преодоления* пресловутой линейности. Несколько тактов, а иногда и несколько штрихов на исходе композиции, да и в любой ее точке, как в упомянутой выше опере или в финальных тактах Поэмы для оркестра «Ветер Сибири» Б. Чайковского, могут заставить воспринимающее

¹⁵ Подобные явления характерны для некоторых, как правило, крупных музыкально-театральных партитур. Достаточно вспомнить оперу «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, в заключительных тактах которой — а это бесспорное «послесловие» — иронично-сказочная и даже гротескно-фантастическая образная палитра обретает неожиданно печальный, почти мистический оттенок. После того, как хор («народ в тихом отчаянии», как замечает в собственной ремарке композитор) поет: «Что даст новая заря? Как же будем без царя?», изящная «небылица в лицах» воспринимается уже совсем не в сказочно-шутливом тоне.

сознание совершить (в мгновение ока) не только «образный обзор» того, что уже закончилось или простирается за пределы исчерпанной композиции, но и повернуть время вспять — увидеть и услышать «в ином свете» всё, что формально (во времени) уже свершилось. То же и в поэме Ю. Тувима, который (и это тонко рефлексировано в музыке) заканчивает *сентиментальную поэму* отнюдь не пародийной — настоящей молитвой.

Вайнберг в финале кантаты, в последних ее трех тактах, которые можно весьма условно назвать «послесловием к послесловию», преодолевает искушение закончить сочинение в благостно-умиротворенном, возвышенно-просветленном состоянии. После того, как перестают звучать фисгармония и духовой «хор» (гаснет тембровый свет...), палитра окрашивается сумеречно-ночными тонами. Гулкость и безбрежность этого пространства подчеркивается огромным тембровым расстоянием между контральто («В небо приехали Плаксина, телеграфиста») и короткими (из двух звуков) восходящими репликами бас-кларнета с характерными пиццикатными ударами контрабаса на последней доле. Казалось бы, все свершилось, все сказано и досказано. Из сферы «преодоленного» или «остановившегося» времени Вайнберг внезапно вторгается в ту область, хронометрический смысл которой почти неизъясним. Это, если угодно, «добавленное» время композиции, причудливо сжимающее общий хронос кантаты, а не расширяющее его. Неожиданно пять хлестких туттийных ударов-аккордов, в своеобразно «стенокардической» ритмике (из-за различных по длительности коротких, словно разрывающих стремительное движение, цезур) разрешаются в *обжигающем* шестом созвучии. Последний аккорд (*fis - cis - fis*) ладово нейтрален, но воплощает невероятно яркое свечение. Первостепенную роль в формировании ослепительного тембрового комплекса имеет не только громкий всплеск подвесной тарелки (*colla bagh. di timp.*), сопряженный с упругим квартоквинтовым звучанием всего состава, но не в меньшей степени — огромный контраст между предшествующими короткими, агогически заостренными, колющими туттийными аккордами (в основе — тройные и двойные созвучия у струнных *arco*), лишенными даже незначительного реверберационного продолжения, и широким, протянутым на *crescendo*, последним созвучием, с его большим резонансно-световым излучением. К жестко маркированному туттийному всплеску (*ff*) заключительных тактов кантаты привыкнуть невозможно, как невозможно привыкнуть ко всему в искусстве, где преодолевается стереотипность. «Никаких сантиментов», «никакой комедии», «всё очень серьезно...» — скрытый сверх-вербальный подтекст этих трех тактов.

Вайнберг не дает никаких специальных указаний, которые могли бы прояснить неординарный характер темпоритма заключительного («добавочного») микроэпизода. Между тем, от верного его истолкования, возможно, зависит выражение образно-стилистической правды всего сочинения. Движение симметричными туттийными аккордами, как уже говорилось, разрывается короткими паузами. Метроритмический рисунок (♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯), казалось бы, достаточно прост. Конечно, можно не только сохранить прежнее движение, но расширить и даже укрупнить его, учитывая, что это весьма мощный по динамике финал. Увы, именно как способ расширения потока движения интерпретируют туттийные цезуры в схожих случаях многие дирижеры. Но паузы в последних тактах «Петра Плаксина» — это не остановки, а преграды, преодоление которых требует колоссального инерционного порыва. Здесь необходимо не просто механически ускорить движение, а *сжать его во времени* (ил. 5).

Николай Хондзинский в своей записи «Петра Плаксина» воплотил именно такой — обозначенный, как говорят, не в строку, а между строк, тип развертывания. Дирижер вложил в последние аккорды *инерционную энергию* всего сочинения, что, как и другие, уже отмеченные качества его экстраординарной работы, свидетельствует: кантата Вайнберга, сочиненная более полувека назад и посвященная Свиридову, нашла не только первого, но и в своем роде *единственного* интерпретатора¹⁶. Исполнять «Плаксина» в будущем, игнорируя бесчисленные тонкости, запечатленные Хондзинским и «Русской Консерваторией», не представляется возможным, как невозможно обойти уникальные премьерные трактовки сочинений Вайнберга под руководством Р. Барша или К. Кондрашина. Это касается и безукоризненной работы солистов — Марии Баянкиной (Мариинский театр) и Станислава Мостового (Московского театр «Новая опера»). Музыканты в своей работе над сложнейшим вокальным материалом «Петра Плаксина» напоминают выдающихся мастеров, осуществивших вместе с Баршаем и Московским камерным оркестром премьерные исполнения той же Четырнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича — Галину Вишневскую и Маргариту Мирошникову, Евгения Владимировича и Марка Решетина (ил. 6).

¹⁶ Примечательно, что именно Н. Хондзинский и «Русская Консерватория» осуществили первую мировую запись кантаты Г. Свиридова «Лапотный мужик», нескольких номеров из хорового цикла «Песни безвременья» и ряда других опусов этого композитора.

C. Basso
 Tenore
 C. B.
 Flauto
 C. Basso
 2 Violini
 Tamburino
 Piano
 Piano
 Acoustic guitar

Небо примет нас - кама
 ре не гра-фия-та.
 лег-ста-фия-та.
 Пётр Плак-син, те-ле-ра-фия-та.

colla bacchetta
arco
arco
arco

M. S. Weinberg
 Москва Россия 1966 - 1968
 VII
 Ленинград 1966
 IX

Ил. 5. Последняя страница рукописи партитуры кантаты «Петр Плаксин». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые

Fig. 5. Last page of the autograph score of cantata «Pyotr Plaksin». From Moisey S. Weinberg private archive. First publication



Ил. 6. Николай Хондзинский и Мария Баянкина. Первая мировая запись кантаты «Петр Плаксин». Тон-студия «Мосфильм», 19.02.2021

Fig. 6. Nikolay Khondzinsky and Maria Bayankina. World premiere recording of cantata «Pyotr Plaksin». Tone studio «Mosfilm», 19.02.2021

В одном из писем Вячеслав Иванов замечает: «В глубине глубин, нам не достигаемой, все мы — одна система вселенского кровообращения, питающая единое человеческое сердце...» [Иванов 2006, 74]. Не из этой ли недостижимой глубины завещана нам кантата «Петр Плаксин» — как отраженный в музыкальных образах и вечно продолжающийся порыв художника к познанию тайны человеческого сердца?

Литература

- [1] Абдоков 2020 — Абдоков Ю. Б. Николай Пейко. «Восполнивши тайну свою...». Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, Капелла «Русская Консерватория», Издательство «БОС», 2020. 584 с.

- [2] Асафьев 2020 — Б. В. Асафьев — Н. Я. Мяковский. Переписка. 1906–1945 годы / публикация, текстологическая подготовка и научное комментирование Е. С. Власовой. Москва: Композитор, 2020. 560 с.
- [3] Алексеева 2014 — *Алексеева М. О.* К вопросу о звучании русской поэзии в польских переводах и о переводах стихов Юлиана Тувима на русский язык // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2014. № 4. С. 24–35.
- [4] Иванов 2006 — Вячеслав Иванов — Михаил Гершензон. Переписка из двух углов. Москва: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. 208 с.
- [5] Мравинский 2004 — *Мравинский Е. А.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / сост., публ. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2004. 656 с.
- [6] Никитина 1972 — *Никитина Л. Д.* Симфонии М. Вайнберга. Москва: Музыка, 1972. 209 с.
- [7] Перельмутер 2014 — *Перельмутер В. Г.* Прозаик, который бывал поэтом // *Эппель, Асар.* Стихи. Москва: ОГИ, 2014. С. 37–38.
- [8] Самойлов 1965 — *Самойлов Д. С.* Юлиан Тувим (1894–1853) // *Тувим, Юлиан.* Стихи / [пер. с польского]; сост. М. Живов. Москва: Художественная литература, 1965. С. 5–34.
- [9] Самойлов 1975 — *Самойлов Д. С.* Три поэта // *Тувим, Юлиан; Броневский, Владислав; Галчинский, Константы И.* Избранное / пер. с польского М. А. Светлова, Д. С. Самойлова, Б. А. Слуцкого. Москва: Художественная литература, 1975. 384 с.
- [10] Степун 1998 — *Степун Ф. А.* Встречи. Москва: АГРАФ, 1998. 256 с. (Путь к очевидности).
- [11] Тарковский 1989 — *Тарковский А. А.* Лекции по кинорежиссуре. Ленинград: Красный матрос, 1989. 118 с.
- [12] Эппель 2004 — *Эппель А. И.* Юлиан Тувим. «Петр Плаксин» // Вестник Европы. Том 11. 2004. С. 125–128.
- [13] Fanning 2010 — *Fanning David.* Mieczyslaw Weinberg. Search of Freedom. Wolke Verlag, Hofheim, 2010. 245 p.

© Ю. Б. Абдоков, 2021

Сведения об авторе

Абдоков, Юрий Борисович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9033-3279>

SPIN-код: 6544-6325

e-mail: abdokovgeorg@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Forbidden Weinberg: Cantata “Pyotr Plaksin” The Experience of First Interpretation

Abdokov, Yuriy B.

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

Abstract. In the last decade, the music of Moisey (Mieczysław) Samuilovich Weinberg (1919–1996) has been experiencing a real Renaissance. Theatre productions, festivals, concerts at the best Russian, European and American concert halls, new CDs recorded by the leading recording labels, issuing new editions of many scores — all this seems to have exhausted the possibilities of discoveries in the vast heritage of the artist. However, on the initiative of the International Art Workshop “Terra musica” and with the assistance of Weinberg’s relatives one of the best Russian ensembles, “Russian Conservatory”, conducted by Nikolay Khondzinsky, performed world premieres of the scores that, for various reasons, had been under a bushel for many decades. It is about his two year cantatas created in 1966 — *Pyotr Plaksin* on the words of Julian Tuwim and *Hiroshima Five-line Stanzas* on poems by Mutenosi Fukagava. The article reflects the history of the composition, research and rehearsal experience that preceded the first performance (recording) of cantata *Pyotr Plaksin*, which embodies an outstanding mastery of Weinberg and still remains unknown even in the narrow circle of researchers of the Russian music of the second half of the XX century. Figurative palette and timbral poetics of the cantata are those aspects of examination, due to which one can distinctively comprehend the main features of composer’s style and resonance of Weinberg’s discoveries in the modern musical environment.

Keywords: *Moisey (Mieczysław) Weinberg, Georgy Sviridov, Julian Tuwim, Nikolay Khondzinsky, «Russian Conservatory», cantata, timbral poetics.*

Submitted on: 16.08.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Abdokov, Yuriy B.* “Forbidden Weinberg: Cantata ‘Pyotr Plaksin’. The Experience of First Interpretation”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 57–95 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.003>.

Works Cited

- [1] Abdokov, Yuriy B. (2020). *Nikolay Peyko: Vospolnivshi taynu svoyu... [Nikolay Peyko: Having fulfilled his mystery...]*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarhii Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi; Kapella “Russkaya Konservatoriya”; Izdatel'stvo “BOS”, 584 p. (in Russian).

- [2] [Asaf'ev, Boris V. & Nikolai Ya. Myaskovsky] (2020). *B. V. Asaf'ev – N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska. 1906–1945 gody* [Boris V. Asaf'ev – Nikolay Ya. Myaskovsky. Correspondence. Years 1906–1945]. Moscow: Kompozitor, 560 p. (in Russian).
- [3] Alekseeva, Marianna O. (2014). “K voprosu o zvuchanii russkoy poezii v pol'skih perevodakh i o perevodakh stikhov Juliana Tuwima na russkiy yazyk” [“On the Russian poetry in Polish translations, and on the Russian translations of poems by Julian Tuwim”]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Series 22. Teoriya perevoda*, no. 4 (2014), pp. 24–35 (in Russian).
- [4] Ivanov, Vyacheslav I. (2006). *Vyacheslav Ivanov — Mikhail Gershenzon. Perepiska iz dvukh uglov* [Vyacheslav Ivanov — Mikhail Gershenzon. A correspondence between two corners]. Moscow: Vodoley Publishers; Progress-Pleyada, 208 p. (in Russian).
- [5] Mravinskiy, Evgeny A. (2004). *Zapiski na pamyat': Dnevniki. 1918–1987* [Memoire scetches: Diaries. 1918–1987], compiled and published by Aleksandra M. Vavilina-Mravinskaya. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb, 656 p. (in Russian).
- [6] Nikitina, Lubov' D. (1972). *Simfonii M. Weinberga* [Weinberg Symphonies]. Moscow: Muzyka, 209 p. (in Russian).
- [7] Pereł'muter, Vadim G. (2014). “Prozaik, kotoryy byval poetom” [“Prose writer who was a poet sometimes”]. In Asar Eppel, *Stihi* [Poetry]. Moscow: OGI, pp. 37–38. (in Russian).
- [8] Samoylov, David S. (1965). “Julian Tuvim (1894–1853)” [“Julian Tuwim (1894–1853)”]. In *Julian Tuvim, Stihi* [Poetry]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 5–34 (in Russian).
- [9] Samoylov, David S. (1975). “Tri poeta” [“Three poets”]. In Julian Tuvim, Vladislav Bronnevskiy & Konstanty I. Galchinskiy, *Izbrannoe* [Select]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 384 p. (in Russian).
- [10] Stepun, Fedor A. (1998). *Vstrechi* [Meetings]. Moscow: AGRAF, 256 p. (in Russian). (Put' k ochevidnosti [The path to evidence]).
- [11] Tarkovskiy, Andrey A. (1989). *Lektsii po kinorezhissure* [Lectures on filmmaking]. Leningrad: Krasnyy matros, 118 p. (in Russian).
- [12] Eppel, Asar I. (2004). “Julian Tuwim. ‘Petr Plaksin’” [“Julian Tuwim. ‘Pyotr Plaksin’”]. In *Vestnik Evropy*, vol. XI (2004), pp. 125–128 (in Russian).
- [13] Fanning, David (2010). *Mieczyslaw Weinberg. In Search of Freedom*. Wolke Verlag, Hofheim, 2010. 245 p.

About the Author

Abdokov, Yuriy B.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9033-3279>

SPIN-код: 6544-6325

e-mail: abdokovgeorg@mail.ru

PhD (Arts, 2009), Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory «Terra Musica», Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage «The Boris Tchaikovsky Society».

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)

УДК 78.05; 78.071.2; 781.68

ББК 85.313

DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.004

Звукозапись как фактор эволюции фортепианного исполнительского стиля в XX веке

Чванова, Татьяна Петровна

Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки
455036 г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22

Аннотация. Роль звукозаписи как источника и катализатора изменений, произошедших в фортепианном исполнительстве в XX веке, мало исследована в отечественном музыковедении. Цель автора — восполнить данный пробел, раскрыв влияние звукозаписи на развитие фортепианного искусства. В центре внимания — репертуарные предпочтения, возможности и подходы исполнителей; анализ производится в рамках предложенной периодизации звукозаписи (ранней, классической, цифровой).

В эпоху ранней звукозаписи трансформация исполнительских средств связана с временным аспектом. Период классической звукозаписи характеризуется стремлением к идеальному исполнению в студии звукозаписи, что обусловлено технологическими открытиями в области обработки звука, становлением типа пианиста-интерпретатора и возникновением типа исполнителя-постмодерниста. Идеалы качества эпохи цифровой записи привели к формированию высоких стандартов концертных исполнений, а развитие компьютерных технологий — к появлению новых исполнительских техник. В статье представлены основные стилевые тенденции, возникшие под влиянием звукозаписи, обозначены основные проблемы современного исполнительства.

Ключевые слова: *звукозапись, интерпретация, исполнительские средства, стиль, технологии, эволюция фортепианного исполнительства.*

Дата поступления: 16.07.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: *Чванова Т. П. Звукозапись как фактор эволюции фортепианного исполнительского стиля в XX веке // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 96–113. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.004>.*

Татьяна Чванова

Звукозапись как фактор эволюции фортепианного исполнительского стиля в XX веке

Вступление

Звукозапись, ведущая свою историю с изобретения в 1877 году фонографа, стоит первой в ряду достижений научно-технического прогресса, оказавших значительное влияние на развитие музыкального искусства. Вторжение технических инноваций вызвало изменение условий бытования музыки и принципов музыкальной коммуникации, что было очевидным для современников. Влияние же звукозаписи на трансформацию фортепианного исполнительского стиля в XX веке до недавнего времени выпадало из круга актуальных исследовательских проблем. Причиной этому может быть скоротечность свершившихся процессов с исторической точки зрения, а осознание перемен требует временной дистанции. Автор статьи ставит своей целью рассмотреть эволюцию фортепианного исполнительского стиля в рамках предложенной ниже периодизации звукозаписи, обозначить возникшие проблемы и тенденции современного пианизма.

Фортепианно-исполнительский стиль¹ — одна из категорий, интегрирующих все стороны исполнительского искусства. Согласно определению Н. Драч, это «исторически и социально обусловленная специфическая система средств исполнительской выразительности, детерминированная закономерностями художественного сознания и мышления современной ему эпохи» [Драч 2006, 13]. Интерпретационный аспект исполнительского стиля непосредственно связан с характером и типом интерпретации, с диалектикой соотношения композиторского и исполнительского творчества, с выбором стилистической модели исполнения и вопросом репертуара. Проблематика фортепианного исполнительского стиля и интерпретации наиболее полно исследована в трудах С. Вартанова, Н. Драч, Д. Дятлова, Н. Корыхаловой, Е. Либермана, Д. Рабиновича,

¹ Данная категория (в онтологическом и эстетическом ракурсах) рассматривается в диссертационном исследовании Н. Г. Драч [Драч 2006].

Н. Смирновой, В. Чинаева, основные стилевые тенденции и проблемы современного пианизма освещены в работах Н. Бажанова, А. Карабановой, А. Мазикова, Г. Мурадян, И. Рябова.

В то же время сведения, на основе которых можно сделать заключения о влиянии звукозаписи на фортепианно-исполнительский стиль, носят либо обобщенный, либо фрагментарный характер и рассредоточены в широком круге источников. К немногочисленным историческим свидетельствам эпохи ранней звукозаписи относится книга Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор». Ценным источником информации являются статьи 1950–1980-х годов пианистов Г. Гинзбурга, Г. Когана, Н. Корыхаловой, социолога Ю. Капустина; следует особо выделить публицистическое наследие Глена Гульда, экспериментировавшего в 1960–70-х годах с технологиями звукозаписи, а также работы Г. Котляренко, Ю. Монастыршиной, посвященные канадскому пианисту. С конца 1990-х годов наблюдается подъем интереса к проблемам звукозаписи. Хотя в большинстве своем авторы современных зарубежных и отечественных работ (М. Chanap, J. Badal, T. Gracyk, T. Day, A. Millard, Н. Лебрехт, А. Карабанова, Ю. Стракович, Т. Curran, Т. Stoller) сосредоточены на историко-технологических и социокультурных аспектах проблемы, в зону внимания исследователей также попадают вопросы исполнительского стиля в условиях звукозаписи (D. Fabian, M. Katz.), в том числе на ранних стадиях ее развития (R. Philip, A. Powell, Е. Кузнецова, Ю. Стреглов).

* * *

Звукозапись как средство фиксации и воспроизведения звука прошла несколько этапов развития — от ранней², механической и электромеханической звукозаписи (1877–1948 годы) через эпоху классической³, магнитной, звукозаписи (1948–1979 годы) к современной цифровой записи звука (с 1979 года)⁴. Совершенствование технологии шло по пути увеличения продолжительности и повышения качества фонограмм, благодаря чему постепенно раскрывались музыкально-выразительные возмож-

² Ранняя звукозапись (early recordings) — устоявшийся в зарубежном музыковедении термин. Р. Филип простирает данный период до 1950 года. Эпоха ранней звукозаписи связана с изобретением фонографа (1877), граммофона (1887), механических фортепиано-репродукторов (начало XX века), электроакустической записи на микрофон (1925).

³ Данный период характеризуется многократно возросшим качеством записи, что обусловлено появлением магнитной записи (1930-е годы), долгоиграющих пластинок (1948), использованием практик монтажа и изобретением стереозаписи (1950-е годы).

⁴ Цифровая звукозапись ведет отсчет с появления технологии компакт-дисков (CD-audio).

ности звукозаписи как средства сохранения искусства виртуозов, приближения к исполнительскому идеалу. Развитие средств обработки звука и компьютерных технологий привело к возникновению принципиально нового типа интерпретации и изобретению новых исполнительских техник.

Ранняя звукозапись

В 1887 году одиннадцатилетний пианист Иосиф Гофман записал свою игру на фонограф, подаренный ему Томасом Эдисоном, — это была первая в истории фиксация звучания фортепиано, сделанная профессиональным пианистом⁵. К немногим сохранившимся с той эпохи фортепианных исполнений относится запись первого Венгерского танца, произведенная в 1889 году автором, Иоганнесом Брамсом. Первые опыты фиксации фортепианной музыки на валик фонографа показали, что звук рояля воспроизводится с искажениями, более резко и ударно по сравнению с оригиналом. Современный музыкальный критик Алекс Росс едко отзывается о записи Брамса: «Звучит так, будто игра Мастера доносится до нас с космического корабля, разрушающегося возле Плутона»⁶ [Ross 2005]. По мнению американского исследователя Андре Милларда, фонограф гораздо лучше передавал звучание голоса, медных духовых и ударных инструментов⁷, классические же инструменты — скрипка, фортепиано — в эпоху ранней звукозаписи оказались в невыигрышном положении [Millard 2005, 80–83]. Музыканты были вынуждены приспосабливаться к непривычным условиям фонографической и граммофонной записи. Так, знаменитый аккомпаниатор Джеральд Мур, рассказывая об опыте записи грампластинки в 1921 году, не без доли комизма пишет об ужасающей металлической жесткости звука рояля, напоминавшего «тембр медной плевательницы», так как с молоточков был убран весь войлок во имя достижения необходимого баланса звучания: «Я доставил инженерам немало хлопот, так как пытался играть мягко. <...> В конце концов я подчинился и, к всеобщему одобрению, отстучал мою часть колыбельной как картинку кавалерийской атаки» [Мур 1987, 30].

⁵ Также одной из первых записей фортепиано (1888) является запись на валик фонографа популярной пьесы Артура Салливана “The Lost Chord” («Потерянный аккорд») для корнета и фортепиано.

⁶ Здесь и далее перевод автора статьи.

⁷ Металлическим звуком фонографа Миллард объясняет популярность банджо и ксилофона в Америке в 1880–1890-х годах, а расцвет джаза в 20-е годы XX века связывает с распространением грампластинок [Millard 2005, 81].

Известно, что технологической особенностью ранней грамзаписи было ограничение по времени, что не позволяло записывать произведения, продолжительность звучания которых превышала четыре минуты пятнадцать секунд. Долгое время считалось, что лимитированный хронометраж оказывал влияние на выбор репертуара для записи в пользу небольших пьес, либо вынуждал артистов брать «абсурдные» по скорости темпы исполнения⁸. Анализ записей начала XX века, предпринятый американским исследователем Марком Кацем, показал: в фонограммах того времени действительно преобладают небольшие характерные пьесы. В то же время музыканты скорее сохраняют неторопливый темп исполнения, прибегая к сокращениям текста, из чего Кац заключает — для многих артистов игра в желаемом темпе была важнее, чем исполнение всех нот [Katz 2004, 34]. Это мнение разделяет Роберт Филип, один из признанных авторитетов в области ранней звукозаписи: исключительно быстрые темпы, встречающиеся в записях начала века, не были результатом технических требований, а являлись чертой исполнительского стиля того времени.

Начало XX века характеризуется противоборством двух тенденций в фортепианном исполнительстве — салонно-виртуозного пианизма, наследия уходящей романтической эпохи, и зарождающегося антиромантического движения. Представители первого направления (Э. д'Альбер, Э. Зауэр, А. Зилоти, Т. Лешетицкий, И. Падеревский, В. Пахман, М. Розенталь) прежде всего ценили «чувство», которое проявлялось «...не только в пылкости, но и нередко в изломанной ритмике, и в искаженном метре, и в игре „вразбивку“, и в мелкой фразировке. <...> Ценилась эффектная акцентировка, изящество салонного толка, „львиные“ страсти» [Либерман 2019, 11]. Характерной чертой салонного стиля также была импровизационность — добавление собственных виртуозных каденций, средних голосов, купюры и отступление от авторского текста. Антиромантической реакцией на исполнительские излишества стало появление «интеллектуального» пианизма, прежде всего связанного с именами Ф. Бузони, Арт. Рубинштейна, А. Шнабеля, требовавшими глубокого постижения и личностного претворения пианистом замысла композитора.

В этот момент на сцену истории выходит фонограф, давший музыкантам возможность услышать себя со стороны, что стало преподносить сюрпризы, иногда неприятные. Немецкий пианист и педагог Макс Пауэр

⁸ Это распространенное мнение во многом опирается на книгу Дж. Мура: в ней описана ситуация, в которой пришлось отказаться от записи «Аделаиды» Бетховена, поскольку обычная длительность песни превышает 5 минут [Mur 1987, 31].

в 1913 году описывал удивление от прослушивания своей первой записи: «Неужели я после долгих лет публичной игры совершаю ошибки, которые я бы первым осудил в своих учениках? Я с трудом верил своим ушам, и всё же безжалостная машина показала, что в некоторых местах мне не удалось сыграть обе руки ровно вместе» [Цит. по: Philip 1992, 43]. Привычка прослушивать исполнение в записи заставила музыкантов исправлять ранее не замечаемые «ошибки» — так, Камиль Сен-Санс, отметив ритмические и темповые неточности в своей первой записи на фонограф в 1900 году, признается, что впоследствии эти ошибки исправил.

