

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)
М. А. Серебrenников, редактор
(канд. иск., редактор РИО 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)
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
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, 2020

Содержание

Статьи

Игорь Воробьёв

Вокальный цикл Игоря Роголёва
«Подорожник»: границы жанра **6**

Екатерина Девятко

Интонационно-тематические процессы
в симфонической поэме Альфонса
Дипенброка «В великом молчании» **23**

Ольга Скорбященская

Концерт Адольфа фон Гензельта ор. 16
и его судьба: к вопросу о становлении жанра
русского фортепианного концерта
второй половины XIX века **46**

Регина Глазунова

О стилистике фортепианных ноктюрнов
Цезаря Кюи **64**

Елена Битерякова, Наталья Гилярова

Климент Васильевич Квитка
в истории этномузыкологии:
к 140-летию со дня рождения **79**

Зоя Черкасова

Деятельность Народной консерватории
в Санкт-Петербурге – Петрограде **109**

Рецензии

Наталья Дегтярева

Музыка в глобальном супермаркете
культуры: спешить ли за покупками? **124**

Сведения об авторах **132**

Информация для авторов **137**

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*)
Maksim Serebrennikov, Editor (*PhD, Editor, 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*)

Contacts:

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

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*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, 2020

Contents

Articles

Igor Vorobyov

Igor Rogalyov's Vocal Cycle "Plantain":
The Boundaries of the Genre 6

Ekaterina Devyatko

Intonation-Thematic Processes in the
Symphonic Poem by Alphon Diepenbrock
"In Great Silence" 23

Olga Skorbyashchenskaya

Adolph von Henselt's Concerto Op. 16
and Its Fate: To the Question of the Formation
of the Genre of the Russian Piano Concerto
of the Second Half of the 19th Century 46

Regina Glazunova

The Touches of Piano Nocturnes
by César Cui 64

Elena Biteryakova, Natalya Gilyarova

Klyment Kvitka in the History
of Ethnomusicology:
To the 140th Anniversary of His Birth 79

Zoya Cherkasova

Activities of the People's Conservatory
in St. Petersburg – Petrograd 109

Reviews

Natalia Degtyareva

Music in the Global Culture Supermarket:
Is There a Rush to Shop? 124

Contributors to this issue 132

Directions to contributors 137

УДК 78.08

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.001

Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»: границы жанра

Воробьёв, Игорь Станиславович

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

Аннотация. Статья посвящена никогда не рассматривавшемуся в музыковедении вокальному циклу И. Е. Роголёва «Подорожник». Произведение, созданное на ранние стихи Анны Ахматовой в 2010 году, представляет собой крупное явление музыкальной ахматовианы. Его жанровые особенности отражают антиномические свойства ахматовской поэтики, аккумулирующей трагические и лирические мотивы, дисгармонию мировосприятия и аллюзии на классическую образность. Для усиления этого антиномического контекста композитор совмещает жанровые проекции романтического вокального цикла (Шуберт — Шуман) и экспрессионистской монодрамы. Театрально-сценический ракурс цикла подчеркивается использованием стиливых альтернатив как источника образного контраста. Их формирование основано на противопоставлении ладовых и жанровых свойств материала. Стиливой контраст позволяет композитору выстраивать музыкальную драматургию цикла в двух временных плоскостях: прошлое (время любви) и настоящее (время смерти чувства). Вместе с тем, стиливые альтернативы имеют общую интонационную основу. Интонационная «монохромность» служит объединению цикла в непрерывное действие, что также подчеркивает жанровую близость сочинения к монодраме. С точки зрения общего содержания, лирические, лирико-драматические и трагические контексты сочинения позволяют воспринимать его одновременно в двух аспектах: как историю «любви и жизни женщины» и как историю человека на фоне социальной катастрофы, то есть сквозь призму будущих по отношению к текущему действию контекстов («Реквием», «Поэма без героя»). Эта характерная двойственность содержания — результат взаимодействия внутри цикла различных жанровых моделей, формирующих уникальную драматургическую канву.

Ключевые слова: *Анна Ахматова, Игорь Роголёв, «Подорожник», жанр, вокальный цикл, монодрама, моноопера, стиливая альтернатива.*

Дата поступления: 27.03.2020

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Воробьёв И. С. Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»: границы жанра // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 3. С. 6–22.*

DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.001.

Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»: границы жанра

Творчество Анны Ахматовой неизменно оказывалось в фокусе композиторского внимания. С момента выхода великого поэта на авансцену русской литературы ее стихи приковывали взгляды композиторов, стили и эстетические позиции радикально отличались друг от друга. С одной стороны — Артур Лурье («Четки»), муза которого в 1910-е годы балансирует на грани авангардных новаций и импрессионизма в его русской версии (влияние раннего Стравинского, Черепнина). С другой — Сергей Прокофьев, «Пять стихотворений Анны Ахматовой» которого открывают путь к самобытной интерпретации неоклассицизма. Более чем через полвека своеобразную оппозицию составят пронизанный трагической шостаковичевской экспрессией «Реквием» Бориса Тищенко и ахматовские циклы Сергея Слонимского, погружающие слушателя в пространство своеобразного «музыкального акмеизма» («прекрасное» как универсум¹) с аллюзиями на прокофьевскую речь. Между и за этими веками — произведения А. Александрова, В. Желобинского, В. Шебалина, В. Баснера, А. Кнайфеля, Ю. Фалика, Д. Смирнова и других, заполняющие ахматовскую нишу в отечественной музыке [см.: Кац, Тименчик 1989].

Широкий диапазон как стилевых, так и смысловых трактовок — несомненное свидетельство всеобщности ахматовского метода, с одной стороны, раскрывающего глубины человеческой психологии, с другой — являющегося трагическим эхом истории. Впрочем, именно подобного рода универсализм поэтического текста оказывается камнем преткновения для его адекватного, равнозначного музыкального воплощения. Иллюстрация психологического состояния или действия приводит к гипертрофии лиризма или изобразительности. Очищенная от подтекста чувственности трагическая рефлексия — к избыточности социальных аллюзий. Обе эти стороны, несомненно, отражают мир Ахматовой, но по отдельности его не исчерпывают. А самое главное, не исчерпывают той антиномичности, в которой существует, казалось бы, преисполненный

¹ Тонкие наблюдения над некоторыми особенностями творческого метода С. Слонимского содержатся в работе Ксении Рябевой «„Театр мечты“ Валерия Гаврилина» [Рябева 2011, 13–15].

гармонии ахматовский гений. Об этом феномене А. Павловский писал следующее: «В сложной музыке ахматовской лирики, в ее едва мерцающей глубине, в ее убегающей от глаз мгле, в подпочве, в подсознании постоянно жила и давала о себе знать особая, странная, пугающая дисгармония, смущавшая саму Ахматову» [Павловский 1989, 8–9].

В вокальном цикле Игоря Ефимовича Роголёва «Подорожник» (2010) проблема адекватного раскрытия антиномических свойств ахматовской поэтики, на наш взгляд, решается исключительно органично. «Неустойчивый» баланс между лирическим и трагическим, между гармонией и дисгармонией в этом произведении возникает благодаря особой трактовке жанра (как поэтического либретто, так и его музыкального воплощения), позволяющей раскрыть историю чувства на фоне мирового катаклизма (кстати сказать, не обозначенного хронологически и поэтому происходящего словно вне времени, словно в библейском пространстве). Причем особенность этой трактовки зиждется во многом на стиливых альтернативах, сталкивающих, например, песенный мелос и декламационную, речевую экспрессию, стилизации бытовых жанровых форм и квазисерийные интермедии.

В целом, жанровые границы цикла весьма специфичны. Тексты, положенные в основу поэтического либретто, относятся к предреволюционному творчеству Ахматовой. Их обостренный лиризм еще не содержит непосредственных аллюзий на социальный фон, хотя время их создания — 1914–1916 годы. Однако типичная для серебряного века «игра в катастрофу», в данном случае, в психологическую катастрофу, формирует вокруг себя время скорбного предчувствия, время «ожидания» (*Erwartung*), хорошо известного по образцам экспрессионистской поэтики [см.: Тараканов 1976]. Композитор учитывает характерную особенность ахматовской образности и выстраивает драматургию вербального текста на основе внутренней событийности, завязанной на выявлении широкого спектра душевных переживаний, предшествующих ожидаемому, более того, как будто бы желанному катаклизму. Однако в отличие, например, от более традиционной для экспрессионизма развязки, в которой внутренняя жизнь чувства проецируется вовне и сопряжена с реальной трагедией (как например, в «Ожидании» А. Шёнберга), в поэзии Ахматовой и, соответственно, в либретто «Подорожника» трагическая развязка подменяется метафорой смерти, где на первом плане оказывается смерть чувства, и лишь на втором гибель любимого человека, точнее — его идеального образа. Финал цикла («Сразу стало тихо в доме») об этом недвусмысленно свидетельствует:

«Не приходил за тобой царевич? Я прождала его до вечерни...
Я посылала детей на пристань... Он никогда не придет за мною,
он никогда не вернется... Умер сегодня мой царевич... Умер?
Умер... Умер...»

Заметим, что образ реального героя здесь подменяется иносказательным символическим «царевич», что словно лишает трагедию ее подлинности. Но, вместе с тем, не лишает остроты, поскольку происходит смещение акцента в сферу внутреннего конфликта центрального персонажа: со смертью образа любимого умирает любовь. Примечательно, что все предшествующие этому печальному концу обстоятельства, также выступающие в качестве метафорических подмен, — всего лишь следы энтропии чувства, стираемые неумолимым ходом времени. «Царевич» Ахматовой в цикле Рогалёва — как будто бы герой без лица. Он имеет множество косвенных примет, но главная словно скрывается в чернеющей бездне памяти (аллюзия на образный мир «Поэмы без героя»). В № 1 это Жених под сенью Ангела Божьего («Ангел Божий², зимним утром тайно обручивший нас, с нашей жизни беспечальной глаз не сводит по черневших. Оттого мы любим небо, тонкий воздух, свежий ветер и чернеющие ветки за оградой чугунной, и разлуки наши любим, и часы недолгих встреч»). В № 2 это Незнакомец («Черная вилась дорога, дождик моросил, проводить меня немного кто-то попросил. <...> Там со мною шедший кто-то мне сказал: „Прости“. <...> Ах! Я дома, как не дома, плачу и грущу. Отзовись, мой незнакомый, я тебя ищу»). В № 3 это черная птица, кружащий над домом ворон («Не с тобой ли говорю в остром крике диких птиц, не в твои ль глаза смотрю с белых матовых страниц. Что ж ты кружишь, словно вор, у забытого жилья...»). В Финале, как уже отмечалось, это Царевич, Жених.

Итак, жанровый контекст поэтического либретто двойствен. Это — лирико-драматический цикл, повествование о «любви и жизни женщины». Одновременно — экспрессионистская драма, переведенная на язык символизма и акмеизма. В значительной степени этот жанровый результат обусловлен спецификой сквозной компиляции композитором ахматовских текстов. Рогалёв выстраивает самостоятельные в структурном и художественном плане стихотворения в единое повествование с «наплывом» в коде Финала отдельных фраз из поэмы «У самого моря»³.

² У Ахматовой «Божий ангел».

³ Стихотворения, положенные в основу первых трех частей, взяты из цикла «Белая стая», последняя часть представляет собой литературную композицию, спаянную из стихотворения «Сразу стало тихо в доме» (из цикла «Подорожник») и резюмирующих его содержание строк из поэмы «У самого моря».

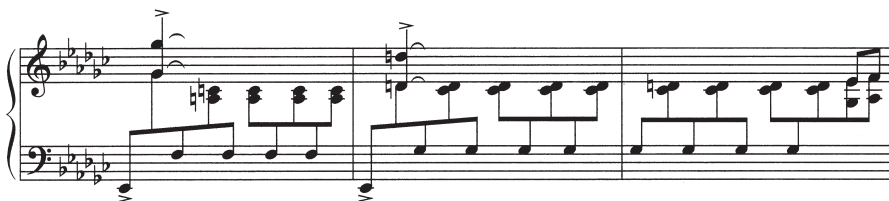
Не случайно в плане музыкального воплощения либретто композитор не отказывается от вполне очевидных жанровых аллюзий на традицию Шуберта — Шумана, по-своему интерпретированную в XX веке любимым Игорем Роголёвым В. Гаврилиным. Трагическая жизнь и смерть чувства разворачиваются в рамках цикла через последовательность контрастных в жанровом и темповом отношениях номеров, интонационно связанных между собою (о чем подробнее несколько позже). «Ангел Божий» (*Con moto*) — ариозо; «Незнакомец» (*Allegro non troppo*) — песня с характерными фигурами в фактуре сопровождения, изображающими звон дорожных колокольчиков (Чайковский, Малер, Рахманинов); «Без названия...» (*Secco*) — токката с внедрением в интонационный строй интервального хода, напоминающего *Dies irae*; «Сразу стало тихо в доме» (*Sostenuto*) — сложный сплав inferнального скерцо (словно застывшего в «замедленной съемке»), детской польки, песни и ариозо.

Однако организованная таким образом «сюитная» история, нацеленная на выявлении лирико-драматических подтекстов либретто, опосредуется композитором и иными жанровыми адресатами. И в первую очередь — монодрамой, монооперой. В этом контексте шёнберговская модель оказывается актуальной и стоит как бы за кулисами сочинения. Впрочем, и у самого композитора опыт организации вокального цикла как монодрамы, погружающей не только в мир феноменологии чувства, но и в непосредственно «сюжетное» внешнее действие, занимает в творчестве особое место. Так, монодрамой у Роголёва, по существу, является вокальный цикл «Ожидание» на стихи Б. Корнилова⁴ (кстати сказать, этот вокальный цикл был создан с использованием материала оперы «Конармия»). Уже после «Подорожника» композитор напишет «Благовест любви» по стихам и письмам М. Цветаевой (здесь жанровая принадлежность к монодраме отмечена уже на титуле опуса). Монодраматический театральный статус этих вокальных сочинений подтверждается не только сложным взаимодействием внутреннего и внешнего сюжетов, единством тематизма, позволяющим придать развитию симфонические свойства, сквозным характером музыкального развития, но и характерным использованием внутри циклической композиции приемов и форм, адресующих к сценической практике. К таковым в «Ожидании» следует отнести, например, использование лейттематизма, а также жанровых инструментальных интермедий (словно подразумевающих наличие сценического действия). В «Благовесте любви» композитор, кроме того,

⁴ Анализ сочинения см. в статье «Игорь Роголёв: на пути стилевых альтернатив»: [Воробьев 2019, 196–203].

широко использует декламационные формы (чтение эпистолярия), речитативы. В свою очередь, инструментальные интермедии выступают здесь в роли стилевой альтернативы («свободная двенадцатизвучность»⁵) по отношению к вокальной речи, таким образом, словно разделяя условное сценическое время и пространство на самостоятельные смысловые сферы, что указывает на явное развитие метода, апробированного в «Ожидании» и «Подорожнике».

В цикле «Подорожник» композитор использует весь арсенал средств, способствующий формированию монодраматического ракурса. И здесь использование стилевых альтернатив в плане «театрализации» музыкальной драматургии играет не последнюю роль. В № 1 после проведения второй строфы, приводящей к острой по своему эмоциональному напряжению кульминации («И разлуки наши любим, и часы недолгих встреч»), а затем инструментального отыгрыша на материале вступления (с подчеркиванием в верхнем регистре вопросительной интонации в объеме ум. 4, которая станет лейтинтонацией цикла) (ил. 1) следует интермедия, словно бы переключающая скорость течения времени. Главная героиня оказывается в условиях иной стилевой «мизансцены», за пределами времени предшествующего повествования (для которого была характерна ладовая определенность и ритмическая регулярность). Двенадцатитоновая серия, рассеянная по регистрам в квазиалеаторном бестактовом изложении, словно «размывает» контуры ее воспоминания, лишает их отчетливости, равно как и само музыкальное высказывание — ладовой опоры и метроритмической определенности (ил. 2).



Ил. 1. И. Роголёв. «Подорожник». № 1: «Ангел Божий...»

Fig. 1. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 1: "Angel of God..."

⁵ Термин И. Е. Роголёва, предложенный им в кандидатской диссертации «Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского» [Роголёв 1986]. Под «свободной двенадцатизвучностью» понимается последовательно используемый в мелодии и гармонии алгоритм неповторяемости звуков хроматического ряда, что создает аллюзию на серийный метод, служит ладовой децентрализации. Эквивалентом термина может выступать «квазисерийность». Этот тип звуковысотной организации указанных интермедий несомненно альтернативен тонально очевидной основе остального материала и, таким образом, формирует иностилевое пространство.



Ил. 2. И. Роголёв. «Подорожник». № 1: «Ангел Божий...»

Fig. 2. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 1: "Angel of God..."

Лишь в конце интермедии вновь устанавливается тон *es* в басу, который открывает путь следующей истории — о Незнакомце. Второй номер в структурном плане оказывается еще более насыщенным театральными приметами, событиями, связанными с визуальным опытом слушателя. Во-первых, как уже отмечалось, материал инструментального сопровождения переадресует к звукоизобразительной традиции. Тема дороги, звона колокольчиков, движения передается композитором посредством оstinатности, а также сигнальных интонаций и «серебристого» регистрового колорита (верхний регистр). Важно отметить, что в контексте апелляции к зрительным, сценическим образам этот материал играет вполне самостоятельную роль. Им открывается развернутое вступление (ил. 3).

Allegro non troppo

 Musical score for the second piece, 'Stranger'. It is an instrumental piece for piano. The tempo is marked **Allegro non troppo**. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano). The bass line features a long, sustained note with a slur and a fermata, marked with an '8' and the instruction *con Ped.* (con Pedal). The right hand plays a rhythmic pattern of chords. The second system continues the rhythmic pattern in both hands, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment.

Ил. 3. И. Роголёв. «Подорожник». № 2: «Незнакомец»

Fig. 3. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 2: "Stranger"

Он выступает в качестве самостоятельного пласта по отношению к песенно-декламационной форме вокального высказывания. Причем этот пласт не меняет своих свойств (остинатность) даже в момент пере-

хода вокальной партии от куплета, напоминающего детскую считалку, к песенному припеву (вокализ). Наконец, инструментальное развитие имеет и свою жанровую проекцию развития. В кульминации части, когда вокальная линия обрывается плачевными интонациями («Ах! Я дома как не дома...»), в инструментальной партии звон дорожных колокольчиков (квинты во 2-й октаве) трансформируется в мрачное остинато в нижнем регистре, приводящее к переосмыслению их семантики в обширной инструментальной коде (колокольчики становятся поминальными колоколами). Таким образом, психологическая канва повествования и изобразительный ряд развиваются как бы автономно, в двух плоскостях сценического действия. При этом в инструментальной партии происходит функциональная модуляция: от изобразительности к психологизму. Вслед за кодой вновь открывается интермедийный раздел, знаменующий собой возвращение мизансцены, которую мы обозначили как мизансцену «вне времени и вне пространства». Вновь материал рассыпается на несвязанные друг с другом в ритмическом и ладовом отношении единицы. Это — что-то вроде звездного неба, открывающегося перед мысленным взором главной героини. Пустота, чуждая эмоции и смыслам.

Переход к следующему номеру осуществляется так же, как и ко второму, *attacca*, что указывает на внутреннее единство действия. В этой части инструментальный ряд также проявляет свою автономность, однако в несколько ином ключе. Остинатное токкатное движение, изображающее здесь цокот копыт, в отыгрыше между «куплетом» («Вижу лунный лук») и «припевом» («Не с тобой...») в ладовом плане неожиданно модулирует в область уже упоминавшейся «свободной двенадцатизвучности». Экспансия материала «вне времени» в сферу классической (в ладовом и ритмическом отношениях) организации материала выступает в качестве явной стилиевой и смысловой альтернативы. Это событие может быть квалифицировано как вторжение «альтернативного материала», роль которого в процессе дальнейшего развития выполняет функцию вытеснения и разрушения главного материала⁶. Что и происходит на пике кульминации (после слова «Не в твои ль глаза смотрю с белых матовых страниц?»). С этого момента главный материал части словно утрачивает свойства «центростремительности». Вместо него появляется новый, представляющий собой стилизацию медленного вальса (точнее, его блесок), на фоне которого певица сначала декламирует текст, а затем проводит фразу-вокализ, повторяющую интонационные контуры вальса (*ил.* 4).

⁶ Дефиниция альтернативного материала предложена автором настоящей статьи в работе «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов» [Воробьев 2006].

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in a soprano or alto register with the lyrics "Что ж ты кружишь," and a piano accompaniment in the left hand with a *pp* dynamic marking. The second system continues the vocal line with lyrics "словно вор, у забытого жилища? Иль не помнишь уговор" and piano accompaniment, including *p* and *pp* dynamic markings. Both systems conclude with a fermata and the number "8..1".

Илл. 4. И. Роголёв. «Подорожник». № 3: «Без названия...»

Fig. 4. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 3: "Without a title..."

Очевидно, что это кульминация раздела! Да и всего цикла, поскольку сопряжена с общей жанровой модуляцией. Разрушение чувства здесь олицетворено посредством разрушения материала и трансформации жанровой модели. Весь эпизод воспринимается как кинематографический «наплыв», постепенно закрывающий собой предыдущий образ. Вокальная линия становится линией речевой. Поэтический текст затем сменяется вокализом, таким образом подчеркивая трагизм ситуации: со смертью слова словно умирает любовь. В свою очередь, стилизация вальса, отмечающая внешние признаки жанра, лишает вокализ необходимой психологической экспрессии. Это и есть итог драмы: смерть чувства, смерть любви. Не случайно в интермедии, подводящей к Финалу, звучат сначала кластеры как отголоски поминального звона из 2-й части, а затем неразрешенный заключительный кадансовый оборот с внедряющимися тонами (в совокупности и кластеры, и каданс — не что иное, как «напоминание» о квазисерийных интермедиях предыдущих разделов).

В финале трагический круг замыкается: вновь звучит тоника *es*. Последняя часть, как нетрудно догадаться, превращается в повествование о смерти образа героя: за смертью чувства («Сразу стало тихо в доме»), следует ожидание смерти героя («замерла я в долгой дреме и встречаю ранний мрак...»). Дальнейшие фазы развития — осознание потери («Где же ты...»), вокализ-оплакивание, хорал-отпевание (на его фоне проходят речитатив и самая развернутая декламация — «Умер сегодня мой царе-

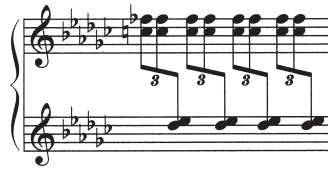
вич...»). Цикл завершается инструментальной кодой с включением вокализа певичцы (возгласы без текста). Органный пункт *d* в басу вновь отсылает к звучанию поминального колокола. И лишь в последних репликах фортепиано возвращается отзвук дорожных колокольчиков, знаменующих то ли луч надежды, то ли ее последний отсвет. Высокая плотность событий как в плане внутреннего и внешнего действий, так и с точки зрения тематической множественности делает эту часть самой насыщенной в плане ее театральности. С одной стороны, композитор наполняет Финал свободным сквозным развитием (в отличие от предыдущих частей, которые базировались на контурах песенных форм), что позволяет воспринимать ее в качестве эквивалента оперной сцены. С другой, Финал строится на реминисценциях и трансформациях материала предыдущих частей, что позволяет всю предшествующую историю вновь пройти от начала до конца, но уже в контексте резюмирующего конспекта. Наконец, Финал объединяет интонационные источники всех стилевых альтернатив в неразрывное целое, что позволяет впервые взглянуть на тематизм цикла в целом с позиции его интонационной монохромности.

Так, общее трагическое содержание цикла зиждется на семантике плачовой интонации, звучащей уже в первых тактах цикла в партии фортепиано. Вместе с тем характер развития и ритмические вальсообразные «колебания» немедленно расширяют ее семантические рамки. Скорбное *lamento* опосредуется танцевальным кружением, замыкающим это тематическое зерно в границах ум. 4. В дальнейшем фактически весь тематизм, имеющий как четкие жанровые характеристики, так и относящийся к «двенадцатизвучности», на основе которой строятся инструментальные интермедии-связки, будет включать в себя характерные обороты, трансформирующие эту интонацию (ил. 5а-d).



Ил. 5а. И. Роголёв. «Подорожник». № 1: «Ангел Божий...»

Fig. 5a. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 1: "Angel of God..."



Ил. 5b. И. Роголёв. «Подорожник». № 2: «Незнакомец»

Fig. 5b. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 2: "Stranger"



Ил. 5c. И. Роголёв. «Подорожник». № 2: «Незнакомец»

Fig. 5c. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 2: "Stranger"



Ил. 5d. И. Роголёв. «Подорожник». № 4: «Сразу стало тихо в доме»

Fig. 5d. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 4: "Immediately it became quiet in the house"

Примечательно, что и канва вокальной партии, первоначально включающая кварто-квинтовые ходы (например, в первых двух частях), в процессе развития модулирует в сторону *lamento*, выделяющего именно интервал ум. 4. В третьей и четвертой частях вокальная линия разворачивается уже преимущественно на основе этой интонации. Причем ход в пределах ум. 4 представляется, как правило, в его неразрешенном варианте. Несомненно, это обстоятельство подчеркивает главную мысль: неизбежность и безысходность страдания, жертвенности, одиночества и т. п. (ил. 6a-c).

Музыкальный фрагмент № 1 из цикла «Подорожник». Вокальная линия (верхняя часть) имеет следующие ноты: G4 (длина), A4 (длина), B4 (длина), C5 (длина), D5 (длина), E5 (длина), F5 (длина), G5 (длина). Под нотами указаны слова: не - дол - гих. Пюанто (нижняя часть) включает фортепиано и басовые регистры с аккордами и мелодическими линиями.

Ил. 6a. И. Роголёв. «Подорожник». № 1: «Ангел Божий...»

Fig. 6a. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 1: “Angel of God...”

Музыкальный фрагмент № 2 из цикла «Подорожник». Вокальная линия (верхняя часть) имеет следующие ноты: G4 (длина), A4 (длина), B4 (длина), C5 (длина), D5 (длина), E5 (длина), F5 (длина), G5 (длина). Под нотами указаны слова: стран - но бы - ло вспо - мнить э - тот путь. Пюанто (нижняя часть) включает фортепиано и басовые регистры с аккордами и мелодическими линиями.

Ил. 6b. И. Роголёв. «Подорожник». № 2: «Незнакомец»

Fig. 6b. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 2: “Stranger”

Музыкальный фрагмент № 3 из цикла «Подорожник». Вокальная линия (верхняя часть) имеет следующие ноты: G4 (длина), A4 (длина), B4 (длина), C5 (длина), D5 (длина), E5 (длина), F5 (длина), G5 (длина). Под нотами указаны слова: лун - ный лук. Пюанто (нижняя часть) включает фортепиано и басовые регистры с аккордами и мелодическими линиями.

Ил. 6c. И. Роголёв. «Подорожник». № 3: «Без названия...»

Fig. 6c. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 3: “Without a title...”

Семантика этой интонации определяет не только мелодический контекст, но и свойства гармонического языка, и ладотональные особенности цикла в целом. С одной стороны, функциональные гармонические отношения выявляют эту интонацию на уровне связи Т и D (чаще в версии вводнотоновой гармонии) как в горизонтальной, так и верти-

кальной плоскостях (полифункциональность отношений). С другой стороны, интонация уменьшенной кварты формирует структуру аккордов. Собственно говоря, сама последовательность *полутон – тон – полутон* делает их аккордами результативного типа (зависящими от линейного контекста). Наконец, показательно и по-своему уникально тональное решение цикла, балансирующее на переменности тональных центров *es* и *d*, в совокупности выявляющих парадоксальную антиномичность центрального образа, запечатленного в теме-зерне: *f-es-f-ges-d*. Примечательно и то, что все части начинаются в *es-moll*. Эта мрачная тональность, таким образом, выступает в качестве своего рода остигатного фона, темной декорации действия (контраст в середине построений — типично шубертовский: одноименная тональность не создает образной альтернативы, но лишь мягко высветляет горестную экспрессию). Ее внутренний смысл — репрезентация настоящего времени, импульса памяти главной героини, чьи слова обращены в прошлое. Первая – третья части в этой же тональности и заканчиваются (даже квазисерийные интермедии, связывающие части, — и те вычлениют в своих окончаниях тон *es*). И лишь вслед за последней репликой солистки («Умер...») происходит сдвиг. Остигатный тон *d* («поминальный колокол») звучит в басу. В верхнем регистре первоначально устанавливается *D-dur* («рождественские колокольчики» как образ событий, растворяющихся в прошлом). Напряженные реплики солистки (вокализ) подчеркивают исходную интонацию (с тоном *es*). Реминисценция ритмической фигуры из второй части завершает цикл, запечатлевая в своей ладовой неразрешенности (*es-moll – d-moll*) образ исчезающей в небытии истории жизни и смерти чувства, а если трактовать шире — то и вечную историю антиномических отношений жизни и смерти.

Впрочем, у этого сюжета может быть и еще одно прочтение. Возвращаясь к тезису о достижении композитором в своем цикле желанного баланса между лирической, лирико-драматической и трагической образностью, помещающего повествование в контекст исторического катаклизма, подчеркнем, что смысловые акценты цикла, его специфическая «оперная» драматургия не исчерпываются результатом нового прочтения ахматовской темы. С одной стороны, она сама по себе неизбежно обретает в нашем восприятии социальное звучание, как только в ней начинает превалировать мысль об утрате, потере любимого человека и прощании с его образом и памятью о нем. В этом смысле даже ранняя поэзия Ахматовой начинает резонировать с образной сферой «Реквиема» и «Поэмы без героя». Но все-таки другая сторона — это сознательное выстраивание композитором музыкально-драматургического конфликта, в котором голос

Ахматовой опосредуется самостоятельным музыкальным сюжетом, что приводит к прямому резонансу с содержанием «Реквиема» и «Поэмы без героя». Думается, в цикле И. Роголёва «Подорожник» — учитывая «оперную» трактовку цикла, «говорящее», контекстное значение стиливых контрастов, жанровую семантику тематизма, интонационное и ладотональное содержание материала и т. п. — этот резонанс проявляется в полной мере. Характерные социально-исторические смыслы, выраженные посредством развития темы смерти любви на фоне социальной катастрофы (разумеется, скорее ощущаемой, домысливаемой и от этого вдвойне трагичной), заостряются в цикле посредством сложного жанрового симбиоза, позволяющего эти смыслы воспринимать как бы стереоскопически. С одной стороны, перед слушателем разворачивается повесть о чувстве и одиночестве на людях (как у Шуберта, Гаврилина и др.). С другой, цикл «Подорожник» — это, как уже подчеркивалось, монодрама, раскрывающаяся в рамках сценического монолога с приметамипредполагаемого сценического действия. Причем такого действия, которое мыслится в рамках замкнутой пространственно-временной проекции. В этом замкнутом мире героиня Анны Ахматовой совершает путешествие из беспросветного настоящего в прекрасное прошлое и обратно. И у этого мира нет будущего...

Литература

- Воробьев 2006 — *Воробьев И. С.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 324 с.
- Воробьев 2019 — *Воробьев И. С.* Игорь Роголёв: на пути стиливых альтернатив // Проблемы современного композиторского творчества: сб. трудов науч.-практич. конф. (г. Ростов-на-Дону, 18–21 ноября 2019 г.) / ред.-сост.: А. М. Цукер, В. Н. Дёмина. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 196–203.
- Кац, Тименчик 1989 — *Кац Б.; Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Ленинград: Советский композитор, 1989. 336 с.
- Павловский 1989 — *Павловский А. Н.* Анна Ахматова: [вступ. ст.] // *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Ленинград: Лениздат, 1989. С. 8–20.
- Роголёв 1986 — *Роголёв И. Е.* Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1986. 21 с.
- Рябева 2011 — *Рябева К. В.* «Театр мечты» Валерия Гаврилина. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. 88 с.
- Тараканов 1976 — *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. Москва: Советский композитор, 1976. 560 с.

Сведения об авторе

Воробьёв, Игорь Станиславович

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

SPIN-код: 7728-9957

e-mail: izspbgorv@mail.ru

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

Igor Rogalyov's Vocal Cycle "Plantain": The Boundaries of the Genre

Vorobyov, Igor S.

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

Abstract. The article is devoted to Igor Rogalyov's vocal cycle "Plantain", which has never been considered in musicology. The cycle based on early poems by Anna Akhmatova was created in 2010 and is a major phenomenon of musical akhmatoviana. The genre features of the cycle reflect the antinomic properties of Akhmatova's poetics, which accumulate both lyrical and tragic motifs, allusions to classical imagery and disharmony of the worldview of the 20th century. To enhance this antinomic context, the composer combines genre projections of a romantic vocal cycle that address the traditions of Schubert — Schumann and, at the same time, expressionist monodrama. The originality of the theatrical and stage perspective of the work emphasizes the use of stylistic alternatives as a source of imaginative contrast. Their formation is based on the juxtaposition of mode and genre properties of the material, on the one hand, based on the classical tonality, on the other — on quasi-seriality ("free duodecimal"). The stylistic contrast allows the composer to build the musical drama cycle in two time planes, the past (time of love) and the present (time of death feelings, and perhaps the death). However, style alternatives have a common intonation basis. The "monochrome character" of intonation helps to unite the cycle into a continuous action, which again emphasizes the genre proximity of the composition to mono-opera and monodrama. From the point of view of the general content, the lyrical, lyric-dramatic and tragic contexts of the Rogalyov's work allow us to perceive it simultaneously in two aspects: as the story of "love and life of a woman" and as the story of a person against the background of a social catastrophe, that is, through the prism of future contexts in relation to the current action (*Requiem, Poem Without a Hero*). This characteristic duality of the content is the result of in-cycle interaction of various genre models that form a complex and unique dramatic canvas.

Keywords: *Anna Akhmatova, Igor Rogalyov, "Plantain", genre, song cycle, monodrama, mono-opera, stylistic alternative.*

Submitted on: 27.03.2020

Published on: 15.09.2020

For citation: *Vorobyov, Igor S. "Igor Rogalyov's Vocal Cycle 'Plantain': The Boundaries of the Genre". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 6–22 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.001.*

Works Cited

- Vorobyov, Igor S. (2006). *Russkiy avangard i tvorchestvo Aleksandra Mosolova 1920–1930-kh godov* [Russian avant-garde and creative works of Alexander Mosolov in 1920–1930s]. St. Petersburg: Kompozitor, 324 p. (in Russian).
- Vorobyov, Igor S. (2019). “Igor Rogalyov: na puti stilevykh al'ternativ” [“Igor Rogalyov: on the way of style alternatives”]. In *Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva: sb. trudov nauch.-praktich. konf. (g. Rostov-na-Donu, 18–21 noyabrya 2019 g.)* [Problems of the contemporary composer's creative work: Proceedings of the academic and practice conference (Rostov-on-Don, November 18–21, 2019)], comp. and ed. by Anatoliy M. Tsuker, Vera N. Demina. Rostov-on-Don: Rostov State Rachmaninov Conservatoire Press, pp. 196–203 (in Russian).
- Kats, Boris A. & Timenchik, Roman D. (1989). *Anna Akhmatova i muzyka: Issledovatel'skie ocherki* [Anna Akhmatova and music: Studies]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 336 p. (in Russian).
- Pavlovskiy, Aleksey N. (1989). “Anna Akhmatova: vstup. st.” [“Anna Akhmatova: Introductory article”]. In *Akhmatova, Anna. Stikhotvoreniya i poemy* [Akhmatova, Anna. Lyrics and poems]. Leningrad: Lenizdat, pp. 8–20 (in Russian).
- Rogalyov, Igor E. (1986). *Lad i garmoniya v muzyke S. M. Slonimskogo: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Mode and harmony in the works of Sergey M. Slonimsky: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02], Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatoire. Leningrad, 21 p. (in Russian).
- Ryabeva, Kseniya V. (2011). «Teatr mechty» Valeriya Gavrilina [“Theater of dreams” by Valery Gavrilin]. St. Petersburg: Kompozitor, 88 p. (in Russian).
- Tarakanov, Mikhail E. (1976). *Muzykal'nyy teatr Al'bana Berga* [Musical theater of Alban Berg]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 560 p. (in Russian).

