

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

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

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

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

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, зл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

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

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

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

Содержание

Статьи

Владимир Хавров
Кларнеты в ранних операх
Карла Марии фон Вебера 6

Анна Кривцова
Музыкальное эссе в творчестве
Сэмюэла Барбера:
генезис и специфика жанра 31

Елена Наливаева
Истина где-то рядом:
«Буковинские песни» Леонида Десятникова
как неоромантический цикл 46

Документы

Наталья Савкина
Еще о Горчакове,
секретаре Прокофьева 70

*Елена Прыткова, Анна Сахарова,
Наталья Хорошилова*
«Московские» письма Джакомо Пуччини
к режиссеру Владимиру Алексееву:
первая публикация 90

Рецензии

Марина Михеева
«Блоковская симфония» Владимира
Щербачёва: partitura incognita 116

Сведения об авторах 126

Информация для авторов 130

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

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

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

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

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

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

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

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

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Vladimir Khavrov

Clarinets in Carl Maria von Weber's
Early Operas 6

Anna Krivtsova

Musical Essay in the Samuel Barber's Output:
Genesis and Specificity of the Genre 31

Elena Nalivaeva

The Truth is Out There:
“Songs of Bukovina” by Leonid Desyatnikov
as a Neoromantic Cycle 46

Documents

Natalia Savkina

More About Gorchakov,
Prokofiev's Secretary 70

Elena Prytkova, Sakharova Anna,

Natalia Khoroshilova
“Moscow” Letters by Giacomo Puccini
to the Director Vladimir Alekseyev:
First Publication 90

Reviews

Marina Mikheeva

“Blok's Symphony” by Vladimir
Shcherbachev: a “partitura incognita” 115

Contributors to this issue 126

Directions to contributors 130

УДК 782; 788.6

ББК 85.315.3

DOI: 10.26156/OM.2021.13.2.001

Кларнеты в ранних операх Карла Марии фон Вебера

Хавров, Владимир Владимирович

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

Аннотация. В статье проанализированы партии кларнетов в ранних операх Карла Марии фон Вебера — композитора, позднее создавшего для этого инструмента ряд произведений, которые до сих пор входят в его концертный репертуар. Работа Вебера с кларнетом до сольных сочинений (первое из них, Концертино, было написано в 1811 году) показывает освоение им опыта предшественников и процесс поиска собственного пути в композиции. Первые оперы Вебера, не без оснований считающиеся незрелыми и малоудачными сочинениями, обычно не попадают в поле зрения исследователей, но тем интереснее оказывается проследить, как он использует в этих операх инструмент, который в будущем станет столь важным для его творчества. Если в «Немой лесной девушке», первой из сохранившихся опер Вебера, кларнет звучит редко и характерные черты его тембра лишь едва заметны, то в последовавшем за ней «Петере Шмоле» эти черты проявляются уже более ярко и разнообразно. Наконец, в истории создания «Сильваны», оперы в общем не показательной в смысле использования кларнета, содержится любопытный сюжет, через который соединяются ранние оперы Вебера и его сольные кларнетные сочинения.

Ключевые слова: *Карл Мария фон Вебер, кларнет, опера, «Немая лесная девушка», «Петер Шмоль», оркестровка.*

Дата поступления: 01.03.2021

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: *Хавров В. В. Кларнеты в ранних операх Карла Марии фон Вебера // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 2. С. 6–30.*

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.001>.

Владимир Хавров

Кларнеты в ранних операх Карла Марии фон Вебера

Оркестровое письмо Карла Марии фон Вебера нередко становилось предметом комментариев со стороны композиторов позднейших эпох — так, о нем восхищенно отзывался Гектор Берлиоз (в одном только «Трактате об инструментовке» Вебер упоминается почти в каждой главе с неизменно восторженными оценками); Александр Серов в привычном для себя патетическом тоне говорил, что «оркестр Вебера, сложенный из таких разнородных богатств, столько сочный и насквозь проникнутый и местным колоритом <...> и ароматно-дышащий везде драматическою правдою, — это почти наш нынешний оркестр, оркестр Берлиоза, Мейербергера и Вагнера» [Серов 1990, 35]; Клод Дебюсси устами господина Кроша утверждал, что «даже наше время, столь богатое оркестровой химией, не намного перегнало его» [Дебюсси 1964, 71]. В исследованиях по инструментоведению и истории оркестровых стилей Веберу также отводится подобающее место [Карс 1990, 201–203; Фортунатов 2004, 73–74], при этом во всех случаях в поле зрения попадают прежде всего три последние его оперы, составившие блестящую триаду, которая знаменовала рождение немецкой романтической оперы. Именно в опере, по мнению Владимира Стасова, обретал себя Вебер-симфонист [Стасов 1980, 142]. Данный тезис не беспорен: озарения, предвестившие зрелый стиль Вебера, есть и в обеих его симфониях, и в инструментальных концертах. Впрочем, эти жанры (особенно симфония) не стали магистральными в его творчестве и редко привлекают внимание исследователей, тогда как у опер есть, хотя тоже не во все времена богатая, но устойчивая традиция исполнений и, следовательно, литература о них.