В то же время роль звукозаписи не ограничивалась беспристрастной регистрацией исполнения. А. Росс сравнивает фонограф с «наблюдателем» Гейзенберга⁹, фактом своего «измерения» меняющим манеру исполнения, а М. Кац определяет произошедшие в инструментальном исполнительстве перемены как «эффект фонографа»¹⁰. Так, в скрипичном исполнительстве следствием этого эффекта стало интенсивное использование приема вибрато¹¹, сообщавшего коммуникации «ощущение физической и выразительной непосредственности» [Katz 2004, 22]; вибрато компенсировало отсутствие зрительного контакта между музыкантом и публикой, а также давало исполнителю пространство для маневра, скрывая несовершенство интонации, более заметное в записи. В фортепианном же исполнительстве «эффект фонографа» привел к увеличению роли ритмической стороны исполнения. К 1930-м годам из игры музыкантов исчезают внезапные изменения темпа и приемы *overdotting* и *notes inégales*¹², сменяющиеся точным воплощением ритма. Так как в записи, лишенной визуального измерения, нивелируется драматический эффект длительных пауз, у музыкантов появляется склонность преуменьшать временные разрывы при исполнении в студии. Более экономно

⁹ Согласно копенгагенской интерпретации квантовой механики, сформулированной Н. Бором и В. Гейзенбергом, процесс измерения (наблюдения) квантовых объектов влияет на результат эксперимента.

¹⁰ Необходимо пояснить использование выражения «эффект фонографа». В годы ранней звукозаписи в англоязычных странах термины «фонограф» и «граммофон» не были взаимозаменяемы, но в настоящее время для обоих видов аппаратов там принят общий термин: в США — «фонограф», в Великобритании — «граммофон». Таким образом, данное выражение Кац относит как к обоим устройствам, так и в целом к звукозаписи.

¹¹ Вибрато в начале XX века вытесняет прием «портаменто» (плавный, глассандирующий переход к последующей ноте).

¹² *Overdotting* («перепунктировка»), изменение длительности нот в пунктирном ритме ради совпадения голосов) и *notes inégales* (неровное исполнение равных по длительности нот) — исполнительские практики эпохи барокко, сохранявшиеся в период классицизма и романтизма. Практика «неровной игры» в измененном виде возродилась в джазовом пианизме как *swing*.

используется фортепианная педаль — так, в 1932 году чешский пианист Йозеф Йиранек при записи получает инструкции меньше использовать педаль, чтобы шум механизма не был усилен микрофоном.

Р. Филип, подводя итог изменениям, произошедшим в игре пианистов эпохи ранней грамзаписи, отмечает, что к 30-м годам становится явной тенденция к большей мощи и ясности исполнения, ровности экспрессии, буквальному воплощению текста, при отсутствии раскованности и непредсказуемости [Philip 1992, 229]. Необходимо отметить, что фонографические документы раннего периода грамзаписи не могут в полной мере считаться свидетельством фортепианно-исполнительского стиля первой половины XX века, так как отражают исполнительскую манеру пианистов в условиях студийной записи, а не живого концертного исполнения¹³.

Классическая звукозапись

1948 год стал переломным в истории звукозаписи — с появлением долгоиграющих пластинок, обладавших повышенным качеством звука и длительностью, достигавшей 35–40 минут, начинается классическая эпоха звукозаписи. Новые стандарты, прежде всего, отразились на подходе к формированию исполнительского репертуара. Известно, что ядро концертных программ пианистов в конце 40-х годов составляли преимущественно произведения венских классиков и романтиков, эпоха барокко ассоциировалась лишь с сочинениями И. С. Баха, а современная музыка считалась «символизирующей всякую нервную какофонию или заумные эксперименты»¹⁴ [цит. по: Stoller 2015, 57]. Выбор фонограмм классической музыки также был ограничен, некоторые произведения существовали в единственной интерпретации. С появлением долгоиграющих пластинок фирмы грамзаписи стали стремиться расширить репертуар за счет включения крупномасштабных и ранее неизвестных произведений. Архивный, по выражению Глена Гульда, подход побудил исполнителей экспериментировать с программами, а публику сделал более восприимчивой к незнакомой музыке. В результате 60-е годы ознаменовались

¹³ Все довоенные записи музыки осуществлялись в студии. Еще не существовало технических носителей, способных зафиксировать распространенные в то время радиотрансляции «живых» концертов, проходивших в режиме реального времени. Таким образом, у нас отсутствует возможность судить о реальных концертных выступлениях первой половины XX века.

¹⁴ Отзыв из британского еженедельника *The Listener* от 1946 года.

триумфальным возвращением музыки эпохи барокко и всплеском интереса к сочинениям современных композиторов, к 80-м же годам грампластинки стали звучащими аналогами «полных собраний сочинений» композиторов, в которых фортепианная музыка всех существующих жанров и стилей предстала в многообразии интерпретаций¹⁵.

Новые условия музыкальной коммуникации, сложившиеся в студии звукозаписи, также повлекли за собой трансформацию стиля исполнения, что отразилось на выборе средств выразительности. Манера игры *al fresco*, широким исполнительским мазком, так выигрывшно и захватывающе звучащая в концертном зале, не подходила для условий студийной записи¹⁶. Чтобы снизить риск ошибок, пианисты при исполнении в студии выбирали более сдержанные темпы, избегали резких динамических контрастов, при этом фразировка, интонирование подчинялись более ясной передаче музыкальной мысли [Корыхалова 1969, 53]. Более точным, соответствующим нотному тексту, стало воплощение ритма: исчезли такие приемы, присущие исполнениям периода ранней грамзаписи, как *агогический акцент* (удлинение ноты, приходящейся на сильную долю, с целью ее акцентуации и создания центра тяжести внутри фразы), *мелодическое рубато* (ритмическое несовпадение мелодических и аккомпанирующих тонов); игра в темпе *рубато* потеряла свою капризность и стала более упорядоченной¹⁷ [Philip 1992]. Большое значение приобрела архитектура формы и подчиненность деталей целому.

«Четкость плана и ясность выражения, определенность намерений и фиксированная точность их реализации» — такой отзыв дает Давид Рабинович одной из зафиксированных интерпретаций Марии Гринберг [Рабинович 2008, 74]. В этих словах отражена общая тенденция к интеллектуализму, вышедшему на первый план в фортепианном исполни-

¹⁵ Так, Альфред Брендель записал в 1960-х годах все фортепианные произведения Бетховена, а в 70-х повторил запись всех сонат. Первенство же записи всего бетховенского цикла сонат принадлежит А. Шнабелю (1932–1935). Аналогичные записи сделали учитель Бренделя Э. Фишер, В. Бакхауз, Ф. Гульда, Д. Баренбойм (пианист пять раз записал все бетховенские сонаты!), К. Аррау, В. Кемпф, Э. Гилельс, П. Бадур-Скода, М. Гринберг.

¹⁶ К этим условиям относился сам факт записи звука, фиксирующий любой исполнительский просчет, отсутствие прямого контакта с публикой, специфическая особенность слушательского внимания при прослушивании грампластинок — нацеленность на восприятие деталей. Значение также имели акустико-технические условия: звукозаписывающая аппаратура того времени не передавала глубину динамических контрастов, превышение определенного порога звучности вызывало искажения звука.

¹⁷ Безусловно, указанные изменения в меньшей степени относятся к пианистам, представляющим романтическое направление. Но даже В. Софроницкий, опасавшийся, по свидетельствам современников, звукозаписи, все же признавал, что своеволие при записи неуместно.

тельстве второй половины XX века. Пианизм нового типа¹⁸ представлен *исполнителем-интерпретатором*, с преобладанием интеллектуального фактора в сочетании с проникновенностью, одухотворенностью исполнения. Основным принципом интерпретации становится максимальное соответствие замыслу автора произведения. Примечательно, что игру одного из лучших представителей этого типа, Артуро Бенедетти Микеланджели, советский пианист и исследователь Григорий Коган характеризует как «плоть от плоти „века грамзаписи“; игра итальянского пианиста идеально приноровлена к ее требованиям. Отсюда стремление к „сто-процентной“ точности, отработанности, абсолютной непогрешимости» [цит. по: Григорьев, Платек 1990, 40].

Хотя доминирующими стилистическими моделями этого периода являлись, по определению Н. Драч, неоклассицизм и неоромантизм, ситуация одновременного существования в музыкальном информационном поле произведений разных эпох породила ряд новых направлений. Это *полистилистичность* (объединение в рамках одной программы сочинений разных эпох и композиторов, стремление к соответствию интерпретации духу и стилю оригинала), *синтезстиль* (взаимопроникновение классической, романтической и барочной моделей), *аутентичный тип исполнительства*, связанный с воспроизведением стилистики барочной и раннеклассической музыки на старинных инструментах [Драч 2006, 21–22; Мазиков 2008, 19]. Все они характеризуются бережным отношением к классическому наследию и лежат в русле традиционного подхода к интерпретации.

Принципиально иной тип интерпретатора представляет Г. Гульд, сделавший инструментами своих творческих поисков средства редактирования звука — *монтаж* и *стереофонию*. Изначально монтаж использовался для устранения незначительных ошибок исполнения, что избавляло пианистов от многочисленных дублей при записи¹⁹. Гульд «разглядел» новый потенциал монтажа: размонтируя записанные дубли и заново собирая из них собственную версию «идеальной интерпретации», пианист фактически использовал прием постмодернистской деконструкции. Отвергая обвинения противников монтажа в искажении единой структуры концепции, Гульд пишет: «Нельзя смонтировать стиль исполнения. Это можно сделать лишь с сегментами, уже наделенными определенной стилистической концепцией, причем вопрос, предшествует она записи или вытекает из нее, не имеет большого значения» [Гульд 2006, 101].

¹⁸ Д. Рабинович определяет его как лирический интеллектуализм.

¹⁹ Известен факт, что С. Рахманинов при записи в 1930 году транскрипции Скерцо Ф. Мендельсона сделал 48 дублей!

Новаторство Гульда также проявилось в использовании возможностей стереофонии. Гульд описывает новые качества «пространственного звука» как аналитическую ясность (*analytic clarity*), ощущение присутствия (*immediacy*) и осязаемую близость (*tactile proximity*). О своем опыте использования стереозаписи²⁰ Гульд рассказывает: «Если я играю фортепианную сонату Моцарта, для меня очень важно разделять партии обеих рук, вести каждую линию отдельно; они могут пересекаться, а могут расходиться в крайние регистры. Мне представляется очень важным, чтобы эти партии звучали по-разному не только как *legato* и *non legato*, но и с точки зрения *сближения и удаления*²¹» [Монсенжон 2008, 110]. Технические методы интерпретации, среди которых Гульд выделяет «вторжение» (*intrusion*), «препарирование» (*dissection*) и «усиление» (*amplification*), стали «увеличительной оптикой», открывавшей произведение в новом ракурсе.

«Конструирование» с помощью монтажа и «увеличительная оптика» стереофонии стали внешними инструментами интерпретационной концепции Гульда, отстаивавшего право исполнителя, наравне с автором, «заново создавать произведение и акт исполнения превращать в акт творения» [Монсенжон 2008, 155]. Такая трактовка интерпретации знаменовала рождение нового, *постмодернистского*, типа исполнителя, у которого «задача стилевой адекватности авторскому замыслу... уступает место свободной *игре* исполнителя со смыслообразами, независимой от исторического, социального, политического, культурного, эстетического контекста» [Мазиков 2008, 20]. По сути же эксперименты Гульда по созданию *a posteriori*, с помощью средств монтажа и стереозаписи, «идеальной» интерпретации предвосхитили практики *пост-продакшн*²² современной цифровой эпохи. Подобное использование технологий обработки звука, по мнению американского музыкального философа Теодора Грачика, привело к рождению «нового сорта виртуозности» [Gracyk 1997, 145], перешедшего от идеалов живого исполнения к «скульптурированию» звука²³.

²⁰ Гульд использовал при записи восемь микрофонов, фиксировавших звуковую перспективу, после чего восьмиканальная запись сводилась в своеобразную «стереопартитуру».

²¹ Здесь и далее курсив автора статьи.

²² *Пост-продакшн* (англ. *postproduction*), *постпроизводство* — этап обработки звукового или видеоматериала, последующий за записью и предшествующий окончательному производству цифрового продукта.

²³ *Скульптурирование звука* (*sound sculpting*) — техническое редактирование и формирование звука с целью изменения его качества (повышение четкости, расширение высотного и динамического диапазона). *Sound sculpting* смыкается с саунд-артом

Цифровая звукозапись

В 70-х годах XX века начинается переход к цифровым способам обмена информацией. Для музыкального искусства ключевыми изобретениями стали появление компакт-дисков (1979 год), развитие цифровых технологий обработки звука, создание глобальной компьютерной сети Интернет (с 1984 года), внедрение компьютерного формата mp3²⁴ (1994 год). Технология компакт-дисков²⁵ позволила создавать цифровые аудиозаписи, пригодные для неограниченного копирования и распространения²⁶. Использование практик пост-продакшн сделало фонограмму инструментом создания в студии звукозаписи «идеального исполнения», недостижимого в условиях живого исполнения. Внедрение формата mp3 облегчило и ускорило передачу звуковых данных через Интернет, что обеспечило доступ к музыкальному искусству, во всем его многообразии, в любой точке мира.

Существование исполнительского искусства в новом «информационном» мире обострило ряд уже имевшихся проблем: среди них увлечение технической стороной исполнения, стандартизация исполнительских трактовок, вызванная необходимостью соответствовать сложившимся стилевым шаблонам и слушательским ожиданиям; кризис мотивации у исполнителей, вынужденных конкурировать как с уже существующими «образцовыми» интерпретациями, так и с собственными, записанными, выступлениями; возможность фальсификации и недобросовестного использования монтажа при производстве фонограмм.

И все же кризис становится поворотным моментом, стимулом для поиска дальнейших путей. Примером этому является искусство лучших представителей современного пианизма. «Идеалы качества», достигну-

(Sound Art) — направлением современного искусства, ведущем свое происхождение от «меблировочной музыки» Э. Сати, «конкретной музыки» Э. Вареза и Я. Ксенакиса, саунд-перформансов Дж. Кейджа, выражается в совмещении звукового и визуального рядов, создании звуковых скульптур и инсталляций, формировании «звукового ландшафта».

²⁴ Mp3 — технология сжатия информации, удаляющая избыточные, т. е. почти не слышимые человеком, аудиоданные.

²⁵ Технология компакт-дисков (CD) основана на преобразовании аналогового звукового сигнала в цифровой. Информация считывается с диска при помощи лазера.

²⁶ В 1990-х годах индустрия звукозаписи рассматривала классическую музыку как жанр, наиболее подходящий для демонстрации превосходства нового аудиооборудования. Распространение CD вызвало всплеск интереса к классической музыке у аудитории, ранее не проявлявшей к ней интереса.

тые в студии звукозаписи, оказали обратное влияние на исполнительство, что выразилось в закреплении невероятно высоких стандартов исполнения в концертном зале: «То, что в студии удавалось осуществить за счет звукоорежиссуры и компьютерного монтажа из нескольких исполнительских вариантов, на эстраде должно было произойти сию минуту, здесь и сейчас. Слушатель желал услышать музыкальное произведение в том качестве, в котором он привык слушать его у себя дома на великолепной, цифровой аудиоаппаратуре» [Бажанов 2012, 213]. В сфере исполнительских средств произошло открытие новых ресурсов — Н. Бажанов²⁷ среди наиболее значимых отмечает выразительное тоносопряжение, агогику и тембровые краски. Выразительное тоносопряжение, не допускающее наплывов одного тона на другой, проясняет интонацию. Этому также способствует использование более точной «пальцевой» педали или реверберационной «педали» зала, а также снижение метрономического темпа (при «ускорении» темпа интонационно-событийного). Характерными исполнительскими приемами, ранее различимыми только в записи, стали «динамическая гамма» (соотнесение уровня громкости и высоты тона), «тишизм» как тончайшее интонирование на пианиссимо и артикуляционный нюанс, аккордово-гармонический колоризм (высветление или затемнение тона с помощью динамики), агогическое обострение или сглаживание ритмического рисунка, использование призвуков и шумов клавиатуры [Бажанов 2012, 213–217].

С формированием «эталонного» исполнительства связано появление двух важнейших направления современного пианизма; Бажанов определяет их как «виртуозное» и «содержательное». Виртуозное направление воплощается в трансцендентном техническом мастерстве и выносливости, детальной ясности и выверенности интерпретаций даже в сверхбыстрых темпах, которые отличают игру современных корифеев — Б. Березовского, А. Володося, М.-А. Амлена. Характерно возвращение «забытых» имен и жанров: пианисты все чаще обращаются к сочинениям композиторов-виртуозов XIX века — И. Н. Гуммеля, М. Клементи, Ш. В. Алькана, транскрипциям К. Таузига, Л. Годовского, выступают в роли композиторов, создавая собственные парафразы, дающие возможность продемонстрировать блеск исполнительского мастерства (М. Плетнёв, А. Володось, Д. Трифонов).

²⁷ Н. С. Бажанов, один из пионеров в изучении компьютерных технологий в отечественном музыкознании, использовал в своих исследованиях возможности компьютерного музыкально-акустического анализа.

В искусстве представителей содержательного направления²⁸ проявился новый интерпретационный подход, заключающийся в интонационном обновлении, создании новых смысловых слоев в хорошо известных сочинениях. Потенциал произведения раскрывается не с помощью изменения авторского текста, а через переинтонирование — создание дополнительных интонационных событий, выявление интонационно-смысловых линий в подголосках или скрытого многоголосия в гомофонных произведениях [Бажанов 2012, 219]. Результатом использования тончайших выразительных средств становится художественное переоткрытие шедевров фортепианного репертуара, которое, тем не менее, соответствует традиционному взгляду на интерпретацию, постулирующему как главенство автора, так и соответствие духу и стилю его произведения.

Принципиально иной подход реализуется в исполнении фортепианной музыки современных композиторов-авангардистов, где автор является не только изобретателем новой композиторской техники, но открывает нетрадиционные способы и приемы музицирования и зачастую становится исполнителем своих произведений. Развитие электронных технологий открыло широкое поле для композиторских экспериментов. Современные авторы активно используют *extended piano* (расширенное фортепиано) с привлечением магнитофонной записи и компьютерной музыки. Таковы сочинения Э. Денисова, Н. Корндорфа для фортепиано и магнитной записи, Т. Мюрая для фортепиано и волн Мартено, Р. Рейнольдса для фортепиано и живой электроники (*live electronics*), где технически модифицированное звучание фортепиано выполняет роль оркестра либо повторяет и развивает материал, сыгранный пианистом. Нужно признать, что интерпретация авангардной музыки вызывает затруднения у исполнителей, воспитанных в академической традиции, из-за непривычного для классического музыканта характера этих сочинений; проблемой также является необходимость подстраивать артикуляционный и динамический профиль исполнения под звучание электроники.

* * *

Современный мир находится в самом начале изменений, которые несет информационная революция. Возможно, цифровые технологии неузнаваемо изменят фортепианное исполнительство. Уже сейчас компьютер-

²⁸ Среди них И. Погорелич, Г. Соколов, М. Перайя; безусловно, в творчестве многих выдающихся пианистов современности (М. Аргерих, М. Плетнёва) «виртуозность» и «содержательность» совмещаются.

ные аудиоформаты повсеместно вытесняются видеоконтентом — видеозаписями музыкальных событий. Это ведет к усилению визуального начала в восприятии музыкального искусства, а исполнителей возвращает — на новом уровне — к традициям «зрелищного» романтического пианизма. Звукозапись же, пройдя столетнюю эволюцию, постепенно утрачивает значение самостоятельного феномена. Сегодня она — необходимый компонент цифрового аудиовизуального пространства музыки.

Подводя итог, можно констатировать: эволюция звукозаписи во многом стала источником и катализатором кардинальной трансформации фортепианного исполнительского стиля в течение XX века. В эпоху ранней звукозаписи изменения затронули преимущественно временной аспект исполнения. В «классическую» эпоху технологии обработки звука обеспечили возможность приближения к исполнительскому эталону в студии звукозаписи. В цифровую эпоху сформировавшиеся «идеалы звукозаписи» востребовали «идеальное исполнение» на концертной сцене. На смену эмоциональному и спонтанному романтическому исполнительству пришел пианизм высокой точности и трансцендентной виртуозности. Эволюция технологий и изменение условий исполнения побудили пианистов к поиску новых выразительных средств — динамических, агогических, тембральных, воплотившихся в содержательном интонировании. Важной тенденцией стало возвращение забытых имен и жанров, раскрытие новых смысловых слоев шедевров фортепианной музыки, расширение стилевой палитры от барокко до современной музыки. Наряду с академическим пианизмом, доминирующей установкой которого является соответствие авторскому стилю, возникли новые стилевые направления и типы исполнительства — синтезстиль, аутентичное исполнительство, тип исполнителя-постмодерниста, пересоздающего произведение в соответствии с собственной концепцией, и тип исполнителя-саундскульптора, использующего в качестве выразительных средств компьютерные технологии обработки звука.

Литература

- [1] Бажанов 2012 — *Бажанов Н. С.* Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестник КемГУКИ. 2012. № 12. С. 211–220.
- [2] Григорьев, Платек 1990 — *Григорьев Л., Платек Я.* Современные пианисты. Изд. 2-е. Москва: Советский композитор, 1990. 416 с.
- [3] Гульд 2006 — *Гульд Г.* Избранное: [в 2-х кн.] / сост. Т. Пэйдж; пер. с англ. В. Бронгулеев, А. Хитрук. Кн. 2. Москва: Классика – XXI, 2006. 215 с.
- [4] Драч 2006 — *Драч Н. Г.* Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. КемГУКИ, 2006. 100 с.

- ведения: 17.00.02. / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов: [б. и.], 2006. 25 с.
- [5] Корыхалова 1969 — *Корыхалова Н. П.* Скорее свет, чем тени // Советская музыка. 1969. № 6. С. 49–53.
- [6] Либерман 2019 — *Либерман Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом: учебное пособие. Изд. 3-е. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2019. 240 с.
- [7] Мазиков 2008 — *Мазиков А. А.* Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург: [б. и.], 2008. 23 с.
- [8] Монсенжон 2008 — *Монсенжон Б.* Нет, я не эксцентрик! / пер. с франц. М. Ивановой-Аннинской. Москва: Классика – XXI, 2008. 272 с.
- [9] Мур 1987 — *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / пер. с англ. И. Г. Авалиани, И. В. Париной; ред. О. А. Сахарова. Москва: Радуга, 1987. 432 с.
- [10] Рабинович 2008 — *Рабинович Д. А.* Исполнитель и стиль. Москва: Классика – XXI, 2008. 208 с. (Мастер-класс).
- [11] Gracyk 1997 — *Gracyk T.* Listening to Music: Performances and Recordings // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Wiley-Blackwell, 1997. Vol. 55, no. 2, Spring, pp. 139–150.
- [12] Katz 2004 — *Katz M.* Capturing Sound: How Technology Has Changed Music. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004. 276 p.
- [13] Millard 2005 — *Millard A. J.* America on Record. A history of recorded sound: [2nd ed.] / University of Alabama at Birmingham. New York: Cambridge University Press, 2005. 474 p.
- [14] Philip 1992 — *Philip R.* Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 288 p.
- [15] Ross 2005 — *Ross A.* The Record Effect. How technology has transformed the sound of music // The New Yorker. June 6, 2005. Электрон. версия: URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/06/06/the-record-effect> (дата обращения: 26.04.2020).
- [16] Stoller 2015 — *Stoller T.* Classical music on UK radio 1945-1995: doctoral dissertation / Bournemouth University, 2015. 285 p.

© Т. П. Чванова, 2021

Сведения об авторе

Чванова, Татьяна Петровна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7372-7831>

SPIN-код: 3951-3463

e-mail: chvanovatp@mail.ru

Преподаватель Музыкальной школы-лицея Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки

455036 г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22

Sound Recording As a Factor of Evolution of the Piano Performing Style in XX Century

Chvanova, Tatyana P.

Music School-Lyceum of the Magnitogorsk Glinka State Conservatory
22, Gryaznova St., Magnitogorsk 455036, Russia

Abstract. The role of the sound recording as a source and catalyst of changes that took place in the piano performance in the XX century is researched rather little in the native musicology. The aim of the author is to fill this gap by examining the influence of the sound recording on the piano performing style. In the spotlight there are performing techniques, repertoire preferences and interpretative approaches which are analyzed within the framework of the suggested periodization of the sound recording — early, classical, digital. In the days of early sound recording, transformation of performing techniques is connected with the temporal aspect. The period of classical sound recording is characterized by the desire of an ideal performance in the studio of sound recording, owing to technological discoveries in the area of sound processing, and emergence of such types of musicians as pianist-interpreter and postmodern performer. The ideals of quality of the era of digital recording led to formation of high standards in concert performance, and development of computer technologies created new performing techniques. The article presents the main stylistic trends which appeared under the influence of sound recording, and outlines the main problems of the contemporary performance.

Keywords: *sound recording, interpretation, performing means, style, technology, evolution of the piano performance.*

Submitted on: 16.07.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Chvanova, Tatyana P.* “Sound Recording As a Factor of Evolution of the Piano Performing Style in XX Century”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 96–113 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.004>.

Works Cited

- [1] Bazhanov, Nikolay S. (2012). “Sovremennoye fortepiannoye ispolnitel’skoye iskusstvo: napravleniya i tendentsii razvitiya” [“Modern piano performance: trends and tendencies of development”]. In *Vestnik of Kemerovo State University of Culture and Arts*, no. 12 (2012), pp. 211–220 (in Russian).