About the Author

Vorobyov, Igor S.

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

SPIN-код: 7728-9957

e-mail: izspbigorv@mail.ru

Doctor of Arts (2013), Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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

УДК 78.01
ББК 85.313 (3)
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.3.002

Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании»

Девятко, Екатерина Дмитриевна

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

Аннотация. В статье раскрываются особенности интонационно-тематического развития в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании» на текст афоризма Фридриха Ницше. Сочинение для баритона и оркестра нидерландского композитора рассматривается в аспекте рецепции Третьей симфонии Густава Малера. Для Дипенброка, в композиторском наследии которого преобладают вокальные сочинения, знакомство с симфоническим творчеством Малера в начале 1900-х годов оказалось судьбоносным. Эффект влияния музыки Малера, как и философии Ницше, способствовал рождению музыкального феномена — поэмы, ставшей одной из вершин композиторской деятельности Дипенброка. К этой вершине его привел не только творческий опыт, но и опыт истинного христианина-католика, что в первую очередь сказалось на своеобразии интерпретации текста афоризма немецкого философа, а также обусловило сближение с замыслом Третьей симфонии Малера. В статье демонстрируются идейные параллели и пересечения содержания поэмы Дипенброка и симфонии Малера на концептуальном, композиционном и драматургическом уровнях. Одной из ключевых граней данного сопоставления становится явление «интонационной фавулы» (И. Барсова). Впервые представлен анализ полимотивной системы вокально-оркестрового сочинения Дипенброка и процессов ее развития, олицетворяющей триединство принципов малеровского симфонического метода, философии Ницше и традиций средневековой католической церковной музыки.

Ключевые слова: *Альфонс Дипенброк, Фридрих Ницше, Густав Малер, рецепция, гимн, интонационная фавула, полимотивная система.*

Дата поступления: 14.04.2020

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Девятко Е. Д. Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании» // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 3. С. 23–45. DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.3.002.*

Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании»

22 октября 1903 года в Амстердаме Густав Малер, впервые прибывший в Нидерланды, представил свою Третью симфонию¹. На премьере присутствовал нидерландский композитор Альфонс Дипенброк (1862–1921). Будучи всего на два года моложе Малера, Дипенброк не имел в своем композиторском активе ни симфоний, ни симфонических поэм², но опыт работы над сочинениями для голоса с оркестром у него уже был³. Симфония Малера привела Дипенброка в восхищение; особенно удивило его использование в одном симфоническом произведении таких разных текстов, как философская поэзия Фридриха Ницше и старинные немецкие песни из сборника «Волшебный рог мальчика»⁴. Спустя несколько дней Дипенброк услышал Первую симфонию Малера. Через год, в октябре 1904 года, Малер повторил свой визит в Нидерланды, где исполнил сначала Четвертую симфонию (23 октября), а через три дня — Вторую. Дипенброк присутствовал на обеих премьерах⁵.

Сильные впечатления Дипенброка определили направление его творческого поиска на ближайшие три года, которые стали поворотными в композиторской биографии нидерландца⁶. В 1906 году он написал сим-

¹ Мировая премьера Третьей симфонии Малера состоялась в июне 1902 года в Крефельде (Германия) под управлением автора. В Нидерландах симфония впервые прозвучала 17 октября 1903 года в городе Арнеме под руководством голландского дирижера Я. М. С. Хёккерота.

² Инструментальные (в том числе оркестровые) сочинения в творчестве Дипенброка носят единичный характер.

³ К этому времени Дипенброк написал такие вокально-оркестровые сочинения, как кантата «Эльфы» («Les elfes», 1887) для сопрано, баритона, женского хора и оркестра на стихи Ш. Леконта де Лиля, «Гимны к ночи» («Hymnen an die Nacht», 1899) на стихи Новалиса, «Путешествие Вондела к Агриппине» («Vondels vaart naar Agrippine», 1903) для голоса с оркестром на стихи Й. Албердинк Тейма и другие.

⁴ Дипенброк, как и Малер, познакомился со сборником Л. А. фон Арнима и К. Брента-но «Волшебный рог мальчика» еще в 1880-х годах.

⁵ Исполнение всех четырех симфоний состоялось в Амстердаме в зале Концертгебау под управлением Малера.

⁶ Уверенность в этом высказал нидерландский музыковед Лео Самама [Samama 2012, 250].

фоническую поэму «В великом молчании» («Im grossen Schweigen») для баритона и оркестра на текст одноименного афоризма Ницше⁷, в которой впервые в своем творчестве достиг «драматичности, яркости и особой оркестровой эффектности» [Samama 2012, 94]. Хотя поэма является вполне самостоятельным произведением композитора, ее анализ в аспекте рецепции малеровских симфоний — в особенности Третьей, ставшей для Дипенброка откровением, — позволяет выявить связи между сочинениями на концептуальном, композиционном и драматургическом уровнях.

И. А. Барсова характеризует авторскую идею Третьей симфонии Малера как «грандиозную философскую концепцию неумирающей жизни Всего, концепцию неиссякаемости творческой силы природы, создающей и низшее, и высшее⁸» [Барсова 2019, 114]. Согласно представлению композитора, мироздание выстраивается по пути преодоления стадий своего становления от «темной, слепой силы извечной неподвижности, таинственного, непостижимого разумом одухотворения „косной“, мертвой природы» [Барсова 2019, 116] до наивысшей Божественной радости и бесконечной гармонии всего ею порожденного, а Божественная любовь выходит за пределы эго человека. Барсова приводит сравнение конструкции Третьей симфонии Малера с пирамидой, принадлежащее П. Беккеру⁹: «наиболее значительная, тяжелая масса материала — первая часть — расположена в основании, финал — „Любовь“ — вершина пирамиды, идеальный центр цикла» [Барсова 2019, 118].

Для Дипенброка Божественная любовь находится в сердце человека, истинно служащего вере в Бога: слова *сердце* (*Herz*, т. 152) и *возвышаться* (*erhaben*, т. 288) отмечены высшим тоном в вокальной партии баритона — *e*¹. Так завершается «движение из тьмы к свету» [Малер 1968, 58], коррелирующее с пантеистической концепцией малеровской Третьей симфонии и окрашенное религиозным духом (Дипенброк был истовым католиком). Вспоминается Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла¹⁰ из Нового Завета. Тринадцатый стих тринадцатой главы посвящен теме христианской божественной любви¹¹:

⁷ Об истории создания поэмы см.: [Девятко 2019].

⁸ Н. И. Дегтярева рассматривает Третью симфонию Малера в аспекте гётеанства. См.: [Дегтярева 2004, 104–108].

⁹ См.: [Дегтярева 2004, 107].

¹⁰ Текст Первого послания к Коринфянам Святого апостола Павла становился поэтической основой таких сочинений И. Брамса, как «Немецкий реквием» ор. 45 (1868), вокальный цикл для баса с фортепиано «Четыре строгих напева» ор. 121 (1896).

¹¹ Эрих Фромм отмечал подобие между «религиозной формой любви, называемой любовью к Богу» [Фромм 2018, 112] и другими формами любви (к людям, детям и др.),

«А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь;
но любовь из них больше».

Такая добродетель, как любовь, в том числе Божественная любовь, толкуется как великая цель, к достижению которой ведут вера и надежда. В концепции Дипенброка религиозная форма любви является той высшей целью, при достижении которой происходит трансформация природного начала: человек становится ориентированным на духовные ценности.

С композиционной точки зрения движение сюжета шестичастной Третьей симфонии Малера «объемлет все ступени развития в постепенном нарастании» [Барсова 2019, 115]. В поэме Дипенброка заложен схожий конструктивный принцип. Драматургической идеей поэмы «В великом молчании» становится движение от мрачной картины ночи в интродукции к гимнической кульминации в финале, олицетворяющей Божественное начало. В данном случае очевидной становится аллюзия не только на строение Третьей, но и на композицию всех первых четырех симфоний Малера. Заключительный раздел симфонической поэмы Дипенброка наделяется композиционными и содержательными функциями, близкими функциям финальных частей малеровских симфоний «Волшебного рога». Данный факт можно рассматривать в аспекте интертекстуальных взаимодействий, дающих «ключ к пониманию отношений между „своей“ и „чужой“ смысловыми сферами» [Денисов 2019, 59] в творчестве нидерландского композитора.

С одной стороны, прозаическая природа текста афоризма Ницше в композиционном плане делает поэму непрерывным и целостным явлением¹². С другой — посредством музыкальной драматургии Дипенброк, как и Малер, создает многоступенчатую композицию, условно разделив текст Ницше на пять разделов-ступеней:

- тематическая экспозиция (интродукция и вторая оркестровая интерлюдия), отвечающая за «процесс темообразования» [Барсова 2019, 120], подобна первой части Третьей симфонии, представляющей собой прелюдию к последующим пяти частям;
- первая фаза развития — одинокий путник, отвернувшийся на закате дня от городской суеты, созерцает образ молчащей «безжизненной природы» (Малер);

которая заключалась в стремлении освободиться от одиночества, в «потребности преодолеть отчуждение и достичь слияния. Любовь к Богу не менее многогранна и разнообразна, чем любовь к людям» [Фромм 2018, 112].

¹² О сравнении афоризма Ницше с внутренним монологом модернистского романа см.: [Девятко 2019].

- начало второй фазы поэмы — герой страдает природе. Усматривается параллель с четвертой частью симфонии Малера, когда впервые в симфонии появляется *слово* («О, человек!») — «ступень, охватывающая область человеческого духа» [Барсова 2019, 136];
- третья оркестровая интерлюдия внутри второй фазы (точка золотого сечения поэмы) по смыслу приближается к ангельскому пению в пятой части симфонии Малера — олицетворению «попытки человеческого духа подняться над земной юдолью и проникнуть в область, где царит вечная любовь» [Барсова 2019, 138]. В поэме Дипенброка — первое появление начального мелодического сегмента средневекового католического гимна «Ave maris stella», первая попытка приближения к Божественному началу;
- заключительный раздел поэмы, инструментальная постлюдия с полным проведением мелодии гимна «Ave maris stella» — символом Божественной любви. Сомнения героя и их разрешение в финале-кульминации композиции.

Ницше и Дипенброк по-разному выстраивают идейно-сюжетную канву, что в первую очередь касается порядка экспонирования главных образов литературного первоисточника и поэмы — *природа* и *человек*. Философ начинает афоризм с описания природы; затем в тексте неоднократно появляются лексемы «я», «мне», «моё». Итог афоризма Ницше — ключевое слово «человек» (табл. 1):

ПРИРОДА — Я (сострадающий) — ЧЕЛОВЕК

Смысловые единицы текста	
— das Meer (<i>море</i>) — der Himmel (<i>небо</i>) — die kleinen Klippen (<i>маленькие скалы</i>)	ПРИРОДА
— ich schäme mich dessen nicht (<i>мне не стыдно за это</i>) — ich bemitleide dich (<i>я сострадаю тебе</i>) — noch einmal schwillt mir das Herz (<i>снова наполняется моё сердце</i>) — das Denken wird mir verhasst (<i>мне ненавистна мысль</i>) — muss ich nicht (<i>не должен ли я?</i>)	Я
— Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! (<i>Вы учите человека перестать быть человеком!</i>)	ЧЕЛОВЕК

Табл. 1. Схема движения смысловых единиц текста Ницше

Tabl. 1. Diagram of the movement of semantic units of Nietzsche's text

Дипенброк открывает поэму оркестровой интродукцией, в которой экспонирует образы в обратном порядке (*человек — природа*), погружая слушателя в эмоциональное состояние героя, затем изображая морскую стихию. Этапы драматургии крещендирующего типа можно представить следующим образом¹³ (табл. 2):

Интродукция (тт. 1–113)	<i>экспозиция</i> основных образов (мотивно-тематическая)
Первая фаза развития (тт. 114–175)	<i>развитие</i> действия (созерцание молчащей природы и сострадание ей)
Вторая фаза развития (два раздела, тт. 176–221 и тт. 222–264)	<i>завязка</i> действия — конфликтное столкновение двух сфер (человек и природа), безысходность человека и надежда на ее разрешение, вопросы самому себе
Заключительный раздел (тт. 265–290)	<i>развитие</i> действия — обращение человека к природе; образная арка с началом афоризма («О, Море!»), вопросы самому себе
Постлюдия (тт. 291–324)	«безмолвный» финал — инструментальная <i>кульминация-развязка</i> поэмы с утверждением Божественного начала

Табл. 2. Композиционный план и этапы драматургии в поэме «В великом молчании»
Tabl. 2. The compositional plan and the stages of dramaturgy in the poem “In Great Silence”

Все этапы развития драмы связаны мотивно-тематической общностью¹⁴. Барсова вводит понятие *интонационная фабула* [Барсова 2019, 42] и определяет ее как «цепь драматургически взаимосвязанных между собой интонационных событий» [Барсова 2019, 42]. Исследователь отнесла данное явление к рангу формообразующего принципа в симфониях австрийского композитора, отмечая, что интонационная фабула, характеризующая симфонизм Малера, «имеет много общего и с построением сюжета в драме» [Барсова 2019, 42].

Форма поэмы «В великом молчании» во многом опирается на принципы мотивно-тематической трансформации, сложившиеся в творчестве Листа; Дальхауз писал: «Симфоническое, как его понимал Лист, было отмечено, во-первых, притязанием на „большую форму“, во-вторых, техникой „тематического развития“, в-третьих, принципом „смены настроения или характеров“, и в-четвертых, идеей „повествующей музыки“» [Даль-

¹³ Для рассмотрения была избрана вторая редакция поэмы Дипенброка «В великом молчании», утвердившаяся в исполнительской практике.

¹⁴ Мотивы у Дипенброка представляют собой краткие тематические единицы, имеющие «главную отличительную черту интонационного оборота в ранге мотива — индивидуализированная выразительность» [Лаул 1987, 8].

хауз 2019, 268]. Можно отметить и характерное для позднеромантической эпохи преломление в инструментальной форме вагнеровской лейтмотивной системы. Таким образом, в поэме Дипенброка «сеть взаимосвязей» (Дальхауз) осуществляется в виде полимотивной системы (табл. 3).

№1 ¹⁵	Элементы полимотивной системы
1	Мотив креста
2	Мотив <i>passus duriusculus</i>
3	Мотив сомнения
4	Мотив сопротивления
5	Мотив мольбы
6	Мотив истерики
7	Мотив волнения
8	Мотив трех волн
9	Мотив вздымающегося моря
10	Мотив созерцания
11	Мотив мерцания моря
12	Мотив квинты с фанфарой
13	Мотив триольного кружения
14	Мотив безысходности
15	Мотив бледного и блестящего моря
16	Мотив успокоения
17	Мотив насмешки
18	Цитата гимна « <i>Ave maris stella</i> »

Табл. 3. Элементы полимотивной системы поэмы «В великом молчании»

Tabl. 3. Polymotive system's elements of the poem "In Great Silence"

Дипенброк экспонирует практически все компоненты полимотивной системы в оркестровом звучании продолжительной интродукции в последовательном изложении, что отвечает принципу архитектоники текста Ницше. При этом тематизм партии баритона, приобретающей в зависимости от драматургического этапа черты ариозности, речитативности либо декламационности, наделен интонационной самостоятельностью. Каждая из сфер обладает индивидуальными признаками: мотивы «сферы

¹⁵ Порядковый номер появления мотива в партитуре.

человека» графичны, рельефны и психологизированы (3, 4, 5, 6, 7, 14, 16), мотивы «сферы природы» носят изобразительный характер (8, 9, 10, 11, 13, 15). Часть мотивов, представленных в интродукции, активно участвует в последующем тематическом развитии поэмы вплоть до постлюдии, приобретая значение *ключевых*: таковы в особенности мотивы 1, 2, 8, 10, 14, 16, 18. Их связывает нисходящая направленность и плавное движение мелодики. Цитирование гимна «Ave maris stella» становится смысловым, композиционным и тематическим венцом поэмы (ил. 1).



Ил. 1. Общий план экспонирования ключевых элементов полимотивной системы

Fig. 1. General exposure plan of key elements of the polymotivational system

Схема наглядно отражает сходство с интонационной фабулой двух других симфоний Малера. Во Второй симфонии, как пишет Барсова, финал служит завязкой «интонационных линий, олицетворяющих идею симфонии, их сложное сплетение, развитие и обретение истины» [Барсова 2019, 82]. В Четвертой — «мотивные „живые ростки“ [интонационной фабулы — прим. Е. Д.] как в фокусе собираются в финале. Вернее <...> устремлены назад, в начальные части симфонии, как снопы лучей, десятки то рельефных, то едва заметных интонационных и фабульных нитей» [Барсова 2019, 153]. Аналогичным образом «фабульные нити» сплетаются в заключительном разделе поэмы Дипенброка.

Важную роль в развитии поэмы играют мотивы, основанные на риторических фигурах, служащие неизменными спутниками прочих тематических событий на протяжении всего сочинения. Дипенброк использует фигуры креста и «жестковатого хода» в соответствии с их конвенциональной семантикой. А. Денисов пишет: «Конвенциональная семантика возникает при фиксации внетекстовых связей данного текста и, как правило, образуется при взаимодействии музыки с другими искусствами, в первую очередь — вербальной природы. В этом случае она носит поня-

тийный характер, приближаясь по механизму образования и принципу функционирования к значащим единицам вербального текста»¹⁶ [Денисов 2019, 42].

«Сфера человека» в оркестровом пространстве поэмы представлена звучанием деревянных духовых инструментов, в частности гобоя, в партии которого преобладают интонации жалобного характера. В некоторых случаях инструментальную характеристику образа человека дополняют струнные (скрипки, виолончель). В свою очередь, в воплощении «сферы природы» основными тембрами становятся струнные инструменты (скрипки, арфа). Но и здесь присоединяются отдельные тембры оркестра, усиливающие напряжение, порой создавая эффект устрашения: валторны (с ремаркой *gestopft* и в строе ля) и тромбон.

Перейдем к характеристике компонентов полимотивной системы поэмы Дипенброка.

В первых тактах поэмы в партии виолончелей и контрабасов появляется *мотив креста*. В сочетании с квинтовой интонацией в партии альты, напоминающей военно-призывные сигналы, он воплощает роковой характер ситуации, порождающий безысходность в душе человека (ил. 2).

Heimlich erregt (Andante con moto)

pp erregt

Ил. 2. Мотив креста (1)¹⁷, тт. 1–4

Fig. 2. The cross motive (1), meas. 1–4

В данном случае конвенциональная семантика образует скрытый, «глубинный» уровень [Денисов 2019, 43] смысловой организации поэмы.

Мотив passus duriusculus (2) практически всегда звучит в партиях виолончелей и контрабасов, при этом неизменно в контрапункте с другими мотивами, равномерно распределяя свое присутствие на протяжении

¹⁶ Одной из возможных причин обращения Дипенброка к «готовому слову» было сохранение связи с риторическим типом творчества [Барсова 2007, 214].

¹⁷ В скобках указан порядковый номер мотива в Табл. 3.

всей поэмы. Появляясь одновременно с *мотивом креста* (т. 5), данный мотив до самого финала напоминает о себе, его основными спутниками становятся *мотив трех волн*, *мотив безысходности*, а также *цитата гимна «Ave maris stella»*.

Два графически схожих мотива (ил. 3 и 4) — *мотив сомнения*, с восходящей тиратой и нисходящим поступенным пунктирным окончанием в партии фаготов и *мотив сопротивления*, с восходящим движением по звукам полного трезвучия и фанфарным скрытым двухголосием в партии кларнетов — усиливают драматизм. Их неизменным спутником является *мотив креста*. «Кольцеобразный» рисунок данных мотивов предзнаменует *мотив безысходности*.

Ил. 3. Мотив сомнения (3), тт. 8–9

Fig. 3. The motive of doubt (3), meas. 8–9

Ил. 4. Мотив сопротивления (4), тт. 18–19

Fig. 4. The motive of resistance (4), meas. 18–19

Квартовая интонация *мотива мольбы*, звучащего в партии гобоя, представляет собой вариант квинтового подголоска сопровождающего в первых тактах поэмы *мотив креста*, но теперь в ракоходе-инверсии (ил. 5).

Ил. 5. Мотив мольбы (5), тт. 26–27

Fig. 5. The motive of supplication (5), meas. 26–27

Ощущение напряженности еще больше усиливает *мотив истерики*, который представлен в партии альты в нервно-саркастическом преломлении (ил. 6).

Ил. 6. Мотив истерики (6), тт. 34–35

Fig. 6. The motive of hysteria (6), meas. 34–35

В дальнейшем он модифицируется в *мотив насмешки* сил природы над человеком: происходит смена мелодического направления — неустойчивое восходящее движение замещают уверенные ниспадающие интонации, театрально «изображающие» хохот (ил. 7).

Ил. 7. Мотив насмешки (17), т. 168

Fig. 7. The motive of the mockery (17), meas. 168

Мотив насмешки прозвучит в поэме несколько раз, поначалу постепенно утрачивая свою силу, но достигая эффекта вспышки в своем финальном проведении в конце второй фазы (т. 248) на словах негодующего

героя: «должен ли я слышать, как за каждым словом смеется ошибка, воображение, наваждение духа?»¹⁸.

Мотив волнения представляет собой сцепление ламентозных интонаций в пунктирном ритме, нисходящих от III ступени к VII гармонической в тональности ре минор (ил. 8).

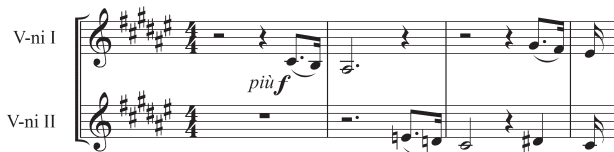


Ил. 8. Мотив волнения (7), т. 37

Fig. 8. The motive of the excitement (7), meas. 37

Неизменное повторение затактовой интонации создает ощущение внутренней эмоциональной неустойчивости человека. Мотив подготавливает важные для драматургии элементы: нисходящее движение от III к I ступени станет ядром для большинства мотивов «сферы природы» (8, 10, 11, 13), в некоторых случаях — «сферы человека» (14, 16).

Мотив трех волн открывает «сферу природы». Она представляет собой цепь звеньев восходящей по терциям секвенции (ил. 9), суммирующихся в дальнейшем в цельную протяженную мелодическую линию — *мотив вздымающегося моря* (ил. 10).



Ил. 9. Мотив трех волн (8), тт. 53–56

Fig. 9. The motive of the three waves (8), meas. 53–56



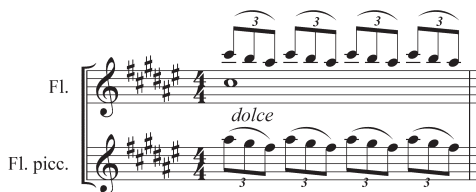
Ил. 10. Мотив вздымающегося моря (9), тт. 56–60

Fig. 10. The motive of the raising sea (9), meas. 56–60

Мотив созерцания, производный от мотива *трех волн*, появляется в партии флейт и флейты пикколо в секстовой дублировке во время

¹⁸ Оригинал текста Ницше: «...höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen?»

вступления партии баритона (ил. 11). Взор человека направлен в сторону могущественного моря, он наблюдает («Здесь море, здесь мы можем забыть о городе»¹⁹). Данный мотив станет основным разрабатываемым элементом второй крупной интерлюдии (тт. 79–102).

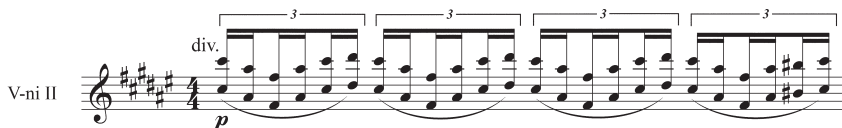


Ил. 11. Мотив созерцания (10), т. 61

Fig. 11. The motive of contemplation (10), meas. 61

Далее данный мотив прозвучит лишь в финале, образуя музыкально-тематическую арку в поэме. Значимость этого мотива подчеркивает то, что в заключительном разделе сочинения именно он дважды будет контрапунктировать с цитатой гимна в той же секстовой «сверкающей» дублировке в верхних регистрах.

«Морские» элементы — *мотив мерцания моря* и *мотив триольного кружения* завершают основную экспозицию двух сфер (ил. 12 и 13).



Ил. 12. Мотив мерцания моря (11), т. 64

Fig. 12. The motive of the shimmering sea (11), meas. 64



Ил. 13. Мотив триольного кружения (13), т. 75

Fig. 13. The motif of a triple circle (13), meas. 75

Их музыкальный материал, основанный на варианности нисходящего трихорда от III ступени лада, берет истоки в *мотивах трех волн* и *созерцания*. Однако между ними Дипенброк помещает *мотив квинты*

¹⁹ Оригинал текста Ницше: «Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen».

с *фанфарой*, который в свою очередь напоминает о квинтовом подголоске в первых тактах поэмы и *мотиве мольбы*: та же возвратная квинтовая интонация звучит в смягченном варианте — пунктирный ритм сменяется ровным ритмическим рисунком (ил. 14).

The image shows a musical score for the trumpet part (Tr-ba (C)) in a 4/4 time signature. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. (A)), Bassoon (Fag.), Cor I, III (F), and Trumpet (Tr-ba (C)). The trumpet part features a fanfare motif with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of 'f'. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 73-74 and the second system containing measures 75-76.

Ил. 14. Мотив квинты с фанфарой в партии трубы (12), тт. 73–74

Fig. 14. The motive of the fifth with a fanfare in the trumpet part (12), meas. 73–74

Возникновение образа Святой Девы Марии в интродукции связывается с включением в партитуру поэмы тембра колокольчика (Glockenspiel), обладающего конкретной смысловой нагрузкой: ему поручается одно из проведений *мотива созерцания*. В этом разделе имя Марии ассоциируется с церквями Генуи. «Теперь всё молчит!» («Jetzt schweigt Alles!») — безмолвие воплощается в музыке появлением генеральной паузы, символизирующей «великое молчание». Предваряющие его контрастные раскаты тремоло литавр усиливают зарождающийся драматизм событий и подготавливают ситуацию надвигающегося конфликта. В таком контексте пауза может быть трактована как фигура *tnesis*, имеющая конвенциональную семантику с глубинным смыслом.

Начиная с первой фазы поэмы (вторая оркестровая интерлюдия; «Das Meer liegt bleich und glänzend da»), основным разрабатываемым элементом становится *мотив безысходности* в партии скрипок, выросший из *мотива трех волн* (ил. 15).

Данный раздел характеризуется сменой фактуры, гармонического развития, в партии баритона — типа мелодики. Если экспозиция была предельно многообразной, действенной, событийной и активной, то в данном случае общий план сменяется крупным — все происходящее далее тракту-

Ил. 15. Мотив безысходности (14), тт. 114–117

Fig. 15. The motive of hopelessness (14), meas. 114–117

ется сквозь призму субъективного восприятия человека. Наступил этап пассивного неторопливого описания героем того, что предстает перед ним.

Не менее важным в этой фазе является момент появления двух следующих элементов:

- *мотив бледного и блестящего моря*, звучащий первоначально в партии баритона как характеристика моря из уст человека: спокойствие бледного и блестящего («bleich und glänzend») и в то же время властвующего моря (ил. 16).

Ил. 16. Мотив бледного и блестящего моря (15), тт. 128–131

Fig. 16. The motive of the pale and glimmering sea (15), meas. 128–131

- *мотив успокоения*, представляющий собой ниспадающую фигуру от VI низкой к I ступени в тональности Dis-dur (ил. 17), при котором Дипенброк ставит в партитуре ремарку «очень нежно, ласково». В этот момент человек подмечает игру разнообразных цветов неба, противопоставляемую бледному бесцветному морю («Небо играет свою вечную немую вечернюю игру красными, желтыми, зелеными цветами...»²⁰).

²⁰ Оригинал текста Ницше: «Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit rothen, gelben, grünen Farben...».



Ил. 17. Мотив успокоения (16), т. 136

Fig. 17. The calming motif (16), meas. 136

Акцент на использовании VI низкой ступени был сделан еще в первых тактах вокальной партии в тональности Fis-dur на слове *Meer* (море). Но прежде, чем мелодическая линия достигла V ступени, она приобрела очертания фигуры креста (ил. 18).



Ил. 18. Вступление партии баритона, тт. 61–64

Fig. 18. Entry of the baritone part, meas. 61–64

В данном разделе формы тематический материал партии оркестра скорее служит комментатором душевных переживаний человека. Мелодике в партиях струнных и деревянных духовых свойственна орнаментальность. Голоса флейты, гобоя, кларнета, скрипки будто бы обволакивают человеческий голос, но не перебивают его, а сопутствуют и сопереживают.

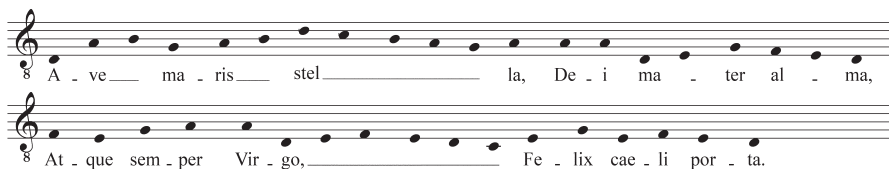
В тематическом и гармоническом развитии фазы возникает аллюзия на элементы вагнеровской композиции: звучание лейтмотива томления угадывается в схематичном строении мотива *безысходности* с его кружащейся мелодической линией; присутствуют неожиданные разрешения диссонансов и особая красочность, непрерывное протяженно-замедленное развитие звуковой ткани, существующей «вне времени», активность модуляционного развития. Подобным образом Вагнер воплощает морскую стихию в третьем акте оперы «Тристан и Изольда». Невольные ассоциации создает ситуация изображаемых сумерек: для всех романтиков, включая Вагнера и Дипенброка, ночь — особое время суток, ведь именно она возвышается над дневным светом (второй акт оперы Вагнера «Тристан и Изольда»).

На словах «О, притворство этой немой красоты!» («Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit!») в партии виолончели вновь звучит *мотив бледного и блестящего моря* (т. 157), и тут же возвращается *мотив безысходности* (партия гобоя, т. 161). Мелодическая линия баритона окружена инструментальными подголосками: так, в партии скрипки возникает

попытка «выстроить унисон» с человеческим голосом и привести его к *мотиву успокоения*, но ощущение противодействия партий мешает этому осуществиться. Вслед за напоминанием в оркестре *мотива насмешки* начинается подготовка «ложного» гимна природы, основой которому должен стать *мотив безысходности*. Он звучит в тональности Cis-dur и обретает оркестровую полнозвучность, блеск и торжественность. Но ему не суждено утвердиться — наметилась вторая генеральная пауза (т. 176), которая, однако, не осуществляется в полной мере, тут же ее «перебивает» голос вокалиста: теперь человек не в силах сохранять свое молчание.

Так начинается вторая фаза симфонической поэмы, в которой реакция человека на происходящее становится моментом завязки действия, а именно драматического конфликтного столкновения двух сфер — величественной природы и человека, желающего превзойти себя как частицу природы, возвыситься над ней, а значит, и над самим собой: «Да будет так!» («Sei es drum!»).

В первом разделе второй фазы (тт. 176–215) помимо развития *мотивов сомнения* и *сопротивления* из вступления, *насмешки* и *успокоения* появляется новый материал — *цитата гимна «Ave maris stella»*²¹ (18), архитекtonика оригинальной мелодии которого образует волнообразную линию (ил. 19). *Мотив креста*, олицетворяющий роковую неизбежность судьбы, очертания которой угадываются в первых звуках мелодии гимна, в соответствии с концепцией композитора начинает восприниматься как символ спасения.



Ил. 19. Первая строфа средневекового католического гимна «Ave maris stella» первого тона

Fig. 19. First stanza medieval catholic hymn «Ave maris stella», the first mode

С этого момента начинается путь идейного расхождения концепций Дипенброка и Ницше — композитор представляет собственную интерпретацию будущего финала афоризма-поэмы.

В такте 202 возникает контрапункт *мотива безысходности*, *мотива passus duriusculus* и начального семизвучного фрагмента мелодии гимна.

²¹ Дипенброк в поэме использует первую строфу гимна «Ave maris stella» первого тона.

В данном случае мотивы сосуществуют в противодвижении: ламентозный *мотив безысходности* звучит в низком регистре партии первых и вторых скрипок, «жестковатый» хроматический ход исполняется в партиях басовых инструментов (туба и контрабас); фрагмент мелодии гимна — напротив, преимущественно восходящий, звучит в верхнем регистре в партиях деревянных духовых инструментов (в том числе флейта-пикколо) и ярко звучащих валторн в строе ля. Второе контрапунктическое соединение мотивов (тт. 209–211) возникает с изменениями: мелодия гимна звучит в одиночном соло флейты-пикколо, что ассоциируется с хрупкостью образа, его чистотой и смиренностью. Дипенброк вновь использует ее начальный семизвучный фрагмент с доведением мелодической линии до верхней точки — символа веры. *Мотив безысходности* (в партии виолончели) в данном контрапункте теряет начальный сегмент, начиная постепенно разрушаться под влиянием темы гимна.

В третьей оркестровой интерлюдии Дипенброк вновь отстраняет слушателя от активного действия, погружая в атмосферу по-вагнеровски непрерывного неспешного развития музыкального материала. Возникает явная аллюзия, граничащая с цитированием: в тактах 219–220 в партии вторых скрипок *мотив безысходности* вновь приближается к интонации вагнеровского лейтмотива томления (ил. 20), которая теперь слышна более отчетливо.

The image displays a musical score for measures 211-221. It consists of five staves: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The score is in 4/4 time and B-flat major. It features dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *Sordino*, *div.*, and *esp. rall.* A box highlights a section in measures 219-220 with the instruction *Sordino p*. The score shows a clear allusion to the languor motif in the second phase of the poem.

Ил. 20. Аллюзия на лейтмотив томления во второй фазе поэмы, тт. 211–221

Fig. 20. Allusion to motif languor in the second phase of the poem, meas. 211–221

Появление риторических вопросов со стороны человека (второй раздел второй фазы) усугубляет конфликт. В данном фрагменте не случайным становится использование тембра ксилофона, звучащего искусственно и несколько зловеще. В заключительном разделе поэмы, согласно тексту Ницше, вопросы продолжают. У философа они приобретают явный оттенок безысходности, которая в концепции композитора остается побежденной. Образ морской стихии теперь представлен в партии баритона («О море!», т. 265). В оркестре мотив успокоения звучит особенно просветленно на словах «über sich selber ruhend» («покоящимся в самом себе»). Успокоение у Ницше кажется недостижимым; Дипенброк предлагает свое решение дилеммы. «Наращивая» мелодию гимна «Ave maris stella», он уплотняет ее фактурно, но не подвергает контрапунктическому развитию, подготавливая финал сочинения.

В постлюдии (тт. 291–324) мелодия гимна проводится целиком, при этом дважды в контрапункте к ней присоединяется *мотив созерцания*. Ничто теперь не может звучать убедительнее, чем этот возвышенно-торжественный гимн. Не помешает этому и включение *мотива passus duriusculus* (тт. 312–319), попеременно звучащей в партии тромбонов, туб и низких струнных. Он проводится трижды, но на данном этапе представлен в полном одиночестве и символизирует лишь отголосок порабожденной природной стихии. *Passus duriusculus*, словно бы сбросив оклады контрапункта, трансформируется в диатонический вариант *мотива успокоения*, звучащий на этот раз в натуральном мажоре (ил. 21). Такой исход в развитии одного из ключевых мотивов сравним с «идеей духовного выздоровления» [Малер 1968, 57], на которую опирался Малер при создании Третьей симфонии.