Существует, однако, и другая группа сочинений Вебера, традиция исполнения которых не прерывалась никогда, — музыка для духовых инструментов. В этой группе особо выделяются шесть сочинений для кларнета, почти сразу же обретшие статус классических в репертуаре этого инструмента. Расширение выразительных возможностей духовых всегда упоминается среди множества открытий Вебера в области инструментального письма — концерты и другие сольные пьесы для них служат хорошими тому иллюстрациями.

Еще до создания сольных сочинений для кларнета Вебер активно использовал этот инструмент в оркестре. Но ранние сочинения Вебера вообще до сих пор, особенно в литературе на русском языке, остаются почти неизвестными. В качестве даты, отделяющей раннее творчество Вебера от зрелого, удобно выбрать 1810 год — сам композитор считал его поворотным в своей биографии и писал так: «Начиная с этого времени, я могу в достаточной мере считать себя законченным, как художник — и всё, что время сделало и сделает в дальнейшем, будет лишь obtachиванием острых углов и внесением необходимой ясности и понятности в уже заложенное прочное основание» [Вебер 1936, 61].

Ценнейший материал для исследователя творчества Вебера представляет каталог его сочинений, составленный в 1871 году Фридрихом Йенсом [Jähns 1871], где перечислены все произведения Вебера, даны исторические справки и комментарии, сведения о нахождении автографов и об изданиях, приведены инципиты, у сочинений с участием оркестра — инструментовка, а у опер даже инструментовка каждого номера. За полтора столетия каталог Йенса не устарел и почти не потребовал обновления. Однако в этом музыковедческом жанре, сколь угодно подробном, естественно подразумевать обзорность и невозможность углубленно проанализировать ту или иную группу сочинений.

В связи с музыкой для кларнета единственный подобный источник, известный нам, — это работа Вольфганга Занднера [Sandner 1974], выполненная почти полвека назад. В ней подробно рассмотрены все сольные сочинения Вебера для кларнета, а также наиболее интересные и характерные образцы использования им этого инструмента в других жанрах, подсчет сочинений Вебера с кларнетами в этой работе выявил 69 позиций [Sandner 1974, 211–227]. В центре внимания Занднера прежде всего шесть сочинений с солирующим кларнетом, которые сразу же снискали популярность и сегодня составляют важнейшую часть репертуара этого инструмента.

Веберовским «годом кларнета» можно считать 1811-й — в этот год он написал Концертино, оба концерта, вариации и начал Квинтет¹. Однако и до этого времени Вебер постепенно осваивал возможности кларнета — в оркестре и ансамбле. На материале ранних сочинений Вебера можно проследить постепенное развитие его композиторской техники, движение в сторону зрелости, начало которой во многом и обозначила плеяда кларнетных сочинений.

¹ Подробно о хронологии создания сольных сочинений Вебера для кларнета см.: [Weston 1995, 94–95]; [Rice 2003, 172–174, 195–196]; [Харвов 2018] и др.

К рубежу XVIII–XIX веков, когда Вебер начал сочинять, кларнет уже стал постоянным участником оперного и симфонического оркестров и появился в партитурах даже тех авторов, которые прежде обходились без него, — например, Йозефа Гайдна. Композиторы же, начинавшие свой путь в это время, уже воспринимали кларнет как инструмент совершенно равный по статусу другим (разумеется, с учетом свойственных ему выразительных достоинств и технических недостатков), и событием становилось не его *присутствие*, а *отсутствие* его в партитуре. У Вебера партии кларнетов есть в большинстве оркестровых сочинений, начиная с самых ранних. Появление *первого сольного кларнетного опуса* Вебера — Концертино ми-бемоль мажор ор. 26 — относится к началу апреля 1811 года; до этого времени Вебер написал 15 произведений с участием кларнета в ансамбле или в оркестре (таблица 1).