- [2] Grigor'ev, Lev G. & Platek, Yakov M. (1990). *Sovremennyye pianisty* [Contemporary pianists]: [2nd ed.]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 416 p. (in Russian).
- [3] Gould, Glenn (2006). *Izbrannoye* [Favorite]: [in 2 vol.], ed. T. Page, trans. from English by V. Bronguleev, A. Khitruk. Moscow: Klassika – XXI. Vol. 2. Pp. 95–115 (in Russian).
- [4] Drach, Natalia G. (2006). “Osnovnyye stilevye tendentsii v otechestvennom fortepiannom iskusstve vtoroi poloviny XX veka” [“Main style trends in domestic piano art second half of the XX century”]: PhD dissertation abstract. Saratov, 25 p. (in Russian).
- [5] Korykhalova, Natalia P. (1969). “Skoree svet, chem teni” [“Rather light than shadows”]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 6 (1969), pp. 49–53 (in Russian).
- [6] Liberman, Evgeniy Ya. (2019). *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative work of a pianist with the author's text]: Textbook [3rd ed.]. St. Petersburg: Lan', Planeta muzyki, 240 p. (in Russian).
- [7] Mazikov, Aleksandr A. (2008). *Fortepiannoye ispolnitel'skoye iskusstvo v kul'turnom prostranstve postmodernizma* [Piano performing art in the cultural space of postmodernism]: PhD dissertation abstract 24.00.01 / Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A. I. Herzena. St. Petersburg, 23 p. (in Russian).
- [8] Monsaingeon, Bruno (2008). *Net, ya ne ekstsentrik!* [No, I'm not an eccentric!], transl. from French by M. Ivanova-Anninskaya. Moscow: Klassika – XXI, 272 p. (in Russian).
- [9] Moore, Gerald Martin (1987). *Pevets i akkompaniator. Vospominaniya. Razmyshleniya o muzyke* [Singer and Accompanist. Memoires. Reflections on Music], transl. from English by I. G. Avaliani, ed. O. A. Sakharova. Moscow: Raduga, 432 p. (in Russian).
- [10] Rabinovich, David A. (2008). *Ispolnitel' i stil* [Performer and style]. Moscow: Klassika – XXI, 208 p. (Master-class) (in Russian).
- [11] Gracyk, Theodore (1997). “Listening to Music: Performances and Recordings”. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no. 2 (1997), pp. 139–150.
- [12] Katz, Mark (2004). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 276 p.
- [13] Millard, Andre J. (2005). *America on Record. A history of recorded sound*: [2nd ed.], University of Alabama at Birmingham. New York: Cambridge University Press, 474 p.
- [14] Philip, Robert (1992). *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 288 p.
- [15] Ross, Alex (2005). “The Record Effect. How technology has transformed the sound of music”. In *The New Yorker*. June 6, 2005. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/06/06/the-record-effect> (accessed: 26.04.2020).
- [16] Stoller, Tony (2015). *Classical music on UK radio 1945–1995*: doctoral dissertation, Bournemouth University, 285 p.

About the Author

Chvanova, Tatyana P.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7372-7831>

SPIN-код: 3951-3463

e-mail: chvanovatp@mail.ru

Teacher of Music school-lyceum at the Magnitogorsk Glinka State Conservatory
22, Gryaznova St., Magnitogorsk 455036, Russia



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

УДК: 78.03

ББК: 85.313(3)

DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.005

Творчество современного композитора Цзя Дацюня в контексте китайской культуры

Полосина, Анастасия Игоревна

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

Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого
195251 Санкт-Петербург, ул. Политехническая, 29

Аннотация. На современном этапе развития китайской профессиональной музыкальной культуры композитору и музыкальному теоретику Цзя Дацюню принадлежит особая роль. В статье рассматриваются его жизненный путь, композиторское творчество и музыкально-теоретические работы. Цель исследования — определить роль композитора в развитии современной китайской академической музыки; создать панораму его творчества; выявить в произведениях специфические формы претворения китайских национальных традиций, сочетающихся с элементами композиторских техник XX–XXI веков. Многие аспекты китайской музыки до сих пор не изучены и представляют исследовательский интерес; в результате получают характеристику яркие черты стиля Цзя Дацюня, как основная идея его творчества выделяется органичный синтез китайской народной музыкальной культуры и европейских универсалий. Цзя следует современным музыкальным тенденциям: он применяет в сочинениях такие композиционные техники, как серийность, сериализм, пуантилизм, минимализм, микрополифония, алеаторика, пространственная музыка, а также активно работает в области музыкального театра. Во всех его музыкальных произведениях присутствуют национальные китайские элементы, которые представлены музыкальными инструментами, народными темами и звуковым рядом пентатоники, воплощая образы китайской культуры в их неповторимом своеобразии.

Ключевые слова: *китайская музыка, современная музыка, Цзя Дацюнь, китайская теория музыки, китайская живопись, нотная графика.*

Дата поступления: 17.05.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: Полосина А. И. Творчество современного композитора Цзя Дацюня в контексте китайской культуры // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 114–126. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.005>.

Творчество современного композитора Цзя Дацуня в контексте китайской культуры

Китайская профессиональная музыкальная культура всё больше вызывает интерес во всём мире, что обусловлено ее активным развитием, формированием композиторской школы в первой половине XX столетия и появлением профессиональных музыкантов, обучающихся в Китае и за его пределами. Значительный вклад в развитие китайской музыки и музыкального образования в начале прошлого столетия внесли русские эмигранты и европейские деятели искусств.

Согласно китайским источникам, период с 1910-х годов характеризуется началом движения «Новая волна» (кит. 新潮). В то время в Китае начал издаваться журнал с таким же названием, в котором были представлены статьи о западной музыке. Наиболее активное развитие движение «Новая волна» получило после окончания Культурной революции, с 1976 года. Музыкант-исследователь корейского происхождения У Ген-Ир называет период в истории китайской музыки с 1911 года до наших дней «Музыкой Новейшего времени» [У Ген-Ир 2011, 22–23]. А. В. Данилова в статье «Китайская композиторская школа: традиции и современность» пишет о том, что период Новой китайской музыки начинается с середины XX века, в нем можно выделить три этапа:

1940–1948 годы — время расцвета вокальной и инструментальной музыки преимущественно на патриотическую тематику;

1949–1976 годы — время подъема национальной музыкальной культуры, создания первых опер, балетов и симфоний на революционные сюжеты (связанные с Культурной революцией);

период с 1976 года — года окончания Культурной революции — по настоящее время исследовательница называет «периодом открытости», так как с этого времени китайские композиторы стали открывать для себя западные современные композиционные техники, активно применять их в своих произведениях [Данилова 2019, 20–22]. Именно тогда начинает творить Цзя Дацунь — представитель поколения китайских композиторов-авангардистов наряду с Сан Туном, Тань Дунем, Ли Сианем, Цюй Сяосуном, Сюй Чанцзюнем, Е Сяоганом, Чжоу Луном и другими.

Имя Цзя Дацуня в настоящее время малоизвестно в России, однако он ярко заявил о себе в странах Азии, Европы и в США. Цзя ведет активную научно-педагогическую и композиторскую деятельность, является профессором композиции и теории музыки Консерватории Шанхая, научным руководителем аспирантов и докторантов, членом Ассоциации китайских музыкантов и Общества современной музыки в Шанхае, директором Шанхайской ассоциации музыкантов и исполнительным директором Шанхайского нового камерного оркестра, членом Ученого совета Центральной консерватории в Пекине и вице-президентом Чжэцзянской консерватории.

Композитор родился в 1955 году в городе Чунцин. Впервые он соприкоснулся с миром искусства через традиционную китайскую живопись и каллиграфию, обучаясь в Сычуаньском институте изящных искусств на протяжении восьми лет. В то время Цзя посещал традиционные китайские сценические представления, слышал уличных исполнителей, а когда узнал о возможности стать профессиональным музыкантом, решил связать свою жизнь с музыкой. После Культурной революции в Китае, охватившей десятилетие с 1966 по 1976 год, Цзя начал изучать западную теорию музыки и основы композиции в Сычуаньской консерватории под руководством известных китайских музыкантов Хуана Ванпина (как бакалавр) и Гао Вэйцзе (как магистрант). В годы обучения он уделял особое внимание современным западным композиционным техникам, а особенно идее структурной упорядоченности в музыке, организации музыкальной фактуры и графике партитур. Его магистерская диссертация на тему «Структурный контрапункт» была удостоена высокой оценки государственной комиссии, впоследствии идеи диссертации нашли широкое воплощение в его теоретических монографиях. Окончив Сычуаньскую консерваторию в 1990 году, в течение восьми лет Цзя там же преподавал композицию и оркестровку, будучи профессором и деканом факультета композиции. В тот период он был приглашен в США как почетный профессор, в течение года читал лекции о современной китайской музыке во многих учебных заведениях: в Университете Редландса, Университете Южной Калифорнии, Батлеровском университете, Университетах Миннесоты и Мичигана, Колледже Риверсайд и Макалистер-колледже. С 1998 года научная и педагогическая деятельность Цзя связана с Шанхайской консерваторией — первой, старейшей консерваторией Китая, основанной в 1927 году по образцу немецкой и русской образовательных систем.

Шанхай называют китайским «окном в Европу» и «Восточным Парижем», так как город отличается многонациональностью, активным разви-

тием социальной, культурной и образовательной сфер. Именно в Шанхае не только была открыта первая консерватория Китая, но и сформировался первый симфонический оркестр. Основоположник китайского музыкального образования, один из создателей консерватории Сяо Юмэй приглашал в качестве преподавателей ведущих музыкантов, которые ранее обучались за рубежом.

В первые годы работы консерватории не хватало специалистов в области европейской музыки. Как раз в этот период в Шанхае было много иностранных музыкантов, деятелей искусств, в том числе и из России. С начала 1930-х годов число русских преподавателей превышало количество китайских. На вокальном факультете работали В. Шушлин, Е. Левитина, Е. Селиванова, И. Гравицкая, Н. Славянова, М. Крылова; на фортепианном — Б. Захаров, С. Аксаков, З. Прибыткова, Г. Марголинский, Б. Лазарев, В. Коставич, В. Чернецкая, Ф. Сахарова; на оркестровом факультете — Р. Герцовский, И. Шевцов, И. Лившиц, по совместительству работали музыканты из Шанхайского симфонического оркестра: В. Сарычев, С. Швайковский, А. Печенюк, А. Спиридонов, В. Добровольский, В. Драмис. Теорию и композицию преподавали сам Сяо Юмэй, С. Аксаков, А. Черепнин, который получил звание почетного профессора консерватории и устроил первый конкурс по композиции среди китайских музыкантов. Во многом именно благодаря русским музыкантам Шанхайская консерватория обрела статус ведущего музыкального учебного заведения и до сих пор сохраняет его. Традиции, заложенные «русской школой», живы по сей день. В библиотеке Шанхайской консерватории находятся переводные работы по истории и теории музыки; среди них есть исследования и методические публикации И. В. Способина, Ю. Н. и В. Н. Холоповых на китайском языке, которые Цзя смог изучить. Он использовал некоторые положения и аналитические методы в своей преподавательской практике, а также в трудах по музыкальному анализу.

В творчестве Цзя выделяются три эволюционных этапа: первый — до 1990 года, период «пробы пера» и освоения современных композиционных техник; второй — с 1990 по 2000 год — этап синтеза национальных китайских элементов с европейской композиционной техникой, формирования индивидуального стиля; третий этап охватывает промежуток с 2002 года по настоящее время. Творческое наследие композитора насчитывает более сорока произведений различных жанров, преимущественно инструментальных. Среди них опера, два балета, Симфония в двух частях, симфоническая увертюра и две симфонические сюиты на основе балетов, инструментальные концерты, вокально-симфонические сочинения,

камерно-инструментальная музыка, в том числе, четыре струнных квартета, духовой септет, произведения для ударных инструментов, фортепианные пьесы. Основные сферы творчества Цзя — симфоническая и камерно-инструментальная музыка для различных составов. Сочинения композитора получили высокую оценку в Китае и за рубежом еще в 80-е годы XX столетия, они часто исполняются на международных фестивалях современной музыки в городах Китая, Японии, в странах Европы и в США. Цзя Дацюнь — один из немногих китайских композиторов, получивших признание за пределами страны.

Многогранное мышление автора и его стремление к экспериментам находят отражение в различных композиционных решениях, внимании к графике нотного текста и элементам паратекста, в число которых входят названия произведений и многочисленные авторские ремарки. В этом ключе особое внимание композитор уделяет исполнительским составам. Во многих сочинениях Цзя сочетает традиционные китайские инструменты с европейскими, использует национальные инструменты других стран: ирландскую флейту, бубен и кнопочный аккордеон, коровьи колокольчики, африканские барабаны, японскую флейту сякухати, кеманчу, тар, дудук, персидскую флейту най, иранский сантур, канун, предшественника европейской лютни — уд, гитару и другие.

Особый интерес представляет проблема стиля композитора. Примыкая к представителям китайского авангарда, Цзя разработал свою форму записи музыки, в которой использовал приемы китайской живописи и каллиграфии. Отсюда — отточенность каждой детали, а также наличие ассоциаций с изобразительным искусством. Другая отличительная особенность графики его партитур — особая роль *пустого пространства*.

Понятие пустоты неразрывно связано с философией дзен-буддизма; пустоты зачастую можно обнаружить на живописных полотнах китайских художников. Партитуры Цзя также содержат множество пауз, незаполненных тактов и целых строк, на фоне которых визуально выделяются мелодические линии. Еще одна характерная черта творчества Цзя — активное применение ударных, как китайских традиционных, так и зарубежных. Композитор также использует «ударные» приемы звукоизвлечения на других инструментах, такие как *col legno* на струнных, удар по клапанам духовых, кластеры на фортепиано, удар по деке (ил. 2, 3).

Творчество Цзя представляет собой синтез китайской традиционной культуры с современными композиционными техниками: серийностью, сериализмом, пуантилистической, минималистической, микрополифонической техникой, алеаторикой, пространственной музыкой. Композитор

The image displays a musical score for a string orchestra, covering measures 14 through 19. The score is written for six string parts: Violin I (Va. I), Violin II (Va. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

At the beginning of measure 14, the tempo is marked $\frac{4}{4} = 108$. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*. A significant change in the score occurs at measure 17, where the time signature changes to $\frac{3}{4}$ and then back to $\frac{4}{4}$. The instruction "col legno dell' arco" (with the bow) is written above the staves for measures 17 and 18, indicating a specific playing technique. The score concludes in measure 19.

Ил. 2. Цзя Дацюнь. «Башу каприччио» для струнного оркестра (2013), тт. 14–19 [Jia Daqun 2013]

Fig. 2. Jia Daqun. *Bashu Capriccio* for string orchestra (2013), meas. 14–19 [Jia Daqun 2013]

Ил. 3. Цзя Дацунь. «Три изображения из акварельной живописи» для камерного ансамбля из 17 исполнителей (2005). Ч. I, тт. 41–43 [Jia Daqun 2005]

Fig. 3. Jia Daqun. *The Three Images from Ink-wash Painting* for Chamber Ensemble of 17 Players (2005). Part I, meas. 41–43 [Jia Daqun 2005]

активно внедряет в современную академическую практику традиционные китайские инструменты, разрабатывает новые приемы игры, экспериментирует с составом исполнителей, их расположением на сцене для достижения определенного звучания в пространстве, работает в области инструментального театра. Обращение к китайской национальной культуре проявляется в инструментарии некоторых произведений, использовании подлинных национальных тем или звукоряда пентатоники, а также в воплощении образов традиционной китайской культуры: акварельной живописи, каллиграфии, поэзии.

Особое внимание композитора привлекают числа. В некоторых сочинениях Цзя использовал ряд Фибоначчи, а также производные от него последовательности — ряд Люка и Евангельские числа. Эти ряды применяет в своем творчестве и София Губайдулина, с которой композитор лично знаком; известно, что идеи Губайдулиной импонируют его взглядам. Рассуждая о своем творчестве, Цзя отмечал следующее:

«Я наслаждаюсь, используя математические принципы для выражения эмоций в музыке. Меня вдохновляют многие примеры из западного искусства. На мой взгляд, Веберн наиболее рационален и поэтому для меня он более важный композитор, чем Кейдж. Очевидно, что у Кейджа есть свое собственное понимание рационального, возможно, более близкого к природе, чем у Веберна. У него есть философия, которая не так уж далека от импульсивности и плавно развивающейся мысли, что характерно для древней китайской музыки. В настоящее время я чувствую, что музыка тяготеет к рационализму. Именно рационализм характеризует современного человека, и меня это привлекает. Рациональные принципы, применяемые в музыке, могут привести к множеству разных результатов» [цит. по: Kouwenhoven 1992, 28].

Цзя ярко заявил о себе в китайском искусстве не только как композитор, но и как теоретик музыки. За время активной научно-педагогической деятельности из-под его пера вышло множество статей о проблемах музыкального образования, теории композиции и анализе музыкальных произведений, а также такие крупные труды, как «Поэтика музыкальной структуры: к проблемам музыкальной конфигурации»¹, «Композиция и анализ. Музыкальная структура: морфология, конфигурация, контрапункт и двойственность»². Обе монографии в настоящее время активно применяются в образовательном процессе в Китае. Цзя стремился объединить теорию композиции и практику, он видел необходимость в том, чтобы каждый музыкант смог найти определенный аналитический подход к произведениям других авторов, расширяя при этом собственные возможности при создании произведения. По мнению исследователя, главная цель анализа состоит в постижении творческого процесса композитора. Публикации этих двух значительных монографий предшествовал многолетний опыт педагогической работы и выступлений на мастер-классах, изучение существующих работ по анализу музыкальных произведений китайских и зарубежных авторов.

С 1980-х годов академический взгляд на теорию музыкальной структуры в Китае значительно расширился, в то время один за другим были переведены на китайский язык и опубликованы труды по анализу и композиции, в их числе:

¹ Кит. 《结构诗学—关于音乐结构若干问题的讨论》, англ. «Poetics of musical structure — selected musical configuration issues».

² Кит. 《作曲与分析. 音乐结构: 形态、构态、对位以及二元性》, англ. «Composition and Analysis. Musical Structure: Morphology, Configuration, Counterpoint and Duality».

- 1982³ — «Музыкальный анализ» Джона Уайта;
1982, 1985 — «Крупные формы музыкальной композиции» и «Гомофонические формы музыкальной композиции» Перси Гетшуса;
1983 — «Руководство по композиции» Пауля Хиндемита;
1984 — «Основы музыкальной композиции» Арнольда Шёнберга;
1984 — «Формы инструментальной музыки» Лео Вейнера;
1994 — «Формы в музыке» Стюарта Макферсона;
1995 — «Музыкальная форма как процесс» Бориса Асафьева;
1997 — «Свободная композиция» Генриха Шенкера;
2002 — «Материалы и техники музыкальной композиции XX века» Стефана Костки и другие.

Какое положение в контексте этих музыковедческих исследований занимают взгляды Цзя Дацюня? «Поэтика музыкальной структуры: к проблемам музыкальной конфигурации» — руководство по анализу музыкальных произведений, адресованное профессиональным музыкантам и любителям. Название монографии подчеркивает связь музыки с поэзией: Цзя считает, что поэтическое искусство в отношении своей организации близко музыкальному. В Китае эта связь особенно очевидна в силу того, что китайский язык тонален, без определенного интонирования смысл слова может быть не вполне понятен. Поэтика представляет систему выразительных средств, которые содержатся в музыкальной структуре. Таким образом, главная цель монографии, как и трудов вышеперечисленных авторов, состоит в раскрытии *структурных принципов музыкального искусства и специфики их формирования*.

Исследование структуры музыкального искусства получило развитие и в монографии «Композиция и анализ. Музыкальная структура: морфология, конфигурация, контрапункт и двойственность». Появление этого масштабного труда вызвало широкий общественный резонанс. Многие китайские деятели культуры оставили о нем положительные отзывы: среди них и знаменитый композитор Тань Дунь, который назвал монографию «достижением начала XXI века» в изучении теории композиции в Китае. Цзя предпринял попытку изложить свою метатеорию музыкального анализа, предназначенную, прежде всего, для студентов высших музыкальных учебных заведений и профессиональных музыкантов. В этой монографии объяснение специфики организации музыкального произведения основывается не только на категориях теории

³ В данном списке указан год перевода этих работ.

музыки, но и на идеях математики, физики, биологии, истории, философии и эстетики. В книге содержатся примеры из европейской, русской, американской и английской музыки разных эпох с комментариями и схематическими представлениями структур: от произведений И. С. Баха до творчества композиторов XXI века. В завершении монографии Цзя определяет эстетическую роль музыки как вида искусства.

Специфику своего творчества наиболее точно охарактеризовал сам автор:

«Когда художник рисует полотно, он продумывает каждый отдельный фрагмент. Во время сочинения музыки я представляю, что мелодия — это линия, которую я рисую кистью подобно тому, как в китайской каллиграфии рисуют иероглифы. Для каждой линии используется определенный штрих. В живописи можно смешивать цвета и находить множество разных оттенков. Гармоническое наполнение в музыке — это есть краска, гармония вносит в музыку изобилие оттенков. Еще один важный момент — структурность.

В китайской традиционной живописи пейзажи расположены определенным образом, согласно правилам. Я использую музыкальное время как холст: для меня взятый отрезок времени, в котором разворачивается музыкальное произведение — это полотно. Во времени я стараюсь отразить всю полноту содержания. Картина статична, процесс ее наблюдения и созерцания разворачивается во времени, так же, как и процесс слушания музыки, а в конце обоих процессов мы испытываем определенные чувства и эмоции. Прежде, чем начать писать музыку на бумаге, я изначально формирую представление о целом произведении. Я могу начать писать музыку с середины или с конца, при этом в голове целое произведение звучит полностью, от начала и до конца»⁴.

Мы видим, что теоретические воззрения Цзя Дацюня не являются результатом умозрительных размышлений — они органично связаны с композиторской практикой выдающегося деятеля современного китайского музыкального искусства.

⁴ Из беседы автора настоящей статьи с Цзя Дацюнем, состоявшейся в Шанхае 24.06.2019. Перевод выполнен выпускницей аспирантуры Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Лю Юнь.

Литература

- [1] Данилова 2019 — *Данилова А. В.* Китайская композиторская школа: традиции и современность // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития: материалы XIII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 8 февр. 2019 г.) / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2019. С. 20–22.
- [2] У Ген-Ир 2011 — *У Ген-Ир.* История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 2011. 544 с.
- [3] Jia Daqun 2005 — *Jia Daqun.* “The Three Images from Ink-wash Painting” for Chamber Ensemble of 17 Players: [Score]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2005. 87 p.
- [4] Jia Daqun 2013 — *Jia Daqun.* “Bashu capriccio” for string orchestra: [Score]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2013. 45 p.
- [5] Kouwenhoven 1992 — *Kouwenhoven F.* Developments in Mainland China’s New Music: Part I: From China to the United States // *China Information*. 1992, no. 7 (1), pp. 17–39. DOI: <https://doi.org/10.1177/0920203X9200700102>.

© А. И. Полосина, 2021

Сведения об авторе

Полосина, Анастасия Игоревна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1092-6862>

PIN-код: 9973-8409

e-mail: polosina_music@bk.ru

Специалист Культурно-образовательного комплекса Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого

195251 Санкт-Петербург, ул. Политехническая, 29

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

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

Art of Contemporary Composer Jia Daqun in Context of Chinese Culture

Polosina, Anastasia I.

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

Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University
29 Polytechnic St., St. Petersburg 195251, Russia

Abstract. The article examines life path of a contemporary Chinese composer Jia Daqun and his art as a composer and music theorist. The purpose of research is to determine the role of the composer in the development of modern Chinese musical culture; to create a panorama of his art; to identify the main features of his style; to designate in his compositions specific forms of implementation of Chinese national traditions, combined with characteristic tendencies of musical compositions of the XX–XXI centuries. The scientific novelty of the article lies in fact that many aspects of Chinese music have not yet been studied and are of a research interest. At the present stage of development of the Chinese professional musical culture, special role belongs to the composer and musical theorist Jia Daqun. The research highlights bright features of the composer's style and the main idea of his art, namely the idea of organic synthesis of Chinese folk and European musical cultures. In his compositions Jia follows modern musical trends, uses such compositional techniques as seriality, serialism, pointillism, minimalism, micropolyphony, aleatorics, spatial music. He also actively works in the field of musical theater. All his musical works contain national Chinese elements, which are represented by musical instruments, folk musical themes and pentatonic scale, and images of Chinese culture.

Keywords: *Chinese music, modern music, Jia Daqun, Chinese Music Theory, Chinese art, music graphics.*

Submitted on: 17.05.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Polosina, Anastasia I.* "Art of Contemporary Composer Jia Daqun in Context of Chinese Culture". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 114–126 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.005>.

Works Cited

- [1] Danilova, Anna V. (2019). "Kitayskaya kompozitorskaya shkola: traditsii i sovremennost'" ["Chinese composer school: tradition and modernity"]. In *Nauka, obrazovaniye, obshchestvo: tendentsii i perspektivy razvitiya* [Science, education, society: trends and development prospects] / ed. Oleg N. Shirokov. Cheboksary: Interaktiv plus, pp. 20–22 (in Russian).

- [2] U, Gen-Ir (2011). *Istoriya muzyki Vostochnoy Azii (Kitay, Koreya, Yaponiya)* [Music history of East Asia (China, Korea, Japan)]. St. Petersburg: Planeta muzyki; Lan', 544 p. (in Russian).
- [3] Jia, Daqun (2005). "The Three Images from Ink-wash Painting" for Chamber Ensemble of 17 Players: [Score]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 87 p.
- [4] Jia, Daqun (2013). "Bashu capriccio" for string orchestra: [Score]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 45 p.
- [5] Kouwenhoven, Frank (1992) "Developments in Mainland China's New Music: Part I: From China to the United States". In *China Information*, 1992, no. 7 (1), pp. 17–39. DOI: <https://doi.org/10.1177/0920203X9200700102>.

© Anastasia I. Polosina, 2021

About the Author

Polosina, Anastasia I.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1092-6862>

PIN-код: 9973-8409

e-mail: polosina_music@bk.ru

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

Specialist of the Cultural and Educational Complex of Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University

29 Polytechnic St., St. Petersburg 195251, Russia



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

Документы

УДК 78.071.1; 881/886

ББК 85.31; 84

DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.006

Находки в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории (к 185-летию М. А. Балакирева)

Зайцева, Татьяна Андреевна

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

Аннотация. В статье рассмотрены выявленные в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова партитуры симфонических произведений Милия Алексеевича Балакирева, входившие в состав его личного собрания. Таковы поэма «В Чехии», Увертюра на тему испанского марша, где особый интерес представляют пометы автора, проанализированные в статье. Их изучение вносит вклад в подготовку полного собрания сочинений Балакирева.

Наряду с этими раритетами были подвергнуты описанию прижизненные издания балакиревской Симфонии *S-dur*, поэмы «Тамара» с маргиналиями выдающихся музыкантов — современников композитора: Э. Ф. Направника, А. К. Глазунова.

Эти четыре партитуры, две из которых входили в балакиревскую библиотеку, — бесценный материал к темам, раскрывающим проблемы интерпретации симфонической музыки мастера, истории ее жизни на концертной эстраде.