Ил. 21. Трансформация мотива *passus duriusculus* в постлюдии поэмы, тт. 312–319

Fig. 21. Transformation of the *passus duriusculus* figure in the poem's postlude, meas. 312–319

Дипенброк завершил поэму умиротворенным, тихим хоральным звучанием почти полного оркестрового состава, «отключив» басовые линии и высветляя верхним регистром терцовый тон тональности E-dur. Развязку драмы композитор мыслил в появлении образа веры в Бога; олицетворением образа стал гимн «Ave maris stella». *Maris Stella*²² — метафорическая эмблема образа Девы Марии, которая, подобно путеводной Полярной звезде, направляет заблудившегося на верный путь к спасению. Дипенброк, опираясь на малеровскую модель движения драмы к открытой форме финала [Барсова 2019, 144], устремляющего к обретению бесконечной Божественной радости, придал ей собственную интерпретацию в поэме и, в отличие от Малера, привел конфликт к разрешению, воплощающему ключевые идеи католической доктрины.

Литература

- Барсова 2007 — *Барсова И. А.* Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества // *Барсова И. А.* Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. Москва: Композитор, 2007. С. 212–226.
- Барсова 2019 — *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Изд. 4-е. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 584 с.
- Малер 1968 — Густав Малер. Письма. Воспоминания / сост., автор вступ. ст. и примеч. И. А. Барсова; пер. С. А. Ошерова. 2-е изд., Москва: Музыка, 1968. 636 с.
- Дальхауз 2019 — *Дальхауз К.* Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 420 с.
- Девятко 2019 — *Девятко Е. Д.* Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 21–32.
- Дегтярева 2004 — *Дегтярева Н. И.* О «фаустовских» мотивах в Третьей и Восьмой симфониях Густава Малера // Гёте и музыка: Сб. ст. к 250-летию со дня рождения поэта / отв. ред. и сост. А. В. Гусева. Санкт-Петербург: Издательство СПбГПУ, 2004. С. 104–108.
- Денисов 2019 — *Денисов А. В.* Метаморфозы музыкального текста / А. В. Денисов. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2019. 189 с.
- Лаул 1987 — *Лаул Р.* Мотив и музыкальное формообразование. Ленинград: Музыка, 1987. 77 с.
- Фромм 2018 — *Фромм Э.* Искусство любить / пер. с англ. А. В. Александровой. Москва: Издательство АСТ, 2018. 221 с.
- Nietzsche 1881 — *Nietzsche F.* Aforism 423. Im grossen Schweigen // *Mörgerrothe.* Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Fünftes Buch. Chemnitz, 1881. S. 283–284.
- Samama 2012 — *Samama L.* Alphons Diepenbrock. Componist van het vokale. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 321 p.

²² Морская звезда (лат.)

Сведения об авторе

Девятко, Екатерина Дмитриевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1747-925X>

SPIN-код: 9784-8696

e-mail: dkatary@yandex.ru

Аспирант, преподаватель кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

Intonation-Thematic Processes in the Symphonic Poem by Alphons Diepenbrock “In Great Silence”

Devyatko, Ekaterina D.

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

16 Leningradskaya St., Petrozavodsk, Republic of Karelia 185031, Russia

Abstract. The article reveals the features of intonation-thematic development of the Alphonse Diepenbrock's symphonic poem “In Great Silence” based on the text of Friedrich Nietzsche's aphorism. The composition for baritone and orchestra by the Dutch composer is considered in the aspect of reception of Gustav Mahler's Third Symphony. For Diepenbrock, whose compositional legacy is dominated by vocal compositions, the introduction to Mahler's symphonic work in the early 1900s proved to be fateful. The effect of Mahler's music, as well as Nietzsche's philosophy, contributed to the birth of a musical phenomenon — a poem that became one of the peaks of Diepenbrock's compositional activity. It was not only his musical experience that brought him to this peak, but also the experience of a true Catholic Christian, which first of all affected the originality of the interpretation of the text of the German philosopher's aphorism, and also caused him to come closer to the idea of Mahler's Third Symphony. The article demonstrates the ideological parallels and intersections of the content of Diepenbrock's poem and Mahler's Symphony on the conceptual, compositional and dramatic levels. One of the key facets of this comparison is the phenomenon of “intonation plot” (Inna Barsova). For the first time, we present an analysis of the polymotiv system of Diepenbrock's vocal and orchestral composition and its development processes, which embodies the trinity of the principles of Mahler's symphonic method, Nietzsche's philosophy and the traditions of medieval Catholic Church music.

Keywords: *Alphons Diepenbrock, Friedrich Nietzsche, Gustav Mahler, reception, hymn, intonation plot, polymotive system.*

Submitted on: 14.04.2020

Published on: 15.09.2020

For citation: *Devyatko, Ekaterina D.* “Intonation-Thematic Processes in the Symphonic Poem by Alphons Diepenbrock ‘In Great Silence’.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 23–45 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.002.

Works Cited

- Barsova, Inna A. (2007). “Pozdniy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva.” In Inna A. Barsova, *The contours of the century. From the history of Russian music of the 20th century*. Moscow: Kompozitor, pp. 212–226 (in Russian).
- Barsova, Inna A. (2019). *Simfonii Gustava Mahlera [The Symphonies of Gustav Mahler]*. 4th edition. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova. 584 p. (in Russian).

- Dahlhaus, Carl (2019). *Izbrannyye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music], compiled and transl. from the Deutsch, afterword, commentaries by Stepan B. Naumovich. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019. 420 p. (in Russian).
- Degtyareva, Natalia I. (2004). "O 'faustovskikh' motivakh v Tret'ey i Vos'moy simfoniyaх Gustava Mahlera" ["About 'Faustian' motives in Gustav Mahler's Third and Eighth symphonies"]. In *Goethe i muzyka* [Goethe and music]: collection of articles for the 250th anniversary of the poet's birth, responsible organization and edited by Aelita V. Guseva. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGPU, pp. 104–108 (in Russian).
- Denisov, Andrei V. (2019). *Metamorfozy muzykal'nogo teksta* [Metamorphoses of a musical text]. Second edition. Moscow: Izdatel'stvo Yurayt, 189 p.
- Devyatko, Ekaterina D. (2019). "Muzykal'naya nitszscheana Alphonsa Diepenbrocka" ["The Musical Nietzscheana of Alphons Diepenbrock"]. In *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], no. 3 (2019), pp. 21–32 (in Russian).
- Fromm, Erich (2018). *Iskusstvo lyubit'* [The Art of loving]. Transl. from the English by A. V. Aleksandrova. Moscow: Izdatel'stvo AST, 221 p. (in Russian).
- Laul, Rein H. (1987). *Motiv i muzykal'noe formoobrazovanie* [Motive and musical formation]. Leningrad: Muzyka, 77 p. (in Russian).
- Mahler, Gustav (1968). *Gustav Mahler. Pis'ma. Vospominaniya* [Gustav Mahler. Letters. Memories], compiled edited and with a preface and annot. by Inna A. Barsova; Transl. by Sergey A. Osherov. Second edition. Moscow: Muzyka, 636 p. (in Russian).
- Nietzsche, Friedrich (1881). "Aforism 423. Im grossen Schweigen" In *Morgenrothe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Fünftes Buch*. Chemnitz, S. 283–284.
- Samama, Leo (2012). *Alphons Diepenbrock. Componist van het vokale*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 321 p.

About the Author

Devyatko, Ekaterina D.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1747-925X>

SPIN-код: 9784-8696

e-mail: dkatary@yandex.ru

Graduate student, Lecturer of the Department of Music History at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

16 Leningradskaya St., Petrozavodsk, Republic of Karelia 185031, Russia

УДК 78.082.4

ББК 85.315.3

ОИ: 10.26156/ОМ.2020.12.3.003

Концерт Адольфа фон Гензельта ор. 16 и его судьба: к вопросу о становлении жанра русского фортепианного концерта второй половины XIX века

Скорбященская, Ольга Адольфовна

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

Аннотация. Статья посвящена главному произведению выдающегося пианиста и композитора Адольфа фон Гензельта — Концерту для фортепиано с оркестром фа минор ор. 16. Материалом исследования стала рукопись сочинения с пометками Роберта Шумана и Фердинанда Хиллера, хранящаяся в Научно-исследовательском Отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, также в фокусе внимания оказывается переписка Гензельта с Шуманом и Милием Алексеевичем Балакиревым. Подробно рассмотренная история создания и исполнения Концерта позволяет предположить, что редакция Шумана и Хиллера была далека от первоначального авторского замысла, а исполнительские версии Клары Шуман и Феликса Мендельсона исказили сочинение. Причины этих искажений были как субъективные (болезненное состояние Роберта и беременность Клары Шуман), так и объективные (различные представления о природе оркестровки в фортепианном концерте, присущие лейпцигской и веймарской школам). Подлинным рождением Концерта стало исполнение Листа в авторской версии (1848 год). Редакция Балакирева (1884 год), сделанная по просьбе Гензельта, более всего соответствовала духу сочинения. Именно в этой редакции Концерт Гензельта оказал значительное влияние на развитие русского фортепианного концерта второй половины XIX века.

Ключевые слова: *Адольф фон Гензельт, Фортепианный концерт ор. 16, Роберт Шуман, Милий Алексеевич Балакирев, история русского фортепианного концерта.*

Дата поступления: 01.06.2020

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Скорбященская О. А.* Концерт Адольфа фон Гензельта ор. 16 и его судьба: к вопросу о становлении жанра русского фортепианного концерта второй половины XIX века // *Opera musicologica.* 2020. Т. 12. № 3. С. 46–63.

DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.3.003.

Концерт Адольфа фон Гензельта ор. 16 и его судьба: к вопросу о становлении жанра русского фортепианного концерта второй половины XIX века

Главным произведением знаменитого петербургского пианиста и композитора Адольфа фон Гензельта (1814–1889) стал его Концерт для фортепиано с оркестром ор. 16 — масштабное сочинение, которое он писал на протяжении чуть ли не 15 лет, а потом еще 40 лет дорабатывал. В истории фортепианной музыки такой случай — пример исключительный. Подобно Кёльнскому собору, строившемуся в два этапа на протяжении сотен лет¹, этот опус создавался многие десятилетия, к его написанию приложили руку, по крайней мере, четыре композитора: Гензельт, Шуман, Хиллер и Балакирев.

Первоначальная версия Концерта относится ко времени учебы Гензельта в Веймаре у Гуммеля в 1831–1832 годах (см.: [Kindl 2014, 38, 66]). Именно это сочинение юный Гензельт исполнил в Мюнхене по возвращении из Веймара 28 ноября 1832 года (см.: [Kindl 2010, 123]). Приехав в Вену, Гензельт уничтожил первоначальную версию и начал работу над вторым вариантом Концерта ор. 16. Об этом свидетельствовала Розали Гензельт, жена композитора, в письме к его биографу Марии Липсиус от 10 ноября 1874 года (см.: [Kindl 2010, 386])².

Дебютировав в 1837–1838 годах со своими Этюдами ор. 2 и ор. 5, Гензельт добился триумфа как пианист и как композитор, и Шуман всячески направлял его к «сонате, концерту — или создавать собственные, более крупные жанры» [Шуман 1978, 159–160]. Уже в России, в 1838 году Гензельт возобновил работу над Концертом ор. 16, который обещал Кларе и Роберту для премьерного исполнения в Лейпциге. Но и в 1844-м, когда Шуман, приехав в Санкт-Петербург, ознакомился с его набросками, Концерт все еще не был закончен. Между тем, он был уже обещан издательству Брайткопфа и Гертеля в Лейпциге. Второго апреля (21 марта

¹ В 1248–1437 и 1842–1880 годах.

² Здесь и далее перевод фрагментов из книги Г. Киндля выполнен автором настоящей статьи.

по ст. ст.) 1844 года Шуман пишет из Санкт-Петербурга в издательство: «...Гензельта я не раз уговаривал закончить свой концерт, ибо есть еще недостатки в инструментовке, в партии фортепиано тоже еще не все ясно. Однако Гензельт настолько занят уроками, что, как я вижу, до наступления летних месяцев не сумеет его закончить. Впрочем, вчера, когда я с ним говорил, он заверил меня, что безусловно никому, кроме Вас, не отдаст сочинения для печати» [Шуман 1982, 95]. Наконец летом 1845 года концерт был написан, о чем Шуман сообщил Раймунду и Гансу Гертелям 17 августа в письме из Дрездена [Шуман 1982, 117].

Но и на этом работа над Концертом не была завершена. Очевидно, Шуману и Кларе сочинение не понравилось, и они стали его переделывать, приспособлявая к своему пониманию специфики этого жанра. 7 июля 1845 года Гензельт пишет Шуману развернутое письмо, в котором сообщает о том, что партитуру сочинения ему скоро передадут «фройляйн Брайткопф и Зиновьева»³ и высказывает пожелание «не просмотреть его бегло, а точно и критически проследить все и поговорить со мной об изменениях, отмеченных особенно карандашом», свои замечания он просит высказать также Мендельсона и Крэгена⁴ (см.: [Kindl 2010, 212]).

Очевидно, Гензельт волновался о результатах своей работы, поскольку оркестровка не была его сильной стороной. Шуман, не доверяя себе, обратился за помощью к Фердинанду Хиллеру⁵, композитору и пианисту, с которым внимательно изучил партитуру.

Первое исполнение Концерта прошло 5 октября 1845 года в Лейпциге в первом абонементном концерте сезона Гевандхауз-оркестра. Играла Клара Шуман, дирижировал Мендельсон. Клара не скрывала своего разочарования: она полагала, что главная цель автора «заключена в пассажах, составленных возможно более сложно и соединенных кусками», а «первая часть лишена цельности» (цит. по: Глянцева 2002, 197)). Первоначально Шуман и Клара хотели включить в программу два Концерта — Гензельта и самого Шумана. Именно так Клара и играла на репетиции в Дрездене 25 сентября в доме своего отца. Но затем от этого

³ Ученицы Гензельта. Возможно, имеются в виду Эмилия Фёдоровна Брайткопф (1790–1851), дочь Анны Ивановны фон Брайткопф, первой директрисы Петербургского и Московского Екатерининского института, и ее сестра Устиния Васильевна Брайткопф (Зиновьева, 1808–1897) или их племянница Екатерина Зиновьева (18??–18??), которой была посвящена каденция Гензельта к Третьему концерту Бетховена op. 37.

⁴ Крэген, Карл Филипп (1798–1879) — дрезденский пианист, композитор, педагог, друг Гензельта и Шумана.

⁵ Фердинанд фон Хиллер (1811–1885) — немецкий пианист, композитор, педагог; жил и работал в 1839 году в Лейпциге, затем в Дюссельдорфе и в Кёльне. Друг Шумана, Мендельсона, Шопена, Алякана.

замысла пришлось отказаться. Шуман планировал приехать с Кларой на премьеру в Лейпциг (он беспокоился о ее состоянии — Клара была беременна в четвертый раз) и писал об этом Мендельсону 24 сентября 1845 года: «... моя жена поручила мне сказать, что намерена играть только Гензельта. По трудности Концерт равен двум, требует большого напряжения — короче говоря, она не решается играть еще что-либо, кроме этой вещи» [Шуман 1982, 119]. Шуман не присутствовал на концерте из-за своего плохого самочувствия, но просил Клару подробно описать все обстоятельства премьеры.

На премьере пианистка играла очень хорошо, однако Концерт успеха не имел. Оценки прессы не были восторженными. По мнению критика «Новой Рейнской музыкальной газеты», «фортепианная партия очень трудна и, за исключением финала, неблагоприятна» (см.: [Kindl 2014, 318]). Герман Хиршбах, критик лейпцигского журнала «Repertorium für Musik» («Музыкальный репертуар»), отмечая мастерство исполнения Клары и Мендельсона, писал: «Концерт Гензельта <...> не может быть отмечен среди лучших произведений современности. Гензельт в нем впервые пробует себя в крупной форме, и, к сожалению, эта попытка оказалась довольно неуклюжей. Мелодическое начало, как и можно было ожидать, у Гензельта превалирует над фактурой; что касается формы, то она может быть охарактеризована двумя короткими словами: Этюд и Песня без слов» (цит. по: [Kindl 2014, 319]). Критик из «Всеобщей музыкальной газеты» был наиболее суровым, считая, что целому не хватает единства: «Первая часть еще имеет самостоятельное значение, обе следующие части демонстрируют, что композитор слишком увлекся этюдной манерой, из которой не смог выпутаться, партия фортепиано везде занимает подчиненное положение, без единого тематического зерна» (цит. по: [Kindl 2014, 320]). Не скрывал своего разочарования и Мендельсон, сказавший, что музыка Концерта — это «пассажи с наклеенной сверху мелодией» (цит. по: [Лосева 1999, 196]).

Второе исполнение Концерта состоялось в Дрездене 25 ноября 1845 года в присутствии Шумана и прошло с большим успехом. Дирижировал Хиллер, об исполнении которого Шуман восторженно писал Мендельсону (см.: [Kindl 2014, 322]). «Всеобщая музыкальная газета» опубликовала краткий отчет об этом концерте, в котором отмечалась «одухотворенная и художественная игра фрау Шуман» и читателей отсылали к предыдущей заметке относительно Концерта Гензельта (см.: [Kindl 2014, 322]).

После концерта Шуман написал Гензельту 29 ноября 1845 года из Дрездена подробное письмо:

«Мой дорогой Гензельт,

<...> Как художники, мы идем различными путями, однако я, несомненно, ценю твою работу в ее своеобразии.

В целом, для меня в этом сочинении слишком много механистичного, внешнего, одним словом, *Фортепианного*, которое преобладает <...>.

Первая часть колеблется слишком сильно по характеру, темп тоже переменчив. Примерно за 6 тактов до буквы *B* меня все устраивает, все развивается ясно и естественно; что следует затем, а именно хорал, мне кажется странным, только от буквы *E* я нахожу все правильным.

Романс очень изящен, даже серьезная, драматичная вторая часть. <...> Последняя часть, по-видимому, имеет больше всего пассажей; мне кажется, что их слишком много, без них она [музыка — *O. C.*] еще сильнее повлияла бы на публику.

Что касается инструментровки, то было бы лучше нам с тобой ее лично обговорить <...>: она в целом слишком тяжела, что причиняет ущерб [партии — *O. C.*] фортепиано. Литавры мы выбросили везде, где они нас тревожили. Также я вместе с Хиллером зачеркнул все медные духовые, ты услышишь, как это все звучит, и я верю, ты будешь удовлетворен <...>. Искусство инструментровки (или оркестрового аккомпанемента) — нечто совершенно иное. Ты все инструментуешь слишком симфонично. Возможно, ты уже играл Концерт в Петербурге или слышал его, и ты согласен с моим суждением...» (цит. по: [Kindl 2010, 221–223]).

Следующей главой в истории Концерта стала эпопея его издания. Получив письмо Шумана, Гензельт с нетерпением ждал оркестровые голоса, чтобы внести изменения в партитуру. В результате, так и не получив их, он не мог найти золотую середину. Десятого декабря 1845 года Гензельт пишет Шуману: «...Во многом я с тобой согласен, что оркестровка перегружена, но мне очень жаль, что вы выбросили все тромбоны в тутти и особенно в до-диез-минорном эпизоде во Второй части, в которой сама идея заключена в звучании тромбонов» (цит. по: [Kindl 2010, 223]).

Незаконченное письмо обрывается на довольно раздраженной ноте: «Это все же *мой* Концерт!». Гензельт упоминает, что в Петербурге он слышал много оркестров с духовыми (военных оркестров), которые звучали очень хорошо. Далее говорит, что готовит исполнение в Петербурге этого Концерта со своей ученицей и надеется, что Шуман сможет приехать и послушать.

Итог подводит письмо Гензельта (без даты, предположительно, март 1846 года из Санкт-Петербурга), в котором композитор сетует на то, что

оркестровых голосов он еще не получил, и предлагает исполнить Концерт в двух оркестровых версиях в один вечер и сравнить их (см.: [Kindl 2010, 228–229]).

Если Гензельт и пытался сохранить спокойный тон в ответ на убийственную критику и непонимание шумановского лагеря, то о его истинном состоянии мы можем узнать из письма Розали Гензельт берлинскому издателю Шлезингеру. Она сообщает, что муж ее почти заболел после лейпцигской премьеры Концерта, а то, как играла Клара, было «карикатурой на Концерт» и по этому исполнению судить о сочинении невозможно (см.: [Kindl 2010, 230–231]).

Восьмого марта 1847 года Концерт впервые был исполнен в Санкт-Петербурге в Зале Дворянского собрания ученицей Гензельта фройляйн фон Болговски (Екатериной Болговской). Дирижировал Карл Альбрехт [Боткин 1849, 1025]. Развернутую рецензию на это событие поместила «Новая Берлинская музыкальная газета». Там было, в частности, написано:

«Фортепианный Концерт делает честь композиционному умению Гензельта — он отказался от виртуозных тирад, безошибочно *подчиняя так называемые фортепианные эффекты музыкальной мысли.*

Для сведущего фортепианного исполнителя Концерт представляет большой интерес. Анданте в нем дышит глубоким чувством и является наиболее удачной частью. Оркестровая партия переложена для второго фортепиано самим композитором. В этом исполнении Концерт произвел самое удовлетворительное впечатление» (курсив мой — О. С., цит. по: [Kindl 2014, 328]).

Возникает вопрос: так ли права была критика того времени? Негативные аргументы сводятся к трем замечаниям:

- неудачная (перегруженная) оркестровка;
- отсутствие тематического единства материала в фортепианной партии («пассажи с наклеенной мелодией», по выражению Мендельсона);
- отсутствие четкого плана в первой части, обусловленное слишком свободной трактовкой сонатной формы, которое приводит к перегруженности интонационного материала, требующего сокращения (это и сделал Шуман).

На первый взгляд, аргументы бесспорны. Но будем учитывать, что все они исходят из одного лагеря — лейпцигского (рецензии на него были опубликованы в газетах, редактируемых либо самим Шуманом, либо

его сторонниками). Очевидно, Концерт Гензельта не совпадал с идеалами «лейпцигской» школы (Шуман, Мендельсон) и был близок идеям школы «веймарской» (Лист, Вагнер). Он в очень большой степени зависел от адекватной интерпретации, как, впрочем, и всякое новое произведение. Вспомним о долгом пути к слушателю Первого Концерта П. И. Чайковского.

Кроме того, разве мы не знаем примеров того, как все аргументы рассыпались в прах при удачном исполнении шедевра? А исполнение Клары Шуман и Мендельсона вряд ли было полностью удачно. Слишком сложна и непривычна была поставленная перед ними задача. Гензельт разрабатывает пути *симфонизации* концерта, отходя от его трактовки как сольной виртуозной пьесы с минимальным оркестровым аккомпанементом. И самое главное — какую версию сочинения исполняли в Лейпциге? Ответ на этот вопрос дает знакомство с сокращенной Шуманом партитурой⁶.

Теперь она, с пометами Гензельта, Хиллера и Шумана, хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее — НИОР НМБ СПбГК). Как с уверенностью полагает заведующая отделом, Лариса Миллер, манускрипт был куплен А. К. Глазуновым для консерватории у С. М. Ляпунова, наследника и преемника М. А. Балакирева⁷. Балакирев же получил рукопись от самого Гензельта в 1884 году для того, чтобы сделать новый вариант оркестровки, о чем говорит находящееся в НИОР НМБ СПбГК письмо Гензельта Балакиреву от 23.09.1884 года⁸.

Концерт ор. 16 в НИОР НМБ СПбГК представлен в виде рукописной копии, сделанной неизвестным переписчиком, размером 39,2 × 30,5 см, объемом 133 страницы, из них пронумеровано 68 листов, один, написанный рукой Гензельта, вложен между страницами 128 и 129. Содержит множество помет самого Гензельта, Шумана и Хиллера.

На шмуцтитуле таких помет три:

— рукой неизвестного копииста написано: «Concert für das Pianoforte mit Orchester von Adolph Henselt» (Концерт для фортепиано с оркестром Адольфа Гензельта);

⁶ Гензельт А. Концерт фа минор ор. 16 (1845 г.). НИОР НМБ СПбГК. № 1477. 68 л.

⁷ Перед отъездом в Париж после драматических событий 1922 года (суд над духовенством) Ляпунов распродал часть своей библиотеки. См.: [Миллер 2012]; [Сквирская 1998, 143].

⁸ Гензельт А. Письмо Балакиреву от 23.09.1884 г. Перевод неустановленного лица. НИОР НМБ СПбГК. № 2850. 2 л.

- рукой Шумана написано «Was ist in Klammern mit einem Schwarzen abgeschlossen ist von Hiller, dieser Rotstift ist von mir. R. Sch.» («Что заключено черным в скобки, [сделано] Хиллером, этим красным карандашом — мной»);
- рукой Гензельта: «NB. Все, что не зачеркнуто чернилами, действительно. Карандашные пометы не учитывать»⁹.

Причина столь категоричного замечания композитора становится ясной после подсчета количества купюр, сделанных Шуманом и Хиллером, а также анализа изменений в оркестровке. Так, из 59 листов первой части изъято 24 с половиной! Первая часть лишилась разработки с хоральным эпизодом и двух заключительных партий. Оркестровка из симфонической превратилась в камерную. Концерт лишился своего главного содержания. Из второй части (18,5 листов) выброшено шесть с половиной, на которых записан важнейший центральный эпизод (четырёхстрочный в партии фортепиано, в до-диез миноре, в котором Р. Б. Дэйвис видит предвосхищение прелюдии Рахманинова [Davis 1967, 25]). В третьей части из 50 страниц осталось 25. Ровно половина.

В таком виде Концерт Гензельта в редакции Шумана и Хиллера выглядит кратким изложением основных тем и занимает 117 страниц вместо 225. Впрочем, это соответствовало логике того времени, когда Мендельсон сокращал «Страсти по Матфею», а Клара играла отдельные номера из «Карнавала» и «Крейслерианы». Но главное, каждый исполнитель считал допустимым изменять не только дух, но и букву произведения, зачастую выступая в качестве соавтора.

Второе рождение Концерту Гензельта дало исполнение Ференца Листа. Он познакомился с гензельтовским сочинением еще в 1842 году в Петербурге, когда сыграл вторую часть а *prima vista* в салоне князя Михаила Виельгорского перед избранной аудиторией. В марте 1848 года, только что приступив к обязанностям придворного капельмейстера в Веймаре, великий музыкант дважды исполнил Концерт Гензельта, за что получил благодарность герцога Карла Фридриха фон Саксен-Веймарского (см.: [Kindl 2014, 333]). 29 марта 1849 года Лист исполнил первую часть Концерта Гензельта в Гевандхаузе в Лейпциге. В прессе отмечалось, что «этот Концерт приятно удивил новой виртуозностью благороднейшего направления. Лист играл его с любовью, просто изумительно, с глубоким пониманием, с его безграничной, сказочной техникой» (цит. по: [Kindl 2014, 335]).

⁹ Гензельт А. Концерт фа минор ор. 16 (1845 г.). НИОР НМБ СПбГК. № 1477. Л. 2.

Лист назвал Концерт Гензельта «лучшим произведением в этом роде за все последние десять лет» (цит. по: [Бессель 1849, 1042]). Когда в 1883 году в Санкт-Петербурге отмечали 25-летний юбилей инспекторской деятельности Гензельта, Лист прислал в качестве приветствия начало Второй части гензельтовского Концерта со словами: «Чем дальше, тем великолепнее!»¹⁰. Этот автограф, отправленный Вере Врангель¹¹, сопровождало следующее письмо: «Однажды один дипломат с хорошей репутацией сказал: князья должны получать цветы только из их собственного сада. Гензельт принадлежит к князьям; это позволяет мне преподнести ему напоминание о прекраснейших цветах его благородного сада!»¹²

В 1864 году (23 марта/4 апреля) Концерт Гензельта в Санкт-Петербурге (в зале Дворянского собрания) исполнил знаменитый пианист листовского круга Ганс фон Бюлов (см.: [Kindl 2014, 463]). И снова успех был полным и безоговорочным!

Обратимся к анализу самого Концерта Гензельта. В Концерте три части. Первая, *Allegro patetico*, открывается оркестровой экспозицией: за страстным и мощным звучанием темы вступления, героической по складу, следует певучая, элегического характера тема главной партии и контрастная ей тема побочной (*religioso*), воплощающая светлую романсовую лирику; заключительная партия возвращает первоначальное патетическое настроение. В фортепианной экспозиции характеристика тем сохраняется, но они насыщаются виртуозными пассажами, каскадами октав и аккордов. Связующая партия удивительно напоминает такой же раздел в ми-минорном Концерте Шопена, побочная партия в своем лиризме — мелодии некоторых «Песен без слов» Мендельсона. Мощь арпеджио и аккордов заключительной партии предвосхищает концерты Брамса, Рубинштейна и Рахманинова.

¹⁰ Гензельт А. Концерт фа минор, 2 часть («Motiv der wunderbaren Larghetto in A. Henssels Concert»). Автограф Листа, датированный маем 1883 года, с его припиской. Веймар. ОР РНБ. Ф. 437. Ед. хр. 4. Л. 1.

¹¹ Врангель, Вера Егоровна (1832–1915), баронесса, происходила из очень известного рода, представители которого более трех веков служили России, была внучкой Ф. П. Врангеля — знаменитого географа и путешественника, в честь которого назван остров в Северном Ледовитом океане, дочерью Егора (Георга Германа) фон Врангеля, владельца имения Камлотка. Из этой же семьи вышел герой Белого движения Пётр Николаевич Врангель. В. Е. Врангель посвятила свою жизнь делу помощи нуждающимся. Она стала сестрой милосердия, участницей русско-турецкой войны 1877–1878 гг. С 1898 года — сестра-настоятельница Свято-Георгиевской общины сестер милосердия. Сестра Михаила Егоровича Врангеля, генерал-губернатора Плоцка, ученика Гензельта. Близкая знакомая Гензельта и Листа.

¹² Лист Ф. Письмо В. Е. Врангель. ОР РНБ. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 1.

В разработке обращает на себя внимание центральный эпизод. В нем основой является хоральная тема (неточное обращение вступительной темы), которая звучит в начале мистически тихо, у струнных, а затем — возглашается фортиссимо у медных духовых на фоне раскатов арпеджио у фортепиано.

Вторая часть, *Larghetto*, написана в тональности ре-бемоль мажор, особенно любимой впоследствии русскими композиторами в лирической музыке. Прекрасная певучая мелодия звучит на фоне арпеджированного аккомпанемента, постепенно мелодическое развитие насыщается патетикой и переходит в декламационные пассажи. Второй раздел — имитационный диалог, где молящим репликам в верхнем голосе отвечают «крадущиеся», тревожные басы. В целом, однако, драматизм поначалу затаенный, глухой. Но затем он прорывается вовне, и в диалоге грозных басов и молящих аккордов слышится подлинное отчаянье. В драматическом развороте кульминации вспоминаются Брамс и Бетховен. В репризе (форма *Larghetto* — трехчастная) мелодия насыщается фиоритурами в шопеновском духе, а октавные, полные пафоса, реплики отчасти напоминают о Листе. В коде все эмоциональное напряжение стихает.

Третья часть — *Allegro agitato* — в форме рондо-сонаты. Стремительная виртуозность этой части стилистически напоминает произведения Вебера. Она открывается октавными пассажами. С удивительным мастерством композитор насыщает эти пассажи мелодическим развитием — шопеновского и листовского типа. В разработке проявляется мастерство немецкой школы (вспоминаются Бетховен и даже Брамс!)

Представляется, что не во всем критика Шумана и Хиллера в отношении гензельтовского Концерта была справедливой. Сочинение Гензельта был созданием совсем иного рода, чем шумановский идеал концерта. Массивность конструкции, масштабность формы, предполагаемая грандиозность оркестровки, к которой стремился Гензельт, выдают в нем композитора, стремившегося к «тевтонской мощи» [Davis 1967, 23], а не камерно-интимного лирика, как того ожидал Шуман. Эпизод в разработке (хорал, по выражению Шумана) — безжалостно купированный редакторами — действительно кажется лишним, если исходить из камерно-сольной трактовки концерта, но абсолютно необходим в этом сочинении. Гензельт создает из первой части форму, близкую увертюре к опере «Тангейзер» Вагнера или одночастному концерту поэзного склада Листа. Вторая в таком случае является тоже обособленным эпизодом, симфоническим ноктюрном с неожиданным центральным эпизодом трагического характера, и объединяет все в целостную концепцию финал, в котором

массивность первой части и изысканная камерность второй приходят к соответствию и балансу. Интонационные переключки тем связывают все произведение в единое целое: тема Вступления отзывается в центральном эпизоде разработки, а основная тема *Larghetto* интонационно сопряжена с побочной из *Allegro patetico* и ведущей темой финала.

Характерно, что исправления Шумана касаются всех частей, которые он пытался сократить и улучшить, но — тщетно. Когда-то Шуман упрекал Гензельта за его лиризм, чрезмерный в Этюдах, замечая: «было бы верхом неблагодарности требовать от человека, принесшего нам букет цветов, чтобы он лучше привел нам связанного льва» [Шуман 1978, 160]. Конечно, выкинув хорал, нельзя «усовершенствовать» форму сонатного аллегро, потому что из нее будет изъят главный тематический элемент: тема, которую хочется назвать, вслед за Бетховеном, *темой Судьбы*, а может быть, и, по-вагнеровски, *темой Рока*. Впервые она появляется в оркестровом звучании с характерным ходом в басовом голосе: *Des-C-F!* Производный от этого же мотива оборот (в неточном обращении и в тональности до мажор) становится основой темы в духе протестантского хорала в оркестровом эпизоде *religioso* и затем в его сольном продолжении, где пианист обрушивается с сияющими арпеджио фортиссимо на клавиатуру, в то время как в басах звучит ликующий «трубный глас» хоральной темы (Гензельт записывает эту тему на отдельной, третьей строке). Гимн, в который превращается мистическая хоральная тема, — одна из самых ярких кульминаций Концерта¹³. Именно здесь вспоминаются вагнеровские оркестровые сочинения или органные и фортепианные произведения Франка (Прелюдия, хорал и fuga).

Фортепианная партия сочинения не редактировалась Шуманом. Пассажи Концерта, действительно, носят не всегда связанный с тематическим развитием характер. Они очень трудны, но не усложнены намеренно — Гензельт исходил из своих экстраординарных пианистических возможностей, отсюда и октавные шквалы, и двойные ноты, и арпеджио через всю клавиатуру. Для исполнения Концерта нужна огромная выносливость и сила — в сочетании с гибкостью и мягкостью. Пианизм Концерта отличает обилие октавных пассажей, мартеллато, виртуозных аккордовых последовательностей и вообще до предела уплотненная факту-

¹³ Этот интонационный оборот, состоящий из восходящей секунды и терции в объеме кварты, имеет истоки в мелодике григорианского хорала. Его можно обнаружить, например, в теме фути ми мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Он же использовался и другими композиторами (Й. Фуксом, И. К. Ф. Фишером, И. Я. Фробергером, Я. А. Райнкеном) — благодарю доктора искусствоведения Т. В. Шабалину за эту ценную информацию.

ра, которая иногда требует изложения даже на четырех (!) нотных станах, как в среднем эпизоде второй части. Для своего времени такая техника была явлением исключительным.

Гензельт был не до конца доволен шумановским вариантом и много лет спустя отправил Концерт Балакиреву для переоркестровки. Посылая ему «историческую партитуру» 23 сентября 1884 года, Гензельт писал: «По заглавию увидите, что в свое время (за 43 года (!) перед сим), Гиллер¹⁴ и Шуман выразили свое мнение, намеченное черным и красным карандашом, которому я не всегда следовал, хотя находил, что аккомпанемент оркестра был затруднителен...»¹⁵.