Ключевые слова: *М. А. Балакирев, нотная библиотека М. А. Балакирева, «В Чехии», «Тамара», Симфония S-dur М. А. Балакирева, Увертюра на тему испанского марша, пометы М. А. Балакирева, пометы Э. Ф. Направника, пометы А. К. Глазунова.*

Дата поступления: 14.10.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: *Зайцева Т. А. Находки в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории (к 185-летию М. А. Балакирева) // Opera musicologica. 2022. Т. 13. № 4. С. 128–146. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.006>.*

Татьяна Зайцева

Находки в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории (к 185-летию М. А. Балакирева)

М. А. Балакирев — зачинатель новой эры в развитии культуры: благодаря созданной им Новой русской школе Россия, долгое время ведомая западно-европейским искусством, вырвалась в лидеры мирового музыкального процесса. Однако мастер и поныне остается далеко не до конца разгаданным, изученным и по достоинству чтимым. Вокруг его благородной фигуры не перестает кружить множество мифов. Далеко не в полной мере исследованы и обнародованы документы его богатейших архивов. Среди таковых — материалы балакиревской библиотеки, до сих пор мало привлекавшие внимание ученых. Нетрудно понять, почему так произошло: в своем целостном виде библиотека, вместе с архивом музыканта завещанная им в одни руки — ученику и последователю С. М. Ляпунову, не сохранилась. Несмотря на все усилия Балакирева, его «целительница души» (как порой называли библиотеки на Востоке) повторила участь большинства личных коллекций, расплывшихся после кончины владельцев между всевозможными организациями и частными лицами. Тем более что сбережению библиотечного собрания музыканта не благоволило и трудное время, сопряженное с революциями и войнами, драматичными перипетиями в семье самих Ляпуновых. Принадлежавшие Милию Алексеевичу книги, ноты, портреты, мемориальные вещи С. М. Ляпунов и его наследники дарили близким композитору людям на память о нем, передавали на хранение в разные институты и архивохранилища, продавали в букинистические магазины. При этом часть «единиц хранения» могла быть и вовсе утрачена. Не уцелела — или пока не найдена — и опись всего балакиревского собрания¹. Тем более трудоемкими были разыскания сохранившихся экземпляров и сведений о библиотеке в целом.

По словам Пушкина, любая подробность из жизни великого человека драгоценна. Еще предстоит оценить то обилие новых знаний о Балакиреве, которое таит его библиотека. Тем важнее выявить входившие в нее

¹ Подробнее о судьбе библиотеки см.: [Зайцева 2017, 230–235].

экземпляры. Особо значимы нотные издания с пометами Балакирева — их композитор порой превращал в корректуры или новые редакции своих и «чужих» произведений. Выявление подобных рукописей Мастера существенно расширяет границы его наследия. Кроме того, их изучение становится важным вкладом в подготовку первого полного собрания балакиревских сочинений.

Россыпь находок такого рода обнаружилась в Научно-музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Причем — в рамках хранилища, открытого для свободного доступа. И это неудивительно: консерваторская библиотека во многом формировалась и пополнялась благодаря переданным в дар личным собраниям музыкантов. Сотрудниками библиотеки начата работа по выявлению нот из этих собраний, в частности — из балакиревской коллекции. Их список удалось уточнить благодаря наличию в каждом обнаруженном нами экземпляре владельческого штампа композитора, а зачастую — и его помет².

Первой находкой стала партитура симфонической поэмы «В Чехии», изданной Ю. Г. Циммерманом³. Первоначально она была в тонкой красиво прорисованной обложке. Ныне партитура заключена в твердый переплет с корешком и уголками из черной материи, а листы бумажной обложки наклеены с двух сторон на картон, обернутый черно-коричневой мраморной бумагой. Причем выбранный материал не характерен для владельческих переплетов композитора. Кроме того, штамп «Нотн. библи. М. А. Балакирева» поставлен на самой обложке, вверху по центру. Так Милий Алексеевич обычно поступал в отношении экземпляров в мягких переплетах. Это заставляет предположить, что сохранившийся переплет был выполнен не по его заказу, а позже, вероятно, когда ноты оказались в Петроградской — Ленинградской консерватории, что подтверждено соответствующими штампами и на самой обложке, и на титульном листе.

² Однако пребывание нот в общем пользовании наложило свой отпечаток. Дело не только в том, что они быстрее изнашиваются. Большинство экземпляров содержит множество маргиналий разных лиц, и прежде всего — студентов, оставивших себе подсказки карандашом и чернилами в связи с историей создания и анализом того или иного произведения. Поэтому крайне трудно выявить на страницах, измаранных «с конца, с начала и кругом», пометы Балакирева. Хотя в отдельных случаях и это удалось.

³ *En Bohême. Poème symphonique pour grand orchestre sur des thèmes de trois chansons nationales tchèques / composé par Mili Balakirew. Partition d'orchestre. Leipzig [u.a.]: J. Heinr. Zimmermann, [1906]. 74 с. Посвящ.: À Monsieur Josef Kolář. Н. д. Z.4273. НМБ СПбГК. Инв. № 267.*



Ил. 1. М. А. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии». Обложка партитуры из его библиотеки. НМБ СПбГК. Инв. № 267

Fig. 1. Mily Balakirev. The symphonic poem *In the Czechia*. The cover of the score from his library. Scientific Music Library, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Inv. no. 267

45

senza sordini divisi

senza sordini divisi

senza sordini divise

senza sordini divisi

Z. 4273

390

Ил. 2. М. А. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии». Партитура из его библиотеки. С. 45. НМБ СПбГК. Инв. № 267

Fig. 2. Mily Balakirev. The symphonic poem *In the Czechia*. Score from his library, p. 45. Scientific Music Library. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Inv. no. 267

Синим карандашом — возможно, Балакиревым (как правило, он так и поступал) — на обложке подчеркнуто «Partition d'Orchestre M.10...net». В издании удалось выявить и маргиналии композитора. На странице 6, рядом с партией флейты пикколо, карандашом поставлен знак нотабене. Скоропись, идущая наискось, снизу вверх, еще и подчеркнутая двумя чертами, обнаруживает резкий всплеск эмоций композитора. Вероятно, это было связано с коррекцией последней восьмой в 4-м такте партии английского рожка: вместо *ми-диез* должен звучать интервал *ми-диез-до-диез*. На с. 23 на полях и в первом такте у фаготов крупно выписан пропущенный корректором бекар. А вот около партии тромбонов на полях поставлен вопрос и рядом сокращенная запись, трудноразличимая из-за скорописи: «[слиян. тромб. с флейт. ? — нрзб., Т. 3.]». Иными словами, здесь композитор думал о возможном изменении инструментовки, поэтому и поставил знак вопроса. Еще одна корректива — на с. 37: опять подчеркнутый двумя чертами знак нотабене выписан поверх стертой записи карандашом, ибо речь идет и о зачеркнутой ноте у фаготов, и об отказе в их партии от лиг. Наконец, на полях с. 45 вписан третий знак нотабене, также выделенный двумя чертами: здесь уже черной тушью, не торопясь, композитор аккуратно вписывает в партии скрипок и альтов пропущенное корректором указание *senza sordini*.

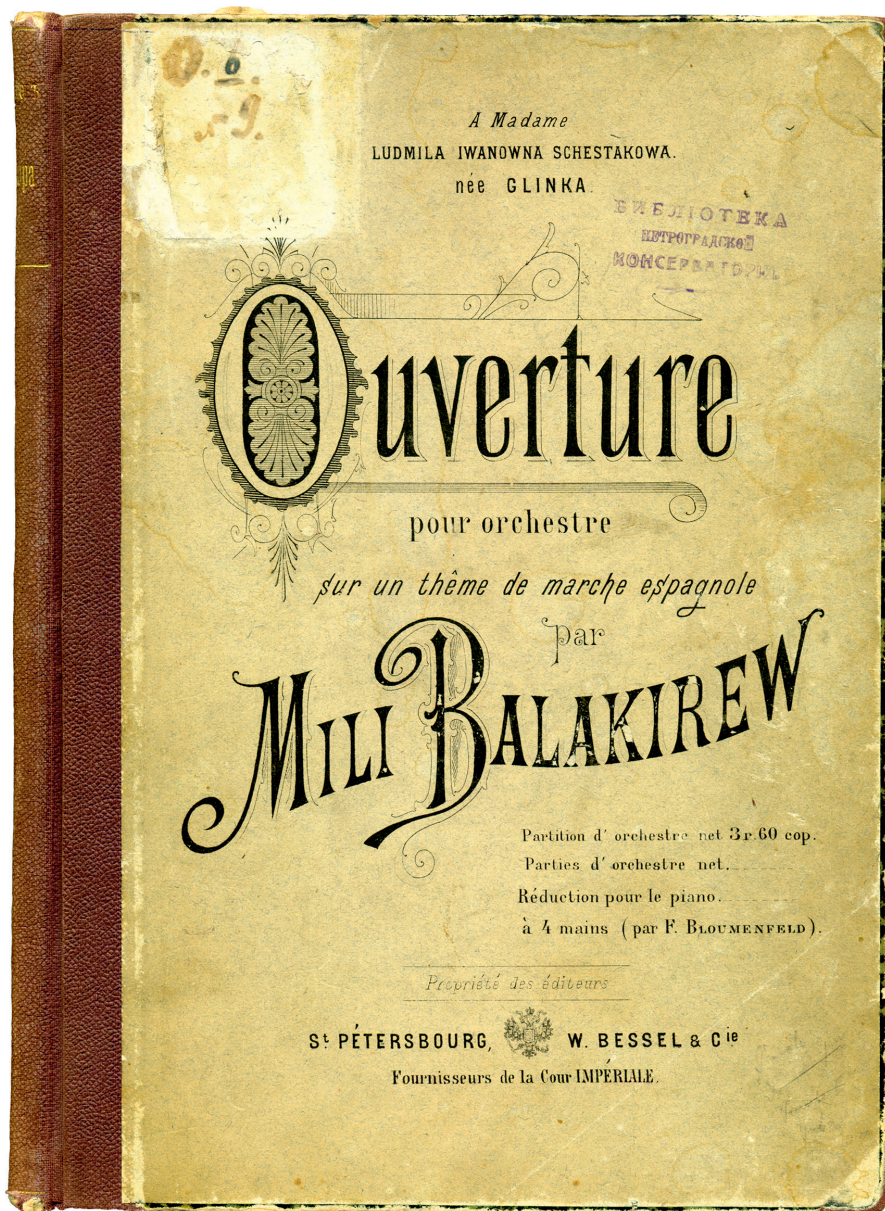
Примечателен «живой» характер этих разнообразных помет, сквозь которые проглядывает горячая личность автора. В очередной раз он трудился над текстом, находя опечатки, огрехи корректора, а кроме того — и это важнее — *повод для творческих раздумий*. Использование карандаша свидетельствует о том, что композитор собирался вернуться к сделанным пометам и перепроверить себя. Возможно — для нового издания. Однако при его жизни это не сбылось: судя по номеру нотных досок (Z.4273.) и штампа издательства «Copyright 1906», заново отредактированная поэма вышла в свет в 1906 году. Это было ее последнее прижизненное издание. Пометы мастера здесь можно трактовать как его послание в будущее. Хочется верить, что оно не останется незамеченным и будет учтено при современных переизданиях. Тем более что в издании 1960 года были исправлены, в основном, лишь корректорские ошибки [Балакирев 1960, 25, 47].

Вторая находка — партитура Увертюры на тему испанского марша, изданная В. В. Бесселем⁴. Не вызывает сомнений, что переплет с золотым

⁴ Ouverture pour orchestre sur un thème de marche espagnole [op. 6] / par Mili Balakirew.- Partition d'orchestre. St. Pétersbourg: W. Bessel & Cie, [1887]. 91 с.; Посвящ.: A Madame Ludmila Iwanowna Schestakowa née Glinka. Н. д. 2127. НМБ СПбГК. Инв. № 1184.

тиснением «Балакиревъ» и ниже «Увертюра» на корешке, выполненном из коричневого ледерина, был сделан по заказу композитора. На верхнюю крышку наклеена красиво разрисованная бумажная обложка. Ее фрагмент (судя по остаткам светлой бумаги) был наклеен и на нижнюю крышку, покрытую черно-зеленой мраморной бумагой. Ледерином были отделаны и уголки переплета, ныне совсем износившиеся. Слева, на внутренней крышке переплета, в привычном месте — владельческий штамп Балакирева. На обложке, форзаце, титульном и первом листе — штампы «Библиотека Петроградской консерватории», а также штампы: «Музыкальная торговля. В. Бессель и К°. Въ С.-Петербурге», «Библиотека Ленинградской ... консерватории. Инвент. №...» и записи шифров сотрудниками библиотеки на титульном листе. Кроме того, здесь карандашом крупно вписано: «ор. б». Это, скорее всего, сделал именно Балакирев, так как под указанным опусом Увертюра фигурирует в одном из трех составленных им списков своих сочинений; списки приводятся А. С. Ляпуновой [Ляпунова 1960, 8–9].

Первый список был приготовлен в 1871 году для В. В. Стасова: Увертюра здесь названа первой в числе «негодных», по выражению Мастера, сочинений и не содержит указания опуса [Ляпунова 1960, 9]. Два других списка, по мнению Ляпуновой, «относятся примерно к одному и тому же времени и датировать их можно не ранее 1884 г.», исходя из того, что в них значится созданный в 1884 году этюд-идиллия «Au jardin» («В саду»), а симфоническая картина «1000 лет» фигурирует под названием «симфоническая поэма „Русь“», полученным при переработке сочинения в 1880-е годы [Ляпунова 1960, 9]. В «поздних» списках композитор отказался от излишне критичной оценки Увертюры: она присутствует в числе других сочинений и снабжена указанием опуса. При этом в одном из них композитор разместил Увертюру под опусом 5. Под таким же опусом она сначала была внесена и в другой список, однако потом композитор ее название вычеркнул и вписал выше «Scherzo». Увертюра же переместилась ниже, снабженная указанием: опус 6 [Ляпунова 1960, 8]. Эти уточненные сведения и были перенесены на титульный лист издания. И сделал это, повторим, скорее всего, сам автор. Тем более что над нотным текстом напечатано: «Ouverture. M. Balakirew, op. 6». Важно подчеркнуть и другое: Балакирев, занявшись подготовкой своих ранних сочинений к публикации, делая их новые редакции, продолжал размышлять о необходимости указывать опусы, от чего в результате предпочел отказаться.



Ил. 3. М. А. Балакирев. Увертюра на тему испанского марша. Обложка партитуры из его библиотеки. НМБ СПбГК. Инв. № 1184

Fig. 3. Mily Balakirev. *Overture on the theme of the Spanish march*. The cover of the score from his library. Scientific Music Library. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Inv. no. 1184

По сведениям, приведенным Ляпуновой, это второе издание Увертюры 1887 года [Ляпунова 1960, 102–103]. Большое количество балакиревских поправок простым и синим карандашами, красными и черными чернилами свидетельствует о том, что обнаруженный экземпляр, видимо, служил корректурой для последующего издания Увертюры Ю.-Г. Циммерманом в 1907 году. Причем композитор обращался к этому тексту неоднократно. Не случайно часть поправок, внесенных красными чернилами, обведена еще и синим карандашом: то есть речь шла о пропущенных наборщиком ошибках. Например — на с. 33 в партии кларнетов лига, внесенная красными чернилами, дополнительно прорисована еще и синим карандашом. Или — на с. 44 пропущенный диез в партии контрабасов сначала поставлен красными чернилами, а потом обведен синим карандашом.

Что Балакирев подвергнул коррекции? Прежде всего, опечатки, вкравшиеся в издание. Это неверные ноты (с. 33, 35 и 45), пропущенные знаки альтерации (с. 12, 33, 56, 58, 69), динамики (с. 20, 33, 50, 56), артикуляции (с. 7, 33, 59), продления звука (с. 39), пауз (с. 73), акцентуации (с. 66). Композитор зачеркивает простым карандашом лишние, по его мнению, словесные указания в тексте: таково относившееся к кларнетам, фаготам, тромбонам, флейтам слово «due», вместо которого автор вписывает «2» (с. 5, 6, 8, 14, 28, 47, 59, 64, 77, 81, 83), не забыв сразу, на с. 2 партитуры четко прорисовать красными чернилами пропущенную цифру 2 рядом с указанием «Fagotti». Заодно Балакирев заштриховывает карандашом русский перевод рекомендаций на итальянском языке «приготовить сурдины» (с. 16), «снять сурдины» (с. 19). При этом композитор еще и заново уточняет динамику (с. 30, 34, 49, 55, 58, 83).

Авторская правка затронула и нотный текст. На с. 49 композитор зачеркнул пассажи в партиях скрипок и альтов, на с. 50 — внес изменения в партию английского рожка, а на с. 63 — в облигатные пассажи у всего оркестра.

Главные же перемены коснулись инструментовки. На с. 13 рядом с партией валторн Балакирев сначала вписал красными чернилами цифру «III», потом обвел ее черными чернилами и рядом приписал карандашом цифру «IV», в таком же порядке продублировав эти записи на полях. На с. 15 композитор внес красными чернилами в текст и на полях поправки в интонационные ходы всей группы струнных.

На полях с. 20 и 21 он сначала указал красными чернилами «Tamburo» и, ниже, «Triangolo», снабдив эту запись знаком нотабене, подчеркнутым двумя чертами. Потом композитор зачеркнул и ту, и другую запись черными чернилами. Одновременно (на что указывает тот же цвет чернил

The image shows a page of handwritten musical notation, page 15 of a score. The page is numbered '15' in the top right corner. It features a complex arrangement of staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves for different instruments. The notation is dense, with many notes and rests. There are dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). A section of the score is marked 'a due'. The bottom of the page has the number '2127' printed. There are some red markings and corrections on the lower part of the page, including the words 'cut line' and '8 notes' written in red ink.

Ил. 4. М. А. Балакирев. Увертюра на тему испанского марша. Партитура из его библиотеки. С. 15 НМБ СПбГК. Инв. № 1184

Fig. 4. Mily Balakirev. *Overture on the theme of the Spanish march*. Score from his library, p. 15. Scientific Music Library. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Inv. no. 1184

и нажим, с которым перечеркнута такая же запись на с. 21) Балакирев вписал дублирующие партии обоих инструментов на с. 20. Вслед за тем он зачеркнул ноты и паузы на нижней строке, оставляя их на одной верхней. На с. 87–89 композитор решил дублировать звучание деревянных духовых скрипками. Наконец, на последней, 91-й странице выписал четким мелким почерком красными чернилами над строкой с партией тарелок: «ударяя одну об другую».

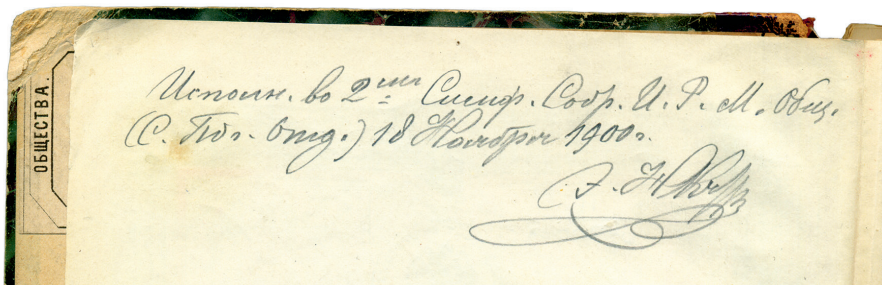
Кроме того, партитура содержит еще целый слой балакиревских помет, выполненных карандашом. Таковы трудноразличимые записи скорописью на полях с. 3: «изм[енить] инструментовку», рядом с которыми поставлена цифра со скобкой: «1»). Аналогично следующими цифрами со скобкой помечены другие фрагменты партитуры. Не хотел ли автор изменить инструментовку и в них? Или это его дирижерские пометы, акцентирующие внимание на вступлении разных инструментов? Тем более что на с. 18–19 и ряде других внесены дирижерские разделительные двоянные черты между системами. Перед появлением треугольника на полях с. 81 рядом с их партией композитор указал: «Triang.». Однако сам Балакирев, судя по сведениям из «Летописи», в свои программы тех и более поздних лет Увертюру не включал. Но, быть может, Милий Алексеевич все-таки собирался это сделать (о чем осталось неизвестно составителям «Летописи»)? Тем более что новая, отредактированная партитура привлекла широкое внимание музыкантов: с успехом Увертюра исполнялась в России под управлением Л. С. Ауэра, Н. А. Римского-Корсакова, Р. Ф. Энгеля, А. К. Лядова, Н. В. Галкина, в Германии — под управлением Н. И. Казанли.

Обратим внимание на еще одну подробность: Балакирев внес свои множественные пометы до того, как партитура обрела владельческий переплет, поэтому часть их на полях оказалась обрезанной. А то, что композитор переплел именно этот «рабочий» экземпляр с корректурной правкой, означает, что автор и дорожил им особо.

Попутно с поисками экземпляров из балакиревской коллекции нам повезло обнаружить в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории прижизненные издания произведений композитора с маргиналиями выдающихся музыкантов — его современников. Это бесценный материал к темам, раскрывающим проблемы интерпретации симфонической музыки Мастера, истории ее жизни на концертной эстраде, воссоздания творческих портретов дирижеров.

Третий раритет — экземпляр прижизненного издания Симфонии *C-dur* в твердом переплете времени издания⁵. Экземпляр этот из библиотеки Русского музыкального общества, как следует из наклейки на обороте верхней крышки переплета и штампа РМО на с. 3. На обороте же форзаца в верхнем поле листа карандашом свой автограф оставил Э. Ф. Направник: «Исполн[ена] во 2-м Симф[оническом] Собр[ании] И. Р. М. общества (С.Пбг. Отд.) 18 Ноября 1900 г. Э. Направник»⁶.

Тем самым дирижер подчеркнул как важность этого концерта, прошедшего с огромным успехом, так и значение самой Симфонии. Похоже, приобщение к музыке «позднего» Балакирева стало событием в творческой жизни артиста.



Ил. 5. М. А. Балакирев. Симфония *C-dur*. Автограф Э. Ф. Направника на форзаце партитуры. НМБ СПбГК. Инв. № 570

Fig. 5. Mily Balakirev. *Symphony C-dur*. Eduard F. Napravnik's autograph on the flyleaf of the score. Scientific Music Library. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Inv. No. 570

Тот экземпляр, который Направник держал в руках, ныне пришел в ветхость. Хотя страницы сохранились все, разорвались нитки, скрепляющие тетради партитуры. Сотрудники библиотеки пытались их склеить полосками бумаги, но это не помогло. К счастью, предпринятые манипуляции не повредили страницы издания, испещренные многочисленными дирижерскими пометами, сделанными красным и простым карандашами.

⁵ *Symphonie en Ut majeur (C dur) pour grand Orchestre / composée par Mily Balakirew. Partitur. Leipzig [u.a.]: J. Heinr. Zimmermann, [1899]. 222 с. Посвящ.: A l'âme de la musique russe Tertius Philippow hommage respectueux et reconnaissant de la part de M. Balakirew [Душе русской музыки Тertiю Филиппову в знак уважения и признательности от М. Балакирева]. Petersbourg, 23 April 1898. Н. д. Z. 2944. НМБ СПбГК, Б-200 / инв. № 570.*

⁶ НМБ СПбГК, Б-200 / инв. № 570.

Надпись на форзаце позволяет предположить, что они принадлежат Направнику. Вероятно, им же поправлена и опечатка на с. 116⁷.

Примечательно, что после этого концерта Симфонию по достоинству оценили многие, в том числе — В. В. Стасов. Поначалу Симфония, показанная автором в фортепианном переложении друзьям-музыкантам, включая Стасова, «не вызвала никаких похвал, она была встречена чуть ли не молчанием» [Балакирев 1962, с. 347]. Более того, немного позже критик нелестно отозвался о ней, и это стало известно Балакиреву. На премьере, проведенной автором в 1898 году, Стасов не был. Тем более он захотел проверить свои впечатления, услышав эту музыку с концертной эстрады в ее «первородном» симфоническом облике. Вот, что Стасов написал Балакиреву после концерта Направника: «Поздравляю Вас с Вашей симфонией — она истинно великолепна, но поздравляю также и себя с тем, что наконец слышал ее в настоящем виде» [Балакирев, Стасов 1971, 205]. Похоже, Стасов искал оправдания тому, что не понял Симфонии сразу в тот тягостный для Мастера вечер.

Наконец, четвертый раритет — экземпляр балакиревской «Тамары» в современном переплете, который, однако, не спас и это прижизненное издание, рассыпающееся от ветхости⁸. Тетради были не сшиты, а склеены, поэтому выпадают даже отдельные листы. Важно, что пока они не только все сохранились, но и остались неповрежденными, включая два красиво и по-разному оформленных титульных листа и лист с посвящением на французском и русском языках. При переплете сохранена бумажная обложка, где в верхнем правом углу (а также на титульном листе, листе с посвящением Листу и двух следующих) А. В. Оссовским поставлена подпись, свидетельствующая, что эти ноты — из его библиотеки. Кроме того, им завизирована запись на с. 3: «Отметки и исправления сделаны собственноручно А. К. Глазуновым, дирижировавшим по этому экземпляру в окт[ябре] 1926 г. в симф[оническом] концерте Гос[ударственной] Ак[адемической] Филармонии. А. Оссовский». Запись эта была выполнена Александром Вячеславовичем карандашом, но позднее он обвел ее поверх карандаша черными чернилами.

Крайне бережно обращался с партитурой Глазунов: он пользовался только карандашами разных цветов. Двумя чертами под углом — примерно

⁷ Жаль, что едва ли не больше здесь помет студентов консерватории (не только карандашом, но и черными чернилами) с разбором симфонии.

⁸ Thamar. Poème symphonique pour Orchestre d'après une poésie de Mich. Lermontov / composé par Mili Balakirew. Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur. Partition. Moscou chez P. Jurgenson, [1884]. 178 с. Посвящ.: A François Liszt Hommage respectueux de l'auteur / Франциску Листу с глубочайшим уважением посвящает Милий Балакирев. НМБ СПбГК, П / Б-200 та, инв. №176061. Н. д. 5893.

Ответки и направления Деланы
 Александровича В. К. Гладуновым, ТАМАРА"
 переписавшим по этому СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА
 Милитарю в окт. 1926 г. в симф.
 опусе № 10.

А. Оссовский

СОЧ. М. БАЛАКИРЕВА.

Andante maestoso. М. М. ♩ = 69.

I. II. Flauti.
 III. Oboe.
 1 Corno Inglese.
 I. II in B.
 3 Clarinetti.
 III in A.
 2 Fagotti.
 I. II in E.
 4 Corni.
 III. IV in E.
 2 Trombe in E.
 2 Tromboni Tenori.
 Trombone Basso e Tuba.
 3 Timpani in H. Dis. Fis.
 Triangolo.
 Tamburino.
 Tamburo militare.
 Piatti.
 Gran Cassa.
 Tamtam.
 2 Arpe.
 Violini I.
 Violini II.
 Viole.
 Violoncelli.
 Contrabassi.

Andante maestoso. М. М. ♩ = 69.

Собственность издателя 3883 П. Юргенсона в М. Москвитин

Ил. 6. М. А. Балакирев. Симфоническая поэма «Тамара».

Автограф А. В. Оссовского на с. 3 партитуры НМБ СПбГК. Инв. № 176061

Fig. 6. Mily Balakirev. The symphonic poem *Tamara*. Autograph of Alexander V. Ossovsky on page 3 of the score. Scientific Music Library. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Inv. no. 176061

у дух. legato, как в исправленном редакцие М.

Vivace. (alla breve) М. М. 64.