Наброски редакции оркестровой партии, выполненной Балакиревым, очень любопытны. Он не идет по шумановскому пути сокращения, но пытается переизложить идеи Гензельта по-своему. Уже при первом взгляде на партитуру заметны изменения: из оркестровой экспозиции исключена дублирующая партия фортепиано. Добавлены видовые деревянные инструменты, в состав включены четыре валторны (вместо двух), четыре тромбона (теноровые), труба и туба, две партии литавр и тарелки.

Изменения Балакирева касаются в основном первой части. Во второй части изменения минимальны. Балакирев считал ее образцом того, как надо писать медленные части, рекомендуя как пример для подражания С. М. Ляпунову вместе со вторыми частями концертов Шопена.

В целом оркестровка становится более прозрачной и красочной, и из творения «сумрачного германского гения» рождается произведение, наполненное светоносным славянским колоритом. Вторую часть Балакирев сделал основой сольной фортепианной пьесы. К сожалению, сохранились только наброски оркестровки первой части (оркестровая экспозиция до вступления фортепиано) и транскрипция второй. Финал Балакирев не закончил.

Во второй половине XIX и первой половине XX века Концерт исполняли такие выдающиеся пианисты, как К. Клиндворт, Г. фон Бюлов, А. Н. Скрябин, игравший его на выпуске из Московской консерватории, Э. фон Зауэр, Ф. М. Blumenфельд, Ф. Бузони, Э. Петри, В. Пахман, в качестве дирижеров — Г. Берлиоз, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. Г. Рубинштейн, А. И. Зилоти, Л. Ауэр. Педагоги русских фортепианных школ, в частности, В. И. Сафонов и Л. В. Николаев, использовали это произведение в своей практике. Исполнялся этот концерт и дамами —

¹⁴ Подобное написание фамилии — в оригинале.

¹⁵ *Гензельт А.* Письмо Балакиреву. 1884 г. Перевод неустановленного лица. НИОР НМБ СПбГК. № 2850. Л. 1.

среди них ученица Гензельта Е. А. Болговская¹⁶ и мать Скрябина Л. П. Щетинина, ученица Т. Лешетицкого¹⁷.

Звучание Концерта Гензельта было тем фоном, на котором происходило формирование фортепианного стиля новой русской школы. Возможно, такие сочинения, как Концерт для фортепиано с оркестром Павла Пабста (1882), написанный к коронации Александра III, фортепианный Концерт до-диез минор Римского-Корсакова (1883), впервые исполненный М. А. Балакиревым в 1884 году, и даже Концерт фа-диез минор Александра Скрябина (1896) продолжают линию Концерта Гензельта.

Любопытно сопоставить ор. 16 с фортепианным Концертом № 1 фа-диез минор М. А. Балакирева, написанным в 1855–1856 годах. Концерт Балакирева мягче и лиричнее, но происхождение тем — из шопеновского источника, в сочетании с виртуозностью большого масштаба — типично гензельтовское.

Интонационный материал, фактурные формулы, музыкальная драматургия русских концертов красноречиво свидетельствуют о гензельтовском влиянии: сопоставим вступление к фортепианному Концерту Римского-Корсакова и начало Концерта Гензельта, средний эпизод из Концерта Римского-Корсакова и средний эпизод из Концерта Гензельта (от буквы *B*), богатырский размах октав Концерта Римского-Корсакова и гензельтовские типичные октавные пассажи во вступительной теме Концерта, сочетание певучей мелодии и широких арпеджированных пассажей в аккомпанементе в каденции солиста. Характерны параллели темы вступления в Концерте Балакирева, его главной партии и начала разработки — и соответствующих разделов из Концерта Гензельта. Даже в Концерте Скрябина можно усмотреть что-то общее с Концертом Гензельта, хотя элегичная меланхолия мелодии и изящество скрябинской фактуры гораздо тоньше, чем у «тевтонца». Но импульсивные вспышки кульминаций основаны на гензельтовской «грандиозной» октавно-аккордовой фактуре, а развитая партия левой руки со сверхширокими арпеджио — типична для Гензельта. Задушевность средней части и танцевальность финала, написанного в ритме мазурки, напоминают о Шопене.

Забывтый опус Адольфа фон Гензельта при ближайшем рассмотрении оказывается сочинением, связанным тесными узами с концертными произведениями европейских музыкантов и предвосхитившим многое в русской фортепианной музыке этого жанра. Словно недостроенный

¹⁶ В некоторых источниках фигурирует как фройляйн фон Болговски (см. выше).

¹⁷ В XX и XXI веках исполнителей Концерта немного: Марк-Андре Амлен, Дэниэл Примвуд и Лев Винокур.

и уже пришедший в упадок разрушения величественный собор, высится он своей громадой над многими столь часто исполняемыми, заигранными сотнями исполнителей фортепианными концертами.

В редакции Шумана и Хиллера Концерт — памятник несбывшейся дружбе, характерный пример «диалога непонимания», который, к сожалению, можно считать частым явлением даже среди близких по духу людей. В незаконченной редакции Балакирева — вдохновенное пророчество о далекой, неосуществленной и неосуществимой цели. Но, возможно, именно это балакиревское преобразование сыграло главную роль в формировании устойчивого интереса, который испытала к Концерту русская аудитория рубежа XIX–XX веков.

Аббревиатуры

НИОР НМБ СПбГК — Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

Литература

- Боткин 1849 — В. Б. [Василий Боткин] Фельетон. Адольф Гензельт // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 13 ноября. № 255. С. 1023–1025.
- Глянцева 2002 — Глянцева Н. Р. Шуман и А. Гензельт. История творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 2 / сост.: И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. Москва: Московская консерватория, 2002. С. 184–199. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 40).
- Лосева 1999 — Воспоминания Роберта Шумана о Феликсе Мендельсоне-Бартольди / пер., комментарии и вступительная статья О. Лосевой // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 196–200.
- Миллер 2012 — Миллер В. С. М. Ляпунов и «Дело о церкви» // Памяти Анастасии Сергеевны Ляпуновой. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2012. С. 64–91. (Петербургский музыкальный архив. Вып. 9).
- Сквирская 1998 — Сквирская Т. К истории личного архива М. А. Балакирева // Балакиреву посвящается: сборник статей к 160-летию композитора / ред.-сост. Т. А. Зайцева. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. С. 143–152.
- Шуман 1978 — Шуман Р. Этюды // Шуман Роберт. О музыке и музыкантах: в 2 т; в 3 кн. / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Т. 2а. Москва: Музыка, 1978. С. 158–161.
- Шуман 1982 — Шуман Р. Письма: в 2 т. Т. 2 (1840–1856). Москва: Музыка, 1982. 525 с.
- Davis 1967 — Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. 1967. Vol. 28. No. 3 (August), pp. 19–64.

- Kindl 2010 — *Kindl G.* Adolph von Henselts Briefe. Erstausgabe des im Henselt-Archiv des Stadtmuseums Schwabach gesammelten Briefwechsels von Adolph und Rosalie von Henselt / Transliteriert von Gebhard und Ursula Kindl. Schwabach: Stadtmuseum, 2010. 676 S.
- Kindl 2014 — *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens: ein ehrendes Gedenken zum 200. Geburtstag und 125. Todestag des virtuosen Pianisten, poesievollen Komponisten und richtungweisenden Klavierpädagogen. Schwabach: Stadtmuseum, 2014. 816 S.

Сведения об авторе

Скорбященская, Ольга Адольфовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9816-9036>

SPIN-код: 9313-8576

e-mail: olgaskorby@mail.ru

Кандидат искусствоведения (1993), профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

Adolph von Henselt's Concerto Op. 16 and Its Fate: To the Question of the Formation of the Genre of the Russian Piano Concerto of the Second Half of the 19th Century

Skorbyashchenskaya, Olga A.

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

Abstract. The article is devoted to the history of creation, publication and performance of the main work of Adolph von Henselt—the Piano Concerto in F minor op. 16. The research materials were the manuscript of the Concerto with the notes of Robert Schumann and Ferdinand Hiller, stored in the Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the St. Petersburg Conservatory, as well as Henselt's correspondence with Robert Schumann and Miliy Balakirev. The detailed history of the creation and performing of the Concert suggests that the edition of Schumann and Hiller were far from the original author's intention, and the performance of Clara Schumann and Felix Mendelssohn distorted the idea of the composition. The reasons for this were both subjective (Robert's painful state and Clara Schumann's pregnancy) and objective (different ideas about the nature of orchestration in a piano concerto inherent in the Leipzig and Weimar schools). The Concerto's true birth was the performance by Liszt in the author's version (1847). The incomplete edition of Balakirev (1884), made at the request of Henselt, was most consistent with the spirit of the composition. It was this edition of the Henselt Concerto that had a significant impact on the development of the Russian piano concerto of the second half of the 19th century.

Keywords: *Adolph von Henselt, Piano Concerto op. 16, Robert Schumann, Miliy Balakirev, history of the Russian Piano Concerto.*

Submitted on: 01.06.2020

Published on: 15.09.2020

For citation: *Skorbyashchenskaya, Olga A.* "Adolph von Henselt's Concerto Op. 16 and Its Fate: To the Question of the Formation of the Genre of the Russian Piano Concerto of the Second Half of the 19th Century". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 46–63 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.003.

Works Cited

Botkin, Vasilii P. (1849). [V. B.] "Fel'eton. Adolph Henselt" ["Feuilleton. Adolph Henselt"]. In *Sankt-Peterburgskie vedomosti [Saint Petersburg's register]*, no. 255 (13 Nov 1849), pp. 1023–1025 (in Russian).

- Davis 1967 — *Davis R. B.* “Henselt, Balakirev & the piano”. In *The Music Review*, vol. 28, no. 3 (August 1967), pp. 19–64.
- Glyanceva, Natalija N. (2002). “R. Schumann i A. Henselt. Istoriya tvorcheskogo sodruzhestva” [“R. Schumann and A. Henselt. History of the creative community”]. In *Russkije muzikal’nye arhivy za rubezhom. Zarubezhnyje muzikal’nyje arhivy v Rossii* [Russian music archives abroad. Foreign music archives in Russia]. Iss. 2. Moskva: Moskovskaya konservatoriya, pp. 184–199. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 40) (in Russian).
- Kindl, Gebhard (2010). *Adolph von Henselts Briefe. Erstausgabe des im Henselt-Archiv des Stadtmuseums Schwabach gesammelten Briefwechsels von Adolph und Rosalie von Henselt / Transliteriert von Gebhard und Ursula Kindl*. Schwabach: Stadtmuseum. Bd. 8. 676 S.
- Kindl, Gebhard (2014). *Adolph von Henselt (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens: ein ehrendes Gedenken zum 200. Geburtstag und 125. Todestag des virtuosen Pianisten, poesievollen Komponisten und richtungsweisenden Klavierpädagogen*. Schwabach: Stadtmuseum. Bd. 10. 816 S.
- Loseva, Olga V. (1999). “Vospominaniya Roberta Shumana o Felikse Mendel’sone-Bartoldi” [“Memoirs of Robert Schumann about Felix Mendelssohn-Bartholdi”] / Trans., comments and introductory article by Olga Loseva. In *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy], No. 3 (1999), pp. 196–200 (in Russian).
- Miller, Vladimir N. (2012). “S. M. Lyapunov i ‘Delo o tserkvi’ ” [“S. M. Lyapunov and ‘The case of the Church’ ”]. In *Pamyati Anastasii Sergeevny Lyapunovoy*. [Memory of Anastasia Sergeevna Lyapunov]. St. Petersburg: Izdatel’stvo Politekhnicheskogo universiteta, pp. 64–91. (Peterburgskiy muzykal’nyi arkhiv [Saint Petersburg music archive], Iss. 9) (in Russian).
- Schumann, Robert (1978). “Etyudy” [“Etudes”]. In Schumann, Robert. *O muzyke i muzykantakh* [About music and musicians]: in 3 vols. Trans. Alexandr Gabritshevsky & Lyudmila Tovaleva. comp., textol. ed., introduction, commentary Daniel Zhytomyrsky. Vol. 2-a. Moskva: Muzyka, pp. 158–161 (in Russian).
- Schumann, Robert (1982). *Pis’ma* [Letters]: in 2 vols. Vol. 2 (1840–1856). Moskva: Muzyka. 525 p. (in Russian).
- Skvirskaya, Tamara Z. (1998). “K istorii lichnogo arkhiva M. A. Balakireva” [“To the history of the personal archive of M. A. Balakirev”]. In *Balakirevu posvjashchaetsya: sbornik statey k 160- letiyu kompozitora* [Dedicated to Balakirev: Collection of articles for the 160th anniversary of the composer], edit.-comp. Tat’yana Zaytseva. St. Petersburg: Kompositor, pp. 143–152 (in Russian).

About the Author

Skorbyashchenskaya, Olga A.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9816-9036>

SPIN-код: 9313-8576

e-mail: olgaskorby@mail.ru

PhD (Arts, 1993), Professor of the Department of General Course and Methods of Piano Teaching at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

УДК 782; 785-063.2

ББК 85.313(2)

DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.004

О стилистике фортепианных ноктюрнов Цезаря Кюи

Глазунова, Регина Вячеславовна

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

Институт музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

191155 Санкт-Петербург, пер. Каховского, 2, литер В

Аннотация. Композиторская и музыкально-критическая деятельность Цезаря Кюи сыграла важную роль в становлении, укреплении и пропаганде русского музыкального искусства. В то же время стиль произведений Кюи напрямую не связан с идейными установками балакиревской школы; как композитор Кюи скорее был «европейцем», продолжателем традиций Шумана и Шопена. Выдающиеся пианисты XIX века — Антон Рубинштейн, Ференц Лист, Ганс фон Бюлов — высоко ценили творчество Кюи и охотно включали его фортепианные сочинения в свои концертные программы.

Одним из сквозных жанров фортепианного творчества Кюи является ноктюрн. В статье представлены все пять ноктюрнов, написанных композитором в разные годы. Подобно Шуману, Кюи стремится к объединению разнохарактерных миниатюр: каждый из ноктюрнов входит в тот или иной опус фортепианных пьес. Для подхода композитора характерны точность, любовь к деталям, бережное отношение к мелодии и гармонии, умение создать неповторимый колорит; миниатюрам свойственны простота изложения музыкального материала, поэтичность и возвышенная тонкость. На примере ноктюрнов рассматриваются особенности фортепианного стиля композитора, проводятся параллели с другими жанрами творчества Кюи и его современников.

Ключевые слова: *Цезарь Антонович Кюи, ноктюрн, русская фортепианная музыка.*

Дата поступления: 11.11.2019

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Глазунова Р. В. О стилистике фортепианных ноктюрнов Цезаря Кюи // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 3. С. 64–78. DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.004.*

Регина Глазунова

О стилистике фортепианных ноктюрнов Цезаря Кюи

В истории русской музыки Цезарь Антонович Кюи — одна из самых противоречивых, но вместе с тем значимых и интересных фигур. Композитор, музыкальный критик, общественный деятель, а также видный военный инженер, Кюи оставил после себя множество трудов, в числе которых четырнадцать опер, оркестровая и камерная музыка, около 400 романсов на русском и французском языках, несколько сотен критических статей, а также разработки в области строительства военных укреплений. Участник знаменитой «Могучей кучки», Кюи пережил всех своих соратников, став свидетелем наступления новой эпохи в истории России.

Со дня кончины Цезаря Кюи прошло уже более ста лет, а его творчество, к сожалению, до сих пор изучено недостаточно. Несмотря на официальное признание Кюи советским музыковедением и причисление его к «прогрессивным» фигурам, мы по-прежнему мало знаем как о личности композитора, так и об особенностях его творчества. Доступная литература о Кюи, кроме соответствующих разделов в консерваторских учебниках и справочных изданиях, весьма ограничена. Среди известных работ о Кюи можно назвать небольшие монографии А. Ф. Назарова¹ и В. В. Стасова², очерк А. П. Коптяева³ и критический этюд⁴ Луизы де Мерси-Аржанто⁵. Музыкальные сочинения Кюи в советские годы переиздавались крайне редко.

¹ Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. Москва: Музыка, 1989. 224 с.

² Стасов В. В. Цезарь Антонович Кюи: биографический очерк (см.: Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка / редколлегия: Е. Д. Стасова [и др.]. Т. 3. Москва: Искусство, 1952. 888 с.) Электронная копия: Lib.ru/Классика, 2004–2020. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1894_cezdar_antonovich_kyui.shtml

³ Ц. А. Кюи как фортепианный композитор: музыкально-критический этюд А. П. Коптяева: лекция, чит. 16 апр. 1895 г. в Музыкальной школе Даннемана и Кривошеина. Санкт-Петербург: Типография Н. Финдейзена, 1895. 54 с.

⁴ César Cui. Esquisse critique par la Comtesse de Mercy-Argenteau. Paris: Fischbacher, 1888. 217 p.

⁵ Графиня Мария-Клотильда-Елизавета Луиза де Мерси-Аржанто (1837–1890) — бельгийская пианистка, композитор, музыкальный публицист. Первой познакомила европейских слушателей с музыкой Новой русской школы. Была другом Кюи, пропагандировала его музыку за границей.

Наследие Кюи поистине огромно и неравноценно по своему художественному значению. Автор главы о Кюи в десятитомной Истории русской музыки замечает: «Прежде всего обращает на себя внимание несоответствие между теми теоретическими положениями, которые Кюи выдвигал в своих критических работах, и его собственным творчеством. Так, провозглашая и отстаивая принципы реализма, сам он фактически оставаясь на романтических позициях, что наиболее ярко выразилось в сюжетах и драматургических принципах его опер, а также в постоянном тяготении к миниатюрным формам» [Корженьянц 1994, 178].

В отличие от своих соратников по балакиревскому кружку Кюи никогда не тяготел к русской «почвенности». Б. В. Асафьев относит его вместе с Антоном Рубинштейном к «полуварягам» [Асафьев 1979, 76], указывая как на происхождение композитора (его отцом был оставшийся в России тамбурмажор наполеоновской армии Антуан Кюи), так и на полученное им в родном городе Вильно начальное музыкальное образование. Первым педагогом по композиции у проявившего музыкальный талант юноши стал именитый польский композитор, создатель первой национальной оперы Станислав Монюшко. Уже в преклонном возрасте Кюи вспоминал свои занятия с учителем:

«Кроме теоретических занятий и решения задач по генерал-басу, гармонизации хоралов, контрапункту, ко всякому уроку я должен был написать или романс, или какую фортепианную пьеску <...>. Изготавливая такие пьески (они у меня все сохранились), я с волнением ожидал его прихода: что-то он скажет? Он приходил, садился с сигарой (хорошей) во рту к фортепиано и начинал разбирать, наигрывать, а то и напевать написанное мною. Невозможно передать словами восторг 15-летнего мальчика, слушающего свое произведение в чужом исполнении, а тут еще в исполнении Монюшко. Это были минуты, уже более не повторившиеся в моей жизни» [Кюи 1952, 542–543].

Ориентация на западные (прежде всего романтические) музыкальные образцы, а также проявленное преимущественно в миниатюрных формах мастерство можно назвать определяющими чертами творческого облика Кюи. Асафьев упрекает композитора в «короткости мелодического дыхания» [Асафьев 1979, 75], отмечая, что «талант Кюи обнаруживает свою сущность в родной ему области мелодраматического пафоса, сентиментального волнения и даже слегка экзальтации. Но все и всегда только на грани подлинного захватывающего чувства и страстности» [Асафьев 1979, 73]. Однако и «мелодраматический пафос», и «сентимен-

тальное волнение», равно как и умение выражать одномоментное состояние души, стали весьма подходящими качествами для камерно-вокальной лирики и фортепианных пьес.

В одной из своих рецензий на концерт Антона Рубинштейна Кюи пишет:

«Мелкие пьесы часто знакомят с композитором лучше, чем большие произведения. В мелких пьесах он откровеннее, более нараспашку; он у себя дома, он высказывается просто, без всяких прикрас; обдуманность заменяется вдохновением минуты, требование времени или обстоятельств — личным вкусом и влечением. Вот почему мелкие пьесы имеют огромное значение, и, на мой взгляд, в иной крошечной вещице более мысли и чувства, чем в другой тяжеловесной оратории» [Кюи 1952, 58].

Адресуя эти строки Шуману и Шопену, музыкант их относит, конечно, и к себе. Любимый многими романтиками жанр «листка из альбома» весьма показателен для Кюи, его пьесы часто отмечены настроением легкой меланхолии и светлой грусти.

Асафьев в цитированной статье отводит Кюи отрицательную роль в насаждении «ариозно-мелодического стиля»: «Стиль этот измельчил формы многих больших русских опер и привел к несоответствию между чисто камерной отделкой деталей декламации и всей ткани и театрально-декоративными широкоохватными требованиями, идущими от оперы как таковой» [Асафьев 1979, 74]. Однако подобный мелодический стиль на рубеже XIX–XX веков трансформируется в подлинные откровения тем Рахманинова и Скрябина. В качестве примера одного из интересных интонационных совпадений можно привести романс Кюи «Здесь сирени быстро увядают» ор. 54 № 5 на стихи Сюлли-Прюдома (автор определяет этот опус как «Мелодии для голоса и фортепиано», *ил. 1*) и знаменитый Этюд Скрябина ор. 2 № 1 до-диез минор (*ил. 2*). Вокальная миниатюра Кюи была одной из самых популярных при жизни композитора, сам он даже называл ее «избитой» [Кюи 1955, 398], и, скорее всего, Скрябину она была известна⁶. Произведения написаны в одном и том же размере, имеют общую тональность и схожий характер мелодического движения:

⁶ Романс Кюи был издан в 1890 году, Этюд Скрябина написан в 1887-м, опубликован в 1893 году.

Andante non troppo

p
I - ci - bas, tous les li - las
p
Здесь си - ре - ни быст - ро у - вя -

Andante non troppo

p

meu - rent, Tous les chants des oi - seaux sont courts;
да - ют и не - дол - го слыш - но пе - нье птиц;

cresc.

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics in French and Russian, and the piano accompaniment. The tempo is 'Andante non troppo'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a 'cresc.' marking in the piano part.

Ил. 1. Ц. А. Кюи. «Здесь сирени быстро увядают» ор. 54 № 5, тт. 1–8

Fig. 1. César Cui, “Ici-bas, tous les lilas meurent” op. 54 no. 5, meas. 1–8

Andante

p

Piano

Detailed description: This is a piano score for 'Etude op. 2 no. 1' by Alexander Scriabin. The tempo is 'Andante'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is for piano and includes both treble and bass clefs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Ил. 2. А. Н. Скрябин. Этюд ор. 2 № 1, тт. 1–4

Fig. 2. Aleksandr Skryabin, *Etude op. 2 no. 1*, meas. 1–4

Характеризуя фортепианный стиль Кюи, музыковед Александр Коптяев во главу угла ставит «выразительность, сладость, с одной стороны, и пикантность, соединенная почти всегда с изяществом, с другой» [Коптяев 1895, 26]. Поэтическое дарование Кюи ярче всего выразилось именно в романтических жанрах, появившихся в XIX веке; одним из них стал ноктюрн.

Известны следующие сочинения Кюи для фортепиано в жанре ноктюрна:

Произведение	Название опуса	Год публикации
ор. 8 № 1	3 пьесы для фортепиано	1877
ор. 22 № 3	4 пьесы для фортепиано	1883
ор. 69 № 2	3 пьесы для двух фортепиано	1907
ор. 83 № 3	5 пьес для фортепиано	1911
ор. 95 № 3	5 пьес для фортепиано	1914

Табл. 1. Ноктюрны для фортепиано в творчестве Кюи

Tabl. 1. Nocturnes for Piano in Cui's work

Кроме того, жанр ноктюрна представлен в следующих ансамблевых циклах: Две пьесы для скрипки и фортепиано ор. 24 (№ 2), Калейдоскоп для скрипки и фортепиано ор. 50 (№ 6), Пять маленьких дуэтов (пьес) для скрипки, флейты и фортепиано ор. 56 (№ 4).

Говорить о тематизме ноктюрнов Кюи и развитии данного жанра в наследии композитора невозможно без четкого представления о творческом контексте. Во-первых, серии фортепианных пьес, включающие ноктюрны, предваряют появление внушительного числа романсов либо возникают параллельно с ними. Так, например, фортепианный ор. 8 обрамлен вокальными циклами ор. 7 и ops. 9, 10, 11; три фортепианных сюиты (ops. 20, 21, 22) рождаются между вокальными сочинениями (ор. 19 и ор. 23); центральный для жанра ноктюрна в наследии Кюи ор. 69 создается параллельно с вокальным циклом на стихи А. Мицкевича и т. д. Параллельная работа над фортепианными и вокальными циклами отразилась на мелосе первых и фактуре сопровождения вторых. Ноктюрны, таким образом, оказываются чрезвычайно близки вокальному стилю композитора.

Другой художественной константой творчества Кюи, претворившейся в полной мере и в жанре ноктюрна, стал глубокий интерес композитора к польской культуре, который сохранялся на протяжении всего жизненного пути. Привит он был еще в ранней юности во время занятий

композицией с Моңюшко: как известно, польский классик работал преимущественно в вокальных жанрах, что в определенной степени оказало влияние на формирование художественного вкуса Кюи. Так, например, вокальные циклы на стихи Мицкевича перешли эстафетой от учителя к ученику, как и любовь к традиционным жанрам польской музыки — мазурке, полонезу и пр. Вслед за Балакиревым Кюи с особым пиететом отзывается и о произведениях И. Ф. Ласковского (1799–1855), также признавая за ним первенство (наряду с Глинкой) в создании русской фортепианной школы.

Однако было бы неверным ограничивать содержание фортепианных ноктюрнов Кюи любовью лишь к одной польской музыкальной культуре. В равной степени (и здесь можно усмотреть параллель с источниками, вдохновлявшими Шопена) им были усвоены музыкальные тенденции французской музыки, что отчасти обуславливалось воспитанием отца. Свободное владение языками отразилось и в многочисленных произведениях на стихи французских и польских поэтов. Одним из важных интонационных источников русского фортепианного ноктюрна становится французская «*mélodie*» или иначе «*romance française*»; данный тип вокальной лирики, органично прижившийся на русской почве, весьма характерен для творческого метода Кюи.

Как видно из *Таблицы 1*, фортепианный ноктюрн встречается на протяжении всей творческой биографии композитора. Первый же пример фортепианного ноктюрна в творчестве Кюи (op. 8) — яркое свидетельство наступления нового этапа в развитии жанра на почве русской музыки (*ил. 3*).



Ил. 3. Ц. А. Кюи. Ноктюрн op. 8 № 1, тт. 1–9

Fig. 3. César Cui, *Nocturne op. 8 no. 1*, meas. 1–9

Сопровождаемая общими фигурами звучания простота главной темы, далекой от претензий на индивидуальность, напоминающей одновременно и мендельсоновскую «песню без слов», и шопеновские жанровые миниатюры, поначалу вводит слушателя в некоторое заблуждение относительно дальнейшего развития. Однако остигатность мелодической линии уравновешивается взрывной энергией развития всего фактурного комплекса, средствами которого создается сопоставление концертного типа — *solo-tutti*. В репризе сложной трехчастной формы этот контраст приобретает еще большую рельефность, благодаря динамическим указаниям (*ppp* — *ff*), регистровому охвату изложения (6 октав против 3-х), развитию подголосочного тематического плана. Вторая часть (трио) пронизана интонационными оборотами, близкими вокальной серенаде, инструментальной сицилиане (ил. 4).



Ил. 4. Ц. А. Кюи. Ноктюрн op. 8 № 1, тт. 46–55

Fig. 4. César Cui, *Nocturne op. 8 no. 1*, meas. 46–55

Таким образом, относительно небольшая пьеса вбирает в себя сразу несколько слоев образно-тематических сопоставлений, расширяя границы представлений о жанре ноктюрна, традиционных для середины века.

В отношении формы Ноктюрн из op. 22 близок предыдущему примеру. Однако для понимания источников интонационного содержания здесь важно отметить посвящение Т. Лешетицкому. Музыкальный «поклон» в сторону музыкальной полонистики отразился и в мелодии основной темы, и в ее фактурном оформлении. Отсылка (но отнюдь не цитатного характера) к op. 47 № 1 Шопена введена, по всей видимости, сознательно в знак особого уважения как к композитору, так и к одному из лучших его интерпретаторов в XIX веке, коим был Лешетицкий (ил. 5).

Andante non troppo

Andante non troppo

Ил. 5. Ц. А. Кюи. Ноктюрн оп. 22 № 3, тт. 1–8

Fig. 5. César Cui, *Nocturne op. 22 no. 3*, meas. 1–8

Подвижная середина в соль-бемоль мажоре по типу мелодики и фактуры предвосхищает преломления «шопеновского» в некоторых прелюдиях и этюдах Лядова, контрастно оттеняя меланхолически-задумчивый характер основной темы (ил. 6).

Allegretto scherzando un poco capriccioso

Allegretto scherzando un poco capriccioso

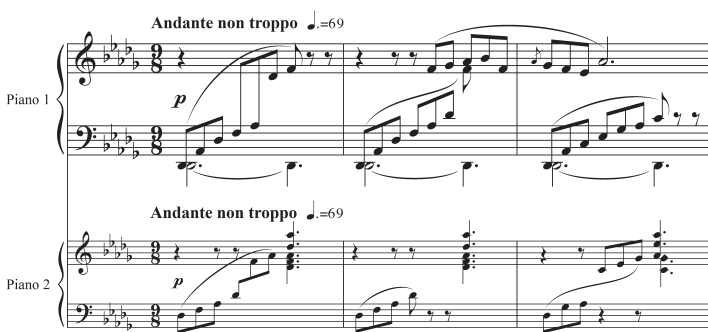
Ил. 6. Ц. А. Кюи. Ноктюрн оп. 22 № 3, тт. 41–44

Fig. 6. César Cui, *Nocturne op. 22 no. 3*, meas. 41–44

Подлинно симфонический размах имеет Ноктюрн из оп. 69 (№ 2, ил. 7). Цикл, в который он входит, представляет собой трехчастную сюиту для двух фортепиано, отмеченную великолепным использованием выразительных возможностей моноинструментальной ансамблевой фактуры. Ноктюрн ре-бемоль мажор для двух фортепиано в четыре руки — вторая и самая протяженная пьеса из трехчастного цикла (*Intermezzo*, *Notturmo*, *Alla Marcia*), опубликованного издательством П. И. Юргенсона

в 1907 году и посвященного Иосифу и Розине Левиным⁷. Именно Ноктюрн становится образно-смысловой осью сочинения, в полной мере раскрывающей лирико-драматическое дарование автора. Каждая часть сложной трехчастной формы насыщена внутренним развитием, приводящим к местной кульминации.

Известно пристальное внимание, с которым Кюи следил за творчеством Чайковского, не пропуская практически ни одной новинки. Его литературно-критическая оценка зачастую была основана на умозрительных критериях, эстетико-идеологической предвзятости, порой заслоняющей эмоционально-художественное восприятие произведений. Однако, спустя век, невозможно отрицать, что погружение в интонационный мир музыки Чайковского не прошло для Кюи бесследно. Подробный разбор романсов, симфонических произведений, опер великого современника неминуемо повлиял на собственное музыкальное мышление композитора — ярким примером служит указанный ноктюрн. Здесь можно услышать мелодические обороты романса «Я тебе ничего не скажу» (ор. 60 № 2, *ил.* 8) а также свойственные стилю Чайковского гармонические и фактурные приемы (энгармонические сопоставления, мощь аккордового изложения); любопытно, что следующий вокальный опус Чайковского (ор. 62) содержит наиболее известные романсы, связанные с образами *ночи* («Ночи безумные», «Вчерашняя ночь», «Песнь цыганки», «Ты — звезда в полночном небе»).



Ил. 7. Ц. А. Кюи. Ноктюрн ор. 69 № 2, тт. 1–3

Fig. 7. César Cui, *Nocturne op. 69 no. 2*, meas. 1–3

⁷ Выдающиеся пианисты и фортепианные педагоги, супруги Иосиф и Розина Левины (Lhévienne) — выпускники Московской консерватории по классу Василия Сафонова. В 1907 году эмигрировали в Берлин, а после окончания Первой мировой войны, в 1919, — в Нью-Йорк, где много лет активно преподавали в Джульярдской школе музыки.



Ил. 8. П. И. Чайковский. «Я тебе ничего не скажу», тт. 1–5

Fig. 8. Pyotr Tchaikovsky, “Ya tebe nichego ne skazhu...”, meas. 1–5

Характерный для стиля Чайковского интонационно-гармонический оборот (I–IV₄³⁺⁸–I) пронизывает и основной тематизм ноктюрна Кюи из оп. 83 (№ 3, ил. 9). В этом сочинении ощущается масштабность наброска симфонической партитуры, что сказывается на таких деталях, как тянущиеся педали аккордов, словно предполагающие исполнение духовными инструментами, октавное изложение тем *legato* в динамике *piano*, регистровые переключки и пр. Сказался опыт композитора, ранее неоднократно создававшего инструментальные циклы в двух вариантах — для фортепиано и для оркестра.

Ноктюрн имеет посвящение «A m-me Jouchkow», его возможный адресат — пианистка-любительница Мария Константиновна Юшкова (по мужу Залеская, 1884–1953), дружившая с Кюи в последние годы его жизни.

Ил. 9. Ц. А. Кюи. Ноктюрн оп. 83 № 3, тт. 1–10

Fig. 9. César Cui, *Nocturne op. 83 no. 3*, meas. 1–10

Словно отстаивая эстетические идеалы безвозвратно уходящего XIX века, композитор в поздних опусах намеренно ограничивает музыкальный язык общеромантическими средствами выразительности; тематический материал апеллирует к прошлым этапам развития жанра

(Ноктюрн оп. 95 № 3, *ил. 10*). Наглядно демонстрирует тенденцию к творческой замкнутости сравнение с Ноктюрном из опуса 8: схожие интонационные обороты обладают различной функцией, сообщая форме иной уровень динамики. Если в раннем сочинении они составляли основную тему, своей безыскусной простотой оттеняя напряженный центральный раздел, то в позднем ноктюрне, напротив, на них строится развивающаяся часть — контраст сопоставления сглаживается (*ил. 11*).

Andantino $\text{♩} = 72$

Piano

Ил. 10. Ц. А. Кюи. Ноктюрн оп. 95 № 3, тт. 1–5

Fig. 10. César Cui, *Nocturne op. 95 no. 3*, meas. 1–5

a tempo

Piano

Ил. 11. Ц. А. Кюи. Ноктюрн оп. 95 № 3, тт. 17–21

Fig. 11. César Cui, *Nocturne op. 95 no. 3*, meas. 17–21

Болезненная рефлексия относительно современных тенденций развития музыки охватывает весь последний период творчества Кюи (1905–

1917). С одной стороны, он активно вслушивается в новый для себя язык и с язвительной горечью откликается на него («Грёзы фавна после прочтения газеты», «Гимн футуризму»), с другой — замыкается в кругу некогда вдохновлявших его музыкально-поэтических идеалов «кучкистов», немецких и польских композиторов-романтиков, французской салонной вокально-инструментальной лирики.

Литература

- Асафьев 1979 — *Асафьев Б. В.* Русская музыка XIX и начала XX века. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1979. 344 с.
- Коптяев 1895 — Ц. А. Кюи как фортепианный композитор: музыкально-критический этюд А. П. Коптяева: лекция, чит. 16 апр. 1895 г. в Музыкальной школе Даннемана и Кривошеина. Санкт-Петербург: Типография Н. Финдейзена, 1895. 54 с.
- Корженьянц 1994 — *Корженьянц Т. В.* Ц. А. Кюи // История русской музыки: в 10 томах. Т. 7: 70–80-е годы XIX века / ред. Ю. Келдыш. Москва: Музыка, 1994. С 174–209.
- Кюи 1952 — *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. Ленинград: Музгиз, 1952. 692 с.
- Кюи 1955 — *Кюи Ц.* Избранные письма. Ленинград: Музгиз, 1955. 756 с.

Сведения об авторе

Глазунова, Регина Вячеславовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-7478>

SPIN-код: 2699-9676

e-mail: glazoreg@mail.ru

Доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

199155 Санкт-Петербург, пер. Каховского, 2, литер В

The Touches of Piano Nocturnes by César Cui

Glazunova, Regina V.

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

Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Music, Theatre and Choreography

2 liter B Kakhovskogo Ln., St. Petersburg 199155, Russia

Abstract. Composer and musical-critical activity of César Cui played an important role in the formation, development and promotion of Russian musical art. At the same time, the style of Cui's works is not directly related to the ideological assumptions of the Balakirev school; as a composer, Cui was rather a "European", a follower of the traditions of Schumann and Chopin. The outstanding pianists of the 19th century — Anton Rubinstein, Franz Liszt, Hans von Bülow — highly appreciated the work of Cui and willingly included his piano compositions in their concert programs.

One of the cross-cutting genres of Cui's piano art is nocturne. The article presents all five nocturnes written by the composer in different years. Like Schumann, Cui seeks to unite variegated miniatures: each of the nocturnes is included in one or another opus of piano pieces. The composer's approach is characterized by accuracy, a love of detail, a careful attitude to melody and harmony, the ability to create a unique flavor; miniatures are characterized by the simplicity of musical material, poetry and fine subtlety. The nocturnes are used as good example to consider the features of the composer's piano style, and to draw parallels with other genres of the creative work of Cui and his contemporaries.

Keywords: *César Cui, Russian piano music, nocturne.*

Submitted on: 11.11.2019

Published on: 15.09.2020

For citation: *Glazunova, Regina V.* "The Touches of Piano Nocturnes by César Cui". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 64–78 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.004.

Works Cited

- Asafiev, Boris V. (1979) *Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka. Second Edition [Russian music of the 19th and early 20th centuries]*. Leningrad: Muzyka. 344 p. (in Russian).
- Cui, César A. (1952) *Izbrannye stat'i [Selected Articles]*. Leningrad: Muzgiz, 1952. 692 p. (in Russian).
- Cui, César A. (1955) *Izbrannye pis'ma [Selected Letters]*. Leningrad: Muzgiz, 1955. 756 p. (in Russian).

Koptyaev, Aleksandr P. (1895) *C. A. Cui kak fortepianniy kompozitor* [*César Cui as a piano composer*]: a musical-critical study by Aleksandr P. Koptyaev: lecture delivered on April 16 1895 at the Music School of Dannemann and Krivoshein. St. Petersburg: Printing House of N. Findeisen, 1895. 54 p. (in Russian).

Korzhnen'yants, Tat'yana V. (1994) "César Cui" In *Istoriya russkoy muzyki* [*History of Russian music*]: in 10 volumes. Vol. 7: [1870–1880s], ed by Yuriy Keldysh. Moscow: Muzyka, 1994. 479 p. (in Russian).

About the Author

Glazunova, Regina V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-7478>

SPIN-код: 2699-9676

e-mail: glazoreg@mail.ru

Associate Professor of the Department of General Course and Methods of Teaching Piano at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Training at the Institute of Music, Theatre and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia

2 liter B Kakhovskogo Ln., St. Petersburg 199155, Russia

УДК 78.071.4
ББК 85.313(2)
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005

Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения

Битерякова, Елена Викторовна
Гилярова, Наталья Николаевна

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

Аннотация. Статья посвящена фигуре выдающегося украинского и российского ученого-этномузыколога Климента Квитки (1880–1953). Блестящий исследователь, автор многочисленных глубоких и новаторских работ об украинском и русском музыкальном фольклоре, безусловный лидер музыкально-этнографической науки своего времени, он не был по достоинству оценен мировым сообществом фольклористов в 1920–1950-е годы. И в наши дни его научное наследие остается малоизвестным за пределами Украины и России. Причинами такого небрежения стали изоляция советской науки от европейской (и, шире, мировой), а также трагическая судьба, выпавшая на долю многих отечественных ученых в годы массовых политических репрессий. Эти обстоятельства обрели труды «отца украинской и российской этномузыкологии», на десятилетия опережавшие свое время, на долгосрочное забвение.

С середины прошлого столетия до наших дней литература о К. В. Квитке обогатилась многочисленными публикациями (преимущественно украиноязычными), раскрывающими характер и обстоятельства его жизни и деятельности. Настоящая статья, приуроченная к 140-летию ученого, опирается на широкий круг изданий, а также вводит в научный обиход ряд ранее неизвестных архивных документов. Это позволяет сделать еще один шаг на пути к созданию по возможности полной и объективной его биографии.

Ключевые слова: *Климент Васильевич Квитка, этномузыкология, история фольклористики, Украинская академия наук, Московская консерватория.*

Дата поступления: 07.04.2020

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Битерякова Е. В., Гилярова Н. Н.* Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения // *Opera musicologica.* 2020. Т. 12. № 3. С. 79–108. DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005.

Елена Битерякова, Наталья Гилярова

Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения

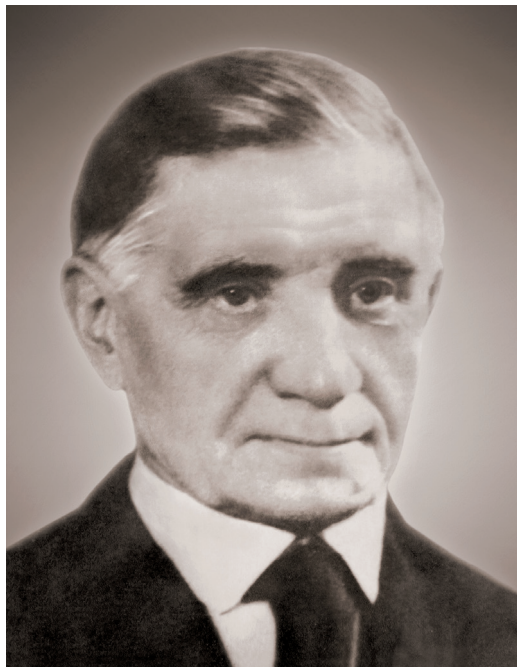
...Фиксирование народных мелодий
как исторических памятников я считал делом
величайшего значения и этому делу
мечтал посвятить свою жизнь...
К. В. Квитка (1942)¹

Климент Васильевич Квитка (1880–1953) вошел в историю российской и украинской фольклористики как выдающийся ученый, заложивший фундаментальные основы современного этномузыказнания и сделавший ряд важнейших научных открытий; крупнейший собиратель народной музыки, во многом определивший методику полевой работы музыкальных этнографов; основоположник этномузыкальной педагогики; а также блестящий организатор, создавший и успешно возглавлявший в Киеве и Москве научные центры по сохранению и изучению народной культуры — Кабинет музыкальной этнографии Всеукраинской академии наук (далее — ВУАН, 1921 год) и Кабинет по изучению музыкального творчества народов СССР Московской консерватории (1937 год).

Биография К. В. Квитки-ученого, не раз изложенная и опубликованная в прошлом столетии, в первой трети XXI века интенсивно дополняется и уточняется в связи с изучением архивных источников². Ее обогащение новыми фактами и документами (в большей степени усилиями украинских этномузыкологов) в то же время пока не позволяет утверждать, что его наследие осмыслено в полном объеме. Значительная часть рукописей, хранящихся в архивах, остается неопубликованной; другие работы — выходявшие в Украине в 1920–1930-е годы — еще в середине

¹ [Квитка 1971а, 29].

² Среди украинских публикаций, посвященных Квитке и деятельности Кабинета музыкальной этнографии ВУАН см.: [Сторожук 1998], [Юзефчик 1999], [Юзефчик 2004], [Луканюк 2006], [Луканюк 2010а], [Луканюк 2010б], [Довгалюк 2013], [Луканюк 2019] и мн. др. Объем изданий на русском языке значительно меньше: [Смирнов 2000], [Лобанов 2007], [Битерякова 2009], [Гилярова 2009], [Гилярова 2013].



Ил. 1. К. В. Квитка

Fig. 1. Klyment Kvitka

прошлого столетия оказались в числе библиографических редкостей³. Не полностью освоен и обширный корпус мемуарных и эпистолярных источников (как украинских, так и русских), поэтому наши представления о личности Квитки остаются весьма поверхностными. Очевидны противоречивость его фигуры и проблематичность создания объективной биографии, предопределяемые во многом сложностью историко-политических реалий первой половины XX столетия.

Квитка родился 23 января ст. ст. / 4 февраля н. ст. 1880 года⁴. В 1897 году с золотой медалью окончил Киево-Печерскую гимназию; одновременно

³ Часть из них вошла в двухтомник, подготовленный к изданию В. Л. Гошовским [Квитка 1971], [Квитка 1973]. Введению всех работ Квитки указанного периода в широкий научный обиход способствовало их переиздание в электронной версии: Климент Квітка. Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902–1941). Львів, 2010.

⁴ Эта общепринятая форма указания даты рождения К. В. Квитки справедливо ставится под сомнение. Относительно даты по старому стилю не сохранилось никаких подтверждающих документов, поэтому «нет никакой уверенности в том, что собственно этого числа он родился, а не был только крещен» [Луканюк 2010b, 88]. В указании места рождения К. В. Квитки источники расходятся. О том, что ученый родился в Киеве, пишут: [Бачинский 1955, 317], [Бачинський 1958, 5], [Руднева 1966, 156], [БСЭ 1973, 23] и др. Другие называют местом рождения то местечко Хмелова [Иваненко 1973, 346],

с занятиями в старших классах гимназии в 1895–1896 годах учился в Музыкальном училище Киевского отделения Императорского Русского музыкального общества по классу рояля у Г. К. Ходоровского (и на протяжении нескольких лет был стипендиатом ИРМО). По окончании гимназии поступил на юридический факультет Киевского университета и в 1902 году получил диплом первой степени, представив работу на тему «О правовых отношениях на средневековых ярмарках во Франции». Немаловажным для его дальнейшего развития было то обстоятельство, что студент Квитка прослушал в университете и полный курс историко-филологического факультета.

После окончания университета Квитка работал в сфере юрисдикции в разных городах Украины, Крыма и Грузии. Одновременно он занимался изучением и собиранием народной музыки⁵, а также самообразованием: изучал «иностранные языки, историю музыкальной фольклористики, общую этнографию и в особенности славистику, историю народов мира, общую психологию и специально психологию детскую» [Мухаринская 1983, 24]. В одном из писем 1903 года он сообщает из Грузии: «Я за шесть месяцев пребывания здесь прочитал больше, чем за шесть последних лет пребывания в Киеве»⁶.

Хотя его занятия фольклором в те годы носили спорадический характер, отдельные шаги, предпринятые Квиткой в этой сфере, стали подлинными событиями в истории украинской фольклористики. Так, в 1908 году он выступил одним из организаторов и участников записи

то село Хмелево [Попова 1981, 79] или село Хмелев (укр. Хмелів) бывшего Роменского уезда Полтавщины (в наст. вр. — Роменского р-на Сумской обл.): [Иваненко 1970, 70], [Грица 1980, 86], [Иваницкий 1980, 23], [Сторожук 1998, 26] и др. Б. С. Луканюк в статье, посвященной месту и дате рождения Квитки, убедительно доказывает, что местом его рождения следует считать Киев, опираясь на Автобиографию 1944 г. [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 859. Л. 1] и очерк «Взгляд на мой фольклористический путь», в котором автор пишет: «Я родился и учился в Киеве» [Квитка 1971а, 24]. Учитывая сведения, сообщаемые самим Квиткой, а также отсутствие каких-либо документов, Луканюк заключает: «Конечно, К. Квитку могли ввести в заблуждение, но это надо доказать. Сейчас же нужно считать, что он родился в г. Киеве, и дальше уже держаться данной версии до тех пор, пока кому-то не повезет разыскать соответствующий документ и таким образом или ее опровергнуть, или подтвердить окончательно» [Луканюк 2010b, 98].

⁵ В 1902 году Квитка издал первый сборник народных песен и опубликовал свою первую статью (об армянской музыке). В 1903 г. вышел второй сборник: «Детские игры, песни и сказки Ковельского, Луцкого и Новоград-Вольнского уездов Вольнской губернии. Собраны Ларисой Косач. Музыка записана К. Квиткой» (Київ: Типографія І. І. Чоколова, 1903. 37 с.).

⁶ Цит. по: [Иваненко 1973, 349]. Чтобы ознакомиться с интересующими его редкими изданиями, Квитка дважды специально ездил в Санкт-Петербург — в 1915 и 1916 годах, см.: [Банин 1983, 6].

на фонограф украинских народных дум⁷. В этой коллективной акции, инициатива которой принадлежала Лесе Украинке, жене Квитки⁸, также принимал участие Филарет Колесса, впоследствии опубликовавший расшифровки с фонографических записей⁹.

Характеризуя этот жизненный этап ученого, Б. С. Луканюк называет его «периодом любительства», так как в эти годы музыкально-этнографическая работа Квитки не отличалась систематичностью. Тем не менее, ему удалось «опубликовать два сборника народных мелодий, две статьи и два обзора популярного характера»¹⁰, а также собрание народных песен, записанных от Леси Украинки (1917–1918) [Луканюк 2006, 14].

В 1917 году Квитка был назначен секретарем Этнографической комиссии Генерального секретариата образования в Киеве. Но в этой должности ему приходилось в большей степени заниматься решением правовых вопросов, нежели музыкальных, так как потребовалась его помощь и в работе Комиссии по выработке юридической украинской терминологии¹¹. Поэтому вскоре он оставил должность и в июле 1918 года

⁷ Квитка и поэтесса Леся Украинка летом 1908 года в Ялте записали на фонограф думы от кобзаря Гната Гончаренко. См.: [Иваненко 1973, 351], [Луканюк 2006, 260]. Подробнее о предыстории экспедиции см.: [Довгалюк 2008].

⁸ Квитка познакомился с Лесей Украинкой (Ларисой Петровной Косач) в 1898 году, в 1907 году они поженились, в 1913 году Леся умерла. Поскольку статья не ставит целью изложение полной биографии Квитки, известные из других публикаций факты личной жизни ученого намеренно оставлены за ее рамками. Здесь важно отметить, что запись на фонограф кобзарей финансировалась Лесей: «В 1908 г. писательница вместе со своим мужем К. В. Квиткой обратилась к Ф. М. Колессе с просьбой выехать в экспедицию. Колесса откликнулся на предложение с большим энтузиазмом и летом того же года выехал на Левобережье. Но, к сожалению, царское правительство не дало ему разрешения на свободное передвижение по территории, и он вынужден был ограничиться поездкой в Миргород», куда «прибыли лучшие певцы с Полтавщины <...>». В Предисловии к первой серии «Мелодий украинских народных дум» Колесса с большой благодарностью вспоминает К. Квитку, Лесю Украинку и «неизвестного „любителя народной старины“, благодаря финансовой помощи которого стало возможно осуществление этого труда. Тогда Колесса не знал, что этим человеком была Леся Украинка, до конца своих дней хранившая этот факт в тайне» [Колесса 1969, 14].

⁹ Мелодії українських народніх дум: У 2 серіях / Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса. Львів, 1910, 1913 (Матеріяли до української етнології / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, Т. XIII–XIV).

¹⁰ См.: [Квитка 1973b, 376, № 1–5, 7].

¹¹ В опубликованных фрагментах показаний Квитки из его Следственного дела в ЦДАГОУ [Центральний державний архів громадських об'єднань України. Ф. 263. Д. 17946. Л. 10–13] этой работе дано следующее объяснение: «Потому что тогда было лишь несколько человек, которые могли как-то использовать украинский язык в юридических делах и других» [Доба 2013, 238]; «Моей задачей было придать канцелярии украинский, с точки зрения языка, характер; в первое время, я бы сказал, некому было даже говорить по-украински с людьми, которые приходили в секретариат по деловым вопросам <...>. Когда знания украинского литературного языка и юридической

выехал из Киева¹², дабы его «не отрывали никакими делами от научной работы». «Захватив с собой около 5 пудов самых нужных книг и свои научные рукописи», Квитка поселился в г. Юзовке (в наст. вр. — г. Донецк), тем самым осуществив «свою давнюю мечту: упорядочил свои музыковедческие труды на материалах, которые собирал целую вечность» [Дибя 2013, 239]. О возвращении в Киев и начале научной музыкально-этнографической и преподавательской деятельности сообщается далее: «Обремененный этими рукописями, я не мог при расстроенном транспорте во время Гражданской войны вернуться в Киев раньше июля 1920 года. Тогда, прочитав доклады из своих трудов, я сразу был избран научным сотрудником Украинской Академии наук, преподавателем Киевской консерватории и профессором Высшего музыкального института им. Н. Лысенко»¹³. Таким образом, в 1920 году, в возрасте 40 лет Квитка «сознательно решил изучать народную музыку, как наименее исследованную область среди украинских гуманитарных наук» [Луканюк 2006, 15]. Приглашенный в ВУАН на должность научного сотрудника и члена Этнографической комиссии, он уже через год создал Кабинет музыкальной этнографии¹⁴ — «первый украинский исследовательский центр для

терминологии распространились, я меньше стал уделять времени выработке этой терминологии и больше — работе в музыкальном отделе» [Дибя 2013, 239].

¹² Возможно, здесь в датировке отъезда допущена неточность, так как, по некоторым сведениям, в октябре 1918 года Квитка преподавал в Высшем музыкально-драматическом институте имени Н. Лысенко в Киеве [Иваненко 1973, 352], [Сторожук 1998, 42]. Б. С. Луканюк так комментирует эту информацию: «Может, только очень коротко, потому что в конце того же года он переехал в г. Юзовку (ныне Донецк) и вернулся в Киев только в июле 1920 года, став профессором того же Музыкально-драматического института. Также неизвестно, когда и как долго преподавал К. Квитка на этнографическом отделении Киевского археологического института и научно-теоретическом факультете консерватории» [Луканюк 2008, 119].

¹³ Цит. по: [Дибя, 239]. Интересен комментарий Б. С. Луканюка о преподавательской работе Квитки в 1920-е годы: «...среди его тогдашних студентов нашелся только один Владимир Харьков, который захотел пойти по стопам своего учителя и посвятить себя музыкальной этнографии. Видимо, К. Квитка был не слишком искусным лектором, но суть вовсе не в этом. Как специалист мирового уровня и ученый-идеалист, он определенно читал свои лекции на высочайшем университетском уровне, принятом в Европе, и никак не желал опускаться до интеллектуальных запросов массы освобожденного (от обязанности думать) пролетариата. Подняться же до уровня преподавателя эта серая масса не могла, не имея соответствующей предварительной гимназической подготовки, да и в большей своей части вовсе не хотела <...>» [Луканюк 2008, 119–120].

¹⁴ Формально (на бумаге) Кабинет был основан 1 сентября 1921 года: «Став 22 июля 1920 года единственным сотрудником ВУАН для изучения народной музыки, К. Квитка чуть ли не сразу подал проект создания Кабинета музыкальной этнографии, однако реализовался он со скрипом: только за год его утвердили в принципе, еще через год (22 июля) выделили номинальную должность руководителя и, наконец, официально открыли 20 октября, но без соответствующих средств и собственного помещения, которое удалось получить только осенью 1928 года, да и то крохотное, с общей площадью

сбора музыкально-этнографических материалов, как звуковых, так и нотных»¹⁵, который возглавлял до своего отъезда из Киева в Москву в 1933 году. За эти годы им была проведена огромная работа по собиранию и изучению украинской народной музыки¹⁶, опубликовано около 40 научных статей, исследований, рецензий, нотных сборников¹⁷. Подводя итог своей собирательской работе в Киеве, ученый впоследствии отмечал: «Во время моего отъезда в Москву в Кабинете было накоплено более 4000 записей народных мелодий» [Квитка 1971а, 28]. По оценке Б. С. Луканюка, «Квитка сделал гигантские шаги как исследователь. Он издавал несколько эссе каждый год, которые сохраняют и, возможно, будут всегда сохранять свою значимость. Плодовитый ученый, он создал самые важные публикации по украинской этномузыкологии за время сравнительно короткого киевского периода своей работы. Он внес важный вклад в развитие этномузыкологической мысли и стал лидером украинской науки» [Луканюк 2006, 16].

Этот период деятельности Квитки-ученого можно с полным правом назвать «временем высшего расцвета его научного творчества» [Лобанов 2007, 54]. В Академии наук, по его собственным словам, он был «свободен в выборе между полевой и кабинетной работой и в выборе географического направления и целей поездок» [Квитка 1971а, 28]¹⁸. Однако слабое здоровье, с годами все больше беспокоившее ученого, а также значительные нагрузки заставляют его задуматься о переменах¹⁹. Несколько

всего 22,5 кв. м., чем достоянная Всеукраинская академия наук в лице ее высококачественных руководителей откровенно выразила свое индифферентное отношение к науке об устной музыкальной культуре собственного народа» [Луканюк 2019, 58].

¹⁵ [Луканюк 2006, 15]. В этой статье указано, что изначально новое подразделение называлось «Кабинетом сравнительного музыкознания», но было быстро переименовано в «Кабинет музыкальной этнографии».

¹⁶ Фонографические записи Квитки и других сотрудников Кабинета музыкальной этнографии хранятся в Киеве, в Институте искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М. Ф. Рильского Национальной академии наук Украины. В середине 1990-х годов эта уникальная коллекция была оцифрована в США. Подробнее об этом проекте, а также описи оцифрованных и отреставрированных записей см.: [Небеш 2006, 117–130].

¹⁷ Перечень работ К. В. Квитки, изданных в 1900–1930-е годы см.: [Квитка 1973, 376–379], [Луканюк 2006а, 5–13].

¹⁸ Среди важнейших собирательских достижений Квитки в эти годы выделяются результаты его совместных «экскурсий» с диалектологом Еленой Борисовной Курило: «Одновременное документирование народно-песенных образцов двумя специалистами — этномузыковедом и этнофилологом (диалектологом) — совершенно уникальный акт в истории фольклористики» [Луканюк 2019, 44].

¹⁹ 17 мая 1926 года в одном из своих писем к В. В. Пасхалову Квитка сообщает: «...я бесперывно думаю о совершенном уходе из Украинской Академии и об оставлении Киева» [РНММ. Ф. 134. Ед. хр. 914].

раз в 1920-е годы Квитка покидал Киев, предпринимая поездки в Москву и Ленинград по служебным нуждам²⁰, но ни Москва, с сумасшедшим ритмом жизни, ни Ленинград, с его сырым климатом, не привлекали его. Доктора советуют ему южный климат, и Квитка мечтает о работе на Кавказе²¹ и даже начинает переговоры с Баку²². Прежде чем бакинский проект был отвергнут, он направил также письмо-запрос в Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) в Москве о возможности получения места для научной работы²³. Но судьба распорядилась иначе. Трагические 1930-е годы оставили страшный след в жизни ученого. Начавшиеся после дела «Союза освобождения Украины» (Союза визволення України, 1929–1930), сфабрикованного Объединенным Главным политическим управлением (ОГПУ) УкрССР в рамках централизованной репрессивной политики СССР²⁴, систематические гонения на украинскую творческую интеллигенцию повлекли за собой отъезды ученых в Россию — в надежде на спасение. «Следующие два года Квитка внешне жил нормальной жизнью, работал как обычно, до последнего дня пребывания в Киеве, но уже не публиковался, в частности, из-за того, что все издания, печатавшие его труды, были закрыты под видом реорганизации Академии наук»²⁵. Очевидно, что в сложившейся ситуации про-

²⁰ В 1924 году Квитка выступил в Москве на Первом Всесоюзном съезде фольклористов с докладом о состоянии музыкальной фольклористики на Украине и о перспективах ее развития, а осенью 1927 года прибыл в Ленинград и Москву «для работы в библиотеках и установления личных контактов с учеными» [Лобанов 2007, 57].

²¹ Из письма Квитки Н. Ф. Финдейзену в октябре 1925 года: «Только занятая мною в Киеве позиция удерживает меня теперь здесь; если бы представился случай перейти на Кавказ на условиях, равных с здешними, я бы не колебался сделать это» [РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). Оп. 2. Ед. хр. 1458. Л. 8].

²² «...Когда я думаю о переезде на Кавказ, — не для отдыха, а для работы, — то остаиваюсь мысленно на Баку. Да и устроиться в Баку легче, так как город богаче, и за отсутствием специалистов-тюрков, там еще дорожат специалистами, не владеющими местными языками», — делится он с В. В. Пасхаловым в письме от 17.07.1928 года [РНММ. Ф. 134. Ед. хр. 918]. См. также: [Иваненко 1973, 355].

²³ «Желая выехать из пределов УССР и перенести свою научную деятельность в РСФСР, прошу Вас иметь в виду это мое решение на случай, если в настоящее время имеется возможность или таковая возможность предвидится, перейти на службу в одно из соответствующих научных учреждений РСФСР в каком бы то ни было пункте. <...> Заведующий Кабинетом музыкальной этнографии Украинской Академии наук К. Квитка. 15 сентября 1929 года» [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 787].

²⁴ Первые задержания по делу прошли в мае 1929 года, а открытый судебный процесс — с 19 марта по 9 апреля 1930 года в Харькове. Из системы ВУАН к процессу были привлечены более 15 человек.

²⁵ По сведениям Б. С. Луканюка (из беседы с авт. ст.). А. Сторожук ошибочно указывает, что арест Квитки длился со 2 февраля по 11 марта 1930 года (см.: [Сторожук 1998, 32]). Далее она пишет: «Летом 1931 г. после тяжелых унижительных „проработок“ на заседании Этнографической комиссии Украинской АН, его увольняют с работы».

должать работу в Киеве стало не только сложно, но и опасно, и Квитка, воспользовавшись своими контактами в Москве, отправился туда летом 1933 года²⁶. Осенью того же года он начал читать в Московской консерватории курс «Музыка народов СССР», однако 8 февраля 1934 года был вновь арестован и осужден по «делу славистов»²⁷. Большинство обвиняемых, проходивших по этому делу, сфабрикованному Главным политическим управлением (ГПУ), признали себя виновными, за исключением восьми человек. В числе последних был и Квитка, выдержавший следствие и отрицавший свою принадлежность к антисоветской организации. Вероятно, это спасло ему жизнь: все, кто признал себя членом никогда не существовавшей организации, были расстреляны. Остальных отправили в Карагандинские лагеря: Квитку приговорили к трем годам лишения свободы. Через несколько месяцев его перевели в Алма-Ату, где условия содержания заметно улучшились, поскольку Квитка, знавший латынь, давал уроки дочери начальника лагеря. Тем не менее, годы, проведенные в заключении, сильно подорвали психическое и физическое здоровье ученого. И прежде не отличавшийся крепостью организма²⁸, в лагере он перенес туберкулез, заболевания кишечника и желудка,

Однако факт увольнения опровергается перепиской Квитки, а также опубликованными показаниями из его Следственного дела [Дибя 2013, 240]. В частности, в письме В. В. Пасхалову от 3 мая 1932 года говорится: «Препятствие будет заключаться, несомненно, не в том, что меня в Баку не примут, а в том, что „не будут отпускать из Киева“». Вполне выяснилось, что руководящая партийная группа нашей Академии в настоящее время против ухода даже тех сотрудников, работа которых получила низкую оценку» [РНММ. Ф. 134. Ед. хр. 929].

²⁶ В письме В. В. Пасхалову от 28 июня 1933 года Квитка сообщает: «12-го июня текущего года я вновь написал о желании переехать в Москву — Ал. Бор. Гольденвейзеру, М. В. Иванову-Борецкому и еще одному знакомому молодому музыковеду <...> от Мих. Влад. до сих пор нет ответа — вот уже полмесяца <...>. Ал. Бор. по-прежнему желает моего приезда, поэтому я ему написал вторично. <...> Несмотря на эти плохие auspicii, я собираюсь выехать в Москву на днях, — как только начнется мой отпуск» [РНММ. Ф. 134. Ед. хр. 932]. Один из источников свидетельствует, что договоренность о работе в Московской консерватории был достигнута годом ранее, в 1932 году: «В сентябре 1932 года меня назначили на руководителя этнографического отдела Историко-теоретической кафедры Московской государственной консерватории. <...> По просьбе ученого секретаря 2-го отдела ВУАН я остался до февраля месяца этого 1933 года, так как занимал в этом отделе место главы бюро цикла языка, литературы и искусств, и, как пояснил ученый секретарь, меня сразу трудно кем-то заменить» [Дибя 2013, 239–240].

²⁷ Подробнее см.: [Ашнин 1994], [Гончаров 1998], [Битерякова 2009].

²⁸ В молодости Квитка перенес воспаление легких, последствия которого время от времени давали о себе знать. В письмах 1920-х годов он часто жалуется на здоровье: «приходится много бегать в разные концы города, что мне не по здоровью» (из письма Н. Ф. Финдейзену, январь 1925 года); «крайняя обремененность спешной работой при плохом состоянии здоровья» (из письма Н. Ф. Финдейзену от 14 января 1926 года);

сильнейшее нервное расстройство. Очевидно, состояние его было весьма тяжелым, потому что именно в это время Квитка написал своего рода научное завещание — «Объяснения, поправки и самокритические замечания к работам Квитки, напечатанным в 1902–1931 гг.» [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 386–387].

13 апреля 1936 года он был досрочно освобожден и вскоре вернулся на работу — в качестве руководителя фольклорной секции Научно-исследовательского музыкального института (НИМИ) при Московской консерватории. То, что Квитка пережил следствие и не погиб в лагере, можно приписывать воле случая, невероятному везению или стойкости характера ученого²⁹. Так или иначе, в истории Московской консерватории его возвращение и последующая многолетняя работа сыграли огромную роль. Основав в 1937 году Кабинет по изучению музыкального творчества народов СССР³⁰, он на протяжении 17 лет вел интенсивную исследовательскую, полевую, педагогическую и просветительскую работу, в ходе которой складывалась московская фольклористическая школа — ее представителями и учениками Квитки, наследовавшими его научные методы и педагогические принципы, были Л. А. Бачинский, Н. М. Владыкина-Бачинская, И. К. Зданович, П. Н. Зимин³¹, В. М. Кривоносов³², Л. В. Кулаковский, В. И. Харьков, А. В. Руднева и многие другие³³.

По словам М. А. Лобанова, «открытость, толерантность и широта взглядов, когда дело касается развития науки», присущие Квитке, позво-

«Сил у меня становится все меньше» (из письма Н. И. Привалову, июнь 1928 года). Цит. по: [Лобанов 2007, 67, 77, 81].

²⁹ Среди немногих источников, связанных с периодом заключения К. В. Квитки, — фрагмент воспоминаний П. С. Богословского, повествующий об их встрече: «Квитка пришел ко мне „с подарками“: „По установившей здесь доброй традиции разрешите на первое время взять над Вами шефство. Я недавно получил хорошую посылку из Москвы. Позвольте поделиться с Вами пачкой чая и сахаром“». Подробнее см.: [Иванова 2009, 507].

³⁰ Помимо работы в консерватории с 1937 года Квитка также становится рецензентом Высшей аттестационной комиссии (ВАК). Из документов, хранящихся в РНММ, следует, что в аттестационной комиссии он проработал вплоть до 1952 года.

³¹ О вкладе П. Н. Зимина, выпускника Санкт-Петербургской (Петроградской) консерватории, в музыкальную этнографию см.: [Битерякова 2019].

³² О фольклористической деятельности В. М. Кривоносова см.: [Кривоносов 2007], [Кажарская 2009].

³³ Любопытен комментарий Б. С. Луканюка о взаимоотношениях Квитки с учениками и сотрудниками консерватории: «Кажется, его больше ценили представители руководства Московской консерватории, из старой интеллигенции, чем их <...> воспитанники, которые <...> смотрели на своего преподавателя как на безобидного чудака» [Луканюк 2008, 116]. Это замечание, вероятно, со временем может быть подтверждено документально: с обнаружением архивных материалов, проливающих свет на характер отношений Квитки с коллегами.

лили ему «органично войти в московскую музыкальную фольклористику и создать в изучении русской народной музыки школу, развивающую научные методы, выработанные им в период деятельности на Украине» [Лобанов 2007, 57].

Деятельность Квитки в качестве научного руководителя, а позже заведующего, определяла направления и характер работы Кабинета³⁴. Именно он до мельчайших деталей планировал экспедиционные поездки, составлял вопросники, изучал литературу по истории того ли иного региона. В своей работе он следовал следующим принципам: тщательная подготовка к экспедициям; бережное отношение к оригиналам звукозаписей; критическое отношение к печатным источникам; требовательность к литературному оформлению научных статей, нетерпимость к небрежностям стиля, к поверхностному журналистскому стилю; изучение иностранных языков и регулярное знакомство с зарубежной литературой. В одном из документов 1939 года он писал:

«Собирание и изучение музыкального фольклора — дело в высшей степени времяземкое: нужно прослушать много образцов, чтобы сделать хороший выбор, техника звукозаписи требует большого терпения и исключает всякую поспешность, теоретическое исследование, если не ограничиваться формальным анализом, требует изучения истории и быта каждой этнической группы, ознакомления с ее языком и, кроме того, отыскивания и инструктирования языковедов для точной записи текстов собираемых песен и для перевода объяснений и сообщений исполнителей».

Квитка К. В. Записка о необходимости увеличить штат фольклорного отделения кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР при МГК [Подано в Комитет 26.VI.39], машинопись [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 959. С. 2].

За годы работы К. В. Квитки в Московской консерватории при его непосредственном участии был создан фонд из 5000 записей песен и наигрышей разных народов. Начав работу в Москве, он обратился к инструментальной музыке, «отсутствие записей которой было в то время одним из вопиющих пробелов в собирании русского фольклора» [Банин 1983, 10]. И здесь его ждало удивительное открытие — обнаружение живой традиции игры на русской флейте Пана (кугиклах) в Курской области.

³⁴ О работе Квитки в Московской консерватории см. также: [Гилярова 2009, 8–17].

Результатами целенаправленных «инструментальных» экспедиций стали «около 200 наигрышей различных жанров на кугиклах, двойной и одинарной свирели, скрипке, жалейке, трубе и др. инструментах, то есть много больше, чем было зафиксировано русскими фольклористами за все предшествующее время» [Банин 1983, 11]. На основе собранного материала Квитка пишет две работы, оставшиеся незавершенными: «Флейта Пана в русских областях»³⁵ и «Парная флейта»³⁶. В них ученый использует совершенно новый для этноинструментоведения методологический подход. Как отмечает О. В. Гордиенко, в статье «Парная флейта» «Квитка значительно расширил область исследования, включив в нее вопросы, связанные с самим музыкантом-исполнителем (игрецом) и средой, в которой данный игрец живет. В результате этого появились новые научные проблемы как музыкально-психологического, так и музыкально-социологического порядка» [Квитка 2015, 43]. Квитке принадлежит и первое научное описание такого русского инструмента, как трещотки³⁷.

Другой приоритетной сферой для Квитки-собирателя становятся календарно-обрядовые жанры. Ученый стремился «заполнить позорный для музыковедения и для истории вообще пробел — отсутствие систематических записей обрядовых песен (календарных и свадебных) с достаточно полными и упорядоченными описаниями и изображениями» [Квитка 1971a, 32]. Интересно, как еще в 1924 году он писал об этом: «Всю жизнь мне было очень обидно, что я мало бывал в селах, особенно в те времена года, когда справляются обряды с пением»³⁸.