69

(удария одну обь ДРУГУЮ)

Vivace. (alla breve) М. М. 64.

5500

Илл. 7. М. А. Балакирев. Симфоническая поэма «Тамара». Автограф А. К. Глазунова на с. 41 партитуры. НМБ СПбГК. Инв. № 176061

Fig. 7. Mily Balakirev. The symphonic poem *Tamara*. Alexander K. Glazunov's autograph on page 41 of the score. Scientific Music Library. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Inv. no. 176061

так композитор писал еще и заглавную букву своей фамилии — он отметил простым карандашом вступления разных инструментов. Есть здесь и разделительные черты нотных систем, выполненные синим и красным карандашами. На с. 41 Глазунов уточняет инструментовку. Причем, не довольствуясь неокончатальной прижизненной редакцией⁹, Александр Константинович оставил маргиналии на полях, вверху с. 69: «у дух. *legato*, как в исправленной редакции. А. Г». Иными словами, всё дышит заботливым отношением к музыке Учителя.

Невелико число изданий из балакиревского собрания, ныне находящихся в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и ее Научно-исследовательском отделе рукописей¹⁰. Но дорог буквально каждый экземпляр, ибо едва ли не во всех есть авторская правка. Это проливает дополнительный свет на творческий портрет музыканта, доказывая на конкретных примерах, что жестокая автоцензура — одно из сердцевинных его качеств. Не менее важно и другое: все выявленные издания — неоценимый материал для подготовки полного собрания сочинений мастера, которое должно наконец-то состояться.

В своей же совокупности собрание главы Новой русской школы позволяет приобщиться к балакиревскому «форуму мысли», перекидывая некий мост к продолжателям его дела, «друзьям в новых поколениях». Кажется, за прошедшие годы собрание это обогатилось новыми смыслами. Издания с пометами Мастера, храня его толкование прочитанного, ждут встречного внимания нынешних исследователей и издателей, музыкантов и любителей музыки. В ответ Библиотека готова делиться своими богатствами, умноженными рукописными комментариями композитора-мыслителя и великого педагога, благодаря которым близкий по духу читатель еще и ненавязчиво приобщается к искусству учиться.

Литература

- [1] Балакирев 1960 — *Балакирев М. А.* В Чехии. Поэма для большого симфонического оркестра: партитура. Москва: Музгиз, 1960. 76 с.
- [2] Балакирев 1962 — Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / редкол. Ю. А. Кремлёв, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид (отв. ред.). Ленинград: Музгиз. 1962. 479 с.

⁹ Судя по № 5893 нотных досок издательства П. Юргенсона, это первое издание «Тамары», вышедшее в 1884 году.

¹⁰ В частности, см. об отдельных экземплярах в НИОР: [Сквирская 2014, 364–367], [Зайцева 2019, 61–62].

- [3] Балакирев, Стасов 1971 — *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка: в 2 т. / автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. Т. 2: Письма 1881–1906. Москва: Музыка, 1971. 424 с.
- [4] Зайцева 2017 — *Зайцева Т. А. М. А.* Балакирев. Путь в будущее: Жизнь и творчество великого русского композитора. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 752 с.
- [5] Зайцева 2019 — *Зайцева Т. А.* Похвала балакиревской библиотеке // *Opera musicologica*. 2019. № 3 (41). С. 56–66.
- [6] Ляпунова 1960 — *Ляпунова А. С.* Творческое наследие М. А. Балакирева. Каталог произведений: в 3 вып. Вып. I. Ленинград: репринтное издание Государственной Ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки, 1960. 198 с.
- [7] Сквирская 2014 — *Сквирская Т. З.* Из нотной библиотеки М. А. Балакирева // М. А. Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов / ред.-сост. серии Т. А. Зайцева. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 370–377. (Балакиреву посвящается. Вып. 3).

© Т. А. Зайцева, 2021

Сведения об авторе

Зайцева, Татьяна Андреевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8971-7558>

SPIN-код: 4687-0576

e-mail: vonhase@mail.ru

Доктор искусствоведения (2000), профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Finds in the Library of the St. Petersburg Conservatory (To the 185th Anniversary of Mily A. Balakirev)

Zaitseva, Tatyana A.

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

Abstract. The article presents the scores of Balakirev's symphonic works identified in the library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, which were part of his personal library. These are the poem *In the Czechia* and an Overture on the theme of the Spanish march with the author's notes being on a special interest and analyzed in the article. This study becomes a good investment in the preparation of the complete works of Balakirev.

Along with these rarities, the article also describes life editions of the Balakirev's *Symphony in C-dur*, the poem *Tamara* with marginalia of outstanding musicians — contemporaries of the composer: Eduard F. Napravnik, Alexander K. Glazunov. This is an invaluable material for topics that reveal the problems of interpretation of the master's symphonic music, the history of its life on the concert stage.

Keywords: *music library of Mily A. Balakirev, score of symphonic poems "In the Czechia", "Tamara", Symphony C-dur, Overture on the theme of the Spanish March, Mily A. Balakirev's notes, Eduard F. Napravnik notes, Alexander K. Glazunov notes.*

Submitted on: 14.10.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: Zaitseva, Tatyana A. "Finds in the Library of the St. Petersburg Conservatory (To the 185th Anniversary of Mily A. Balakirev)". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 128–146 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2022.13.4.006>.

Works Cited

- [1] Balakirev, Mily A. (1960). *V Chekhii [In the Czechia]*. Moscow: Muzgiz, 76 p. (in Russian).
- [2] [Balakirev, Mily A.] (1962). *Vospominaniya i pis'ma [Memories and Letters]*, ed. July A. Kremlyov, Anastasiya S. Lyapunova, executive editor Emilia L. Frid. Leningrad: Muzgiz. 480 p. (in Russian).
- [3] Balakirev, Mily A. & Stasov, Vladimir V. (1971). *Perepiska [Correspondence]*: in 2 vols. Vol. 2: *Pis'ma [Letters] 1881–1906*, ed., auth. of ed. article and comments Anastasiya S. Lyapunova]. Moscow: Muzyka, 424 p. (in Russian).
- [4] Zaitseva, Tatyana A. (2017). *M. A. Balakirev: Put' v budushchee: Zhizn' i tvorchestvo velikogo russkogo kompozitora [Mily Balakirev: A path to the future: Life and works of the great Russian composer]*. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, 752 p. (in Russian).

- [5] Zaitseva, Tatyana A. (2019). “Pokhvala Balakirevskoy biblioteke” [“*In Paise of Balakurev Library*”]. In *Opera musicologica*, no. 3 (2019), pp. 56–66 (in Russian).
- [6] Lyapunova, Anastasia S. (1960). *Tvorcheskoye naslediyе M. A. Balakireva. Katalog proizvedeniy* [*Mily Balakirev’s creative legacy: catalog of works*]: in 3 issues. Iss. I. Leningrad: reprintnoe izdanie Gosudarstvennoy Ordena Trudovogo Krasnogo Znameni Publchnoy biblioteki, 198 p. (in Russian).
- [7] Skvirskaya, Tamara Z. (2014). “Iz notnoi biblioteki M. A. Balakireva” [“From the music library of M. A. Balakirev”]. In *M. A. Balakirevu posvyashhaetsya* [*Mily Balakirev dedicated to*]: collection of articles and materials, drafting editor Tatyana A. Zaytseva. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, pp. 362–370 (in Russian). (Balakirevu posvyashhaetsya [Balakirev dedicated]). Iss. 3).

© Tatyana A. Zaitseva, 2021

About the Author

Zaitseva, Tatyana A.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8971-7558>

SPIN-код: 4687-0576

e-mail: vonhase@mail.ru

Doctor of Art History (2000), Professor of 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 785.11
ББК 85.313(2)6
DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.007

О Первой симфонии Гавриила Попова (к первой публикации партитуры)

Мартынов, Николай Авксентьевич

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

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, связанные с историей создания, исполнения, запрета и дискуссий вокруг Первой симфонии выдающегося отечественного композитора, выпускника Ленинградской консерватории Гавриила Николаевича Попова (1904–1972). Судьба сочинения оказалась трагической: исполненная лишь однажды, симфония была запрещена. Так произошла одна из первых «публичных казней» музыкального произведения — еще до печально известных публикаций об опере «Леди Макбет» и балете «Светлый ручей» Д. Шостаковича, положивших начало борьбе с «антинародным формалистическим направлением» в музыке.

Долгие годы замалчивания привели к тому, что яркое достижение отечественной симфонической школы «выпало» из истории советского искусства. Усилиями музыковедов И. Барсовой, И. Ромашук, Е. Власовой, И. Воробьёва, дирижеров Г. Проваторова и А. Титова Первая симфония Попова была возрождена к жизни. Сейчас готовится к печати первое издание этого незаслуженно забытого произведения.

Ключевые слова: *Первая симфония Гавриила Попова, Дмитрий Шостакович, Владимир Щербачёв, дискуссии о симфонизме, оркестровка, варианты рукописи партитуры, возрождение симфонии.*

Дата поступления: 05.04.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: *Мартынов Н. А. О Первой симфонии Гавриила Попова (к первой публикации партитуры) // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 147–170.*
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.007>.

Николай Мартынов

О Первой симфонии Гавриила Попова (к первой публикации партитуры)

В ближайшее время в Санкт-Петербурге выйдет из печати первое издание партитуры Симфонии № 1 (1927–1934) выдающегося отечественного композитора Г. Н. Попова. Издание осуществлено по инициативе главного научного сотрудника Санкт-Петербургской государственной консерватории Н. А. Мартынова силами Редакционно-издательского отдела консерватории.

Судьба Первой симфонии Попова сложилась трагично. Запрещенная сразу после первого исполнения (единственного при жизни автора)¹, она разделила участь немалого количества сочинений — стихов, картин, романов, пьес, канувших в Лету в сталинскую эпоху, иногда вместе с их авторами. С тех пор за сочинением Попова негласно утвердилась слава флагмана советского авангарда 1920–1930-х годов. Действительно, и сейчас Симфония производит на слушателей сильное эмоциональное впечатление. Некоторые исследователи считают ее непосредственной предшественницей Четвертой симфонии Шостаковича: в частности, Левон Акопян в своей монографии пишет, что открытия Попова предвосхитили завоевания многострадального детища советского классика² [Акопян 2004, 141].

¹ Премьера Симфонии состоялась 22 марта 1935 года; исполнением руководил главный дирижер оркестра Ленинградской филармонии Фриц Штидри. На следующий день в Филармонию пришло директивное письмо Комитета по контролю за репертуаром и зрелищами Ленинграда о запрете дальнейшего исполнения Симфонии. В конце апреля 1935 года Главрепертком отменил решение ленинградского реперткома, но на судьбе Симфонии Попова это не отразилось. Не исправила положения и статья известных драматургов братьев Петра и Леонида Тур в «Известиях» (11.06.1935), хотя в ней приводились положительные отзывы на Симфонию авторитетных музыкантов: С. Прокофьева, В. Шебалина, Ю. Шапорина, а также М. Гнесина, Н. Мясковского и Н. Голованова.

² Об этом говорится и в чрезвычайно богатой фактами статье И. А. Барсовой, где не только содержится подробный интереснейший анализ Симфонии Попова, но и поднимается тема «антиутопии» ряда произведений советского авангарда двадцатых–тридцатых годов. Неожиданным, но очень точным представляется ее суждение о влиянии симфонизма Скрябина на сочинение Попова [Барсова 2007, 90–121].

Сравнение этих сочинений напрашивается само собой. Поводом для этого могут служить многие высказывания Гавриила Николаевича. В дневниковой записи от 31 октября 1935 года он отмечает:

«Четвертая симфония Шостаковича (слышал на рояле первую часть до репризы и читал партитуру половины первой части) очень терпка, сильна и благородна³»

[Из дневника Г. Н. Попова;
цит. по: Попов 1986, 261].

«Сильно приблизился (Д. Шостакович в Четвертой симфонии. — *И. Р.*) к Хиндемиту и к моей Симфонии (ор. 7). Он очень (как многие говорили) потрясен 1-ой частью моей Симфонии»

[Из дневника Г. Н. Попова;
цит. по: Ромашук 2000, 330].

Они были знакомы с ранней юности; правда, пути композиторов, друживших с первых лет знакомства, разнились. Шостакович в 19-летнем возрасте окончил консерваторию Первой симфонией. К моменту завершения Поповым его Симфонии он успел написать уже три симфонии, две оперы, два балета, имея таким образом очень солидный опыт в области оркестровой музыки⁴. Гавриил Николаевич работал более неспешно⁵, стремясь к максимально тщательной отделке сочинения. Над своей Первой симфонией он трудился около шести лет, хотя сам путь Попова к симфонии был коротким. Ей предшествовали Септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса (1927 — позднее назван Камерной симфонией), Большая сюита для фортепиано (1928), Симфоническая сюита № 1 на основе музыки кинофильма (1933). Таким

³ 21 февраля 1941 года Попов добавляет к этому абзацу следующее: «Эта Четвертая симфония у Мити получилась гениально. Едва ли не лучшее его творение» [там же, с. 261, сноски].

⁴ Не говорим о фантастической скорости сочинения Шостаковича и о его изначальной природной одаренности в области собственно инструментовки. Правдоподобно звучит история об оркестровке фокстрота «Таити-трот», изложенная в монографии Кшиштофа Мейера: в 1928 году, будучи в гостях у дирижера Н. А. Малько, Шостакович заключил с хозяином пари, что сможет оркестровать песню В. Юманса по памяти в течение часа. Малько предлагал таким образом подтвердить феноменальную память Шостаковича: «Митя, говорят, ты — гений. Давай-ка, проверим». Шостакович пари выиграл, завершив работу примерно за 45 минут [Мейер 1998, 116–117].

⁵ Из Дневника: «26 апреля (1929 г.) Щербачёв последние месяцы злится на меня за мою композиторскую пассивность» [Попов 1986, 229]. И рядом (14.08.1929) запись: «Вклеил вырезку из вечерней „Красной газеты“, как свидетельство, как напоминание о невероятном темпе работы Мити Шостаковича! Если бы мне достичь хотя бы половины его темпа!?» [Попов 1986, 233].

образом, опыт работы над партитурой масштабного сочинения для большого оркестра до Первой симфонии у Попова был несравнимо меньшим.

Это сказалось при создании Симфонии. Его педагог В. В. Щербачёв, по свидетельству самого Гавриила Николаевича, был озабочен недостаточной опытностью ученика, тем более что Попов избрал огромный четверной состав оркестра, типичный для начала XX века — времени, когда творили Скрябин и Стравинский, Р. Штраус и Малер, Шёнберг и Прокофьев. Грандиозные замыслы и темброво-динамические задачи по их воплощению требовали подобных составов; однако эпоха оркестровой «гигантомании» вскоре ушла в прошлое. Вот что записал Попов в своем Дневнике 26 июня 1929 года:

«Показывал 1-ую ч[асть] симфонии. Нашел общее оркестровое „бесфактурье“. Рекомендовал мне взяться за II-ую часть, а не дodelывать детали 1-ой. <...> Музыку же, как таковую, хвалил. Он переполнен доверху боязнью за мое оркестровое ощущение. Я же наоборот. Хотя я и уверен в наличии больших ошибок в моем ощущении оркестра⁶, но в основном слышу и чувствую „стихию“ оркестра уверенно и ясно» (курсив мой. — Н. М.)

[Из дневника Г. Н. Попова;
цит. по: Ромащук 2000, 329].

На Всесоюзном конкурсе 1932 года Симфонии Попова была присуждена премия (после прослушивания в фортепианном исполнении автора). Работа над оркестровкой еще продолжалась. Авторская подпись на заключительной странице рукописи датирована 31 марта 1934 года. Однако в первый раз Симфонию Попова слушали на заседании Правления Ленинградского союза советских композиторов (далее — ЛССК) под председательством В. Щербачёва еще в 1933 году (30 апреля и 8 мая).

С докладом о творчестве Попова и его Симфонии выступил Б. А. Арапов. Он сказал, что Симфония Попова

«по своему идейному содержанию и по качеству мастерства является совершенно оригинальным, совершенно нашим, именно нашим, своим революционным содержанием»

[Стенографический отчет 1933,
цит. по: Попов 1986, 357].

⁶ Аналогичная запись сделана 24 февраля 1930 года. «Показывал Щербачёву вторую часть Симфонии. В отношении музыки и формы (конструкции) как будто бы не делал возражений! Сделал ряд замечаний об инструментровке» [Попов 1986, 236]. В первом случае также речь идет о замечаниях Щербачёва.

Его доклад сопровождался исполнением автора на фортепиано отдельных фрагментов произведения.

В прениях приняли участие пять человек⁷:

«Вслед за Б. А. Араповым выступил Д. Д. Шостакович, который обратился к автору: „Меня как большого и горячего поклонника этой Симфонии очень волнует вопрос, когда эта Симфония будет закончена и когда ее можно будет услышать?“»

[Стенографический отчет 1933,
цит. по: Попов 1986, 357].

А. П. Gladковский выражает опасения в том, что весьма ограниченный круг людей может

«схватить такую музыку непосредственно <...>. Положительной чертой Симфонии являются ее огромная эмоциональная насыщенность, а отрицательной то, что эта насыщенность перенасыщена <...> и перестает быть эмоциональной по восприятию слуховому»

[Стенографический отчет 1933,
цит. по: Попов 1986, 357].

С аргументированной речью выступил П. Б. Рязанов, подчеркнув, что ведущим в творческом почерке Попова является интеллектуальное начало. Он отмечает внутреннее родство Попова с такими композиторами, как Брамс, Шёнберг, Стравинский, Хиндемит и даже Танеев, и относит их к одному типу.

Рязанов утверждает:

«Симфония является документом времени и именно революционного времени»

[Стенографический отчет 1933,
цит. по: Попов 1986, 358].

Уподобив Симфонию Попова таким явлениям советской литературы 1924–1926 годов, как произведения Бориса Пильняка, Евгения Замятина и Алексея Толстого, Рязанов считает возможным провести аналогию

⁷ Все цитаты приводятся по стенограмме, хранящейся в ЦГАЛИ. Ф. 348. Оп. 1. Л. 4, 5. [Попов 1986, 357–358].

между симфонизмом Попова и творчеством режиссера-реформатора В. Э. Мейерхольда.

А вот слова В. В. Пушкиова:

«...Я не могу ручаться, что Симфония с первого исполнения будет понятна слушателям, но могу ручаться за то, что она в свое время будет ими оценена, понята и будет глубоко их волновать»

[Стенографический отчет 1933,
цит. по: Попов 1986, 358].

Последним выступил М. А. Глух:

«...даже первое впечатление от Симфонии чрезвычайно сильное <...> Сложность идет от того содержания, которое заложено в этой симфонии. <...> Это ощущение революции как большой надвигающейся силы»

[Стенографический отчет 1933,
цит. по: Попов 1986, 358].

Через два года, когда состоялось обсуждение Симфонии Попова после ее оркестрового исполнения в зале Филармонии, некоторые из коллег изменяют свои позиции. Вероятно, на них повлияет запрет симфонии реперткомом и публикация статьи ответственного секретаря ЛССК В. Иохельсона⁸ «С чужого голоса», а также изменившаяся обстановка в стране и в городе.

Еще за полтора месяца до премьеры Симфонии Попова, с 4 по 6 февраля 1935 года, в Москве состоялось расширенное совещание по вопросам симфонизма, вылившееся в развернутую дискуссию о советском музыкальном творчестве. В совещании приняли активное участие композиторы и музыковеды Москвы и Ленинграда⁹.

Общая картина, хотя и не выглядела совсем безмятежной, но и не вызвала больших опасений. Были заслушаны три доклада: А. Острецова, И. Рыжкина и К. А. Кузнецова. Из ленинградских авторов наибольшее место в докладах уделялось творчеству Шостаковича, мельком упомянут Попов, вообще не звучали фамилии других известных симфонистов —

⁸ Владимир Ефимович Иохельсон (1904–1941) — музыковед, один из лидеров бывшего РАПМа, в 1932 году был назначен Ответственным секретарем ЛССК.

⁹ Совещание оказалось почти незамеченным историками; материалы этой (надо сказать, достаточно «пресной») дискуссии опубликованы в журнале «Советская музыка» (1935, №№ 4, 5, 6).

Штейнберга, Щербачёва и Пащенко. В обсуждении докладов приняли участие 11 человек. В выступлениях фигурировали имена Желобинского и Дзержинского, Пащенко и Шапорина, Шостаковича и Чулаки, Книппера и Мяковского, Кабалевского и Василенко, Шебалина и Половинкина, Крейна и Животова. И даже Прокофьева, чье симфоническое творчество зарубежного периода на родине было известно мало. Поразительно, но до того, как выступил Соллертинский, имен Попова и Щербачёва никто не упоминал.

Речь Соллертинского (а он выступал дважды) была наиболее содержательной, хотя и спорной в некоторых деталях:

«...До сих пор существует твердо сложившееся, хотя печатно и не высказанное мнение о некоем единстве ленинградской симфонической школы. Это абсолютно неверно. Я бы сказал, что то, что раньше условно определялось как „щербачёвская“ школа, тоже по существу распалось. Одни ученики отошли от него (например, Попов), другие — оказались композиторами в кредит, т. е. не оправдали тех ожиданий и надежд, которые на них возлагались (например, композитор Арапов). Так что единой симфонической школы в Ленинграде нет¹⁰. <...>

Что касается симфонических произведений, то здесь в первую очередь нужно говорить об „Ижорской симфонии“ Щербачёва, еще не законченной, но очень яркой, очень острой (несвободной, впрочем, от современных западных влияний), о симфонии Попова, затем — о симфонии Гладковского. <...>

¹⁰ Вряд ли это соответствовало действительности. Скорее, Соллертинский, опытный оратор, пытался таким образом нейтрализовать утверждения близкой РАПМу критики, что школа Щербачёва и ее руководитель опираются исключительно на «западнические» влияния. Более взвешенным представляется суждение о композиторских школах Ленинграда В. Богданова-Березовского [Богданов-Березовский 1934, 29]. Отметим, что аналогичным образом в марте 1948 года выступал М. Чулаки на собрании Ленинградского союза композиторов при обсуждении Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба», его слова приводит Е. С. Власова: «...Влияния формализма были особенно сильны именно в 1920-е годы. Можно смело сказать, что в то время Ленинград был центром музыкального формализма. <...> Постепенно Ленинград утратил свое значение как центра музыкального формализма — одни из его апологетов стали перестраиваться, другие выбыли из Ленинграда, третьи вообще перестали подавать признаки творческой жизни» [Власова 2010, 291]. Далее следует комментарий Власовой: «По тем временам это было весьма смелое заявление. Так Чулаки — как ученик Щербачёва, который в 1920-е годы считался главой ленинградской школы, а в 1940-е возглавлял Ленинградский союз, — пытался снять возможное обвинение ленинградской композиторской организации в „формалистической групповщине“ и отвести удар от признанных мастеров, сосредоточившись в своем выступлении на композиторской молодежи, критиках и исполнителях» [Власова 2010, 291].

...С очень большим интересом ожидается нами появление 4-й симфонии Д. Шостаковича. Думаю, что это произведение будет сильно отличаться от тех трех симфоний, которые Шостакович написал раньше. <...>

Очень своеобразна фигура Пащенко: композитор молодой¹¹, малоизвестный в Москве, очень плодовитый и очень трудолюбивый. В его симфонизме очень любопытно сочетается крайний архаизм музыкального мышления с крайним модернизмом музыкальных приемов» [Соллертинский 1935, 31].

Дискуссия начала 1935 года, скорее, обозначила некоторые важные общие вопросы, ей недоставало конкретных взвешенных оценок уже совершенного советскими композиторами в жанре симфонии. Симфоническое творчество советских композиторов находилось в стадии становления — еще не пришло время подводить какие бы то ни было итоги.

Такие выдающиеся художественные явления, как Шестая симфония Н. Мясковского¹² и Вторая симфония В. Щербачёва, вообще не упоминались. В наши дни они кажутся одинокими исполинскими вершинами, а в то время говорить о глубинном содержании и (особенно!) очевидном подтексте их было, пожалуй, небезопасно. Слишком острых вопросов пришлось бы коснуться. Да и по своему образному строю и языку они ближе к предреволюционной эпохе, чем к периоду революционных потрясений, хотя иносказательно, по-своему говорили именно о них¹³.

Что же происходило в Ленинграде после исполнения симфонии Гавриила Попова и появления решения реперткома в марте-апреле того же 1935 года? «Рецензия» Иохельсона «С чужого голоса»¹⁴ появилась через

¹¹ Пащенко в 1935 году исполнилось 52 года.

¹² Характерно замалчивание таких ярко «авангардных» сочинений Мясковского, как 10-я и 13-я симфонии. Последняя незадолго до того единственный раз прозвучала в закрытом концерте по Радио.

¹³ Вот, к примеру, что писал пронизательный критик о Второй симфонии Щербачева в своем первом отзыве: «Симфония эта не столько сочинена, сколько выстрадана ее автором. Она является выражением подлинного трагического пафоса, который, по-видимому, составляет родную стихию композитора и гармонирует с общим тоном его эмоциональных переживаний. <...> Развернутая Щербачёвым на основе близкого ему поэта музыкально-психологическая трагедия преисполнена безотрадных, пессимистических переживаний, кошмарных видений (сошествие в ад) и заканчивается реквиемом» [Малков 1927, 11]. В 1927 году, когда отмечалась 10-я годовщина Октября, премьера симфонии Щербачёва могла показаться не лучшим подарком к юбилею. Но идеологическому руководству партии было пока не до музыки!

¹⁴ См.: [Иохельсон 1935]. Полностью статья Иохельсона и стенографический отчет «Дискуссии о симфонии Попова» в ЛССК опубликованы в приложениях к монографии И. Ромашук [Дискуссия о симфонии Попова 1935]; [Ромашук 2000].

неделю после премьеры Симфонии. Эта «руководящая» статья была призвана идейно обосновать запрет, введенный на исполнение сочинения Попова. Вот ее фрагменты:

«...в искусстве вообще, а в музыке в особенности, между первоначальным эскизом и окончательным художественным воплощением замысла — дистанция огромного размера. И это ярко сказалось, когда симфония Попова предстала в своем подлинном оркестровом звучании. <...>

Если при первом клавирном варианте, при всех весьма крупных формалистических заблуждениях, автор пытается, с большим или меньшим успехом, подчеркнуть оптимистическую сущность перестройки мировоззрения советской интеллигенции, то в окончательной редакции композитор утверждает на позициях махрового формализма¹⁵.