В годы Великой Отечественной войны Климент Васильевич оставался в Москве. Драгоценные фонографические валики (около 1000 штук) были спущены лично им в подвал консерватории, во время бомбежек

³⁵ Среди работ Квитки о флейтах Пана см.: [Квитка 2007]; Об историческом значении флейты Пана // Музыкальная фольклористика. Вып. 3 / ред.-сост. А. А. Банин. Москва: Советский композитор, 1986. С. 244–257; Флейта Пана у народов Советского Союза [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 247], опубли. вариант из Архива Филарета Колессы: Климент Квитка. Флейта Пана у народов Советского Союза (1940) [пригот. до друку Р. Нярба] // Етномузыка. Число 1: Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квіткі / Упор. Б. Луканюк. Львів, 2006. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 12.) С. 92–99; Определение понятия «флейты Пана» [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 243]; Флейта Пана в русских областях [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 246]; Изучение флейты Пана в селе Плехове Суджанского р-на Курской области в 1937 и 1940 годах [РФ НЦНМ. Квитка. Ед. хр. 32] и другие.

³⁶ Неоконченная работа Квитки «Парная флейта», вошедшая в редакции В. Л. Гошова в 2-й том «Избранных трудов» [Квитка 1973с], переиздана с дополнениями, исправлениями и комментариями О. В. Гордиенко. См.: [Квитка 2015].

³⁷ См.: [Багрий 1983, 249].

³⁸ Из письма к Олене (Елене) Пчилке. Цит. по: [Иваненко 1973, 353].

он нес дежурство вместе с другими профессорами³⁹, а с 1942 года читал лекции, стационарно записывал народных исполнителей, занимался научно-исследовательской работой.

Последние годы работы в Московской консерватории Квитка расценивал как период упадка, ибо после Постановления 1948 года⁴⁰ в Кабинете изучения музыки народов СССР были упразднены научные должности⁴¹. Он писал, что в то время в консерватории к фольклористике предъявлялись требования по «отысканию образцов, близких нашим вкусам, легче усвояемых, пригодных для обработки», тогда как его усилия были направлены на «разгадывание художественных вкусов изучаемых этнических групп, вскрытие тайны устойчивости в практике народов» [Квитка 1971а, 33].

В 1951 году, по всей видимости, состоялась последняя экспедиция, в которой Квитка принимал личное участие. В начале сентября 1953 года он тяжело заболел воспалением легких и 19 сентября скончался. Похоронен К. В. Квитка в Москве на Ваганьковском кладбище⁴².

Возможно, неблагоприятная для его исследовательской деятельности обстановка, сложившаяся в Московской консерватории (наряду с военными событиями и причинами психологического характера), также может служить объяснением того, что в последние годы Квитка предпочитал работать «в стол». Фактически после 1941 года им не было

³⁹ За самоотверженный труд в годы войны К. В. Квитка был награжден двумя медалями «За оборону Москвы» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне». Позже власти отметили деятельность ученого двумя орденами — орденом «Знак Почета» (1944), в связи с 25-летием АН УССР и Орденом Трудового Красного Знамени (1946), в связи с 80-летием Московской консерватории.

⁴⁰ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» от 10.02.1948 года было опубликовано в газете «Правда» 11 февраля.

⁴¹ Одновременно с упразднением научных должностей в Кабинете народной музыки, в марте 1949 года в Московской консерватории была также закрыта кафедра музыкального фольклора, действовавшая с 1940 года, с 12.07.1944 возглавляемая Е. В. Гиппиусом. С 01.04.1949 Гиппиус был освобожден от работы (на основании приказа Министерства высшего образования за № 367/218 от 15.03.1949), как «не обеспечивающий необходимого идейно-художественного уровня преподавания». Увольнение сопровождалось комментарием: «Работа профессора Гиппиуса в Московской консерватории протекала неудовлетворительно. Не имея влечения к педагогической работе, занятый множеством дел в других учреждениях, тов. Гиппиус сильно дискредитировал введенный в консерватории в последние годы войны курс народного музыкального творчества. Чтение лекций было формальное, сухое, требовалось только механическое заучивание текстов. Не вскрывались тесные связи творчества великих композиторов с народной музыкой, студентам не только не прививалась любовь к творчеству русского народа, но возбуждалось отвращение к читаемому курсу» [Архив МГК. Личное дело № 10 проф. Е. В. Гиппиуса. Л. 35–36].

⁴² Участок 11.

опубликовано ни одного исследования, многие из работ, сохранившиеся в рукописях, не завершены⁴³. Его важнейший труд — музыкально-этнографическое и морфологическое описание системы обрядовых жанров восточных славян — не был закончен. Однако изучение его рукописей, хранящихся в фондах Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской консерватории и в Российском национальном музее музыки⁴⁴, позволяет утверждать, что работы ученого, написанные в Москве, отмечены не менее «высоким научно-методическим уровнем» [Банин 1983, 23], чем исследования киевского периода.

Говоря о Квитке-ученом, надлежит выделить его интерес к архаическим пластам народного творчества, «постоянное стремление познать тайну первоначальных этапов музыкальной эволюции» [Банин 1983, 3]. Большую часть его наследия составляют новаторские теоретические разработки по методологии исследования жанров, до него не привлекавших должного внимания ученых: календарных и трудовых песен, дум и баллад, детских песен и инструментальных наигрышей. Ему принадлежит ряд важнейших открытий в области происхождения и распространения первобытных ладов, хроматизмов, ритмических архетипов, разработка теоретических основ историко-сравнительного изучения музыки этнически родственными народами (славянских, тюркских и др.). Кроме того, Квитка «много и целенаправленно работал над музыковедческой терминологией, ее усовершенствованием и развитием» [Луканюк 2006, 19]. Среди предложенных им новых терминов, прочно вошедших в научный обиход, — «ангемитоника» (позаимствован из работ Х. Римана⁴⁵), «этнофония» и собственно неологизм «этномузыкология» (или «этномузыкознание»), обоснованный им в статье 1928 года о М. А. Максимовиче и А. А. Алябьеве⁴⁶.

⁴³ Б. С. Луканюк считает, что причины отказа Квитки от публичной научной деятельности коренятся в украинских событиях начала 1930-х годов: «Факты говорят о том, что после травмы, которую он пережил в 1931 году, Квитка перестал публиковать свои исследования. Во время двух декад, которые он прожил в Москве, он издал только одну единственную статью (1941) под патронажем ленинградца Евгения Гиппиуса. В послевоенную оттепель конца 1940-х Квитка вновь пытался вернуться к исследованиям, о чем свидетельствуют его многочисленные рукописи, включая начисто перепечатанные и готовые к печати. Но краткая оттепель быстро сменилась новыми сталинскими заморозками, и ни одна из квиткинских рукописей не была опубликована при его жизни. <...> Нам остается лишь догадываться, насколько велик был бы вклад Квитки в науку, если бы обстоятельства его жизни были нормальными» [Луканюк 2006, 16–17].

⁴⁴ Список важнейших рукописных трудов Квитки в фондах НЦНМ и РНММ см.: [Квитка 1973, 381–384]. Всего в фонде рукописей К. В. Квитки в НЦНМ содержится 150 ед. хр.

⁴⁵ См.: [Riemann 1904].

⁴⁶ Термин «ангемитоника» впервые использован Квиткой в 1927 году в докладе «Le système anhemitonique pentatonique chez les peuples Slaves» [Ангемитонно-пентатонная

Стиль научных трудов Квитки следует определить скорее как критический, нежели монографический. Ученый придавал большое значение критическому анализу источников и достижений своих предшественников и современников. «На протяжении всей своей творческой жизни Квитка был непримиримым врагом научной недобросовестности, поверхностного и легкомысленного отношения к публикуемым работам и записям народных песен» [Квитка 1971а, 34]. «Будучи строг к работам других, Квитка проявлял особую требовательность к себе самому. Это — одна из характерных черт его творчества как исследователя <...>. Читая работы Квитки, видишь, как он, прежде чем сделать тот или другой вывод, учитывал все возможные возражения и только тогда решался настаивать на своем положении, когда ему удавалось эти возражения опровергнуть» [Богатырёв 1971, 21]. В одной из своих работ Квитка отмечал:

«По общему правилу, описывающий [объект, явление и пр. традиционной культуры] должен помнить, что он составляет исторический документ, за который несет единоличную нераздельную ответственность. Пользующийся историческим документом должен всегда помнить о необходимости критики этого документа» [Квитка 2015, 23].

Одним из больших достоинств Квитки как исследователя было удачное соединение качеств эрудированного исследователя-теоретика, учебного кабинетного типа и энтузиаста-практика, «настойчивого приверженца полевой фольклористики» [Лобанов 2007, 53], наблюдавшего процессы развития народной культуры в их живом бытовании⁴⁷. Мы уже писали о том, какое значение придавал Квитка экспедиционной работе, насколько внимателен и дотошен он был на обсуждении результатов поездок своих молодых коллег⁴⁸. Сам Климент Васильевич постоянно работал «в поле». С 1937 по 1951 год он провел свыше десятка экспедиций,

система у славянских народов], написанном на французском языке и напечатанном в Материалах Второго конгресса славянских этнографов и географов в Польше. См. об этом: [Квитка 1971с, 284–285], а также: [Бражник 2013, 5]; «этнофония» в ст.: [Квитка 1927]. См. также: [Квитка 1973а, 67]); термин «этомузыкология» («этомузыкознание») в ст.: [Квитка 1928b].

⁴⁷ «Каким же усталым и вместе с тем счастливым возвращался он после удачной встречи с мастерами народной песни! Постигание Квиткой красоты народной музыки через личное исполнение наполняло его чувством радостной сопричастности самому процессу устного песнетворчества, служило источником энергии в многолетних исканиях в излюбленной области этномузыкознания». См.: [Аравин 1983, 203].

⁴⁸ См.: [Гилярова 2007, 3–11].

а также организовал целый ряд стационарных записей в Кабинете народной музыки. Его «фольклористические экскурсии» и научные отчеты о них являются лучшими образцами этих видов деятельности⁴⁹.

В своих работах Квитка неоднократно подчеркивал большую роль, какую должно играть полевое исследование в развитии музыкальной этнографии. Его глубоким убеждением было, что многолетняя стационарная работа в сельской местности — «наблюдение музыкальной жизни» селян — может быть очень результативным. В частности, в ходе такой работы могут быть выявлены «аспекты мелодии и ритма, которые являются достижением народа как группы и те аспекты, которые следует приписать виртуозности одаренных индивидуальностей» [Квітка 1928b, 26]⁵⁰. Говоря о сложностях работы музыкального этнографа, он писал:

«Что касается этно-музыколога, то он должен найти баланс расхода времени на расширение своих общих научных и философских горизонтов и на углубление знаний в поле музыковедения. Более того, следует балансировать работу в границах избранной академической дисциплины с необходимостью расширять общую музыкологическую эрудицию и увеличивать этно-музыкологические знания. Также существует конфликт между сравнительным этно-музыкологическим и культурно-историческим исследованиями с одной стороны, и детальным всесторонним изучением этно-географического поля в другой. Третье разделение — между углублением теоретической базы знаний и расширением ее эмпирической основы, и наконец, — между работой кабинетной и полевой» [Квітка 1928a, 82–83]⁵¹.

Квитка разработал новую методику полевой работы, теоретические основы этномузыкальной социологии. Ученый исходил из того, что «необходимо фиксировать не только музыкально-поэтический текст произведения, но также характер его исполнения, условия и место бытования, его прикладную и эстетическую функцию и целый ряд других аспектов, позволяющих судить о произведении в наиболее полном и широком контексте его существования» [Банин 1983, 9]. Он писал:

«Нотная запись напева сама по себе не составляет памятника этого искусства, она не дает представления о многом весьма важном в способе исполнения, о настроении участников обряда.

⁴⁹ См. об этом: [Квитка 2007, 36–49], [Богина 2019].

⁵⁰ Цит. по: [Луканюк 2006, 21].

⁵¹ Цит. по: [Луканюк 2006, 32].

Когда нотами изображается произведение, бытовавшее в обстановке, о которой ни записыватель, ни читающий не имеют отчетливого представления, то есть когда не уяснен социальный смысл комплексного действия, одним из элементов которого является напев, — нет достаточных данных для понимания психического состояния исполнителей и эстетических воззрений, формировавших народное творчество» [Квитка 1971b, 78].

По словам А. В. Рудневой, Квитка «очень ценил и тщательно записывал народную терминологию, связанную с пением, танцем, игрой на инструментах, изготовлением костюмов, головных уборов и пр.» [Руднева 1973, 368]. Именно Квитка поставил вопрос о необходимости картографирования фактов народной музыки — один из актуальнейших в современной этномузыкологии.

К. В. Квитку справедливо называют основоположником этномузыкальной педагогики. Его педагогическая деятельность включала в себя составление программ и тематических планов курса, написание конспектов лекций, индивидуальную работу со студентами и аспирантами, научные консультации. Основу подхода к преподаванию народного творчества Квитка изложил в записке «О составлении пособия для преподавателей музыкального фольклора в высших учебных заведениях» (1937). В ней он ставил задачу активизации научно-исследовательской деятельности в российских вузах [Рукописный фонд (РФ) НЦНМ. Инв001/8]. Выделяя музыкальный фольклор как предмет науки, который «следует изучать исторически», Квитка указывал на необходимость всестороннего, комплексного образования фольклориста-профессионала, считая, что в круг его интересов должны входить география, антропология, история и археология, общее языкознание, история литературы, теория стихосложения и многое другое. В соответствии с этой концепцией Квиткой была подана в ректорат Московской консерватории памятная записка «О преподавании фольклора и музыкального фольклора в высших учебных заведениях Советского Союза (о желательной постановке предмета)» [РФ НЦНМ. Инв001/17. С. 1]⁵². Основной пафос этого документа, безусловно, заключен в самом подходе к проблеме — вывести музыкально-фольклористическое образование в стране на университетский уровень. В российском обществе, по мнению ученого, должны были утвердиться

⁵² Идеи ученого о комплексности этнообразования музыковедов-фольклористов получили воплощение в наши дни с введением в музыкальных вузах специальности «Этномузыкология».

в надлежащей мере знания о народной музыке и соответствующее отношение к ней, умение чувствовать и переживать ее глубинное образно-поэтическое содержание. «Число музыкальных учебных заведений не так велико, — констатировал Квитка, — чтобы они могли оказывать такое же количественное, воспитательное воздействие на общество, какое оказывается в тех западных странах, где музыкальное образование распространяется еще и через университеты (и колледжи)» [РФ НЦНМ. Инв001/17. С. 2].

Квитка настойчиво подчеркивал, что преподавать дисциплину «музыкальный фольклор» должен не только ученый-теоретик (лектор), но одновременно и музыкант-практик. Исполнение народной музыки, по мнению Квитки, должно быть не иллюстрированным приложением к неким историко-теоретическим положениям, а основным действием в лекциях, высокое художественное качество которого должно быть обеспечено при любых обстоятельствах. Особое внимание он уделял подготовке к чтению курса лекций, указывая на специфику предмета «Народное творчество» и трудоемкость процесса выбора иллюстративного материала.

Характеризуя Квитку-ученого, Б. С. Луканюк называет его «знатоком устной музыкальной культуры, преданным слугой дела ее признания, а также глубоким мыслителем, блестящим новатором, опережавшим свое время, выразителем идей, ставших „эпохальными открытиями“ только после его смерти» [Луканюк 2006, 18].

О том, каким педагогом и человеком был Климент Васильевич, говорят свидетельства его учеников и коллег, сохранивших о нем светлые воспоминания: «Трудно представить себе более мягкого, отзывчивого, незлобивого и незащищенного интеллигента, чем он. <...> Душевная мягкость, боязнь задеть, обидеть собеседника производили на многих впечатление „старомодности“. Даже после долгих бесед с Климентом Васильевичем собеседники его часто не подозревали об огромном культурном багаже этого человека, его разносторонней эрудиции, обычно тщательно скрывааемых» [Кулаковский 1983, 35, 36].

Для большинства он был «образцом преданности любимому делу» [Владыкина-Бачинская 1983, 26], ставившим превыше всего «бескорыстную заинтересованность наукой», «принципиальность научных убеждений, предельную честность и самокритичность» [Гошовский 1971, 4]. При беспощадной требовательности к самому себе его отличало благожелательное отношение и уважение к чужому мнению, толерантность, готовность пересмотреть свои позиции. Прекрасным обобщением характера жизни и деятельности Климента Васильевича Квитки звучат

слова А. Сторожук: «Феномен Квитки — человека и ученого, в сущности, прост: он служил истине» [Сторожук 1998, 26].

Аббревиатуры

ВАУН — Всеукраинская академия наук

ГИМН — Государственный институт музыкальной науки (Москва)

ИРМО — Императорское Русское музыкальное общество

РНММ — Российский национальный музей музыки (Москва)

Литература

- Аравин 1983 — *Аравин П. В.* Проблема тюркского мелоса в исследованиях К. В. Квитки // Памяти К. В. Квитки: сб. статей / ред.-сост. А. Банин. Москва: Советский композитор, 1983. С. 203–209.
- Ашнин 1994 — *Ашнин Ф. Д., Алпатов В. М.* «Дело славистов»: 30-е годы / отв. ред. Н. И. Толстой; Институт мировой литературы им. Горького РАН. Москва: Наследие, 1994. 288 с.
- Багрий 1983 — *Багрий Ю. А.* Русские трещотки // Памяти К. В. Квитки: сборник статей / ред.-сост. А. Банин. Москва: Советский композитор, 1983. С. 249–269.
- Банин 1983 — *Банин А. А.* К. В. Квитка — выдающийся советский фольклорист-музыковед // Памяти К. В. Квитки: сб. статей / ред.-сост. А. Банин. Москва: Советский композитор, 1983. С. 3–23.
- Бачинский 1955 — *Бачинский Л. А.* К. В. Квитка (некролог) // Вопросы музыкознания. Вып. 2: 1953–1954. Москва: Музгиз, 1955. С. 317–321.
- Бачинський 1958 — *Бачинський Л. А., Кащеева-Квітка Г. Л.* Видатний український музикознавець-фольклорист // Народна творчість та етнографія. 1958. № 4. С. 55–59.
- Битерякова 2009 — *Битерякова Е. В.* Московские архивы К. В. Квитки. Перспективы изучения // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии / ред.-сост. Е. В. Битерякова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 18–39.
- Битерякова 2019 — *Битерякова Е. В.* «Спутник музыканта-этнографа» С. Л. Толстого и П. Н. Зиминой (1929) — «первое в России руководство к собиранию продуктов народно-музыкального творчества» // IV Всероссийский конгресс фольклористов: сб. науч. ст.: в 4 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история, современные исследования, проблемы актуализации / ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. Москва: Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова, 2019. С. 242–251.
- Богатырёв 1971 — *Богатырёв П. Г.* Предисловие // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1971. С. 7–22.
- Богина 2019 — *Богина Е. Г.* Фольклористические экскурсии Кабинета народной музыки Московской консерватории в Ярославскую и Владимирскую области в конце

- 1930-х — начале 1940-х годов // IV Всероссийский конгресс фольклористов: сб. науч. ст.: в 4 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история, современные исследования, проблемы актуализации / ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. Москва: Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова, 2019. С. 252–260.
- Бражник 2013 — *Бражник Л. В.* Ангемитоника в русской музыке. Казань: Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова, 2013. 176 с.
- БСЭ 1973 — Квитка Климент Васильевич // Большая советская энциклопедия: в 30 т. Изд. 3-е. Т. 12. Москва: Советская энциклопедия, 1973. С. 23.
- Владыкина-Бачинская 1983 — *Владыкина-Бачинская Н. М.* Воспоминания о Клименте Васильевиче Квитке // Памяти К. В. Квитки: сб. статей / ред.-сост. А. Банин. Москва: Советский композитор, 1983. С. 26–30.
- Гилярова 2007 — *Гилярова Н. Н.* От составителя // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории. Москва: МГК, 2007. С. 3–11. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 61).
- Гилярова 2009 — *Гилярова Н. Н.* Деятельность К. В. Квитки в Московской консерватории // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии / ред.-сост. Е. В. Битерякова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 8–17.
- Гилярова 2013 — *Гилярова Н. Н.* О преподавании предмета «Народное музыкальное творчество» в Московской консерватории. Прошлое и настоящее // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: сборник материалов Всероссийских конференций 2008–2010 годов. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2013. С. 22–39.
- Гончаров 1998 — Просим освободить из тюремного заключения (письма в защиту репрессированных) / сост.: В. Гончаров, В. Нехотин. Москва: Современный писатель, 1998. 206 с.
- Гошовский 1971 — *Гошовский В. Л.* От составителя // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1971. С. 3–6.
- Грица 1980 — *Грица С. Й.* Квітка Климент Васильович // Українська радянська енциклопедія: у 12 т. Вид. 2-ге. Т. 5. Київ, 1980. С. 86.
- Диба 2013 — *Диба А.* Слідами архівних матеріалів: Климент Квітка, Леся Українка та інші. Про себе, про родину, про Батьківщину... Розповідає вчений і громадсько-політичний діяч Климент Квітка (1880–1953) // Проблеми етномузикології. Київ, 2013. Вип. 9. С. 226–242.
- Довгалюк 2008 — *Довгалюк І.* Причинки до історії проекту фонографування дум // Етномузика. Число 5: Збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці експедиції для фонографування дум / Упор. І. Довгалюк, Ю. Рибак. Львів, 2008. С. 9–26. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 22).
- Довгалюк 2013 — *Довгалюк І.* Фонограмархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської академії наук // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2013. Вип. 12. С. 114–130.
- Иваненко 1973 — *Иваненко В. Г.* Материалы к биографии К. В. Квитки // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 2. Москва: Советский композитор, 1973. С. 346–359.

- Иванова 2009 — *Иванова Т. Г.* История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 гг. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2009. 800 с.
- Иваненко 1970 — *Иваненко В.* Климент Квітка (До 90-річчя від дня народження) // Народна творчість та етнографія. 1970. № 1. С. 70–73.
- Иваницький 1980 — *Иваницький А.* Климент Васильович Квітка // Українське музикознавство. Вип. 15. 1980. С. 22–41.
- Кажарская 2009 — *Кажарская Ю. Д.* Исследования и полевые материалы Владимира Кривоносова // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии / ред.-сост. Е. В. Битерякова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 40–56.
- Квітка 1927 — *Квітка К.* Віддих у народних співах // Етнографічний вісник / Українська Академія Наук. Кн. 5. Київ, 1927. С. 179–188.
- Квітка 1928a — *Квітка К.* Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського // Етнографічний вісник. Кн. 6. 1928. С. 67–84.
- Квітка 1928b — *Квітка К.* Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських мелодій // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Вип. 1. 1928. С. 119–144.
- Квитка 1971 — *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1971. 383 с.
- Квитка 1971a — *Квитка К. В.* Взгляд на мой фольклористический путь // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1971. С. 23–34.
- Квитка 1971b — *Квитка К. В.* Об историческом значении календарных песен // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1971. С. 73–99.
- Квитка 1971c — *Квитка К. В.* Пентатоника у славянских народов // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1971. С. 279–285.
- Квитка 1973 — *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 2. Москва: Советский композитор, 1973. 423 с.
- Квитка 1973a — *Квитка К. В.* О природе пауз в напевах // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. Т. 2. Москва: Советский композитор, 1973. С. 66–77.
- Квитка 1973b — Список печатных работ К. В. Квитки // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. Т. 2. Москва: Советский композитор, 1973. С. 376–380.
- Квитка 1973c — *Квитка К. В.* Парная флейта // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. Т. 2. Москва: Советский композитор, 1973. С. 218–250.
- Квитка 2007 — *Квитка К. В.* Флейта Пана в Коми АССР / подг. к публ. и коммент. Н. И. Жулановой // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории. Москва, 2007. С. 36–49. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 61).
- Квитка 2015 — *Квитка К. В.* Парная флейта / публ. О. Гордиенко // Вопросы этномузыкознания. 2015. № 4. С. 5–51.
- Колесса 1969 — *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 591 с.
- Кривоносов 2007 — *Кривоносов В. М.* Отчет об экспедиции в Ярославскую область (ноябрь 1938 года) / подг. к публ. и коммент. Ю. Д. Кажарской // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории. Москва, 2007. С. 12–35. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 61).

- Кулаковский 1983 — *Кулаковский Л. В.* О К. В. Квитке // Памяти К. В. Квитки: сб. статей / ред.-сост. А. Банин. Москва: Советский композитор, 1983. С. 33–36.
- Лобанов 2007 — Из писем К. В. Квитки ученым Петрограда – Ленинграда (по неопубликованным материалам 1920-х годов) // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации / вст. заметка, подгот. текста и примеч. М. А. Лобанова. Санкт-Петербург: РИИИ, 2007. С. 53–85.
- Луканюк 2006 — *Луканюк Б.* До історії терміна «етномузикологія» // Етномузика: Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки. Число 1 / упор. Б. Луканюк. Львів, 2006. С. 9–32.
- Луканюк 2006а — Клімент Квітка (1880–1953): Друковані праці та листування (станом на кінець 2006 року) / Уклав Б. Луканюк. Львів, 2006. 40 с.
- Луканюк 2008 — *Луканюк Б.* Начерк історії музично-етнографічної освіти (до середини ХХ століття) // Етномузика: Збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника «Галицько-руських народних мелодій» Йосипа Роздольського та Станіслава Людкевича. Число 4 / упор. І. Довгалюк. Львів, 2008. С. 102–123. (Наукові збірки Львівської національної академії ім. М. Лисенка. Вип. 21).
- Луканюк 2010а — *Луканюк Б.* Причинки до біографії Климента Квітки: Так за що був ув'язнений Клімент Квітка? // *Syntagma musicum*: Збірка наукових статей та спогадів на пошану Стефанії Павлишин. Львів, 2010. С. 45–71.
- Луканюк 2010б — *Луканюк Б.* Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли і де народився Клімент Квітка? // Народна творчість українців у просторі та часі: Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня». Луцьк: Терен, 2010. С. 85–99.
- Луканюк 2019 — *Луканюк Б.* Причинки до біографії Климента Квітки. Так коли Клімент Квітка побував Кукавці? // Етномузика: Збірка статей та матеріалів з нагоди нагоди 175-річчя Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Число 15 / упор. В. Ярмола. Львів, 2019. С. 44–82.
- Мухаринская 1983 — *Мухаринская Л. С.* Воспоминания и раздумья // Памяти К. В. Квитки: сб. статей / ред.-сост. А. Банин. Москва: Советский композитор, 1983. С. 24–26.
- Небеш 2006 — *Небеш Д., Поточняк А.* Українські фонографічні записи народної музики в Бібліотеці Конгресу США // Етномузика: Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки. Число 1 / упор. Б. Луканюк. Львів, 2006. С. 117–130.
- Попова 1981 — *Попова Т. В.* Жизнь, отданная песне (к 100-летию со дня рождения К. В. Квитки) // Советская этнография. 1981. № 3. С. 79–89.
- Руднева 1966 — *Руднева А. В.* Клімент Васильевич Квітка // Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. Москва: Музыка, 1966. С. 156–166.
- Руднева 1973 — *Руднева А. В.* К. В. Квітка в Москві // *Квітка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 2. Москва: Советский композитор, 1973. С. 360–375.
- Смирнов 2000 — *Смирнов Д. В.* Письмо Н. А. Янчука К. В. Квитке от 15 мая 1908 года // Живая старина. 2000. № 3. С. 32–34.
- Сторожук 1998 — *Сторожук А.* Клімент Квітка: людина — педагог — вчений. Київ, 1998. 100 с.
- Юзефчик 1999 — *Юзефчик О.* З історії музичної етнографії ВУАН // Народна творчість та етнографія. 1999. № 5–6. С. 115–116.

Юзефчик 2004 — *Юзефчик О.* Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української фольклористики кінця XIX – першої третини XX ст. Київ, 2004. 200 с.

Riemann 1904 — *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904. 282 S.

Сведения об авторах

Битерякова, Елена Викторовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8799-1318>

SPIN-код: 3514-8755

e-mail: elena-biteryakova@yandex.ru

Кандидат искусствоведения (2004), старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Гилярова, Наталья Николаевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-5518>

SPIN-код: 6525-5427

e-mail: natalja.gilyarova@yandex.ru

Кандидат искусствоведения (1986), профессор кафедры истории русской музыки, заведующий Научным центром народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Klyment Kvitka in the History of Ethnomusicology: To the 140th Anniversary of His Birth

Biteryakova, Elena V.

Gilyarova, Natalya N.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

Abstract. The article is devoted to the outstanding Ukrainian and Russian ethnomusicologist Klyment Kvitka (1880–1953). A brilliant researcher, an author of the numerous deep and innovative works on Ukrainian and Russian musical folklore, the indisputable leader of the musical and ethnographic science of his time, Kvitka was not appreciated by the world community of folklorists in the 1920–1950s. Even today, his scientific legacy remains little known outside Ukraine and Russia. The reasons for this neglect were the isolation of the Soviet science from the European (and, more broadly, the world), as well as the tragic fate that befell many scientists during the years of the massive political repressions. The circumstances of Kvitka's life and scientific activity in Ukraine and Russia doomed the works of «the father of Ukrainian and Russian ethnomusicology», which were decades ahead of their time, to a long-term oblivion.

From the middle of the last century to the present day, “the kvitkiana”, mainly Ukrainian, has been enriched by the numerous publications revealing the nature and circumstances of Kvitka's life and activities. This article, dedicated to the 140th anniversary of the scientist, is based on a wide range of publications and also, introduces a number of previously unknown archival documents into scientific use. This allows us to supplement and revise the personal and professional portrait of the scientist and take another step towards creating as complete and objective a biography of him as possible.

Keywords: *Klyment Kvitka, ethnomusicology, history of folklore studies, Ukrainian Academy of Sciences, Moscow Conservatory.*

Submitted on: 07.04.2020

Published on: 15.09.2020

For citation: Biteryakova, Elena & Gilyarova, Natalya. “Klyment Kvitka in the History of Ethnomusicology: To the 140th Anniversary of His Birth”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 79–108 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005.

Works Cited

Aravin, Pyotr V. (1983). “Problema tyurkskogo melosa v issledovaniyakh K. V. Kvitki” [“The problem of Turkic melos in Klyment V. Kvitka's researches”]. In *Pamyati Klymenta V. Kvitki [Klyment V. Kvitka's memory]*: Collection of articles, edit.-comp. Alexander Banin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 203–209 (in Russian).

- Ashnin, Fyodor D. & Alpatov, Vladimir M. (1994). *“Delo slavistov”: 30-e gody* [“The Slavists’ case”: the 30s years], edit by Nikita I. Tolstoy. Moscow: Nasledie, 288 p. (in Russian).
- Bachinskiy, Lev A. (1955). “K. V. Kvitka (nekrolog)” [“K. V. Kvitka (obituary)”]. In *Voprosy muzykoznaniya* [Questions of musicology]. Vol. 2. Moscow: Muzgiz, pp. 317–321 (in Russian).
- Bachynskiy, Lev A. & Kashheyeva-Kvitka, Galina L. (1958). “Vydatnyy ukraïns’kyj muzykoznavец’-fol’kloryst” [“Outstanding Ukrainian musicologist-folklorist”]. In *Narodna tvor-chist’ ta etnografija* [Folk Art and Ethnography], no. 4 (1958), pp. 55–59 (in Ukrainian).
- Bagriy, Yuriy A. (1983). “Russkie treshchotki” [“Russian rattle”]. In *Pamyati Klymenta V. Kvitki* [Klyment V. Kvitka’s memory]: Collection of articles edit.-comp. Alexander Banin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 249–269 (in Russian).
- Banin, Alexander A. (1983). “Klyment V. Kvitka — vydayushchiysya sovetskiy fol’klorist-muzykoved” [“Klyment V. Kvitka, an outstanding Soviet musicologist and folklorist”]. In *Pamyati Klymenta V. Kvitki: sbornik statey* [Klyment V. Kvitka’s memory]: Collection of articles, edit.-comp. Alexander Banin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 3–23 (in Russian).
- Biteryakova, Elena V. (2009). “Moskovskie arkhivy Klymenta V. Kvitki. Perspektivy izucheniya” [“Klyment Kvitka’s archives in Moscow: the prospects of studying”]. In *Klyment Vasil’evich Kvitka i aktual’nye problemy jetnomuzykologii* [Klyment Vasilyevich Kvitka and current problems of the ethnomusicology], edit.-comp. Elena V. Biteryakova. Moscow: Research and publishing centre “Moscow Conservatory”, pp. 18–39 (in Russian).
- Biteryakova, Elena V. (2019). “ ‘Sputnik muzykanta-etnografa’ Sergeya L. Tolstogo i Petra N. Zimina (1929) — ‘pervoe v Rossii rukovodstvo k sobiraniyu produktov narodno-muzykal’nogo tvorchestva’ ” [“Ethnomusicologist’s manual” by Sergey Tolstoy and Pyotr Zimin (1929) — “the first guide to the collection of products of folk music in Russia”]. In *IV Vserossiyskiy kongress fol’kloristov: Sbornik nauchnykh statey* [IVth All-Russian Congress of folklorists]: in 4 vols. Vol. 1: Narodnaya muzykal’naya kul’tura: istoriya, sovremennye issledovaniya, problemy aktualizatsii [Folk music culture: history, modern research, problems of actualization], edit.-comp. Ekaterina A. Dorokhova, Dmitriy V. Morozov. Moscow, pp. 242–251 (in Russian).
- Bogatyrev, Pyotr G. (1971). “Predislovie” [“Preface”]. In Klyment V. Kvitka, *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 1, pp. 7–22 (in Russian).
- Bogina, Elena G. (2019). “Fol’kloristicheskie ekskursii Kabineta narodnoy muzyki Moskovskoy konservatorii v Yaroslavskuyu i Vladimirskuyu oblasti v kontse 1930-kh – nachale 1940-kh godov” [“The folklore excursions of the Moscow Conservatory’s Folk Music Cabinet to the Yaroslavl and Vladimir regions in the late 1930s and early 1940s”]. In *IV Vserossiyskiy kongress fol’kloristov: Sbornik nauchnykh statey* [IVth All-Russian Congress of folklorists]: in 4 vols. Vol. 1: Narodnaya muzykal’naya kul’tura: istoriya, sovremennye issledovaniya, problemy aktualizatsii [Folk music culture: history, modern research, problems of actualization], edit.-comp. Ekaterina A. Dorokhova, Dmitriy V. Morozov. Moscow, pp. 252–260 (in Russian).
- Brazhnik, Larisa V. (2013). *Angemitonika v russkoy muzyke* [Anhemitonic in Russian music]. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni N. G. Zhiganova, 176 p. (in Russian).
- BSE (1973). “Kvitka Klyment Vasil’evich”. In *Bol’shaya sovetskaya enciklopediya* [The great Soviet encyclopedia]: in 30 vols. Third edition. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. Vol. 12, p. 23 (in Russian).