«Что привело композитора к провалу? Прежде всего, непонимание нашей действительности, крайний индивидуализм. Некритическое восприятие композитором традиций западной культуры привело к формалистическому решению творческого замысла. Перед композитором с необычайной силой встает вопрос о его дальнейших перспективах. Отстаивание своих взглядов под флагом „самобытности языка“, „оригинальности мышления“, „признания потомством“ только лишь способствует отходу композитора от магистральной линии советской музыки, развивающейся в борьбе за стиль социалистического реализма».

«Либеральное благодушие в борьбе с чуждыми тенденциями в советской музыкальной культуре совершенно недопустимо»

[Иохельсон 1935;

цит. по: Ромащук 2000, 232–333, 333, 334].

Во время обсуждения, состоявшегося в ЛССК через месяц (28 апреля 1935 года), основной доклад сделал музыковед и композитор Валериан Богданов-Березовский. Вот главные тезисы его выступления:

«Симфония поднимает тему „я в революции“, тему расставания с гуманистическим идеалом и индивидуализмом прошлого и принятие начал новой культуры и новой этики, т. е. ту тему „интеллигенция и революция“, которая в музыке становится философским стержнем симфоний Щербачёва, Мясковского,

¹⁵ Отметим, что уже тогда с отчетливостью зазвучало слово «формализм», которое с этих пор и до 1948 года станет главным обвинением композиторов (и Попова в том числе!), творчество которых не соответствовало «руководящей линии».

Шапорина, Штейнберга и других композиторов „старшего поколения“, а в литературе, так или иначе, поднимается К. А. Фединым <...> (339), А. Н. Толстым <...>, Л. Леоновым <...>, Мариэттой Шагинян <...>, Ю. Олешей <...>.

Неверно, что мы знали Симфонию только в клавирном варианте, как это пишет в своей статье В. И[охельсон]. Неверно и то, что она была премирована по клавирному варианту. Уже тогда полностью существовала партитура двух (из трех) частей Симфонии».

«Попов еще, по-видимому, не овладел нужным для такого ответственного замысла мастерством инструментовки. Об этом свидетельствует и ряд переделок и облегчений, которые были им сделаны в процессе репетиций.

Исполнение считаю крайне неудачным. Дирижер не помог путем возможной динамической ретуши выявлению основных мыслей композитора, а утрировал неудачи оркестровки. <...> Исполнение было явно недоработанным, и об этом говорили многие оркестранты, требовавшие отложить исполнение Симфонии»¹⁶

[Дискуссия о симфонии Попова 1935;
цит по: Ромашук 2000, 339–340, 342].

Приведем некоторые наиболее показательные высказывания. Композитор и педагог П. Рязанов говорит о том, что «смысловая сторона Симфонии, ее содержание является продуктом в достаточной степени путанной, неясной философии и неверной в основе» [Дискуссия о симфонии Попова 1935; цит. по: Ромашук 2000, 344].

Один из учеников Щербачёва, Б. Арапов, пытается защитить Попова от наиболее резких нападок, в числе которых было и страшное обвинение в «формализме». Известный в будущем лектор Л. Энтелис категорично заявляет: «...для меня Симфония Попова — клевета на советскую

¹⁶ Докладу Богданова-Березовского предшествовала его же статья в журнале «Советская музыка» (1934, № 6). Автор отмечает, что на симфонию Попова повлияли различные стилистические источники, упоминая в их числе Стравинского и Хиндемита, Брамса и Малера, Вагнера, Скрябина, Чайковского («и даже») Бетховена. В этой статье Богданов-Березовский впервые обозначил существование двух направлений ленинградской симфонической школы. Им выделяется одна линия, следующая традициям русской классики (к ней автор относит М. Штейнберга, М. Чернова, Ю. Вейсберг, А. Пащенко и А. Gladковского), и вторая, развивающая приемы западноевропейских школ (В. Щербачёв и группа его учеников: Г. Попов, Б. Арапов, А. Животов, Ю. Кочуров) [Богданов-Березовский 1934, 29]. О школе Щербачёва и, шире, о ленинградской композиторской школе (вопреки суждению Соллертинского) уже в наше время справедливо пишет И. А. Барсова [Барсова 2007, 96, 120].

интеллигенцию» [Дискуссия о симфонии Попова 1935; цит. по: Ромашук 2000, 357].

В русле руководящего мнения следует и М. Глух. Среди сторонников Попова ясно различим голос Ю. Кочурова:

«...считаю сегодняшнюю дискуссию не вполне полноценной. Не-полноценна она потому, что *отсутствует главный виновник этой дискуссии — автор*, к которому можно было бы апеллировать и ждать тех или иных возражений¹⁷.

<...> Несмотря на то, что я целиком этой Симфонии не принимаю, я не вижу в этом оснований для тех опасений, которые высказывают сегодня ряд товарищей.

Произведение Попова я считаю очень большим вкладом в советскую музыкальную культуру» (курсив мой — Н. М.).

[Дискуссия о симфонии Попова 1935; цит. по: Ромашук 2000, 362].

Однако решающим становится вердикт инициатора запрета симфонии — руководителя Ленинградского реперткома Б. Обнорского:

«...советских идей, советской направленности в этой Симфонии мало, или, если хотите, ее нет».

«...Мы должны сказать только, что наша действительность не дает никакого повода к тому, чтобы художники истерически визжали и т. д. Кто у нас может заниматься этими истерическими воплями, визгами и криками? Определенные люди, которые потерпели ущерб от революции, но ведь тов. Попов не собирается быть рупором этих ущемленных революцией социальных групп и слоев»¹⁸

[Дискуссия о симфонии Попова 1935; цит. по: Ромашук 2000, 369, 371].

Казалось бы, всё ясно и «вопрос закрыт». Но оказалось, что это не так. С новой силой нападки на симфонию Попова возобновились менее чем через год, когда в 1936 году появились статьи в газете «Правда» об опере

¹⁷ Действительно, дискуссия была организована явно поспешно. Вероятно, Иохельсон учитывал, что в тот момент в Ленинграде не будет не только Попова, но и Шостаковича, и Щербачёва.

¹⁸ Пользуясь определением Е. С. Власовой, эту дискуссию можно назвать еще одной «репетицией 1948 года». В ходе обсуждения Постановления ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба» (от 10.02.1948) имя Г. Попова будет упомянуто в числе представителей «антинародного формалистического направления».

и балете Д. Шостаковича¹⁹. В дискуссии, организованной ЛССК, со вступительным словом выступил Б. Кессельман²⁰. Уже здесь, как и в некоторых из последующих выступлений, имя Г. Попова вновь оказалось на виду:

«Тов. Попов, творчество которого обсуждалось у нас недавно, — наиболее законченный тип формалиста, оторванного от современной советской действительности. <...> Но были всё же у нас отдельные товарищи, которые с пеной у рта защищали симфонию Попова, называя ее „гениальной“, и демагогически восхваляли ее. <...> По сегодняшний день Шостакович защищает симфонию Попова, называя ее талантливым, достойным нашей советской эпохи произведением»

[Против формализма и фальши 1936, 29].

Его выпады поддержали и другие. В резко негативном ключе высказался музыковед Ю. Тюлин:

«Я горячо восставал в свое время против симфонии Попова, как явления экспрессионистического толка, искажающего мир, действительность»

[Против формализма и фальши 1936, 35].

В выступлении композитора М. Глуха обвинения в адрес Попова продолжают:

«Известная группа композиторов игнорировала нашу критику, так же, как и многие принципиальные указания руководства союза. Наиболее яркой фигурой в этом смысле является Попов,

¹⁹ 23 декабря 1935 года состоялась премьера (по радио) 4-й («Ижорской») симфонии В. Щербачёва. 26 декабря 1935 года состоялась премьера оперы «Леди Макбет Мценского уезда» на сцене филиала Большого театра. 26 января 1936 года после посещения оперы Шостаковича руководителями партии во главе со Сталиным появляется печально знаменитая статья в газете «Правда» от 28 января 1936 г. под многозначительным названием «Сумбур вместо музыки», а затем (6 февраля) и статья «Балетная фальшь».

²⁰ Борис Самойлович Кессельман (1900–1950) — один из первых членов ВКП(б) в консерватории, участник штурма Кронштадта в 1921 году. В консерватории заведовал созданным в 1931/1932 учебном году радио-отделением (01.09.1931–01.02.1932), затем — и. о. зав. рукописным отделом Библиотеки (1938); ассистент в классе фортепиано С. И. Савшинского (1938–1941); преп. (1946), ст. преп. (1948–1950) класса общего курса фортепиано. (В 1930-е годы в Союзе композиторов состояли также исполнители, многие из них приняли участие в этой дискуссии.)

не желающий до сих пор считаться с мнением нашей музыкальной общественности об его симфонии. К сожалению, приходится сказать, что и Шостакович в последнее время занимал часто неверные позиции в отношении оценки ряда произведений. Я имею в виду защиту Шостаковичем симфоний Попова и Тимофеева...»

[Против формализма и фальши 1936, 71].

Развернуто обосновывал свою позицию Соллертинский:

«Я пытался разобраться в этом в связи с симфонией Попова и дал ответ, правильный в отношении Попова <...>: что это — „философия“ нам чужда, что она чаще всего является признанием в этом формальном новаторстве и оригинальничаньи».

«Разумеется, дело не ограничивается только Шостаковичем, дело в ленинградском музыкальном фронте, дело в Щербачёве. Я не знаю его „Ижорскую симфонию“ <...>, но блоковское символическое начало, господствовавшее во 2-й и в 3-й симфониях, очевидно Щербачёвым не изжито²¹. <...> Наиболее законченным типом формалиста у нас в Ленинграде является Попов»

[Против формализма и фальши 1936, 41, 43].

В итоговом выступлении Иохельсона вновь звучало имя Попова:

«Возьмем, например, симфонию Попова. Руководство союза, после ознакомления с ней <...> пришло к правильному мнению, что здесь мы имеем дело с ярко выраженным формалистическим произведением. <...> Половина секретариата²² поддерживала это мнение, а товарищи Шостакович, Щербачёв, Попов высказывались против» [Иохельсон 1936, 7].

Симфония Попова по-прежнему оставалась предметом внимания, несмотря на появление нового объекта для жесткой критики — Шостаковича. Открыто порицается также возглавлявший композиторскую школу

²¹ Здесь впервые Вторая, «блоковская» симфония Щербачёва упоминается в негативном контексте. Возможно, перенос акцента на проблемы творчества Щербачёва призван отвлечь внимание от главной мишени критики — Шостаковича.

²² Секретариат правления: Б. Асафьев, В. Иохельсон, Г. Попов, Ю. Шапорин, Д. Шостакович и В. Щербачёв.

Заключительное выступление В. Иохельсона было опубликовано в журнале «Советская музыка» (1936, № 4) прежде, чем стенограмма всей дискуссии (1936, № 5), где ту же мысль высказал докладчик Б. Кессельман. См.: [Иохельсон 1936].

Щербачёв — не только как учитель Попова, но и за собственные «формалистические» грехи.

...Странное впечатление возникает сегодня при чтении этих стенограмм. Наш выдающийся современник — композитор С. М. Слонимский, рассуждая о школе Щербачёва, посчитал необходимым высказаться и о судьбе Г. Н. Попова:

«В двадцатые годы „первой скрипкой“ в ярком и дружном ансамбле щербачёвцев был высокоталантливый Гавриил Попов, на которого мастер возлагал особые надежды. Эти надежды оправдались с появлением удивительной Первой симфонии (1928–1934). Однако омерзительный по содержанию и тону крикливый погром (увы, не без участия некоторых бывших единомышленников Щербачёва), которому подверглось в 1935 году после премьеры это новаторское творение (его мужественно и упорно защищали Б. Арапов и Ю. Кочуров), а позже, в 1948 году, появление имени Попова среди участников так называемого „антинародного формалистического направления“ в Постановлении ЦК КПСС о музыке резко приостановили естественную эволюцию незаурядного композитора» [Слонимский 2012, 32].

Немногие здравые суждения участников дискуссий «тонут» в мутной волне неприкрытой демагогии. Особенно характерны в этом плане выступления ортодоксов (В. Иохельсона, И. Держинского, Б. Кессельмана, Л. Энтелиса, М. Глуха) с их откровенно прямолинейными нападками идеологического толка, субъективными и вульгарными вкусовыми пристрастиями. В высказываниях опытного полемиста И. Соллертинского прочитывается стремление вывести из-под удара ленинградскую симфоническую школу и в особенности Шостаковича. Понятны и двусмысленные выступления, что позволяли себе не только идейные противники Попова, но и его коллеги и единомышленники по классу композиции В. В. Щербачева. Пытаются как-то «сгладить углы» Х. Кушнарёв, П. Рязанов, В. Пушкин, отчасти В. Богданов-Березовский и В. Дешевов. Возможно, чтобы смягчить впечатление от наиболее резких упреков в «классово-чуждых» позициях композитора, они сосредоточивали свою критику на недостатках оркестровки Симфонии Попова, на некачественном исполнении сложного сочинения. Впрочем, и сам автор считал, что количество репетиций было недостаточным для столь сложного произведения²³. Учитывая наслоения времени, очень трудно сейчас отделить зерна

²³ Из Дневника Г. Н. Попова: «Симфония исполнена была сыро — замедленные темпы, недостаточная нюансировка различных групп в *tutti*. Это результат нехватки репетиций:

справедливых замечаний, часто заслоняемых огульными обвинениями в идеологической чуждости.

Не поднимается рука обвинить кого-то из выступавших в беспринципности, когда вспомнишь, в какой обстановке они вынуждены были жить и творить²⁴. Поражает смелость тех, кто выступил в защиту Г. Попова и его симфонии (Б. Арапов, Ю. Кочуров, А. Рабинович). И тех, кто впоследствии не побоялся выразить, в той или иной форме, несогласие со статьями газеты «Правда» об опере и балете Шостаковича (И. Пустыльник, Л. Штрейхер, Ю. Вайнкоп).

Особенности состоявшегося обсуждения симфонии Попова в апреле 1935 года нуждаются в дополнительном объяснении. И резкость статьи Иохельсона, и формулировки решения начальника Ленинградского реперткома Обнорского, и общая тональность выступлений участников дискуссии вписывались в общую тревожную обстановку, сложившуюся в нашем городе после убийства лидера ленинградских большевиков С. М. Кирова 1 декабря 1934 года. Начиналась операция по высылке нежелательных элементов, шли аресты и расстрелы, раскручивалась первая спираль «большого террора». Ясно, что появление такого произведения, как Первая симфония Попова, было крайне несвоевременным, то же можно сказать и о более поздней и (возможно, к счастью для автора?) не состоявшейся премьере Четвертой симфонии Шостаковича.

Гавриил Николаевич Попов, будучи человеком незаурядной одаренности и силы духа, сумел отчасти справиться с нанесенным ему ударом, написал еще пять симфоний, даже получил Сталинскую премию (за Вторую симфонию — «Родина»), но ничего, подобного Первой симфонии, так и не смог создать²⁵. Он много и успешно работал в области кино, в том числе с выдающимися режиссерами (С. Эйзенштейном, А. Довженко), высоко ценившими его композиторский талант. Однако «крылья» его были подрезаны несправедливой критикой 1935–36, а затем 1948 годов.

Попов не присутствовал на дискуссии: он ознакомился с выступлениями своих коллег по стенограмме. И. С. Воробьев в своей содержательной статье, развивая мысль И. А. Барсовой, говорит об антиутопичности

четыре общих и четыре групповых. Еще бы две общих и всё вышло бы много ярче, главное, правильное эмоционально. Вывод — необходимо еще месяц посидеть над чистой партитурой в *tutti* и в ряде деталей» [Попов 1986, 260].

²⁴ К сожалению, сама организация Союза композиторов была рассчитана на создание некоего «колхоза» от музыки, где все должны быть равны и никто не может выделяться.

²⁵ Хотя, по собственному признанию Попова, его любимый учитель В. В. Щербачёв считал лучшим его произведением Третью симфонию (для струнного оркестра), написанную на основе музыки к документальному фильму о гражданской войне в Испании 1936–1939 годов и посвященную Д. Д. Шостаковичу [Попов 1986, 293].

скрытого смысла Симфонии Попова [Воробьёв 2009, 19]. Думается, такой контекст Симфония приобрела особенно в восприятии ее автора, когда он читал стенограмму с выступлениями своих коллег, друзей и единомышленников в ходе разгромных дискуссий.

Вот мнение нашего современника:

«Для меня уже одно то, что Попов в это время не только уцелел, но и не сошел с ума, не потерял разума, не впал в безумие, есть маленькое чудо. Кажется, в те годы безумие, сумасшествие являлись единственным убежищем, бегством, спасением от неотступного страха, преследующей душевной боли, непрерывного внутреннего терзания, которые постоянно в тебе, с тобой и не дают ни минуты покоя»

[Фархадов 2009, 27].

Чтобы дать возможность хотя бы отчасти вообразить, что испытал автор и как он мог прореагировать на «казнь» своего творения, достаточно привести выдержку из дневника Любви Васильевны Шапориной за 1937 год:

«Встретила [Гавриила] Попова: „Знаете, я стал трусом, я трус, я всего боюсь, я даже Ваше письмо сжег!“» [цит. по: Барсова 2007, 143].

Характерна попытка Попова оправдать свое «недостаточно покаянное» выступление во время обсуждения в 1948 году «исторического» Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба», где он был упомянут в числе «главных формалистов»:

«...Г. Попов прислал в президиум собрания письмо, в котором пишет, что, „будучи взволнован Постановлением ЦК партии“, он „не сумел достаточно ясно выразить свою главную основную мысль“» [Ромашук 2007, 68].

* * *

Еще в апреле 1972 года, на первом заседании комиссии по творческому наследию Г. Н. Попова, ее председатель Д. Д. Шостакович сказал, что его очень беспокоит судьба несправедливо преданной забвению Первой симфонии Попова. По его мнению,

«это одно из самых ярких симфонических сочинений, сыгравших большую роль не только в его (Шостаковича) творчестве, но и в творчестве других ленинградских композиторов тридцатых годов» [Попов 1986, 400].

Шостакович предпринял попытку разыскать оркестровые голоса симфонии, но она оказалась неудачной²⁶. Впрочем, тогда, может быть, иным из современников казалось, что еще не настало время заводить речь о «воскрешении» многострадального детища Попова. Хотя еще при жизни композитора один из его близких друзей Богданов-Березовский писал в своих мемуарах о Первой симфонии:

«Ограничусь лишь выражением твердой уверенности в том, что время „реабилитации“ этого произведения придет и что оно <...> будет донесено до слушателей, которые оценят значительность его концепции, красоту тематического материала, богатство и содержательность оркестрового языка» [Богданов-Березовский 1971, 111].

И сейчас вопрос о том, где находятся оригинал рукописи партитуры и оркестровые голоса, послужившие при первом исполнении симфонии Попова, остается открытым. В оркестровой библиотеке Санкт-Петербургской филармонии их не оказалось. В точности неизвестно, по какой из нескольких рукописей партитуры воспроизводилась симфония Попова в 1989 году. К настоящему времени выявлены три рукописи Первой симфонии. Первая, предварительная, ксерокопия²⁷ которой хранится

²⁶ Некоторое удивление вызывает данное примечание в сборнике, составленном вдовой Попова — авторитетным музыковедом и опытным редактором З. А. Апетян. Если в 1972 году Заруи Апетовна еще не полностью ознакомилась с обширным наследием покойного Гавриила Николаевича, то при издании сборника (1986) она уже должна была знать, что копии партитуры Первой симфонии находятся в архиве композитора, и в ее комментарии это место могло бы выглядеть по-иному. Впрочем, и Д. Д. к тому времени уже не было на свете! После смерти З. А. в 1990 году рукописи вместе с архивом Г. Н. были переданы в Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ныне Российский национальный музей музыки, далее — РНМ). Возможно, она в свое время не решилась уведомить об этом Д. Д., потому что сочинение официально еще не было «реабилитировано»? Однако в самом деле нотные материалы Симфонии после ее первого исполнения в Филармонии не сохранились.

²⁷ По свидетельству дирижера Александра Титова, эта копия получена им из библиотеки бывшего Гостелерадио. И. Барсова в упомянутой статье свидетельствует, что на Всесоюзном радио существовала практика копирования для своей библиотеки авторских рукописей произведений, которые записывались на Радио.

в оркестровой библиотеке Петербургской филармонии (и в Московской консерватории). И две чистовые, находящиеся в Российском национальном музее музыки — рукописи 1934 года (Ф. 480. № 64) и 1944 года (Ф. 480. № 63). Все три рукописи включает, очевидно, собственноручная подпись Попова с датой окончания работы²⁸.

Рукопись за № 63 содержит пометки красным карандашом, возможно, сделанные дирижером. Они, в основном, касаются последних тактов коды. Выделены предлагаемые купюры заключительного длительного «колокольного» аккорда; на полях карандашом обозначена корректировка инструментовки (например, «оставить только ударные», далее «сохранить только верхнюю часть аккорда без баса» и т. п.). Современники не всегда могли отличить, в чем заключаются недостатки оркестровки²⁹, а в чем особенности этой партитуры. Возможно, достаточно было дирижеру прибегнуть к корректировке динамики, чтобы уравновесить звучность в некоторых местах?

И всё же уже после смерти Попова, в 1989 году, Первая симфония была возрождена. Энтузиаст современной музыки дирижер Геннадий Проваторов осуществил ее запись на Всесоюзном Радио. Вновь после длительного забвения Первая симфония прозвучала в 2008 году в месте своего сценического рождения — в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, а затем и в Москве. Своим воскрешением сочинение обязано дирижеру Александру Титову — большому знатоку современной музыки, любящему и умеющему открывать новые, забытые или неизвестные партитуры. Он также смог сделать ее запись. Теперь все музыканты и слушатели, интересующиеся незаслуженно забытой музыкой могут услышать это сочинение на интернет-ресурсе Classic-online.ru³⁰. Непосредственное знакомство с ним убеждает в том, насколько несправедливой и жестокой была ее критика.

В июне 2021 года Первая симфония впервые прозвучала на родине композитора в Ростове-на-Дону. Ее исполнил симфонический оркестр

²⁸ Разница в количестве страниц (в предварительной рукописи 293, в «окончательных», чистовых — 236) объясняется, видимо, более «размашистым» почерком в предварительной рукописи.

²⁹ К мыслям о недостатках оркестровки Симфонии Попов возвращается и в 1951 году: «Вспомнил я тут свою Первую симфонию. <...> Два-три месяца хватит мне (при моем теперешнем опыте) на „прочистку“ и техническую редактуру этой партитуры, эпизодически страдающей от моего тогдашнего недостатка практического опыта оркестровки» [Попов 1986, 304].

³⁰ Кстати, на этом сайте в январе 2021 года была выложена еще одна сканированная копия первоначальной рукописи Симфонии Попова, идентичная по содержанию копии, хранящейся в оркестровой библиотеке Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича. (Расхождения относятся лишь к размещению нумерации страниц и к заглавию: Симфония или Симфония № 1).

Ростовской филармонии под управлением Валентина Урюпина. По нашему глубокому убеждению, Первая симфония Попова встает ныне в ряды первых выдающихся симфоний русской советской музыки.

Уникальное значение Первой симфонии Г. Попова в том, что она намного опередила свое время. Вот что писал после московского исполнения 2008 года пронзительный критик:

«...Симфония удивила своей самобытностью и новизной звучания. С горечью, с превеликой скорбью подумалось (в который уже раз!), сколько же мы потеряли, как далеко бы мы в нашем искусстве продвинулись, не сломай, не подави система тех, для кого новаторство было органичной частью творческого таланта и мышления, и чья своеобычность шла намного впереди времени?» [Фархадов 2009, 27].

Во многом фактура Симфонии, как представляется в наши дни, и не предусматривала буквально-точного воспроизведения. Скорее, она была неким предвосхищением фактурной «сонористики».

Наиболее близко подошел к точной характеристике музыки Попова в своей статье Б. В. Асафьев:

«Главное же, что убеждает в несомненности большой творческой одаренности Попова — это свое лицо, своя *самостоятельная манера выражения и лепки звукообразов*, и затем непоколебимая воля к достижению раз намеченных замыслов, *суровая дисциплина в отношении строгого и глубоко музыкального творения эмоциональной динамики*, и яркий композиторский темперамент»³¹ (курсив мой. — Н. М.) [Асафьев 1927, 64–65].

Автор настоящей публикации убежден в том, что рано или поздно все вопросы³², связанные с партитурой Первой симфонии Г. Попова, будут разрешены и произведение предстанет перед нами в достойном его полностью аутентичном звучании.

³¹ Статья в журнале «Современная музыка» написана до появления Симфонии, но характер и стиль музыки Попова уже ясно ощущался в двух главных произведениях того времени — Септете и Большой сюите для фортепиано.

³² Их несколько. Какова судьба рукописи, по которой исполнялась симфония в марте 1935 года? Где находится копия партитуры, посланная Поповым американскому дирижеру А. Родзинскому и, по-видимому, возвращенная автору? По какой рукописи исполнял симфонию в 1989 году Г. Проваторов на Радио? Не его ли пометки красным карандашом сделаны в рукописи № 64? Может быть, что-то прояснит дальнейшее изучение материалов архива Г. Н. Попова в РНММ.

Литература

- [1] Акопян 2004 — *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
- [2] Асафьев 1927 — *Вас [Асафьев Б. В.]*. Г. Н. Попов // Современная музыка. 1927. № 25. С. 64–65.
- [3] Барсова 2007 — *Барсова И.* Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. 240 с.
- [4] Богданов-Березовский 1934 — *Богданов-Березовский В.* К проблеме советского симфонизма (О симфониях Г. Попова и Ю. Шапорина) // Советская музыка. 1934. № 6. С. 29–44.
- [5] Богданов-Березовский 1971 — *Богданов-Березовский В.* Дороги искусства. Книга первая. (1903–1945). Ленинград: Музыка, 1971. 286 с.
- [6] Власова 2010 — *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. Москва: Классика – XXI, 2010. 456 с.
- [7] Воробьев 2009 — *Воробьев И.* Симфоническая антиутопия как осознанная необходимость (историко-культурный контекст Первой симфонии Г. Н. Попова) // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2009. № 4. С. 13–23.
- [8] Дискуссия о симфонии Попова 1935 — Дискуссия о симфонии Попова 28-го апреля 1935 г. ЛССК: стенографический отчет // *Ромащук И. М.* Гавриил Николаевич Попов: Творчество. Время. Судьба / Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова. Москва: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. С. 334–375.
- [9] Из дневника Г. Н. Попова 2000 — [*Попов Г. Н.*]. Из дневника Г. Н. Попова. Неопубликованные строки (1919–1952) // *Ромащук И. М.* Гавриил Николаевич Попов: Творчество. Время. Судьба / Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова. Москва: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. С. 323–330.
- [10] Иохельсон 1935 — *Иохельсон В.* С чужого голоса. О симфонии Г. Попова // Красная газета. 29 марта 1935. № 73. Цит. по: *Ромащук И. М.* Гавриил Николаевич Попов: Творчество. Время. Судьба / Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова. Москва: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. С. 332–334.
- [11] Иохельсон 1936 — *Иохельсон В.* Творческая дискуссия в Ленинграде // Советская музыка. 1936. № 4 (33). С. 5–15.
- [12] Кильчевский 1932 — *Кильчевский В.* К вопросу о школе Щербачёва // Пролетарский музыкант. 1932. № 1 (29). С. 34–36.
- [13] Малков 1927 — *Исламей [Малков Н. П.]*. Вторая симфония Щербачёва // Жизнь искусства. 1927. № 52. С. 11.
- [14] Мейер 1998 — *Мейер К.* Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / пер. Е. Гуляевой. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 1998. 559 с.
- [15] Попов 1986 — *Попов Г. Н.* Из литературного наследия: страницы биографии / [сост., ред., коммент. и указ. З. А. Апетян; вступ. ст. И. Ф. Бэлзы]. Москва: Советский композитор, 1986. 446, [2] с.

- [16] Против формализма и фальши — Против формализма и фальши. Творческая дискуссия в Ленинградском союзе советских композиторов. (Сокращенный стенографический отчет) / Кессельман [Б. С.], Тюлин [Ю. Н.], Соллертинский [И. И.], Глух [М. А.] и др. // Советская музыка. 1936. № 5 (34). С. 28–73.
- [17] Ромашук 2000 — *Ромашук И. М.* Гавриил Николаевич Попов: Творчество. Время. Судьба / Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова. Москва: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. 457 с.
- [18] Ромашук 2007 — *Ромашук И.* В поле взаимного притяжения: Дмитрий Шостакович и Гавриил Попов // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 65–69.
- [19] Слонимский 2012 — *Слонимский С.* Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. 84 с.
- [20] Соллертинский 1935 — Дискуссия о советском симфонизме / Соллертинский И. И., Хубов [Г. Н.], Оголевец (ошибочно Оголевцев) [А. С.], Литинский [Г. И.] // Советская музыка. 1935. № 6 (24). С. 28–43.
- [21] Стенографический отчет 1933 — Стенографический отчет заседания правления ЛССК по обсуждению доклада Арапова о творчестве Попова [30 апреля и 8 мая 1933 года]³³. Цит. по: *Апетян З. А.* Комментарии // *Попов Г. Н.* Из литературного наследия: страницы биографии / [сост., ред., коммент. и указ. З. А. Апетян; вступ. ст. И. Ф. Бэлзы]. Москва: Советский композитор, 1986. С. 340–413.
- [22] Фархадов 2009 — *Фархадов Р.* «Московская осень»: концерт в интерьере // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 20–28.

© Н. А. Мартынов, 2021

Сведения об авторе

Мартынов, Николай Авксентьевич

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9165-9895>

SPIN-код: 6617-9293

e-mail: mart38@mail.ru

Кандидат искусствоведения (1975), главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

³³ Цит. по: ЛГАЛИ (ЦГАЛИ СПб). Ф. 348. Оп. 1. Д. 4, 5.

On Gavriil Popov's Symphony No. 1 (To the First Publication of the Score)

Martynov, Nikolay A.

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

Abstract. The article discusses issues related to the history of creation, performance, prohibition and discussions which surrounded the First Symphony of the remarkable Russian composer Gavriil Popov. The fate of the composition turned out to be tragic: once performed, the symphony was banned. It was one of the first public “executions” of a musical work — even before the infamous articles of the newspaper *Pravda* about the opera *Lady Macbeth* and the ballet *Light Stream* by Dmitry Shostakovich, which marked the beginning of the struggle against the “anti-national, formalistic trend” in music. Long years of oblivion led to the fact that the Symphony “fell out” of the history of Soviet music. Through the efforts of such musicologists as Inna Barsova, Inna Romashchuk, Yekaterina Vlasova, Igor Vorobyov, conductors Gennady Provatorov and Alexander Titov, Popov's First Symphony was revitalized. And now the question arises regarding the first publication of this undeservedly forgotten outstanding work of the Soviet music.

Keywords: *The First Symphony of Gavriil Popov, Dmitry Shostakovich, Vladimir Shcherbachev, discussions about symphonism, orchestration, variants of the manuscript of the score, the revival of the symphony.*

Submitted on: 05.04.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Martynov, Nikolay A.* “On Gavriil Popov's Symphony No. 1 (To the First Publication of the Score)”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 147–170 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.007>.

Works Cited

- [1] Hakobian, Levon O. (2004). *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitri Shostakovich: the experience of the phenomenology of creativity]*. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 473 p. (in Russian).
- [2] Asafyev, Boris V. [Bas]. (1927). “G. N. Popov” [“Gavriil Popov”]. In *Sovremennaya muzyka*, no. 25 (1927), pp. 64–65 (in Russian).
- [3] Barsova, Inna A. (2007). *Kontury stoletiya. Iz istorii russkoy muzyki XX veka [The contours of the century. From the history of Russian music of the XX century]*. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, 240 p. (in Russian).
- [4] Bogdanov-Berezovskiy, Valerian M. (1934) “K probleme sovetskogo simfonizma (O simfoniakh G. Popova i Yu. Shaporina)” [“On the problem of Soviet symphonism

- (On the symphonies of Gavriil Popov and Yuri Shaporin)"]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 6 (1934), pp. 29–44 (in Russian).
- [5] Bogdanov-Berezovskiy, Valerian M. (1971). *Dorogi iskusstva [Roads of Art]*. Book 1: 1903–1945. Leningrad: Muzyka, 286 p. (in Russian).
- [6] Vlasova, Yekaterina S. (2010). *1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoye issledovanie [1948 in Soviet music. Documented research]*. Moscow: Klassika – XXI, 456 p. (in Russian).
- [7] Vorobyov, Igor S. (2009). “Simfonicheskaya antiutopiya kak osoznannaya neobkhodimost' (istoriko-kul'turnyy kontekst Pervoy simfonii G. N. Popova)” [“The symphonic Anti-Utopia as a realized necessity (historical and cultural context of Gavriil Popov's First Symphony)"]. In *Musicus*, no. 4 (2009), pp. 13–23 (in Russian).
- [8] _____ (1935). “Diskussiya o simfonii Popova 28-go aprelya 1935 g[oda]. L[eningradskiy] S[o'yuz] S[ovetskikh] K[ompozitorov]: stenograficheskiy otchet” [“Discussion about the symphony of Gavriil Popov on April 28, 1935. Leningrad Union of Soviet Composers: Verbatim Report”]. In Inna M. Romashchuk, *Gavriil Nikolaevich Popov: Tvorchestvo. Vremya. Sud'ba [Gavriil Nikolaevich Popov: Creativity. Time. Fate]*, State Music and Pedagogical Institute named after Ippolitov-Ivanov. Moscow: GMPi im. M. M. Ippolitova-Ivanova, pp. 334–375 (in Russian).
- [9] Popov, Gavriil N. (2000). “Iz dnevnika G. N. Popova. Neopublikovannyye stroki (1919–1952)” [“From the diary of Gavriil Popov. Unpublished lines (1919–1952)"]. In Inna M. Romashchuk, *Gavriil Nikolaevich Popov: Tvorchestvo. Vremya. Sud'ba [Gavriil Nikolaevich Popov: Creativity. Time. Fate]*, State Music and Pedagogical Institute named after Ippolitov-Ivanov. Moscow: GMPi im. M. M. Ippolitova-Ivanova, pp. 323–330 (in Russian).
- [10] Iokhel'son, Vladimir Ye. (1935). “S chuzhogo golosa. O simfonii G. Popova” [“From someone else's voice. About the symphony of Gavriil Popov”]. In *Krasnaya gazeta*, no. 73 (29 March 1935). Quoted from: Inna M. Romashchuk, *Gavriil Nikolaevich Popov: Tvorchestvo. Vremya. Sud'ba [Gavriil Nikolaevich Popov: Creativity. Time. Fate]*, State Music and Pedagogical Institute named after Ippolitov-Ivanov. Moscow: GMPi im. M. M. Ippolitova-Ivanova (2000), pp. 332–334 (in Russian).
- [11] Iokhel'son, Vladimir Ye. (1936). “Tvorcheskaya diskussiya v Leningrade” [“Creative discussion in Leningrad”]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 4 (1936), pp. 5–15 (in Russian).
- [12] Kil'chevskiy, Vitaliy (1932). “K voprosu o shkole Shcherbachyova” [“On the question of Vladimir Shcherbachyov's school”]. In *Proletarskiy muzykant*, no. 1 (1932), pp. 34–36 (in Russian).
- [13] Malkov, Nikolay P. [Islamey] (1927). “Vtoraya simfoniya Shcherbachyova” [“Second Symphony by Vladimir Shcherbachyov”]. In *Zhizn' iskusstva*, no. 52 (1927), p. 11 (in Russian).
- [14] Meyer, Krzysztof (1998). *Shostakovich: Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya [Dmitry Shostakovich: Life. Creation. Time]*, translation by Ye. Gulyaeva. St. Petersburg: Kompozitor. Sankt-Petersburg, 1998 559 p. (in Russian).
- [15] Popov, Gavriil N. (1986). *Iz literaturnogo naslediya: stranitsy biografii [From the literary heritage: biography pages]*, compilation, editing, comments and index by Zarui A. Apetyan; introductory article by Igor F. Belza. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 446 p. (in Russian).

- [16] Kessel'man, Boris S.; Tyulin, Yuriy N. & Sollertinsky, Ivan I. "Protiv formalizma i fal'shi. Tvorcheskaya diskussiya v Leningradskom soyuze sovetskikh kompozitorov. (Sokrashchennyi stenograficheskiy otchet)" ["Against formalism and falsehood. Creative discussion at the Leningrad Union of Soviet Composers. (Abridged Verbatim Record)"]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 5 (1936), pp. 28–73 (in Russian).
- [17] Romashchuk, Inna M. (2000). *Gavriil Nikolaevich Popov: Tvorchestvo. Vremya. Sud'ba* [*Gavriil Nikolaevich Popov: Creativity. Time. Fate*], State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov. Moscow: GMPI im. M. M. Ippolitova-Ivanova, 457 p. (in Russian).
- [18] Romashchuk, Inna M. (2007). "V pole vzaimnogo prityazheniya: Dmitriy Shostakovich i Gavriil Popov" ["In the field of mutual attraction: Dmitri Shostakovich and Gavriil Popov"]. In *Muzykal'naya akademiya*, no. 1 (2007), pp. 65–69 (in Russian).
- [19] Slonimsky, Sergei M. (2012). *Zametki o kompozitorskikh shkolakh Peterburga XX veka* [*Notes on the composer schools of St. Petersburg of the XX century*]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, 2012. 84 p. (in Russian).
- [20] Sollertinsky, Ivan I. (1935). "Diskussiya o sovetskom simfonizme" ["Discussion about Soviet symphony"]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 6 (1935), pp. 28–43 (in Russian).
- [21] _____ (1933). *Stenograficheskiy otchet zasedaniya pravleniya LSSK po obsuzhdeniyu doklada Arapova o tvorchestve Popova (30 aprelya i 8 maya 1933 goda)* [*Verbatim record of the meeting of the board of the Leningrad Union of Soviet Composers to discuss Boris Arapov's report on the work of Gavriil Popov (April 30 and May 8, 1933)*]. Quoted from: Zarui A. Apetyan, *Kommentarii* [Comments]. In Gavriil N. Popov, *Iz literaturnogo naslediya: stranitsy biografii* [*From the literary heritage: biography pages*], compilation, editing, comments and index Zarui A. Apetyan; introductory article by Igor F. Belza. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 340–413 (in Russian).
- [22] Farkhadov, Rauf Ya. (2009). "'Moskovskaya osen': kontsert v inter'ere" ["'Moscow Autumn': a concert in the interior"]. In *Muzykal'naya akademiya*, no. 1 (2009), pp. 20–28 (in Russian).

© Nikolay A. Martynov, 2021

About the Author

Martynov, Nikolay A.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9165-9895>

SPIN-код: 6617-9293

e-mail: mart38@mail.ru

PhD in Arts (1975), Chief Researcher 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)

Рецензии

УДК 792.026

ББК 85.317

DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.008

Осторожно, сумасшествие!

Любимов, Дмитрий Вадимович

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
603950 Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

Аннотация. Рецензируемая книга Александра Михайловича Терехина «Сумасшествия в музыкальном театре: опера, балет», изданная в 2020 году, уникальна во многих отношениях. Во-первых, интерес вызывает личность самого автора. Профессиональная и творческая деятельность Терехина связана с медициной и музыкой. Врач-психиатр с сорокалетним стажем, Терехин более четверти века работал в Мариинском театре в качестве артиста миманса. Во-вторых, тема сумасшествия (безумия) еще не становилась самостоятельным предметом изучения в российских музыковедческих исследованиях. В-третьих, оригинальность книги составляют медицинские заключения. В центре внимания врача — тексты оперных и балетных либретто, на основе которых автор раскрывает причины помешательства и ставит различные диагнозы персонажам музыкального театра. Рассматривая конкретные клинические случаи, Терехин прибегает к профессиональным медицинским терминам. Среди диагнозов отметим такие, как реактивный параноид у Лючии («Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти), шизофрения у Мельника («Русалка» А. С. Даргомыжского, интоксикационный (гашишный) психоз у Солора («Баядерка» Л. Минкуса). Книга А. М. Терехина, не претендуя на всеохватность освещения темы сумасшествия (безумия), открывает музыковедам новые грани междисциплинарного подхода в изучении оперного и балетного репертуара.

Ключевые слова: *Александр Михайлович Терехин, сумасшествие, безумие, опера, балет, либретто.*

Дата поступления: 19.10.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: *Любимов Д. В. Осторожно, сумасшествие! // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 172–178. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.008>.*

Дмитрий Любимов

Осторожно, сумасшествие!

Терехин, А. М. Сумасшествия в музыкальном театре: опера, балет. Санкт-Петербург: Свет, 2020. 112 с. ISBN 978-5-9072-5269-1

Любовь, предательство, ревность, измена, убийство, самоубийство, отравление, фантастика и инфернальность — вечные темы музыкально-театрального искусства. К числу наиболее интригующих относятся пограничные состояния человеческой психики, такие как сумасшествие (безумие). Если в европейской науке эта тема давно стала предметом научной рефлексии не только со стороны музыковедов, но и ученых других специальностей (психологов, философов), то в отечественной исследовательской литературе, в частности, музыковедении, она имеет статус «terra incognita». По этой причине книга Александра Михайловича Терехина «Сумасшествия в музыкальном театре: опера, балет» (2020) представляет особый интерес.

Грани деятельности А. М. Терехина удивляют своим разнообразием. Он гармонично соединяет в себе профессию врача-психиатра (сорокалетний стаж работы) и артиста миманса Мариинского театра (более четверти века). В личном письме Терехин признает, что знания и многолетний опыт психиатра в сочетании с активной театральной практикой побудили его написать эту книгу. Автор, не ставя перед собой музыкально-ведческих задач, решил рассмотреть феномен сумасшествия исключительно с точки зрения медицины. Внимание врача сосредоточено на текстах либретто оперных и балетных сцен безумия¹. Анализируя их, Терехин констатирует: нельзя поставить точный диагноз персонажу театрального произведения. Заявить о каком-либо психическом заболевании можно только с определенной долей вероятности. Аргументами в пользу помещения героев на «диспансерный учет» являются авторские ремарки в оперных и балетных клавирах, указывающие на особенности их девиантного поведения.

¹ Некоторые труды иностранных ученых также ориентированы на изучение вербальных источников — текстов либретто (в большинстве случаев, оперных). Хочется выделить диссертацию философа Эстер Хузер (*Huser E.* “Wahnsinn ergreift mich — ich rase!” Die Wahnsinnszene im Operntext». Dissertation PhD. Freiburg, 2006. 240 S.). В ней тема безумия рассмотрена на примере европейской оперы разных исторических периодов (XVII–XX веков) и национальных традиций (итальянская, французская, немецкая).

Книга Терехина адресована настоящим театрам. Им не требуется дополнительных усилий, чтобы вспомнить либретто того или иного спектакля. Неосведомленного зрителя он направляет к общедоступным словарям и энциклопедиям. Литература, на которую опирается автор при изложении либретто, включает отечественные оперные и балетные путеводители разных лет: «Оперный словарь» А. А. Гозенпуда (2005), «140 балетных либретто» (сост. К. И. Антонова, Л. А. Серебрякова, 2000), «111 балетов и забытых опер» (сост. Л. В. Михеева, А. К. Кенигсберг, 2004), «Все о балете» (сост. Е. Я. Суриц, 1966).

Книга состоит из двух частей. Каждая из них соответствует жанрам, обозначенным в названии, — опере и балету. Терехин отдает предпочтение оперному жанру. Об этом свидетельствует количественное соотношение: 27 опер и 4 балета. В Предисловии автор пишет, что охватил далеко не все примеры оперно-балетного сумасшествия.

В обеих главах даны краткие биографические сведения о композиторах и даты театральных премьер отобранных сочинений. Особенности жанра и музыкальной драматургии по понятным причинам не служат целью исследования. Главным достоинством книги являются медицинские заключения. При постановке различных диагнозов Терехин использует профессиональную терминологию. Читателю не следует опасаться узкоспециализированных понятий, обозначающих расстройства и заболевания (парафрения, делирий, реактивный параноид, шубообразная шизофрения, галлюциноз алкогольный и другие). В качестве приложения даны «Пояснения к психиатрическим терминам и диагнозам» [с. 107–109].

Первая глава (опера) включает четыре параграфа, посвященных национальным оперным школам: итальянской, французской, польской, русской и советской (две последние объединены). Акцент сделан на произведениях XIX века. В итальянской школе выделяются имена Г. Доницетти и В. Беллини. В большинстве случаев безумие охватывает героинь, брошенных или обманутых своим возлюбленным. К ним относятся Эльвира, Лючия, Линда — своего рода «оперные Жизели XIX века». Терехин определяет диагнозы этих героинь так:

- Лючия («Лючия ди Ламмермур»): «Учитывая ложные узнавания, спутанность сознания, а также бредовые высказывания, которые возникли у психически здорового человека после сильной психической травмы (навсегда разлука с любимым и ненавистный брак) можно думать об остром полиморфном психотическом расстройстве (реактивный параноид)» [с. 27];

- Линда («Линда ди Шамуни»): «Вследствие двух психических травм (ложная измена любимого и незаслуженные упреки отца), Линда впадает в реактивную депрессию» [с. 28];
- Эльвира («Пуритане»): «Мы видим сильную психическую травму — побег жениха от Эльвиры со свадебного пира. Это вызвало психические расстройства в виде ложных узнаваний, полярных аффектов — смех внезапно сменяется тоской, выражены бредовые идеи... что дает основание думать о реактивном параноиде...» [с. 42].

В книге приводятся и другие примеры. Так, автор расценивает проявление сомнамбулизма Леди Макбет из оперы Дж. Верди как одну из форм безумия. Сильная и амбициозная женщина, готовая на всё, даже на убийство, резко контрастирует с «изнеженными», невинными и страдающими героинями опер Доницетти и Беллини: «...даже и такие злые, чудовищные натуры склонны к раскаянию, что и происходит в сцене сомнамбулизма» [с. 19]. В этом ряду находится «русский Макбет» — Борис Годунов из одноименной оперы М. П. Мусоргского, у которого преобладают «доминантные галлюцинации, ситуативно обусловленные» [с. 87].

В отдельную группу входят герои, сошедшие с ума по причине семейных конфликтов. Примерами из русской оперной классики являются Мельник («Русалка» А. С. Даргомыжского) и Мария («Мазепа» П. И. Чайковского). Несчастному отцу Терехин ставит диагноз «шизофрения»: «В клинике болезни встречаем ложные узнавания, бредовые высказывания и непрерывное звучание психогенного начала в структуре болезни в виде постоянных высказываний и упоминаний Мельника о своей дочери Наташе!» [с. 84]. По словам врача, Мария теряет рассудок под сильным впечатлением от сцены казни ее отца, Кочубея: «выражены бредовые высказывания и ложные узнавания!» [с. 70].

Вторая глава (балет) уступает первой по количеству примеров. У некоторых персонажей автор находит сходные симптомы безумия. К примеру, Жизель (одноименный балет А. Адана) и Евгений («Медный всадник» Р. М. Глиэра). Их объединяет общий диагноз — реактивный параноид. Поведение Жизели аналогично состоянию оперных героинь начала XIX века (Лючия, Эльвира). Евгений одержим маниакальным страхом преследования. У Солора («Баядерка» Л. Минкуса) безумие вызвано употреблением психотропного вещества — конопли: «При курении в третьей стадии этого острого наркотического опьянения возникают психотические расстройства в виде зрительных галлюцинаций (тени с Никией), что мы здесь и видим» [с. 101]. У Маргариты («Фауст» А. Э. Каллоша), как

и у героини оперы Ш. Гуно, по мнению Терехина, остро выражен реактивный генез. Этими четырьмя портретами исчерпывается список безумных героев в истории балетного искусства.

В книге встречаются неточности. Это можно объяснить отсутствием профессионального музыкального образования автора. Так, в список опер попала оратория «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза. Эта погрешность никак не влияет на содержание работы. К сожалению, автор приводит диагнозы не всех оперных героев (хотя в этом и состоит новизна темы исследования). В таких сочинениях, как «Пират» В. Беллини, «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза, «Северная звезда» Дж. Мейербера и «Вильям Ратклиф» Ц. А. Кюи, Терехин ограничивается пересказом сюжетов. Добавим, что автор не всегда придерживается хронологии, а именно, в разделе русской и советской оперы он рассматривает «Русалку» Даргомыжского после произведений Чайковского.

Книга А. М. Терехина отвечает поставленной цели в изучении отдельных случаев психических заболеваний оперных и балетных героев. Список примеров можно было бы расширить с учетом художественных образцов XX–XXI веков. Проблема сумасшествия (безумия), впервые поднятая в отечественной литературе Терехиным, может быть полезна для будущих исследований музыковедов, занимающихся вопросами музыкального театра. Не исключено, что она заинтересует современных оперных и балетных режиссеров, которых, как и автора, привлекают персонажи музыкально-театральных произведений, имеющие психические расстройства.

© Д. В. Любимов, 2021

Сведения об авторе

Любимов, Дмитрий Вадимович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8229-1563>

SPIN-код: 4745-7950

e-mail: lyubimoffdmitry@yandex.ru

Студент V курса композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки
603950 Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

Beware, Madness!

Lyubimov, Dmitry V.

Nizhniy Novgorod Glinka State Conservatory
Piskunova str., 40 Nizhny Novgorod 603950, Russia

Abstract. Alexander Mikhailovich Terekhin's peer-reviewed book *Madness in Musical Theater: Opera, Ballet*, published in 2020, is unique in many ways. Firstly, the author's personality is of interest. Terekhin's professional and creative activity is connected with medicine and music. A psychiatrist with forty years of experience, Terekhin worked for more than a quarter of a century at the Mariinsky Theater as a mimance artist. Secondly, the theme of madness (insanity) has not yet become an independent subject of study in Russian musicological studies. Thirdly, the originality of the book is based on medical reports. The doctor focuses on the texts of opera and ballet librettos, on the basis of which the author reveals the causes of insanity and makes various diagnoses to the characters of the musical theater. Considering a specific clinical case, Terekhin resorts to professional medical terms. Among some diagnoses we can mention: reactive paranoid in Lucia (*Lucia di Lammermoor* by Donizetti), schizophrenia in Melnik (*Rusalka* by Dargomyzhsky, intoxicational (hashish) psychosis in Solor (*La Bayadere* by Minkus). Without claiming to cover the topic of insanity (insanity) comprehensively the book by Terekhin, opens up new facets of the interdisciplinary approach in studying opera and ballet repertoire to musicologists.

Keywords: Alexander Mikhailovich Terekhin, madness, opera, ballet, libretto.

Submitted on: 19.10.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Lyubimov, Dmitry V.* "Beware, Madness!". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 172–178 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.008>.

About the Author

Lyubimov, Dmitry V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8229-1563>

SPIN-код: 4745-7950

e-mail: lyubimoffdmitry@yandex.ru

Fifth-year student of the Faculty of Composition and Musicology of the Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory

Piskunova Str., 40 Nizhny Novgorod 603950, Russia



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

Сведения об авторах

Юрий Борисович Абдоков (р. 1967) — кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-консерваторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Академическое образование получил под руководством профессоров Б. А. Чайковского и Н. И. Пейко в Российской академии музыки имени Гнесиных. Художественный руководитель Международной творческой мастерской «Terra Musica» (Россия — Германия — Италия), в рамках которой осуществлены российские премьеры и записи сочинений Х. Изака, А. Вилларта, Дж. Кариссими, Я. Д. Зеленки, Г. Ф. Телемана, И. Г. Пизенделя, Г. И. Ф. фон Бибера, многочисленных кантат И. С. Баха; мировая премьера «Глории» Я. Д. Зеленки; первые мировые записи сочинений Н. Мяковского, Д. Шостаковича, В. Шебалина, М. Вайнберга, Н. Пейко, Б. Чайковского, Г. Галынина, Г. Свиридова, Г. Попова и др. Председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского» (The Boris Tchaikovsky Society). В Московской консерватории помимо индивидуального класса (сочинение, оркестровка) руководит курсами «История оркестровых стилей» у композиторов и оперно-симфонических дирижеров, «Теория оркестрового письма» и «Анализ оркестровых партитур» у аспирантов. Одновременно с МГК работал заведующим кафедрой композиции Академии хорового искусства (2000–2007); руководителем курса музыкальной драматургии и композиции балетмейстерской кафедры Ю. Н. Григоровича в Московской государственной академии хореографии (1997–2014). Автор научно-аналитических работ в области композиторской феноменологии, теории и практики оркестрового письма, истории оркестровых стилей и музыкально-хореографического театра, в том числе монографий «Музыкальная поэтика хореогра-

Contributors to this issue

Yuriy B. Abdokov (b. 1967) — PhD of Arts (2009), Professor of the Department of Orchestration of the Faculty of Science and Composition at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, received his academic education under the guidance of professors Boris A. Tchaikovsky and Nikolay I. Peiko at the Gnessins Russian Academy of Music. Artistic director of the International Artistic Workshop “Terra Musica” (Russia — Germany — Italy), which has held Russian premieres and recordings of works by H. Isaac, A. Villaert, J. Carissimi, J. D. Zelenka, G. F. Telemann, I. G. Pisen del, G. I. F. von Bieber, numerous cantatas by J. S. Bach, the world premiere of “Gloria” by J. D. Zelenka; the first world recordings of works by N. Myaskovsky, D. Shostakovich, V. Shebalin, M. Weinberg, N. Peiko, B. Tchaikovsky, G. Galynin, G. Sviridov, G. Popov, etc. Chairman of the Artistic Board of The Society for promoting studies and preservation of the creative legacy of Boris Tchaikovsky (“Boris Tchaikovsky Society”). At the Moscow Conservatory, in addition to his personal class (composition, orchestration), he teaches courses in the History of Orchestral Styles for composers and opera and symphony conductors, Theory of Orchestral Writing and Analysis of Orchestral Scores for post-graduate students. At the same time, he worked as the head of the department of composition of the Academy of Choral Art (2000–2007), and led the course of musical drama and composition at the Yury Grigorovich department of choreography at the Moscow State Academy of Choreography (1997–2014).