- Dovhalyuk, Iryna (2008). "Prychynky do istorii' proektu fonografuvannja dum" ["Notes to the history of the project of Phonographic recording of dooms"]. In *Etnomuzyka [Ethnic music]*. Iss. 5: *Zbirka statej ta materialiv na chest' 100-i' richnyci ekspedycii' dlja fonografuvannja dum [Collection of articles and materials in honour of the 100th anniversary of the expedition for phonograph-recordings of dooms]*, comp. Iryna Dovgalyuk, Juriy Rybak. Lviv, pp. 9–26 (Naukovi zbirky L'vivs'koi' nacional'noi' muzychnoi' akademii' im. Mikoly Lysenko) [Scientific collections of the Lviv national music Academy named after Mikola Lysenko], Iss. 22 (in Ukrainian).
- Dovhalyuk, Iryna (2013). "Fonogramarhiv Kabinetu muzychnoi' etnografii' Vseukraïns'koi' akademii' nauk" ["Phonogram archive of the Cabinet of musical Ethnography of the all-Ukrainian Academy of Sciences"]. In *Visnyk L'vivs'kogo universytetu. Seriya mystectvoznavstvo [Bulletin of the Lviv University. Art history series]*, no. 12, pp. 114–130 (in Ukrainian).
- Dyba, Alla (2013). "Slidamy arhivnyh materialiv: Klyment Kvitka, Lesja Ukraïnka ta inshi. Pro sebe, pro rodynu, pro Bat'kivshhynu...: Rozpovidaje vchenyj i gromads'ko-politychnyj dijach Klyment Kvitka (1880–1953)" ["The footsteps of archival materials: Klyment Kvitka, Lesya Ukrainka and others. About yourself, your family, your Homeland...: Says scientist and socio-political figure Klyment Kvitka (1880–1953)"]. In *Problemy etnomuzykologii [Ethnomusicology problems]*. Iss. 9 (2013), pp. 226–242 (in Ukrainian).
- Gilyarova, Natalya N. (2007). "Ot sostavitelya" ["From the compiler"]. In *Iz arkhiva kabineda narodnoy muzyki Moskovskoy konservatorii [From the archive of the Moscow Conservatory's Folk music Cabinet]*, Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, pp. 3–11. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 61 (in Russian).
- Gilyarova, Natalya N. (2009). "Deyatel'nost' K V. Kvitki v Moskovskoy konservatorii" ["Klyment V. Kvitka's activity at the Moscow Conservatory"]. In *Klyment Vasilevich Kvitka i aktual'nye problemy etnomuzykologii [Klyment V. Kvitka and current problems of the ethnomusicology]*, edit.-comp. Elena V. Biteryakova. Moscow: Center for Research and Publishing "Moskovskaya konservatoriya", pp. 8–17 (in Russian).
- Gilyarova, Natalya N. (2013). "O prepodavanii predmeta 'Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo' v Moskovskoy konservatorii. Proshloe i nastojashhee" ["About teaching the subject 'Folk music' at the Moscow Conservatory. Past and present"]. In *Narodnaja traditsionnaya kul'tura v obrazovatel'nykh programmakh i nauchnykh issledovaniyakh: sbornik materialov Vserossiyskikh konferentsiy 2008–2010 godov [Folk traditional culture in educational programs and scientific research: collection of materials of All-Russian conferences in 2008–2010]*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, pp. 22–39 (in Russian).
- Goncharov, Vladimir & Nekhotin, Vladimir (1998). *Prosim osvobodit' iz tyuremnogo zaklyucheniya: pis'ma v zashchitu repressirovannykh [We ask to release from prison (letters in defence of the repressed)]*, comp. Vladimir Goncharov, Vladimir Nekhotin. Moscow: Sovremennyi pisatel', 206 pp. (in Russian).
- Gryca, Sofya (1980). Kvitka Klyment Vasylovych [Kvitka Klyment]. In *Ukrai'ns'ka radjans'ka encyklopediya [Ukrainian Soviet encyclopedia]*: in 12 vols. Second edition. Vol. 5. Kyïv, p. 86 (in Ukrainian).
- Hoshovskiy, Vladimir L. (1971a). "Ot sostavitelya" ["From the compiler"]. In *Klyment V. Kvitka, Izbrannye trudy [Selected Works]*. Moscow: Sovetskiy compositor. Vol. 1, pp. 3–6 (in Russian).

- Ivanenko, Volodymyr (1970). "Klyment Kvitka (Do 90-richchja vid dnya narodzhennya)" ["Klyment Kvitka (On the 90th anniversary of his birth)"]. In *Narodna tvorchist' ta etnografija* [Folk Art and Ethnography], no. 1 (1970), pp. 70–73 (in Ukrainian).
- Ivanenko, Volodymyr G. (1973). "Materialy k biografii Klymenta V. Kvitki" ["Materials for the biography of Klyment V. Kvitka"]. In Klyment V. Kvitka, *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy compositor. Vol. 2, pp. 346–359 (in Russian).
- Ivanova, Tat'yana G. (2009). *Istoriya russkoy fol'kloristiki XX veka: 1900 — pervaya polovina — 1941 gg.* [History of Russian studies of folklore of the 20th century: the first half — 1941]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 800 p. (in Russian).
- Ivanytskyj, Anatolij (1980). "Klyment Vasylovych Kvitka" ["Klyment V. Kvitka"]. In *Ukrai'n's'ke muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology]. Iss. 15. (1980), pp. 22–41 (in Ukrainian).
- Kazharskaya, Julia D. (2009). "Issledovaniya i polevyye materialy Vladimira Krivonosova" ["Vladimir Krivonosov's research and field materials"]. In *Klyment Vasil'evich Kvitka i aktual'nye problemy etnomuzykologii* [Klyment V. Kvitka and current problems of the ethnomusicology], edit.-comp. Elena V. Biteryakova. Moscow: Center for Research and Publishing "Moskovskaya konservatoriya", pp. 40–56 (in Russian).
- Kolessa, Filaret (1969). *Melodii ukrains'kikh narodnykh dum* [Melodies of Ukrainian folk dooms]. Kyïv: Naukova dumka, 591 p. (in Ukrainian).
- Krivonosov, Vladimir M. (2007). "Otchet ob ekspeditsii v Yaroslavskuyu oblast' (noyabr' 1938 goda)" ["Report on the expedition to the Yaroslavl region (November 1938)"], prep. and comm. by Julia D. Kazharskaya. In *Iz arkhiva Kabineta narodnoj muzyki Moskovskoy konservatorii* [From the archive of the Moscow Conservatory's Folk music Cabinet], Moscow: MGK, pp. 12–35. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 61) (in Russian).
- Kulakovskiy, Lev V. (1983). "O Klymente V. Kvitke" ["About Klyment V. Kvitka2]. In *Pamyati Klymenta V. Kvitki: Sbornik statey* [Klyment V. Kvitka's memory], edit.-comp. Alexander Banin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 33–36 (in Russian).
- Kvitka, Klyment (1927). "Viddikh u narodnikh spivakh" ["Breath in folk songs"]. In *Etnografichnyy visnyk* [Ethnographic Bulletin], vol. 5 (1927), pp. 179–188 (in Ukrainian).
- Kvitka, Klyment (1928a). "Angemitonni pryimityvy i teoriya Sokal's'kogo" ["Anhemitonic primitives and the theory of Sokalsky"]. In *Etnografichnyy visnyk* [Ethnographic Bulletin], vol. 6 (1928), pp. 67–84 (in Ukrainian).
- Kvitka, Klyment (1928b). "Maksimovich i Alyab'ev v istorii zbirannya ukrains'kikh melodiy" ["Maksimovich and Alyabyev in the history of collecting Ukrainian melodies"]. In *Per-visne gromadyanstvo ta yogo perezhitki na Ukraïni* [Original citizenship and its remnants in Ukraine]/ Iss. 1 (1928), pp. 119–144 (in Ukrainian).
- Kvitka, Klyment V. (1971). *Izbrannyye trudy* [Selected Works]: in 2 vols., comp. and comm. by Vladimir L. Hoshovskiy. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 1. 383 p. (in Russian).
- Kvitka, Klyment V. (1971a). "Vzglyad na moy fol'kloristicheskiy put'" ["A look at my folklore path"]. In Klyment V. Kvitka, *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy compositor. Vol. 1, pp. 23–34 (in Russian).
- Kvitka, Klyment V. (1971b). "Ob istoricheskom znachenii kalendarnykh pesen'" ["About the historical significance of calendar songs"]. In Klyment V. Kvitka, *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy compositor. Vol. 1, pp. 73–99 (in Russian).

- Kvitka, Klyment V. (1971c). "Pentatonika u slavjanskih narodov" ["Pentatonics of Slavic people"]. In Klyment V. Kvitka, *Izbrannye trudy*. [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 1, pp. 279–285 (in Russian).
- Kvitka, Klyment V. (1973). *Izbrannye trudy* [Selected Works]: in 2 vols., comp. and comm. by Vladimir L. Hoshovskiy. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 2. 423 p. (in Russian).
- Kvitka, Klyment V. (1973a). "O prirode pauz v napevakh" ["About the nature of pauses in chants"]. In Klyment V. Kvitka, *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 2, pp. 66–77 (in Russian).
- Kvitka, Klyment V. (1973b). "Spisok pechatnykh rabot Klymenta V. Kvitki" ["List of printed works by Klyment V. Kvitka"]. In Klyment V. Kvitka, *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 2, pp. 376–380 (in Russian).
- Kvitka, Klyment V. (1973c). "Parnaya fleyta" ["Double flute"]. In Klyment V. Kvitka, *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 2, pp. 218–250 (in Russian).
- Kvitka, Klyment V. (2007). "Fleyta Pana v Komi ASSR" ["Pan flute in Komi ASSR"], prep. and comm. by Nadezhda I. Zhulanova. In *Iz arkhiva Kabinetа narodnoy muzyki Moskovskoy konservatorii* [From the archive of the Moscow Conservatory's Folk music Cabinet], Moscow: MGK, pp. 36–49. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 61) (in Russian).
- Kvitka, Klyment V. (2015). "Parnaya fleyta" ["Double flute"] (publication by Oleg V. Gordienko). In *Voprosy etnomuzykoznaniya* [Questions of Ethnomusicology], no. 4 (2015). pp. 5–51 (in Russian).
- Lobanov, Mikhail A. (2007). "Iz pisem Klymenta V. Kvitki uchenym Petrograda – Leningrada (po neopublikovannym materialam 1920-kh godov)" ["From Klyment Kvitka's letters to the scientists of Petrograd-Leningrad (based on unpublished materials of the 1920s)"]. In *Iz fondov Kabinetа rukopisey Rossiyskogo instituta istorii iskusstv: Soobshcheniya. Publikatsii* [From the collections of the Cabinet of manuscripts of the Russian Institute of art history: Papers. Publications], pref., prep. and comm. by Mikhail A. Lobanov. St. Petersburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, pp. 53–85 (in Russian).
- Lukaniuk, Bohdan (2006). "Do istorii termina 'etnomuzikologiya'" ["On the history of the term 'ethnomusicology'"]. In *Etnomuzyka* [Ethnic Music]. Iss. 1: *Zbirka statey ta materialiv na chest' 125-littyi Klymenta Kvitki* [Collection of articles and materials in honour of the 125th anniversary of Klyment Kvitka], comp. Bohdan Lukaniuk. Lviv, pp. 9–32 (in Ukrainian).
- Lukaniuk, Bohdan (2006a). *Klyment Kvitka (1880–1953): Drukovani pratsi ta listuvannya (stanom na kinets' 2006 roku)* [Klyment Kvitka (1880–1953): Printed works and correspondence (as of the end of 2006)], comp. Bohdan Lukaniuk. Lviv, 40 p. (in Ukrainian).
- Lukaniuk, Bohdan (2008). "Nacherk istorii muzichno-etnografichnoy osvity (do serediny XX stolittya)" ["A sketch of the history of musical and ethnographic education (before the mid-twentieth century)"]. In *Etnomuzyka* [Ethnic Music]. Iss. 4: *Zbirka statey ta materialiv na chest' 100-y richnitsi zbirnika "Galits'ko-rus'kikh narodnikh melodiiv" Yosipa Rozdol'skogo ta Stanislava Lyudkevicha* [Collection of articles and materials in honour of the 100th anniversary of the collection of "Galitsian-Russian folk melodies" by Joseph Rozdolsky and Stanislav Ludkevich], comp. Iryna Dovahlyuk. Lviv, pp. 102–123. (Naukovi zbirki L'vivs'koy natsional'noy akademii im. Mykoly Lysenka [Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko]). Iss. 21 (in Ukrainian).

- Lukaniuk, Bohdan (2010a). "Prichinki do biografii Klymenta Kvitki: Tak za shcho buv uv'yazneniy Klyment Kvitka? ["Notes to the biography of Klyment Kvitka: So what was Klyment Kvitka imprisoned for?"] In *Syntagma musicum: Zbirka naukovikh statey ta spogadiv na poshanu Stefani Pavlyshyn* [*Syntagma musicum: Collection of scientific articles and memoirs on the honour of Stephanie Pavlyshyn*]. Lviv, pp. 45–71 (in Ukrainian).
- Lukaniuk, Bohdan (2010b). "Prichinki do biografii Klymenta Kvitki: Tak koli i de narodivsyia Klyment Kvitka?" ["Notes to the biography of Klyment Kvitka: So when and where was Klyment Kvitka born?"]. In *Narodna tvorchist' ukrainsiv u prostori ta chasi: Materiali mizhnarodnoy naukovoï konferentsii v ramkakh VI Mizhnarodnogo festivalyu ukrains'kogo fol'kloru "Bereginya"* [*Folk art of Ukrainians in space and time: Materials of the International scientific conference within the VI International festival of Ukrainian folklore "Bereginya"*], Lutsk: Teren, pp. 85–99 (in Ukrainian).
- Lukaniuk, Bohdan (2019). "Prichinki do biografii Klymenta Kvitki. Tak koli Klyment Kvitka pobuvav Kukavtsi?" ["Notes to the biography of Klyment Kvitka. So when Klyment Kvitka visited Kukavka?"] In *Etnomuzyka* [*Ethnic Music*]. Iss. 15: *Zbirka statey ta materialiv z nagodi 175-richchya Lvivs'koy natsional'noy muzichnoy akademii imeni Mykoly Lysenka* [*Collection of articles and materials on the occasion of the 175th anniversary of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*], comp. Victoria Yarmola. Lviv, pp. 44–82 (in Ukrainian).
- Mukharinskaya, Lidiya S. (1983). "Vospominaniya i razdum'ya" ["Memories and thoughts"]. In *Pamyati Klymenta V. Kvitki* [*Klyment V. Kvitka's memory*]: Collection of articles, edit.-comp. Alexander Banin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 24–26 (in Russian).
- Nebesh, Daria & Potoczniak, Anthony (2006). "Ukrains'ki fonografichni zapisi narodnoy muziki v Bibliotetsi Kongresu SShA" ["Ukrainian Phonographic recordings of folk music at the Library of Congress"]. In *Etnomuzyka* [*Ethnic Music*]. Iss. 1: *Zbirka statey ta materialiv na chest' 125-littyia Klymenta Kvitki* [*Collection of articles and materials in honour of the 125th anniversary of Klyment Kvitka*], comp. Bohdan Lukaniuk, Lviv, pp. 117–130 (in Ukrainian).
- Popova Tatyana V. (1981). "Zhizn', otdannaya pesne (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Klymenta V. Kvitki)" ["The life given to the song (to the 100th anniversary of the birth of Klyment V. Kvitka)"]. In *Sovetskaya etnografiya* [*Soviet Ethnography*], no. 3 (1981), pp. 79–89 (in Russian).
- Riemann, Hugo (1904). *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 282 S.
- Rudneva, Anna V. (1966). "Klyment Vasilyevich Kvitka" ["Klyment V. Kvitka"]. In *Vydayushchiesya deyateli teoretiko-kompozitorskogo fakul'teta Moskovskoy konservatorii* [*Outstanding figures of the Theoretical-compositional faculty of the Moscow Conservatory*]. Moscow: Muzyka, pp. 156–166 (in Russian).
- Rudneva, Anna V. (1973). "Klyment V. Kvitka v Moskve" ["Klyment V. Kvitka in Moscow"]. In *Kliment V. Kvitka, Izbrannyye trudy* [*Selected Works*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 2, pp. 360–375 (in Russian).
- Smirnov, Dmitriy V. (2000). "Pis'mo Nikolaya A. Yanchuka Klymentu V. Kvitke ot 15 maya 1908 goda" [Letter from Nikolay A. Yanchuk to Klyment V. Kvitka dated may 15, 1908]. In *Zhivaya starina* [*Living Antiquity*], no. 3 (2000), pp. 32–34 (in Russian).
- Storozhuk, Antonina (1998). *Klyment Kvitka: lyudyna — pedagog — vchenyy* [*Klyment Kvitka: a person — a teacher — a scientist*]. Kyïv, 100 p. (in Ukrainian).

- Vladykina-Bachinskaya, Nina M. (1983). “Vospominaniya o Klymente Vasilyeviche Kvitke” [“Memories of Klyment Vasilyevich Kvitka”]. In *Pamyati Klymenta V. Kvitki [Klyment V. Kvitka's memory]*: Collection of articles, edit.-comp. Alexander Banin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 26–30 (in Russian).
- Yuzefchyk, Oksana (1999). “Z istorii muzichnoy etnografii VUAN” [“From the history of musical Ethnography VUAN”]. In *Narodna tvorchist' ta etnografiya [Folk Art and Ethnography]*, no. 5–6 (1999), pp. 115–116 (in Ukrainian).
- Yuzefchyk, Oksana (2004). *Diyal'nist' Kabinetu muzichnoy etnografii VUAN u konteksti rozvitku ukrains'koy fol'kloristiki kintsya XIX – pershoi tretini XX st.* [Activities of the Cabinet of Musical Ethnography VUAN in the context of the development of Ukrainian folklore studies the end of the XIX—first third of the XX centuries]. Kyi'v, 200 p. (in Ukrainian).

About the Authors

Biteryakova, Elena V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8799-1318>

SPIN-код: 3514-8755

e-mail: elena-biteryakova@yandex.ru

PhD (Arts, 2004), Senior Researcher of the Kliment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

Gilyarova, Natalya N.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-5518>

SPIN-код: 6525-5427

e-mail: natalja.gilyarova@yandex.ru

PhD (Arts, 1986), Professor of the History of Russian Music Department, Leader of the Kliment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory
Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

УДК 37.01:78.03
ББК 74.66; 85.313(2)
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.3.006

Деятельность Народной консерватории в Санкт-Петербурге – Петрограде

Черкасова, Зоя Владимировна

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

Аннотация. В статье раскрываются основные аспекты организации образовательной деятельности Санкт-Петербургской народной консерватории, основанной Санкт-Петербургским обществом народных университетов. Освещаются социальные и исторические предпосылки создания учреждения. В статье указывается состав учебных дисциплин, излагаются выработанные руководством правила, установленные для успешного и рационально организованного образовательного процесса. Научно-исследовательской базой статьи служат материалы государственных архивов, впервые вводимые в научный оборот, и опубликованные источники, среди которых исторические очерки, заметки в дореволюционной периодической печати, современные исследования об учебных заведениях сходного профиля, что соответствует методологическому подходу в процессе историографического исследования. Цель данной статьи — проанализировать и осветить историческое явление дореволюционного общедоступного музыкального образования в России на примере Санкт-Петербургской народной консерватории.

Ключевые слова: *Санкт-Петербургская народная консерватория, общедоступное музыкальное образование, учебные дисциплины, образовательный процесс.*

Дата поступления: 12.04.2020

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Черкасова З. В. Деятельность Народной консерватории в Санкт-Петербурге – Петрограде // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 3. С. 109–122.
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.3.006.*

Деятельность Народной консерватории в Санкт-Петербурге – Петрограде

В начале XX века во многих городах Российской империи интенсивно развивалась просветительская деятельность: создавались общедоступные образовательные организации и учреждения, появлялись различные школы, кружки и секции, ратующие за массовое обучение музыке на бесплатной основе, проводились лекции, разрабатывались обучающие курсы (как рассчитанные на длительный период обучения, так и краткосрочные)¹. Данная тенденция затронула и столичную сферу музыкального образования. Во многом благодаря примеру Бесплатной музыкальной школы М. А. Балакирева и других городских общедоступных заведений того времени, а также ввиду отсутствия специального музыкально-образовательного учреждения, целиком ориентированного на аудиторию из средних и низших сословий, в 1908 году при Санкт-Петербургском обществе народных университетов была основана Народная консерватория².

Первая в России Народная консерватория была открыта в 1906 году в Москве³ по инициативе членов Музыкально-этнографической комиссии⁴ при Императорском Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии⁵. В 1911 году Народная консерватория также была организована в Лифляндской губернии [Суетин 2011, 157–158], а в 1916 году, благодаря инициативе композитора, музыкального педаго-

¹ См.: [Петровская 1999].

² Официальное название — Санкт-Петербургская народная консерватория; в период с 1914 по 1918 год — Петроградская народная консерватория.

³ В образовательном процессе Московской народной консерватории (1906–1916) живое участие принимали С. И. Танеев, Е. Э. Линёва, Б. Л. Яворский, делался упор на хоровое пение, исполнение и изучение фольклора. За 10 лет существования учебного заведения его окончило около 2000 человек.

⁴ Музыкально-этнографическая комиссия (МЭК) — научное и просветительское сообщество, осуществлявшее деятельность по собиранию, изучению и популяризации народной музыкальной культуры (1901–1921). Членами комиссии были известные музыкальные деятели, композиторы, этнографы, фольклористы, искусствоведы.

⁵ Императорское Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии — общественно-научная организация, изучающая антропологию, этнографию, естествоведение (1863–1931). Общество функционировало на базе Императорского Московского университета.

га и теоретика музыки Л. М. Рудольфа (1877–1938), — в Саратове [Звездакова 2016, 265].

Руководство Санкт-Петербургской народной консерваторией осуществлялось ее Правлением⁶, которое определяло основной вектор образовательного процесса в учреждении. На должность председателя Правления был избран А. Ф. Каль⁷ — выпускник историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, получивший музыкальное образование под руководством Хуго Римана и Германа Кречмара.

Наиболее подробно образовательная деятельность Санкт-Петербургской народной консерватории отражена в архивных документах. Дополнительные сведения можно почерпнуть также из изданий периодической печати и информационных изданий 1908–1917 годов. Приведем список основных источников:

- Инструкция Санкт-Петербургской народной консерватории⁸;
- Общие положения для учащихся Народной консерватории⁹;
- ежегодные справочники «Музыкальный календарь А. Габриловича» за период с 1909 по 1917 год;
- журналы «Музыкальный труженик», «Музыкальный современник», «Вестник народных университетов» за период с 1908 по 1917 год;
- Афиша Петроградской народной консерватории за 1916/1917 учебный год¹⁰.

Народная консерватория находилась в ведении Санкт-Петербургского общества народных университетов, поэтому не имела Устава, а действовала на основании Инструкции. Согласно документу, «Народная консер-

⁶ Правление Народной консерватории располагалось по адресам: ул. Моховая; д. 33, Гагаринская ул., д. 16 (до 1913 года); Кузнечный пер., д. 7 (1914–1915); 1-я рота [Измайловского полка], д. 14 (1916–1918).

⁷ Каль, Алексей Фёдорович (1878–1948) — музыкально-общественный деятель, лектор. С 1904 года — приват-доцент историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета по кафедре истории и теории искусств, где вел курсы «Музыкальная эстетика в XIX веке», «История музыки в XIX веке», «История музыкальной драмы», «Введение в музыкальную эстетику», «История русской музыки в XIX веке», «История западноевропейской музыки». Сотрудничал с редакциями известных петербургских изданий, таких как «Русская музыкальная газета», журнал «Театр и искусство». Большой ценитель музыкального наследия Шумана, Каль разработал для студентов Санкт-Петербургского университета авторский лекционный курс под названием «Роберт Шуман и источники его творчества». Автор диссертации «Философия музыки по Аристотелю» [Kahl 1902].

⁸ ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 63–66.

⁹ ЦГАЛИ. Ф. Р-531. Оп. 1. Д. 227. Л. 2–10.

¹⁰ Афиша Петроградской народной консерватории за 1916/1917 учебный год. РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 43. Л. 141–141 об.

ватория учреждена Санкт-Петербургским обществом народных университетов в районе его деятельности для распространения музыкального образования в широких слоях населения, сделав таковое вполне доступным малосостоятельным его классам»¹¹.

Помимо собственно учебной деятельности, Санкт-Петербургская народная консерватория должна была проводить широкий спектр мероприятий, направленных на развитие общегородской системы музыкального просвещения¹². Так, в Инструкции говорилось, что Народная консерватория «устраивает общие и специальные курсы, школы, концерты, лекции, оперные представления и прочее и организует музеи, библиотеки, нотные и инструментальные склады, издает ноты, книги, брошюры, учебные пособия и так далее»¹³. И действительно, за период существования Народной консерватории ее педагоги и ученики проводили общедоступные концерты и лекции по истории музыки и иным областям музыкального образования [Габрилович 1914, 129].

Учебные помещения Народной консерватории находились преимущественно в центральных районах города, при этом консерватория часто брала в аренду залы у различных организаций, тем самым расширяя количество аудиторий¹⁴. Потребность в увеличении числа аудиторий была связана с большим притоком желающих обучаться музыке. Так, согласно отчетам Народной консерватории, общее число учащихся могло достигать более полутора тысяч человек за один учебный год [Отчет 1915/1916, 14].

Хотя по замыслу образовательная деятельность Санкт-Петербургского общества народных университетов подразумевала просвещение в первую очередь рабочего класса, на деле контингент учащихся был достаточно разнородным. В Народной консерватории получали музыкальное образование лица, одновременно обучавшиеся в низших,

¹¹ Инструкция Санкт-Петербургской народной консерватории. ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 63.

¹² В Санкт-Петербурге в начале XX века существовали различные типы общедоступных музыкально-образовательных учреждений: частные музыкальные школы, отдельные музыкальные классы, курсы и лекции при общественных организациях, однако только музыкально-образовательная деятельность Народной консерватории имела стабильный и систематический характер, охватывая обширную область преподаваемых музыкальных дисциплин.

¹³ Инструкция... ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 63.

¹⁴ Занятия проводились по различным адресам. Кроме уже перечисленных в сноске 6, Народная консерватория арендовала помещения по адресам: Садовая ул., д. 55 (здание Городского дома, где функционировали «камеры городских судей»); Шлиссельбургский пр., д. 65 (позже — д. 69 и 121 А — здание Смоленской школы для рабочих Невской заставы). Данные приведены по изданию: [Обзор 1910 № 4, 251–252].

средних и высших учебных заведениях, учителя, солдаты, чиновники и мелкие служащие [Отчет 1915/1916, 14]. В Народной консерватории могли получать музыкальные знания как взрослые, так и дети [Морозан 2008, 339¹⁵].

Все учащиеся были разделены на две категории: учеников, постоянно участвующих в концертах и сдающих плановые экзамены, и вольнослушателей. При приеме абитуриентов вступительные испытания не проводились, однако поступившие лица тщательно распределялись по курсам «в зависимости от их первоначального художественного развития и музыкальных технических навыков»¹⁶. По окончании Народной консерватории учащимся выдавалось свидетельство о прохождении ими общего и специального курса музыкального образования, в зависимости от конкретной образовательной программы¹⁷.

На занятия допускались и вольнослушатели, которые, в отличие от учащихся, не сдавали переводных и выпускных экзаменов и не участвовали в концертах¹⁸. Вольнослушатели могли получить «удостоверение и на часть пройденного ими курса»¹⁹.

Образование в Санкт-Петербургской народной консерватории было платным, однако установленные цены были вполне приемлемы для широкого круга общественности. Так, в 1913 году обучение в специальном классе для малоимущих учащихся и вольнослушателей составляло 5 и 6 рублей в год соответственно, причем в эту стоимость был включен весь комплекс необходимых групповых занятий из числа теоретических и исторических предметов²⁰. Для сравнения: стоимость годового обучения в Санкт-Петербургской консерватории при Императорском Русском музыкальном обществе (далее — ИРМО) в 1910-х годах составляла от 100 до 300 рублей [Габрилович 1912, 27]. Как видим, разница была колоссальной, поэтому получение базового музыкального образования в Народной консерватории действительно открывало широкие возможности для необеспеченных слоев населения.

Согласно Инструкции, право преподавания в Народной консерватории имели только лица с дипломом консерватории при ИРМО. Здесь по большей части работали выпускники Санкт-Петербургской кон-

¹⁵ См. также: Общие положения для учащихся Народной консерватории. ЦГАЛИ. Ф. Р-531. Оп. 1. Д. 227. Л. 5.

¹⁶ Инструкция... ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 64.

¹⁷ Инструкция... ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 64.

¹⁸ Инструкция... ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 64.

¹⁹ Инструкция... ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 64.

²⁰ Общие положения... ЦГАЛИ. Ф. Р-531. Оп. 1. Д. 227. Л. 8.

серватории: скрипачи К. А. Гаврилов²¹, М. Н. Гамовецкая²² и И. А. Лесман²³, пианисты Е. Г. Голлидэй²⁴ и А. М. Стадницкая²⁵. Из выпускников Московской консерватории упомянем пианистку Е. А. Заржецкую²⁶, скрипача и художника М. В. Матюшина²⁷. Были и исключения из правил. Например, такие знаменитые певицы, как Н. И. Забела-Врубель²⁸ и В. И. Срезневская-Форш²⁹, хотя и не имели диплома консерватории при ИРМО, тем не менее благодаря своей известности, богатому педагогическому опыту и масштабной концертной деятельности были востребованными педагогами в Народной консерватории. Некоторые из преподавателей — М. Н. Гамовецкая, Ц. О. Ивкова³⁰ и другие — успешно совмещали преподавание в Народной консерватории и в Санкт-Петербургской консерватории.

²¹ Гаврилов, Константин Александрович (1862–1935) — российский скрипач, музыкальный педагог. Получил блестящее музыкальное образование. В 1882 году окончил Варшавский музыкальный институт, а в 1884 году — Санкт-Петербургскую консерваторию по классу скрипки у основателя русской скрипичной школы профессора Л. Ауэра (1884, аттестат; 1885, диплом на звание свободного художника). Позже брал частные уроки у французского скрипача-виртуоза, композитора и педагога Эмиля Соре. С большим успехом концертировал как солист в России и Европе.

²² Гамовецкая, Мария Николаевна (1869–1941) — российская скрипачка, ученица Л. Ауэра и С. П. Коргуева. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (1889, кл. скрипки Л. Ауэра, диплом на звание свободного художника). Гастролировала с концертами по городам России и Западной Европы. С 1912 года — преподаватель Санкт-Петербургской консерватории.

²³ Лесман, Иосиф Антонович (1885–1955) — российский скрипач, музыкальный педагог и методист. В 1918–1932 годах артист оркестра Государственного Михайловского театра (с 1926 — МАЛЕГОТ). Вел интенсивную концертную деятельность. Автор работ по методике игры на скрипке, в том числе: [Лесман 1964].

²⁴ Голлидэй, Евгений Георгиевич (1871–ок. 1930) — известный российский пианист, концертировавший в России и за рубежом, почетный гражданин Санкт-Петербурга. Являлся также членом Правления Народной консерватории.

²⁵ Стадницкая-Андронакевич, Антонина Михайловна (1887–1943) — российская пианистка и музыкальный педагог. Выпускница Санкт-Петербургской консерватории (1909, кл. игры на фортепиано М. Н. Бариновой, диплом на звание свободного художника). С 1918 года жила и работала в Кишинёве.

²⁶ Заржецкая, Елена Адамовна (1884–1929) — пианистка, педагог фортепианного класса, наряду с Народной консерваторией работала в частных музыкальных школах.

²⁷ Матюшин, Михаил Васильевич (1861–1934) — российский художник, музыкант, искусствовед, представитель русского авангарда первой половины XX века. Автор оперы «Победа над солнцем» (1913), посвященной К. С. Малевичу. Внес вклад в изучение вопросов микрохроматики в музыке [Матюшин 1915].

²⁸ Забела-Врубель, Надежда Ивановна (1868–1913) — российская певица (сопрано), солистка Мариинского театра, супруга и муза М. А. Врубеля.

²⁹ Срезневская-Форш, Вера Измайловна (1862–1942) — известная певица (сопрано), дочь выдающегося русского филолога-слависта, академика И. И. Срезневского.

³⁰ Ивкова, Цецилия Олимпиаевна (1862–19??, точная дата смерти неизвестна) — певица (сопрано), вокальный педагог. Выпускница Санкт-Петербургской консерватории (1888, кл. пения В. И. Рааб, аттестат).

Теоретический и практический опыт первой российской консерватории учитывался как образец при организации учебного процесса в Народной консерватории. Так, согласно Инструкции, в Народной консерватории подразумевалось наличие индивидуальных занятий в специальных классах. Функционировали специальные классы сольного пения, инструментального исполнительства (орган, фортепиано, гармоний³¹), струнных инструментов (скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа), деревянных и медных духовых, ударных инструментов. Кроме того, предусматривалась возможность обучения по специальности «теория композиции» с прохождением таких дисциплин, как контрапункт, fuga, свободное сочинение, инструментовка и чтение партитур.

Все обучающиеся независимо от специальности были обязаны посещать групповые занятия по сольфеджио, элементарной теории музыки, гармонии и музыкальной энциклопедии³². Кроме этого для некоторых специальностей существовали свои обязательные предметы: для вокалистов — оперный класс³³, для инструменталистов — оркестр, классы совместной игры на струнных и духовых инструментах.

Народная консерватория стремилась вооружить своих выпускников не только исполнительской, но и прикладной специальностью. Так, в учебном плане заведения среди предметов фигурирует «класс ознакомления с техникой устройства всевозможных инструментов», в рамках которого учащиеся знакомились с устройством, принципами настройки и гардировки³⁴ инструментов, а также с историей развития инструментального дела в целом³⁵.

Нововведением для музыкально-образовательной системы того времени и отличительной особенностью Народной консерватории явилось создание класса народных инструментов. Стоимость обучения в этих классах была вполне демократична и составляла пять рублей за учебный год, при этом учащимся предоставлялась рассрочка по оплате³⁶.

В Народной консерватории четко регламентировались и соблюдались пункты Инструкции и правил учащихся. Например, в случае нарушений со стороны преподавательского состава, была возможна подача коллективного заявления от учащихся в Правление Народной консерва-

³¹ Фисгармония.

³² Так назывался курс музыкальной литературы.

³³ Фактически оперный класс был открыт в 1914 году [Габрилович 1914, 129].

³⁴ Под гардировкой понимался процесс реставрации старых музыкальных инструментов, преимущественно струнных.

³⁵ Инструкция... ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 65–66.

³⁶ Общие положения... ЦГАЛИ. Ф. Р-531. Оп. 1. Д. 227. Л. 8.

тории. В случае если педагог опаздывал на тридцать минут, учащиеся могли разойтись с урока с дальнейшим информированием Правления о происшедшем³⁷.

Учащемуся, зачисленному в Народную консерваторию, выдавалась учебная книжка, которая совмещала функции зачетной книжки, дневника и пропуска в учебное заведение. Без предъявления учебной книжки невозможно было пройти на лекции, посетить концертное мероприятие, сдать зачет или экзамен. В учебной книжке отмечалось посещение занятий, выставлялись оценки, фиксировались темы пройденного учебного материала; все записи заверялись подписью преподавателя³⁸.

Если первая Народная консерватория, открывшаяся в Москве в 1906 году, осуществляла приобщение народных масс к музыке, главным образом, с помощью хорового пения и фольклора [Смирнов 2013, 29], то образовательная деятельность столичной Народной консерватории во многом следовала той программе обучения, которая сложилась в Санкт-Петербургской консерватории. Фольклорный компонент в деятельности Народной консерватории был связан с развитием исполнительства на народных инструментах. При консерватории функционировал оркестр народных инструментов, участниками которого были ученики данного класса [Новости 1910, 120–124].

Исходя из источников, отражающих состав учебных дисциплин за разные периоды существования Народной консерватории³⁹, можно сделать вывод, что к 1916/1917 учебному году это общедоступное музыкально-образовательное заведение Петрограда находилось на пике своего развития и предлагало потенциальным учащимся разнообразные программы и учебные курсы. Представим перечень преподаваемых предметов в последний предреволюционный год⁴⁰:

- класс светского и хорового пения;
- класс сольного пения;
- класс фортепиано;
- класс струнных инструментов;
- класс духовых инструментов;
- класс совместной игры;
- класс обязательной теории музыки;

³⁷ Инструкция... ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 65; Общие положения... ЦГАЛИ. Ф. Р-531. Оп. 1. Д. 227. Л. 5–6.

³⁸ Общие положения... ЦГАЛИ. Ф. Р-531. Оп. 1. Д. 227. Л. 6.

³⁹ См.: [Габрилович 1910, 165], [Габрилович 1914, 129], [Новости 1910, 120–124], [Отчет 1914/1915].