фии. Взгляд композитора» (2009); «Николай Пейко: Восполнивши тайну свою...» (2020) и др. Среди последних крупных сочинений — балет «Sombrasajenas» (Барселона, «CorellaBallet»); Хоральная Постлюдия для альты с оркестром — «Памяти Рудольфа Баршая» (премьера — Konzerthaus Berlin) и других.

Татьяна Андреевна Зайцева — доктор искусствоведения (2000), заслуженный работник культуры РФ, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Пианистка и музыковед, награждена орденом Милия Балакирева (№ 1), медалью к 300-летию Санкт-Петербурга, медалью ордена «За заслуги перед отчеством» II степени. Сфера ее интересов — история петербургской композиторской (М. А. Балакирев, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, С. М. Слонимский) и исполнительской (Н. И. Голубовская, В. В. Нильсен) школы. Автор семи монографий, научный редактор-составитель 12 сборников научных статей и материалов, которые составили иницированную Т. А. Зайцевой серию «Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее». Ее научные работы (всего более 200) неоднократно получали поддержку РГНФ и РФФИ.

Дмитрий Вадимович Любимов — студент V курса композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. Е. Кром). Окончил отделение теории музыки Пермского музыкального колледжа (2016). Сфера научных интересов — русская и зарубежная опера, проблемы современного музыкального театра. В настоящее время ведет работу над темой сумасшествия в европейской опере. Активный участник Международных и Всероссийских научно-практических конференций в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Казани, Саратове, автор публикаций в рос-

Tatiana A. Zaytseva — Doctor of Art History, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Pianist and musicologist, awarded the Order of Mily Balakirev (No. 1), a medal to the 300th anniversary of St. Petersburg, a medal of the Order for Services to the Nation of II degree. Her areas of interest are history of the Petersburg Composer (Mily A. Balakirev, Anatoly K. Lyadov, Sergey M. Lyapunov, Sergey M. Slonimsky) and the performing (Nadezhda I. Golubovskaya, Vladimir V. Nielsen) school. Author of 7 monographs, scientific editor and compiler of 12 collections of scientific articles and materials, which were included in the series “Musical Petersburg: Past and Present” initiated by T. A. Zaytseva. Her research papers (more than 200 in total) have repeatedly received support from the Russian Humanitarian Research Foundation and the Russian Foundation for Basic Research.

Dmitry V. Lyubimov — fifth-year student of the Faculty of Composition and Musicology of the Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory (scientific adviser — Doctor of Art Studies, professor Anna Ye. Krom). Graduated from the department of Music Theory of the Perm Music College (2016). His scientific interests include Russian and foreign opera studies, problems of modern musical theater. He is currently working on the theme of madness in European opera. Active participant of International and Russian scientific and practical conferences in Moscow, Saint Petersburg, Nizhny Novgorod, Kazan, Saratov, author of publications in Russian scientific journals. Twice laureate of the International Competition of Students' Research Works in

сийских научных журналах. Дважды лауреат Международного конкурса научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства (Москва, РАМ им. Гнесиных).

Николай Авксентьевич Мартынов — кандидат искусствоведения (1975), профессор, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории как музыковед (1960) и аспирантуру (1966), научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор М. С. Друскин. Посещал класс композиции Д. Д. Шостаковича (по его приглашению) в годы его занятий с аспирантами (1963–1966). В 1975 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «А. Давиденко. Творческий путь. Черты стиля». Автор монографии на ту же тему, редактор-составитель сборника документов и материалов о творчестве Давиденко. Редактор-составитель трехтомной Хрестоматии по истории оркестровых стилей «Русская симфоническая музыка XIX–XX веков» (тт. 1 и 2) и «Русская советская симфоническая музыка» (т. 3). С 1970 по 2016 год работал на кафедре инструментовки, преподавал инструментовку, чтение партитур, историю оркестровых стилей. Автор статей мемуарного характера о Д. Д. Шостаковиче, о жизненном и творческом пути А. Ф. Пащенко. В настоящее время работает над исследованием симфонического творчества ленинградских композиторов 1920–1930-х годов (М. О. Штейнберг, В. В. Щербачёв, А. Ф. Пащенко, Г. Н. Попов). Как композитор выступает с 1966 года. Автор четырех симфоний, двух опер и двух балетов, камерных вокальных, хоровых циклов и др.

Светлана Викторовна Подрезова — музыковед, фольклорист, этнолог, кандидат искусствоведения (2009), старший научный сотрудник, заведующая Фонограмм-архивом Института русской литературы

the Field of Musical Art (Moscow, Gnessin Russian Academy of Music).

Nikolay A. Martynov — PhD in Arts (1975), Professor, Chief Researcher at Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. He graduated from the Faculty of Theory and Composition of the Leningrad Conservatory with a degree in musicology (1960) and the post-graduate course (1966) under the scientific supervision of Doctor of Art History, Professor Mikhail S. Druskin. He attended Dmitry D. Shostakovich's composition class (at his own invitation), when Shostakovich taught post-graduate students in 1963–1966. In 1975, he defended his PhD thesis on the topic "Alexander Davidenko. Career. Features of style". He is the author of a monograph on the same topic, editor-compiler of a collection of documents and materials about Davidenko's work. He is the editor-compiler of a 3-volume anthology on the history of orchestral styles "Russian Symphonic music of the XIX–XX centuries" (1st and 2nd volumes) and "Russian Soviet Symphonic Music" (3rd volume). From 1970 to 2016, he worked at the Department of Instrumentation, where he taught instrumentation, score reading, and the history of orchestral styles. He is the author of memoir articles about Dmitry D. Shostakovich, about the life and career of Andrey F. Pashchenko. Currently, he is working on a study of the symphonic art of Leningrad composers of the 1920s–1930s (Maximilian O. Steinberg, Vladimir V. Shcherbachev, Andrey F. Pashchenko, Gavriil N. Popov). He has been working as a composer since 1966. He is the author of four symphonies, two operas and two ballets, chamber vocals, as well as choral cycles, etc.

Svetlana V. Podrezova is a musicologist, folklorist, ethnologist, PhD of Arts (2009), Senior Researcher, Head of the Phonogram Archive of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sci-

(Пушкинский Дом) Российской академии наук. Окончила теоретико-композиторский факультет Санкт-Петербургской консерватории (1999), факультет этнологии Европейского университета в Санкт-Петербурге (2002). С 1995 года участвует в фольклорно-этнографических экспедициях в Ленинградскую, Новгородскую, Вологодскую, Тверскую, Псковскую, Смоленскую, Брянскую, Костромскую, Архангельскую, Кировскую области, Краснодарский край. Автор около 50 научных работ, в их числе — глава в монографии “Life Histories of *Etnos* Theory in Russia and Beyond” (Cambridge, 2019, в соавторстве с С. С. Алымовым). Подготовила к изданию 5-й том Собрания сочинений М. С. Друскина, посвященного русской революционной песне (2012). Область научных интересов — история русской фольклористики и этнографии, русский музыкальный фольклор, прагматика и музыкальная поэтика революционной, городской и уличной песни, богослужебные песнопения в народной традиции.

Анастасия Игоревна Полосина в 2020 году окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию как музыковед по классу кандидата искусствоведения, профессора Е. В. Титовой. За период обучения неоднократно принимала участие в конкурсах, конференциях, музыкальных фестивалях и концертах, участвовала в образовательных программах и форумах в Китае. В настоящее время является соискателем ученой степени кандидата искусствоведения и ассистентом кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, работает специалистом Культурно-образовательного комплекса Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого. В сферу ее научных интересов входит традиционная и профессиональная музыка Дальнего Востока, современная музыка.

ences. She graduated as a musicologist from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (1999), and the Department of Ethnology of the European University at Saint Petersburg (2002). Since 1995, she has been actively involved in folklore and ethnographic expeditions to the Leningrad, Novgorod, Vologda, Tver, Pskov, Smolensk, Bryansk, Kostroma, Arkhangelsk, Kirov regions, as well as Krasnodar Territory. She is an author of about 50 scientific works, including a chapter in the monograph: “Life Histories of *Etnos* Theory in Russia and Beyond” (Cambridge, 2019, with Sergey S. Alymov). She prepared for publication the 5th volume of the Collected Works by Mikhail S. Druskin dedicated to the Russian revolutionary song (2012). Her sphere of scientific interests is connected with the history of Russian folklore and ethnography, Russian musical folklore, pragmatics and musical poetics of revolutionary, urban and street song, liturgical chants in the folk tradition.

Anastasia I. Polosina graduated from the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2020 as a musicologist, under the supervision of PhD, Professor Elena V. Titova. During her studies, she repeatedly took part in competitions, conferences, music festivals and concerts, participated in educational programs and conferences in China. Currently, she is an Applicant for PhD degree in Arts and an assistant lecturer at the Department of Music Theory of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, and she also works as a specialist in the Cultural and educational complex of Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University. Her research interests include traditional and professional music of the Far East.

Анастасия Андреевна Упанова — соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения И. Е. Роголёв). В 2016 году с отличием окончила Санкт-Петербургскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (класс заслуженной артистки РФ, профессора Н. Н. Шкрёбко); в 2020 году завершила обучение в ассистентуре-стажировке Санкт-Петербургского государственного института культуры (научный руководитель — заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения Н. А. Кравцов). Лауреат и дипломант конкурсов исполнительского искусства, в числе которых: Международный конкурс «Окно в Европу» (Санкт-Петербург, 2012), Восьмые молодежные Дельфийские игры Санкт-Петербурга (2015), Всероссийский конкурс «Дон Гран-При» (Ростов-на-Дону, 2016), Международный конкурс государств-участников СНГ (Москва, 2019), Конкурс инструментального и камерного исполнительства в рамках III Международного Евразийского фестиваля «Великий шелковый путь. Диалог культур» (Санкт-Петербург, 2019). Являлась председателем жюри секции струнных народных инструментов Всероссийского фестиваля-конкурса «Урсал-Тауда» (Альметьевск, 2018). Солистка Камерного оркестра «Скоморохи» под управлением заслуженного деятеля искусств РФ, профессора В. И. Акуловича; солистка и концертмейстер Оркестра национальных инструментов «ТеремА».

Татьяна Петровна Чванова (р. 1967) — преподаватель кафедры специального фортепиано Музыкальной школы-лицея Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки. В 1993 году окончила Уфимский государственный институт искусств имени З. Исмагилова по специальности «Инструментальное

Anastasia A. Upanova is an Applicant for PhD degree in Arts at the Music Theory Department of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific advisor — Honored artist of the Russian Federation, PhD, Professor Igor Ye. Rogalev). In 2016, she Graduated with honours from the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (class of Honored artist of the Russian Federation, Professor Natalya N. Shkrebko); in 2020, completed the course of assistant-internship at the Saint Petersburg State Institute of Culture (scientific supervisor — Honored artist of the Russian Federation, professor, PhD of Arts Nikolay A. Kravtsov). She is a laureate and diploma holder of performing arts contests including: International Competition “Window to Europe” (St. Petersburg, 2012), Eighth Youth Delphic Games in St. Petersburg (2015), Russian competition “Don Grand Prix” (Rostov-on-Don, 2016), International Competition of the CIS Member States (Moscow, 2019), competition for instrumental and chamber performance as part of the III International Eurasian Festival “The Great Silk Road. Dialogue of Cultures” (St. Petersburg, 2019). Anastasia was also the chairman of the jury for the stringed folk instruments of the Russian festival-competition “Ursal-Tauda” (Almet'yevsk, 2018). She is a soloist of the “Skomorokhi” Chamber Orchestra directed by the Honoured artist of the Russian Federation, Professor Victor I. Akulovich and the soloist and accompanist of the “TeremA” orchestra of national instruments.

Tatyana P. Chvanova (born in 1967) is a teacher at the Department of Special Piano in the Music School-Lyceum at the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka. In 1993 she graduated from the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, “Instrumental Performance (Piano)” specialty, in 1997 she finished the post-graduate course

исполнительство (фортепиано)», в 1997 — аспирантуру при Магнитогорской консерватории по творческо-исполнительской специальности «Камерный ансамбль (фортепианный ансамбль)» (руководитель — заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор М. А. Смирнов). Сфера научных интересов: современные компьютерно-коммуникационные технологии, их история и применение в области исполнительства и образования. В настоящее время работает над диссертацией «Современное фортепианное исполнительство и образование в цифровом пространстве: к постановке проблемы».

Татьяна Викторовна Швец — музыковед, медиевист, кандидат искусствоведения (2018), доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, лауреат международного конкурса, художественный руководитель Ансамбля древнерусской духовной музыки СПбГК «Знамение». В 2000 году окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «музыковедение», в 2018 году защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Благовещенский Кондакарь — музыкальный памятник Древней Руси», научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор З. М. Гусейнова). Автор ряда исследований, учебно-методических работ в области древнерусской церковной музыки, а также расшифровок древнерусской монодии и многоголосия. Является одним из авторов-разработчиков Интернет-ресурса «Благовещенский Кондакарь», подготовленного в 2017 году Отделом рукописей Российской национальной библиотеки (http://expositions.nlr.ru/ex_manus/kondakar/).

in the creative-performance specialty “Chamber Ensemble (Piano ensemble)” at the Magnitogorsk Conservatory (under the supervision of Honored Worker of Arts of Russian Federation, Doctor of Art History, Professor Mstislav A. Smirnov). Her research interests include contemporary computer-communication technologies, their history and usage in the area of performance and education. At present time she is working on the dissertation “Contemporary Piano Performance and Education in the Digital Space: propounding the problem”.

Tatyana V. Shvets — musicologist, medievalist, PhD (Arts, 2018), Associate Professor at the Department of Old Russian Art of Singing, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, laureate of International contest, Artistic director of the Old Russian chant ensemble “Znameniyе” (Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). In 2000 she graduated as a musicologist from the Saint Petersburg Conservatory, and in 2018 defended her PhD dissertation “Blagoveshchensky Kondakar a musical monument of Ancient Russia” (scientific adviser — Doctor of Art History, Professor Zivar M. Gusseynova). She has authored a number of research articles and tutorials on Russian chant as well as transcriptions of Russian monody and polyphony to the modern notation. She is one of the authors-developers of the Internet resource “Blagoveshchensky Kondakar”, prepared in 2017 by the Department of Manuscripts of the Russian National Library (http://expositions.nlr.ru/ex_manus/kondakar/).

Указатель публикаций

в журнале «Opera musicologica» за 2021 год. Том 13 (№ 1–4)
https://www.conservatory.ru/opera_musicologica

Статьи

- Абдоков, Юрий Борисович* (Москва). Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр Плаксин». Опыт первого прочтения. Т. 13. № 4. С. 57–95.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.003>.
- Двужильная, Инесса Фёдоровна* (Минск, Республика Беларусь). Концерт для оркестра «Желтые звезды» Исаака Шварца: в зеркале музыкальной культуры ашкеназов. Т. 13. № 3. С. 19–37.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.002>.
- Девятова, Ольга Леонидовна* (Екатеринбург). Классика и музыка масс-медиа в творчестве Сергея Слонимского. Т. 13. № 1. С. 6–25.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.001>.
- Кривцова, Анна Сергеевна* (Москва). Музыкальное эссе в творчестве Сэмюэла Барбера: генезис и специфика жанра. Т. 13. № 2. С. 31–45.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.002>.
- Лобкова, Галина Владимировна* (Санкт-Петербург). Собрание народных песен и наигрышей Н. Ф. Соловьёва: к вопросу об атрибуции рукописных источников. Т. 13. № 1. С. 26–56.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.002>.
- Макарова, Александра Витальевна* (Санкт-Петербург). Стилистические особенности сочинений для хора а cappella Дмитрия Смирнова на примере хорового концерта «Бессонница». Т. 13. № 3. С. 38–57.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.003>.
- Монич, Мария Львовна* (Санкт-Петербург). Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста. Т. 13. № 1. С. 57–82.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.003>.
- Наливаева, Елена Николаевна* (Санкт-Петербург). Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл. Т. 13. № 2. С. 46–68.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003>.
- Подрезова, Светлана Викторовна; Швеи, Татьяна Викторовна* (Санкт-Петербург). Певческая традиция старообрядцев-поповцев села Койда (по материалам экспедиции ИРЛИ 1975 и 1976 годов). Т. 13. № 4. С. 6–36.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.001>.
- Полосина, Анастасия Игоревна* (Санкт-Петербург). Творчество современного композитора Цзя Дацюня в контексте китайской культуры. Т. 13. № 4. С. 114–126.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.005>.
- Твердовская, Тамара Игоревна* (Санкт-Петербург). Вариации на тему рококо П. И. Чайковского: о семантике тематизма и композиции. Т. 13. № 3. С. 6–18.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.001>.
- Топилин, Даниил Игоревич* (Москва). С. В. Рахманинов — гармония Запада и Востока. Т. 13. № 3. С. 74–94.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.005>.

- Упанова, Анастасия Андреевна* (Санкт-Петербург). Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»? // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13. № 4. С. 37–56.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.002>.
- Хавров, Владимир Владимирович* (Санкт-Петербург). Кларнет в ранних операх Карла Марии фон Вебера. Т. 13. № 2. С. 6–30.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.001>.
- Хо, Сяоцэнь* (Москва). Зарубежные постановки оперы Пуччини «Турандот» последних десятилетий: возвращение образов Китая на родину. Т. 13. № 3. С. 58–73.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.004>.
- Чванова, Татьяна Петровна* (Магнитогорск). Звукозапись как фактор эволюции фортепианного исполнительского стиля в XX веке. Т. 13. № 4. С. 96–113.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.004>.

Документы

- Воробьёв, Игорь Станиславович* (Санкт-Петербург). Брюс Матер и его воспоминания о Вышнеградском. Т. 13. № 1. С. 84–90.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.004>.
- Зайцева, Татьяна Андреевна* (Санкт-Петербург). Находки в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории (к 185-летию М. А. Балакирева). Т. 13. № 4. С. 128–146.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.006>.
- Мартынов, Николай Авксентьевич* (Санкт-Петербург). О Первой симфонии Гавриила Попова (к первой публикации партитуры). Т. 13. № 4. С. 147–170.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.007>.
- Матер, Брюс* (Монреаль, Канада). Мои воспоминания об Иване Вышнеградском (перевод с фр. Л. Семёновой; публикация, общая редакция и комментарии И. Воробьёва). Т. 13. № 1. С. 91–122.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.005>.
- Подгузова, Марина Михайловна* (Москва). «Концерта партитура шумная...» (из писем А. И. Кос-Анатольского к К. А. Эрдели). Т. 13. № 1. С. 123–138.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.006>.
- Прыткова, Елена Евгеньевна* (Нижний Новгород), *Сахарова, Анна Владимировна* (Казань), *Хорошилова, Наталья Васильевна* (Нижний Новгород). «Московские» письма Джакомо Пуччини к режиссеру Владимиру Алексееву: первая публикация. Т. 13. № 2. С. 90–114.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.005>.
- Савкина, Наталия Павловна* (Москва). Еще о Горчакове, секретаре Прокофьева. Т. 13. № 2. С. 70–89.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.004>.

Рецензии

- Ковнацкая, Людмила Григорьевна* (Санкт-Петербург). XVIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге. Т. 13. № 3. С. 96–107.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.006>.

Любимов, Дмитрий Вадимович (Нижний Новгород). Осторожно, сумасшествие! Т. 13. № 4. С. 172–178.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.008>.

Михеева, Марина Владимировна (Санкт-Петербург). «Блоковская симфония» Владимира Щербачёва: *partitura incognita*. Т. 13. № 2. С. 116–125.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.006>.

Некрылова, Анна Фёдоровна (Санкт-Петербург). Новое учебное пособие по истории фольклористики и этномузыкологии. Т. 13. № 1. С. 140–150.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.007>.

Article Index

(2021. Vol. 13, no. 1–4)

https://www.conservatory.ru/opera_musicologica

Articles

- Abdokov, Yuriy B.* (Moscow). Forbidden Weinberg: Cantata “Pyotr Plaksin”. The Experience of First Interpretation. Vol. 13, no. 4 (2021), pp. 57–95 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.003>.
- Chvanova, Tatyana P.* (Magnitogorsk). Sound Recording As a Factor of Evolution of the Piano Performing Style in XX Century. Vol. 13, no. 4 (2021), pp. 96–113 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.004>.
- Devyatova, Olga L.* (Yekaterinburg). Classics and Mass Media Music in the Works of Sergey Slonimsky. Vol. 13, no. 1 (2021), pp. 6–25 (in Russian).
DOI: [10.26156/OM.2021.13.1.001](https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.001).
- Dvuzhilmaya, Inessa F.* (Minsk, Republic of Belarus). Concerto for Orchestra “The Yellow Stars” by Isaac Schwartz: In the Mirror of Ashkenazi’s Musical Culture”. Vol. 13, no. 3 (2021), pp. 19–37 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.002>.
- Huo, Xiaocen* (Moscow). Foreign Productions of Puccini’s Opera “Turandot” of Recent Decades: Chinese Images Return to Their Homeland. Vol. 13, no. 3 (2021), pp. 58–73 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.004>.
- Khavrov, Vladimir V.* (St. Petersburg). Clarinets in Carl Maria von Weber’s Early Operas. Vol. 13, no. 2 (2021), pp. 6–30 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.001>.
- Krivtsova, Anna S.* (Moscow). Musical Essay in the Samuel Barber’s Output: Genesis and Specificity of the Genre. In Vol. 13, no. 2 (2021), pp. 31–45 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.002>.
- Lobkova, Galina V.* (St. Petersburg). Collections of Folk Songs and Instrumental Tunes by Nikolay Solovyov: On Manuscript Attribution. Vol. 13, no. 1 (2021), pp. 26–56 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.002>.
- Makarova, Alexandra V.* (St. Petersburg). Stylistic Features of Works for Choir A Cappella by Dmitry Smirnov on the Example of Choir Concerto “Insomnia”. Vol. 13, no. 3 (2021), pp. 38–57 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.003>.
- Monich, Mariia L.* (St. Petersburg). Contrapuntal Probes As a Special Type of a Music Manuscript. Vol. 13, no. 1 (2021), pp. 57–82 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.003>.
- Nalivaeva, Elena N.* (St. Petersburg). The Truth is Out There: ‘Songs of Bukovina’ by Leonid Desyatnikov as a Neoromantic Cycle. Vol. 13, no. 2 (2021), pp. 46–68 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003>.
- Podrezova, Svetlana V. & Shvets, Tatiana V.* (St. Petersburg). The Liturgical Singing Tradition of the Old Believers Priests of the Village of Koida (Based on the Materials of the

- Pushkin House Expedition in 1975 and 1976). Vol. 13, no. 4 (2021), pp. 6–36 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.001>.
- Polosina, Anastasia I.* (St. Petersburg). Art of Contemporary Composer Jia Daqun in Context of Chinese Culture. Vol. 13, no. 4 (2021), pp. 114–126 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.005>.
- Topilin, Daniil I.* (Moscow). Sergei Rachmaninoff — Harmony of West and East. Vol. 13, no. 3 (2021), pp. 74–94 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.005>.
- Tverdovskaya, Tamara I.* (St. Petersburg). Variations on a Rococo Theme by Pyotr Ilyich Tchaikovsky: On the Semantics of Thematic Material and Composition. Vol. 13, no. 3 (2021), pp. 6–18 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.001>.
- Upanova, Anastasiya A.* (St. Petersburg). Domra and Chamber Orchestra in Concertos by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov. An Alliance with a ‘Stranger’? Vol. 13, no. 4 (2021), pp. 37–56 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.002>.

Documents

- Martynov, Nikolay A.* (St. Petersburg). On Gavriil Popov’s Symphony No. 1 (To the First Publication of the Score). Vol. 13, no. 4 (2021), pp. 147–170 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.007>.
- Mather, Bruce.* (Montréal, Canada). My Memories of Ivan Wyschnegradsky, translated from the French by Lidia Semyonova, publication, general edition and comments by Igor Vorobyov. Vol. 13, no. 1 (2021), pp. 91–122 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.005>.
- Podguzova, Marina M.* (Moscow). “This Noisy Concerto Score...”. From the letters of Anatoliy Kos-Anatolsky to Kseniya Erdeli. Vol. 13, no. 1 (2021), pp. 123–138 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.006>.
- Prytkova, Elena E.* (Nizhny Novgorod), *Sakharova, Anna V.* (Kazan) & *Khoroshilova, Natalia V.* (Nizhny Novgorod). “Moscow” Letters by Giacomo Puccini to the Director Vladimir Alekseyev: First Publication. Vol. 13, no. 2 (2021), pp. 90–114 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.005>.
- Savkina, Natalia P.* (Moscow). More About Gorchakov, Prokofiev’s Secretary. Vol. 13, no. 2 (2021), pp. 70–89 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.004>.
- Vorobyov, Igor S.* (St. Petersburg). Bruce Mather and His Memories of Wyschnegradsky. Vol. 13, no. 1 (2021), pp. 84–90 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.004>.
- Zaitseva, Tatyana A.* (St. Petersburg). Finds in the Library of the St. Petersburg Conservatory (To the 185th Anniversary of Mily A. Balakirev). Vol. 13, no. 4 (2021), pp. 128–146 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.006>.

Reviews

Kovnatskaya, Liudmila G. (St. Petersburg). The XVIII Bach Readings in St. Petersburg. Vol. 13, no. 3 (2021), pp. 96–107 (in Russian).

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.006>.

Lyubimov, Dmitry V. (Nizhny Novgorod). Beware, Madness! Vol. 13, no. 4 (2021), pp. 171–178 (in Russian).

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.008>.

Mikheeva, Marina V. (St. Petersburg). “Blok’s Symphony” by Vladimir Shcherbachyov: a “partitura incognita”. Vol. 13, no. 2 (2021), pp. 116–125 (in Russian).

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.006>.

Nekrylova, Anna F. (St. Petersburg). “New Training Manual on the History of Folklore Studies and Ethnomusicology”. Vol. 13, no. 1 (2021), pp. 140–150.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.007>.

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 редколлекгией 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 редколлекгии 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. № 4. 2021

Подписано в печать 30.11.2021. Формат 70×100 1/4.
Печ. л. 7,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 4708-21.

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