⁴⁰ Афиша... РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 43. Л. 141–141об.

- класс специальной теории композиции;
- общий класс фортепиано;
- класс фортепианного аккомпанемента;
- оперный класс;
- класс сольфеджио;
- класс церковного хорового пения;
- класс истории музыки;
- регентский класс;
- классы ритмической гимнастики по методу Далькроза⁴¹.

Несмотря на то, что Народная консерватория действовала на протяжении относительно недолгого времени (около десятилетия), результаты ее работы в системе общедоступного музыкального образования и просвещения города были налицо. Так, в прессе констатировался большой «наплыв учащихся», желающих поступить в Петроградскую народную консерваторию в 1915/1916 учебном году [Заседание 1916, 24].

К сожалению, в полной мере задачи Народной консерватории реализованы не были: она прекратила свое существование вскоре после Октябрьской революции 1917 года, поскольку Петроградское общество народных университетов на основании декрета Совета народных комиссаров от 8 июня 1918 года было передано в ведение Народного комиссариата просвещения и впоследствии реорганизовано в сеть рабочих школ. Однако опыт деятельности Народной консерватории безусловно способствовал воплощению идеи массового общедоступного музыкального образования — уже в советский период.

Аббревиатуры

ИРМО — Императорское Русское музыкальное общество

РГИА — Российский государственный исторический архив

ЦГАЛИ — Центральный государственный исторический архив литературы и искусства

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

⁴¹ Метод Далькроза — комплекс упражнений по наработке музыкально-ритмических навыков, созданный швейцарским композитором и музыкальным педагогом Эмилем Жак-Далькрозом (1865–1950). Метод был направлен на развитие координации между нервной и мышечной деятельностью организма, тренировку внимания и памяти и позволял достичь автоматизма в сложных ритмически двигательных фигурациях. В России одним из последователей педагогических идей Далькроза был князь С. М. Волконский.

Архивные источники

- Афиша Петроградской народной консерватории за 1916/1917 учебный год. РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 43. Л. 141–141об.
- Заявление на заседании о наборе желающих вступить в состав преподавателей народной консерватории. ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1 (1912 г.). Д. 1. Л. 1–12.
- Инструкция Санкт-Петербургской народной консерватории. ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 63–66.
- Общие положения для учащихся Народной консерватории. ЦГАЛИ. Ф. Р-531. Оп. 1. Д. 227. Л. 2–10.
- Список преподавателей Санкт-Петербургской народной консерватории. ЦГИА. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 40–58.

Литература

- Габрилович 1910 — Музыкальный календарь А. Габриловича: справ. и запис. книжка на 1910 год. Санкт-Петербург: Руслан, 1910. 384 с.
- Габрилович 1912 — Консерваторские условия и правила // Музыкальный календарь А. Габриловича: справ. и запис. книжка на 1912 год. Санкт-Петербург: Руслан, 1912. С. 26–32.
- Габрилович 1914 — Музыкальный календарь А. Габриловича: справ. и запис. книжка на 1914 год. Санкт-Петербург: Руслан, 1914. 300 с.
- Заседание 1916 — В Петроградской народной консерватории // Хроника: прил. к журн. «Музыкальный современник». 1916. [Сер. 1]. № 20. С. 24–25.
- Звездакова 2016 — Звездакова Н. Н. История длиною в век (к 100-летию ЦДМШ г. Саратова) // Культура и искусство. 2016. № 2. С. 264–277. DOI: 10.7256/2222-1956.2016.2.18230.
- Лесман 1964 — Лесман И. А. Очерки по методике обучения игре на скрипке: учеб.-метод. пособие для заочных, очных и вечерних отд-ний высших муз. учеб. заведений. Москва: Музгиз, 1964. 272 с.
- Матюшин 1915 — Матюшин М. В. Руководство к изучению четвертой тона для скрипки: Принцип общей системы изучения удвоенного хроматизма. Петроград: Журавль, 1915. 7 с.
- Морозан 2008 — Морозан В. В. Санкт-Петербургское общество народных университетов // Благотворительность в истории России: Новые документы и исследования: сб. ст. / отв. ред. и сост. Л. А. Булгакова. Санкт-Петербург: Нестор-история, 2008. С. 333–342.
- Новости 1910 — Народная консерватория // Вестник народных университетов. 1910. № 2. Стб. 120–124.
- Обзор 2010 — Из жизни Санкт-Петербургского общества народных университетов // Вестник народных университетов. 1910. № 4. Стб. 243–254.
- Отчет 1914/1915 — В Петроградской народной консерватории // Хроника: прил. к журн. «Музыкальный современник». 1916. [Сер. 1]. № 17. С. 23–24.
- Отчет 1915/1916 — В Петроградской народной консерватории // Хроника: прил. к журн. «Музыкальный современник». 1916. [Сер. 2]. № 4. С. 14–15.

- Петровская 1999 — *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге, 1801–1917: Энциклопедия. Санкт-Петербург: Петровский фонд, 1999. 367 с.
- Смирнов 2013 — *Смирнов Д. В.* Становление музыкальной фольклористики как учебной дисциплины в России конца XIX – начала XX века // Научный электронный архив. URL: <http://econf.rae.ru/article/7733> (дата обращения: 18.03.2019).
- Суетин 2011 — *Суетин И. Н.* Особенности организации музыкального профессионального образования в Народных консерваториях в России в начале XX века (на примере Симбирской губернии) // Казанский педагогический журнал. 2011. № 3 (87). С. 156–161.
- Kahl 1902 — *Kahl, Alexis.* Die Philosophie der Musik nach Aristoteles: Inaugural-Dissertation... Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. 47 S.

Сведения об авторе

Черкасова, Зоя Владимировна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0883-8847>

SPIN-код: 9944-4517

e-mail: cherkasova.zoe@yandex.ru

Аспирант кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Activities of the People's Conservatory in St. Petersburg – Petrograd

Cherkasova, Zoya V.

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

Abstract. The article deals with the main aspects of the organization of educational activities of the St. Petersburg People's Conservatory, founded by the St. Petersburg Society of People's Universities. The article describes the social and historic background for the establishment of the institution. The article specifies the composition of academic disciplines, describes the rules developed by the management established for a successful and rationally organized educational process. The research is based on a wide range of sources: 1) archival materials, which are put into academic circulation for the first time; 2) printed materials, including historical essays, notes in pre-revolutionary periodicals as well as modern studies on educational institutions of a similar profile, which corresponds to the methodological approach typical of historiographical research. The purpose of this article is to analyze and highlight the historic phenomenon of pre-revolutionary public music education in Russia on the example of the St. Petersburg People's Conservatory.

Keywords: *St. Petersburg People's Conservatory, public education, public music education, academic disciplines, educational process.*

Submitted on: 12.04.2020

Published on: 15.09.2020

For citation: *Cherkasova, Zoya V.* "Activities of the People's Conservatory in St. Petersburg–Petrograd." In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 109–122 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.006.

Works Cited

- Gabrilovich, Artur S. (1910). *Muzykal'nyy kalendar' A. Gabrilovicha: sprav. i zapis. knizhka na 1910 god* [Musical calendar of A. Gabrilovich: Reference and notebook for 1910]. Saint Petersburg: Ruslan, 384 p. (in Russian).
- Gabrilovich, Artur S. (1912). "Konservatorskie usloviya i pravila" ["Terms and rules of the Conservatory"]. In *Muzykal'nyy kalendar' A. Gabrilovicha: sprav. i zapis. knizhka na 1912 god* [Musical calendar of A. Gabrilovich: Reference and notebook for 1912]. Saint Petersburg: Ruslan, pp. 26–32 (in Russian).
- Gabrilovich, Artur S. (1914). *Muzykal'nyy kalendar' A. Gabrilovicha: sprav. i zapis. knizhka na 1914 god* [Musical calendar of A. Gabrilovich: Reference and notebook for 1914]. Saint Petersburg: Ruslan, 300 p. (in Russian).
- Kahl, Alexis (1902). *Die Philosophie der Musik nach Aristoteles: Inaugural-Dissertation...* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 47 S.

- Lesman, Iosif A. (1964). *Ocherki po metodike obucheniya igre na skripke: ucheb.-metod. posobie dlya zaochnykh, ochnykh i vechernikh otd-niy vysshikh muz. ucheb. zavedeniy* [Essays on the method of teaching violin: Study guide]. Moscow: Muzgiz, 272 p. (in Russian).
- Matyushin, Mikhail V. (1915). *Rukovodstvo k izucheniyu chetvertey tona dlya skripki: Printsip obshchey sistemy izucheniya udvoennogo khromatizma* [A violin quarter tone study guide: Principle of the general system for the study of double chromatism]. Petrograd: Zhuravl', 7 p. (in Russian).
- Morozan, Vladimir V. (2008). "Sankt-Peterburgskoe obshchestvo narodnykh universitetov" [St. Petersburg Society of People's Universities]. In *Blagotvoritel'nost' v istorii Rossii: Novye dokumenty i issledovaniya: sb. st.* [Charity in the history of Russia: New documents and research: Collection of articles], comp. and ed. by Lyudmila A. Bulgakova. St. Petersburg: Nestor-istoriya, pp. 333–342 (in Russian).
- Novosti (1910). "Narodnaya konservatoriya" ["Public Conservatory"]. In *Vestnik narodnykh universitetov* [Bulletin of the national universities], no. 2 (1910), clms. 120–122 (in Russian).
- Obzor (1910). "Iz zhizni Sankt-Peterburgskogo obshchestva narodnykh universitetov" ["From the life of the St. Petersburg Society of People's Universities"]. In *Vestnik narodnykh universitetov* [Bulletin of people's universities], no. 4 (1910), clms. 243–254 (in Russian).
- Otchet 1914/1915 (1916). "V Petrogradskoy narodnoy konservatorii" ["At the Petrograd People's Conservatory"]. In *Khronika: pril. k zhurn. 'Muzykal'nyy sovremennik'* [The chronicle: Supplement to the journal 'Musical contemporary'], no. 17 (1916), pp. 23–24 (in Russian).
- Otchet 1915/1916 (1916). "V Petrogradskoy narodnoy konservatorii" ["At the Petrograd People's Conservatory"]. In *Khronika: pril. k zhurn. 'Muzykal'nyy sovremennik'* [The chronicle: Supplement to the journal 'Musical contemporary'], no. 4 (1916), pp. 14–15 (in Russian).
- Petrovskaya, Ira F. (1999). *Muzykal'noe obrazovanie i muzykal'nye obshchestvennye organizatsii v Peterburge, 1801–1917: Entsiklopediya* [Musical education and musical public organizations in St. Petersburg, 1801–1917: Encyclopedia]. St. Petersburg: Petrovskiy fond, 367 p. (in Russian).
- Smirnov, Dmitriy V. (2013) "Stanovlenie muzykal'noy fol'kloristiki kak uchebnoy distsipliny v Rossii kontsa XIX – nachala XX veka" ["Formation of musical folklore as an academic discipline in Russia of the late 19th – early 20th century"]. In *Scientific electronic archive*. Available at: <http://econf.rae.ru/article/7733> (publication date: 24.06.2013, accessed: 03.04.2019).
- Suetin, Il'ya N. (2011). "Osobennosti organizatsii muzykal'nogo professional'nogo obrazovaniya v Narodnykh konservatoriyakh v Rossii v nachale XX veka (na primere Simbirskoy gubernii)" ["Peculiarities of musical education in Public conservatories at the beginning of 20th century in Russia (Simbirsk guberniya for example)"]. In *Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal* [Kazan pedagogical journal], no. 3 (2011), pp. 156–161 (in Russian).
- Zasedanie (1916). "V Petrogradskoy narodnoy konservatorii" ["At the Petrograd People's Conservatory"]. In *Khronika: pril. k zhurn. 'Muzykal'nyy sovremennik'* [The chronicle: Supplement to the journal 'Musical contemporary'], no. 20 (1916), pp. 24–25 (in Russian).
- Zvezdakova, Nadezhda N. (2016). "Istoriya dlinoyu v vek (k 100-letiyu universiteta g. Saratova)" ["A century-long history (for the 100th anniversary of the Central school of music in Saratov)"]. In *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], no. 2 (2016), pp. 264–277 (in Russian). DOI: 10.7256/2222-1956.2016.2.18230.

About the Author

Cherkasova, Zoya Vladimirovna

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0883-8847>

SPIN code: 9944-4517

e-mail: cherkasova.zoe@yandex.ru

Graduate student of the Department of Ethnomusicology at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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

Рецензии

УДК 7.01
ББК 85.31
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.007

Музыка в глобальном супермаркете культуры: спешить ли за покупками?

Дегтярева, Наталья Ивановна

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

Аннотация. В рецензируемой монографии Н. А. Хрущевой «Метамодерн в музыке и вокруг нее», вышедшей в 2020 году, освещается широкий круг вопросов, связанных с искусством, философией и эстетикой эпохи четвертой промышленной революции и тотального интернета. Автор рассматривает новые виды художественной коммуникации и выстраивает вертикальные смысловые связи между разными уровнями современной культуры, расширяя контекст эстетической реальности и включая в ее орбиту как профессиональные арт-объекты, так и вирусные интернет-мемы социальных сетей. Изучаются взаимоотношения постмодерна и метамодерна — двух стадий культуры конца XX — начала XXI века, механизмы передачи, сохранения и превращения информации, обеспечивающие с одной стороны преемственность, с другой — различия в структуре двух культурных парадигм. В этом ракурсе рассматриваются многочисленные оппозиции: ирония постмодерна и стремление к прямому высказыванию метамодерна, цитирование текстов и цитирование смыслов, профессионализм и новый дилетантизм, художник и творящий обыватель etc. Выявляются специфические черты метамодерна в музыке — возвращение тональности, возвращение мелодии, возвращение песни. Не претендуя ни на истину в последней инстанции, ни на окончательность выводов, Н. Хрущева предлагает свое видение современной культурной ситуации, и развернутая в ее монографии картина эпохи привлекает своей органичностью, целостностью, смелостью концепции.

Ключевые слова: *Настасья Хрущева, постмодерн и метамодерн, осцилляция, возвращение аффекта, новый дилетантизм, минимализм.*

Дата поступления: 07.07.2020

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Дегтярева Н. И.* Музыка в глобальном супермаркете культуры: спешить ли за покупками? // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 3. С. 124–131. DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.007.

Наталья Дегтярева

Музыка в глобальном супермаркете культуры: спешить ли за покупками?

Хрущева Настасья. Метамодерн в музыке и вокруг нее. Москва: Группа компаний «РИПОЛ классик», 2020. 303 с. ISBN 978-5-386-13540-9

Для начала — несколько цитат из рецензируемой книги. Эти цитаты показательны, но обозначают лишь немногие ракурсы из тех, что обрисовывают сложную геометрию метамодекна в исследовании Настасьи Хрущевой:

«Метамодекн — не стиль, но состояние культуры, не художественное направление, но глобальная ментальная парадигма» [с. 10]. Метамодекн — это «новая меланхолия и новая эйфория» [с. 112], это «кризис идеи развития» [с. 223], это «возвращения и уходы» [с. 191], это «конец цитирования» [с. 67] и «смерть смерти автора» [с. 22], это «новый дилетантизм и поэтика незначительного» [с. 249], это «„новая простота“ и ее сложности» [с. 257]. Наконец, метамодекн — это порождение четвертой промышленной революции, а его искусство — это искусство новой эпохи, эпохи быстрого, тотального Интернета [с. 15]. «Если субъектом модерна выступал *невротик*, а субъектом постмодерна — *шизофреник*, то субъектом метамодекна становится *аутист*¹: его связи с внешним миром протекают в основном внутри его собственной цифровой реальности...» [с. 129].

Монография «Метамодекн в музыке и вокруг нее» вышла в самом начале 2020 года. Ее презентация состоялась 26 февраля в петербургском магазине «Во весь голос», позиционирующем себя как независимый центр интеллектуальной книги. Сама презентация отчетливо резонировала с содержанием исследования; она удивительным образом напоминала «метамодекнный» диалог или же проникнутую *напряжением статики* и *нетекстуальными* эффектами сцену из «постдраматической» театральной пьесы. Ведущая (Анна Виленская) задавала автору весьма провокационные вопросы (как например: «Вы сами-то *читали* вашу книгу?»), ответом

¹ Здесь автор отсылает к точке зрения Р. Сэмюэла.

на что было полное безмолвие и абсолютная неподвижность Настасьи, смотревшей на ведущую сквозь непроницаемые темные очки. Пространство дискуссии вибрировало обертонами невербализованных и невысказанных ответов, и этот двойной переворот настраивал читателя на те смысловые превращения, с которыми ему предстояло столкнуться в книге о метамодерне. Подобные превращения ощутимы уже в соотношении названия и контента монографии. Две ее части озаглавлены метафорами Леви-Стросса «сырое» и «приготовленное». Названия взяты в кавычки, но без отсылки к «Мифологикам» французского философа — в полной гармонии с принципом «конца цитирования» как одним из краеугольных камней метамодерна.

«Сырое» в монографии разворачивает впечатляющую, законченную и прочно сконструированную картину новой реальности, являясь, по сути, «приготовленным». При этом о *музыке*, заявленной в качестве *центра* в общем заголовке книги («метамодерн в музыке»), речь в первой части почти не идет, в поле зрения оказывается метамодерн «вокруг нее» (или: «метамодерн в себе»), что создает обратную перспективу: движение от периферии к центру.

Вторую часть монографии можно счесть «приготовленной», учитывая логику построения и внутреннюю связность концепции, но можно найти в ней и следы «сырого», коль скоро именно музыка, по мысли автора работы, есть первоисток и почва метамодерна как явления культуры: «Музыка шла к метамодерну своим путем, и кажется, что метамодерн в ней возник раньше, чем где-либо еще: как будто в ней самой изначально лежали его основания. <...> Метамодерн родился из духа музыки...» [с. 177]. Такое отражение и взаимопревращение смыслов как нельзя лучше соответствует принципу *осцилляции* (колебания), который теоретики метамодерна признают одним из коренных его свойств.

Монография Настасьи Хрущевой — талантливое, в высшей степени оригинальное, новаторское исследование. Новаторское не только для музыковедения, которое до настоящего времени было не очень склонно обращаться к подобной проблематике, но для широких областей гуманитарного знания — философии, культурологии, психологии. Хрущева рассматривает взаимодействие различных пластов современной культуры, ее основания и вытекающие отсюда последствия, имеющие своим результатом масштабные экзистенциальные перевороты в сознании эпохи, а также их отражение в художественной практике. В центре внимания находится самый сложный комплекс явлений, определяющих современную культурную ситуацию, формирующих ее структуру и направляющих ее движение во времени. Характеризуя смену парадигмы от постмодерна

к метамодерну, Хрущева фиксирует особенности этого перехода — поглощение постмодерна метамодерном, не отрицание, но «творческое преодоление», сохранение постмодернизма внутри новой культуры. И эта смена, рожденная кризисом постмодерна, усталостью от тотальной постмодернистской иронии, тоской по метанарративам, большим историям, простым истинам, «тихим песням», детской наивности, желанием прямого, неосложненного высказывания, приводит к ощущению новой целостности, всеохватной и безграничной, вбирающей в себя как прошлое, так и будущее, как «вечное», так и сиюминутное, как элитарное, так и массовое: артефакты, неоспоримые художественные ценности — и «отходы», «мусор» культуры [с. 124], предметы обихода, обыденные вещи, которые наделяются эстетическим значением.

Возникает объемный портрет субъекта метамодерна и новой художественной реальности — глобального супермаркета культуры:

«тотальный Интернет — где всё соседствует со всем, а значит, авангардные опусы ставятся в один ряд с тувинским пением и фри-джазом, записями игры Глена Гульда и Мак-Феррина, пост-панком и григорианским пением...» [с. 189]; «в эпоху метамодерна мы просто, без паники и шока можем констатировать: пение контратенора Филиппа Ярусски, автомобильная авария со множеством жертв, танцующая собака и лайфхак по открытию бутылки пива, размещенные в формате ютуб-видео находятся в одной плоскости и в равной мере могут вызывать интерес, ужас, смех, вводить в ступор или транс, становиться актуальными и воздействовать на мышление. А называть ли это искусством, и вообще где проходят границы этого искусства — вопрос, который продолжает волновать только искусствоведов, хотя очень возможно, что вскоре потеряет значимость и для них» [с. 135].

В полнейшем соответствии с этим в сугубо «академическом» по своему профилю тексте монографии свободно сталкиваются и переплетаются фигуры высшего интеллектуального пилотажа — и интернетные мемы, отсылки к Бахтину, Платону, Кьеркегору — и откровения певицы Моне точки, Славы КПСС, популярного блогера Сергея Астахова.

Остроумно и в неожиданных смысловых проекциях решаются в исследовании многие вопросы, в частности вопрос об авторстве. Новые медиа, а в особенности появление социальных сетей, меняют структуру творчества. LiveJournal и Facebook, Instagram и Twitter дают миллионам пользователей производить и размещать эстетический контент,

«„художник“ поглощается творящим обывателем» [с. 130], стирается грань между профессионалом и дилетантом, а человечество становится «обществом художников» [с. 134]. В истории музыкального творчества это обозначает конец опусной музыки, создание «нового фольклора».

Хотя некоторые высказывания в монографии звучат как приговор («неясно, кого считать писателем — признанного в литературном сообществе автора книги с тиражом в пять тысяч экземпляров или блогера-текстовика с миллионом подписчиков» [с. 135]), весьма привлекательна особая интонация автора, способ обращения с материалом, в котором отсутствуют диатриба, резкие оценочные характеристики, позиция огульного отрицания. Перед нами весьма своевременная попытка разобраться в сложившейся ситуации; крайне редко она сводится к простой констатации фактов, повсеместно же представляет собой анализ, ведущийся на глубинном уровне, анализ, методология которого коренится в положениях Ж. Делэза, Ж. Бодрийяра, Ж.-Ф. Лиотара, Р. Барта, У. Эко, учитывает самые последние культурологические и философские изыскания.

Не упускается и собственно музыковедческий аспект. Имею в виду не только яркие очерки о музыке Э. Сати и других композиторов, но и предельно лаконичный (порядка десяти страниц) при этом необыкновенно емкий экскурс в историю техник композиции XX века — от шёнберговской свободной атональности до музыкальных стратегий периода «после 1970-х годов», суждения о возврате тональности, мелодии, песни, о «новой простоте», сведенные в фокусе идеи «возвращения аффекта». Постулируя многообразие композиторских решений в музыке эпохи метамодерна², автор монографии выделяет в качестве генеральной тенденции *минимализм* с его новой эмоциональностью, меланхолической статикой, бесконечным *длением* аффекта. Минимализм, «предложивший не только новый способ сочинения музыки, но и новый способ ее бытия» [с. 227], трактуется в монографии как глобальный *ответ* — на информационную травму постмодернизма, на кризис идеи развития, на музыкальный «технический центризм» XX века, на другие коренные запросы времени. В качестве знаковых произведений метамодерна Настасья Хрущева представляет три «песни» — *Тихую песню* (любую из цикла) В. Сильвестрова, *Песню колхозника о Москве* Л. Десятникова и *Canto ostinato* С. тен Хольта («как бы не-песня, но все же она») [с. 221]. Выбор первоначально может озадачить и разнородностью, и непохожестью сочинений, но виртуозная

² «Нет-арт-проекты» художников старого типа, пусть и работающих с осмыслением Интернета [с. 130], «анахронические по своей природе» опусы композиторов, застрявших в прошлом, — в духе Шостаковича или Равеля [с. 196], «произведения, основанные на стратегиях послевоенного авангарда» [с. 27] и др.

аргументация, которой наполнены блестящие анализы музыки, убеждает в его правомерности.

Самостоятельную ценность наблюдениям и выводам исследования придает социокультурная позиция автора. Настасья Хрущева, композитор, драматург и перформер, является не просто носителем культуры метамодерна, она — ее активный «строитель», одна из самых ярких фигур среди молодого поколения отечественных музыкантов. Поэтому созерцание культурной панорамы ведется ею изнутри, из самого центра, и это расширяет перспективу: позволяет выстроить впечатляющие ракурсы, обозначить ведущие направления, а также связать воедино разнородные детали, сделав их семантическими акцентами в общей картине. Особо следует сказать о языке и стиле — книга читается как бестселлер (при всей глубине ее проблематики).

Думаю, что монография «Метамодерн в музыке и вокруг нее» не останется без заинтересованного внимания читателей. Многое в ней взывает к дискуссии, многое представляется неоспоримым. В любом случае, появление этой книги может расцениваться как выдающееся событие.

Сведения об авторе

Дегтярева, Наталья Ивановна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

SPIN-code: 3744-3381

e-mail: natad-49@mail.ru

Доктор искусствоведения (2011), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

Music in the Global Culture Supermarket: Is There a Rush to Shop?

Degtyareva, Natalia I.

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

Abstract. The reviewed monograph of Nastasya Khroustcheva “Metamodern in Music and Around It”, published in 2020, covers a wide range of issues related to the art, philosophy and aesthetics of the era of the fourth industrial revolution and the total Internet. The author considers new forms of artistic communication and builds vertical semantic connections between different levels of modern culture, expanding the context of aesthetic reality and including in its orbit both professional art objects and viral Internet memes of social networks. Relationships between postmodern and metamodern, two stages of culture of the late 20th–early 21th century, are studied, as well as the mechanisms of transmission, storage and transformation of information that ensure continuity on the one hand, and differences on the other, in the structure of two cultural paradigms. From this perspective, numerous oppositions are considered: postmodern irony and the pursuit of direct expression of the metamodern, citation of texts and citation of meanings, professionalism and new amateurism, artist and creative Everyman etc. The specific features of metamodern in music are revealed — the return of tonality, the return of a melody, the return of a song. Without claiming either the ultimate truth or the final conclusions, N. Khroustcheva offers her vision of the contemporary cultural situation; the picture of the era unfolded in her monograph attracts with its inherence, integrity and boldness of the concept.

Keywords: *Nastasya Khroustcheva, postmodern and metamodern, oscillation, return of affect, new amateurism, minimalism.*

Submitted on: 07.07.2020

Published on: 15.09.2020

For citation: *Degtyareva, Natalia I.* “Music in the Global Culture Supermarket: Is There a Rush to Shop?” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 124–131 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.007.

About the Author

Degtyareva, Natalia I.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

SPIN-code: 3744-3381

e-mail: natad-49@mail.ru

Doctor of Art History (2011), Professor of Department of Western Music History at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Сведения об авторах

Елена Викторовна Битерякова — кандидат искусствоведения (2004), старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Окончила историко-теоретический факультет (1998) и аспирантуру (2001) Московской консерватории под руководством профессора Е. М. Царёвой. В 2004 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Кристиан Синдинг. Портрет норвежского композитора». С 1994 года — участница Фольклорного ансамбля Московской консерватории. С 1998 года — специалист, с 2005 года — старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки. Автор 50 публикаций: научных статей, рецензий и книг — по истории западноевропейской (норвежской) музыки и русской музыкальной культуры XIX века, по музыкальному фольклору и истории отечественной фольклористики.

Игорь Станиславович Воробьёв — композитор, музыковед. Доктор искусствоведения (2013), доцент, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Председатель Диссертационного совета Санкт-Петербургской консерватории. Член Союза композиторов России. Член редакционного совета журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания». Стипендиат Министерства культуры РФ (1998–2000). Обладатель гранта Российского гуманитарного научного фонда (2000). Автор монографий «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов» и «Соцреалистический „большой стиль“ в советской музыке (1930–1950-е годы)» книг и статей, посвященных различным аспектам отечественной музыки

Contributors to this issue

Elena V. Biteryakova — PhD (Arts, 2004), Senior Researcher of the Kliment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Graduated from the Moscow Tchaikovsky State Conservatory in 1998 and from the Conservatory's postgraduate course in 2001 (Professor Ekaterina Tsareva's class). In 2004 defended the PhD thesis "Christian Sinding: A picture of a Norwegian composer". Since 1994 — a member of the Moscow Conservatory Folk Group. Since 1998 — a staff member, since 2005 — a Senior Researcher of the Kliment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow Conservatory. Author of 50 publications: scientific articles, reviews and books on the history of the European (Norwegian) music and Russian music culture of the 19th century, on Russian folk music and the history of Russian ethnomusicology.

Igor S. Vorobyov — composer, musicologist. Doctor of Art History (2013), Associate Professor, Professor of Department of Music Theory at Saint Petersburg Conservatory, Department of Musical Art at the Vaganova Academy of Russian Ballet. Chairman of the Dissertation Council of the Saint Petersburg Conservatory. Member of the editorial board of the journal "Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History". Member of the Union of Composers of Russia. Holder of the fellowship of the Ministry of Culture of the Russian Federation (1998–2000). Winner of a grant from The Russian Humanitarian Research Foundation (2000). Author of the monographs "Russian Avant-garde and the Work of Alexander Mosolov in the 1920s and 1930s" and "Socialist Realist 'Big Style' in Soviet Music (1930s and 1950s)", books and articles on various aspects of Russian music of the 20th century. Participant of interna-

XX века. Участник международных симпозиумов, конференций и фестивалей в России, Белоруссии, Украине, Литве, Германии, США, Японии, Южной Кореи, Грузии, Армении. Выступал с открытыми лекциями и мастер-классами в Московской, Екатеринбургской, Саратовской, Тбилисской, Волгоградской консерваториях, Гродненском университете, Университете имени Лавалея (Квебек, Канада), музыкальных колледжах Якутска, Пензы, Гродно, Тэджона (Южная Корея).

Наталья Николаевна Гилярова — музыковед-фольклорист, кандидат искусствоведения (1986), доцент (1989), профессор кафедры истории русской музыки, заведующий Научным центром народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Заслуженный деятель искусств РФ. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (1972) по специальности «музыковедение». Научные интересы касаются как теоретических проблем современной фольклористики: взаимосвязь стиха и напева в русской песне, феномен традиции в фольклоре, особенности русских песенных жанров, стилевые особенности русской народной музыки, межэтнические связи и др., так и вопросов, связанных с механизмом передачи традиции в практическом плане. Фонд экспедиционных записей составляет более 32000 образцов вокального и инструментального фольклора, как русского народа, так и других народов России — татар и мордвы. Общее количество публикаций около 100.

Регина Вячеславовна Глазунова — доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра

и национальных симпозиумов, конференций и фестивалей в России, Беларуси, Украине, Литве, Германии, США, Японии, Южной Кореи, Грузии, Армении. Он давал открытые лекции и мастер-классы в Московской, Екатеринбургской, Саратовской, Тбилисской, Волгоградской консерваториях, Гродно Университете, и Университете Лаваль (Квебек, Канада), музыкальных колледжей Якутска, Пензы, Гродно, Дэджон (Южная Корея).

Natalya N. Gilyarova — PhD (Arts, 1986), Associate Professor (1989), Professor of the History of Russian Music Department, Leader of the Kliment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow Tchaikovsky State Conservatory. Graduated from the Moscow Tchaikovsky State Conservatory in 1972, musicologist-historian; Honored Art Worker of the Russian Federation. Ethnomusicologist; the expedition recordings are more than 32,000 samples of vocal and instrumental folklore, of both the Russian folk and other peoples of Russia — the Tatars and the Mordvins. The research interests include theoretical problems of modern ethnomusicological studies: the relationship between verse and melody in the traditional songs, the phenomenon of tradition in folklore, especially Russian song genres, stylistic features of Russian folk music, ethnic ties, etc., and issues associated with the mechanism of transmission of tradition in practice. The total number of publications is approximately 100.

Regina V. Glazunova — Associate Professor of the Department of General Course and Methods of Piano Teaching at the Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. Associate Professor of the Department of Musical Instrumental Training at the Institute of Music, Theater and Choreography of the

и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, начальник Отдела международных связей Санкт-Петербургской консерватории. С отличием окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по классу фортепиано и классу органа, а также ассистентуру-стажировку (1999). С 2003 совмещает преподавательскую деятельность в Санкт-Петербургской консерватории с работой в Отделе международных связей. С успехом гастролировала в России и за рубежом как солистка, в сопровождении оркестров, а также в составе различных ансамблей. Проводит мастер-классы в России и за рубежом (Италия, Финляндия, Германия, Корея, Китай и др.). Ежегодно летом, с 2007 года, проводит мастер-курсы в Финляндии. Является членом жюри международных музыкальных курсов в Италии, Франции, Финляндии, России. В 2015 году в издательстве «Музыка» под ее редакцией был выпущен сборник «Русский фортепианный ноктюрн». В 2018 году была издана трехтомная антология русского ноктюрна.

Екатерина Дмитриевна Девятко — аспирантка кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. В 2014 году окончила Петрозаводскую консерваторию по специальности «музыковедение» под руководством профессора В. И. Ниловой. Регулярно участвует в международных и всероссийских научных конференциях с докладами о творчестве Альфонса Дипенброка (Москва, Санкт-Петербург, Петрозаводск, Красноярск, Симферополь). Сфера научных интересов: исследования в области истории и теории музыкального искусства Нидерландов второй половины XIX – начала XX столетий, в частности творчества А. Дипенброка и его современников.

Herzen Russian State Pedagogical University. Head of the International Relations Department at the Saint Petersburg Conservatory. Graduated with honors from the Saint Petersburg Conservatory (piano, organ). Since 2003, she combines teaching activities with work in the International department of the Saint Petersburg Conservatory. Participated in various international music events, piano recitals both as a soloist and as part of ensemble with acclaimed chamber collectives and symphonic orchestras. Jury member of international musical competitions in Italy, France, Armenia and Russia, and leads annual master-classes in Finland.

Ekaterina D. Devyatko — a graduate student of the Department of Music History at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. In 2014, she graduated from the Petrozavodsk Conservatory with a degree in Musicology (class of Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History Vera Nilova). Regularly participates in international and All-Russian scientific conferences with reports on the work of Alphons Diepenbrock (Moscow, Saint Petersburg, Petrozavodsk, Krasnoyarsk, Simferopol). Research interests: research in the field of history and theory of musical art of the Netherlands of the second half of the XIX – early XX centuries, in particular the work of A. Diepenbrock and his contemporaries.

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

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

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

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

Зоя Владимировна Черкасова — аспирантка кафедры этномузыкологии музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 2018 году с отличием окончила магистратуру Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Принимала участие в ряде всероссийских межвузовских научных конференций с докладами, посвященными истории музыкального образования, проблемам общедоступности музыкального образования и его связи с музыкальным фольклорным искусством. Лауреат I степени V Международного конкурса студенческих научных работ в области искусства и художественного образования Казанского федерального университета. Сфера научных интересов: развитие общедоступного музыкального образования в России, деятельность народных консерваторий, фольклорный компонент в музыкальном образовании.

Zoya V. Cherkasova — a graduate student of the Department of Ethnomusicology at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (under the scientific supervision of the Associate Professor Irina Popova). In 2018 she graduated with honors from the Herzen Russian State Pedagogical University (Master degree program at the Department of Music Education). Participated in a number of Russian interuniversity scientific conferences, as well as in some international scientific events. Most of her reports are devoted to the history of music education, problems of general availability of music education and its relation to music folk art. 1st prize Winner of the V International competition of student research reports in art and art education of the Kazan Federal University. Scientific interests: development of public music education in Russia, activities of public conservatories, folklore component in music education.

Информация для авторов

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

Редакция принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в 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, — 0,75–1 а. л. (30 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

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

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

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15]. В конце статьи помещаются разделы «Литература» и «Works Cited». Подробнее о правилах оформления этих разделов см.: http://conservatory.ru/opera_musicologica

К статье должны быть приложены краткая аннотация (до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК и ББК.

Классификатор УДК: <https://teacode.com/online/udc/>

Классификатор ББК: <https://classinform.ru/bbk.html>

Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 3. 2020

Подписано в печать 15.09.2020. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 7,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 44-3.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32
тел.: 8 (812) 973-59-72
e-mail: defimenko@yandex.ru