Таблица 1. Сочинения Вебера с участием кларнетов, написанные до Концертино²

Название	Год написания	Состав	Использование кларнетов
Опера «Немая лесная девушка»	1800	голоса, оркестр	два кларнета (B, C) ³
Опера «Петер Шмоль и его соседи»	1801	голоса, оркестр	два кларнета (B, C); два бассетгорна (C)
„Leis' wandeln wir, wie Geisterhauch“, надгробная песня	1803–1804	сопрано, два тенора, бас, «гармоническая музыка»: два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны, тромбон	два кларнета (B)
Опера «Рюбецаль» (сохранился фрагмент)	1804–1805	голоса, оркестр	два кларнета (B)
Романс-сицилиана для флейты с оркестром соль минор	1805	флейта соло, оркестр	два кларнета (B)
Большая увертюра для многих инструментов, ор. 8 (переработка увертюры к опере «Петер Шмоль и его соседи»)	1807	оркестр	два кларнета (B)

² Для таблицы использован фрагмент списка, приведенного в: [Sandner 1974, 211–215]

³ По партитуре Мариинского театра; Йенс и Занднер указывают, что в сохранившемся фрагменте рукописи есть партии Clarineti ex D, однако в публикации 1928 года на самом деле указаны Clarini ex D (то есть трубы).

Название	Год написания	Состав	Использование кларнетов
Кантата «Первый звук»	1808	голоса, оркестр	два кларнета (B)
Адажио и рондо (секстет)	1808	два кларнета, две валторны, два фагота	два кларнета (B)
Большое попури для виолончели с оркестром ре мажор	1808	виолончель соло, оркестр	два кларнета (C)
Музыка к пьесе Шиллера «Турандот»	1809	оркестр	два кларнета (B, C)
„Dich an dies Herz zu Drücken“	1809	сопрано и тенор соло, оркестр	два кларнета (B)
Опера «Сильвана»	1810	голоса и оркестр	два кларнета (A, B, C)
“Il momento s'avvicina”, речитатив и рондо	1810	сопрано, оркестр	два кларнета (B)
Опера «Абу Гасан»	1810	голоса и оркестр	два кларнета (B, C)
“Se il mio ben”, дуэт для двух контральто и оркестра (с облигатным кларнетом)	1811	два контральто соло, кларнет, две валторны, струнные	кларнет (B)

Поскольку ранние годы жизни и творчества Вебера документированы слабо, особенно на русском языке, и далеко не всегда можно установить подробности его биографии, пока нам трудно назвать имя того учителя, под руководством которого Вебер постигал искусство инструментовки. Вебер поначалу вообще не получал систематического музыкального образования — странствия с театральной труппой отца не давали возможности надолго остаться в том или ином городе и найти постоянного преподавателя. Среди первых наставников Вебера можно встретить имена Иоганна Петера Хойшкеля (Johann Peter Heuschkel; 1773–1853) — гобоиста и органиста, который давал Веберу уроки игры на фортепиано, Джованни Валези (Giovanni Valesi, псевдоним немецкого тенора Иоганна Эвангелиста Валлинсхаузера; 1735–1816) — он учил Вебера пению — и Иоганна Непомука Кальхера (Johann Nepomuk Kalcher; 1764–1827). Некоторое время с Вебером занимался Михаэль Гайдн, преподававший ему первые уроки контрапункта. Едва ли такое образование можно было считать сколь-нибудь последовательным, однако у каждого из учителей Вебер, обладавший восприимчивой натурой, что-то перенял и под руководством каждого что-то сочинял. Его первый опус, шесть

фугетт, был опубликован еще в 1798 году и удостоился одобрительного отзыва Фридриха Рохлица (Johann Friedrich Rochlitz; 1769–1842), выдающегося музыканта, литератора и критика, который позднее стал другом уже повзрослевшего Вебера и его семьи. Не во всех перечисленных в таблице сочинениях партии кларнетов достаточно развиты, чтобы говорить об индивидуализации тембра, использовании его как особой краски. Крупнейшими из сочинений юного Вебера следует считать три оперы, из которых до наших дней дошли две. В обеих есть партии кларнетов, которые мы и рассмотрим.

Ноты первой оперы Вебера, «Сила любви и вина», написанной под руководством Кальхера в Мюнхене, до наших дней не сохранились. В «Автобиографическом наброске» композитор утверждал, что партитура оперы и других ранних сочинений (большой мессы, множества фортепианных сонат, вариаций, виолончельных трио, песен) находилась в шкафу в доме Кальхера, где однажды вместе с ними и сгорела [Вебер 1936, 58]. Поверив композитору на слово, эту историю затем растиражировали многие издания, непременно упоминая при этом, что в пожаре погибло только содержимое шкафа, весь же остальной дом Кальхера пламя чудесным образом пощадило. Более вероятно, однако, что всё происходило намного прозаичнее, и Вебер попросту сам — тогда же или позднее — уничтожил ноты ранних опусов. «Первых щенков и первые оперы нужно топить», — якобы сказал Вебер Шуберту о его опере «Альфонсо и Эстрелла», и хотя источники этой фразы, как и ряда других популярных анекдотов о Вебере, сомнительны⁴, по-видимому, Вебер действительно избавлялся от собственных юношеских партитур — следы этого иногда проявляются в том, что их материал в том или ином виде был использован в более поздних произведениях⁵.

«Немая лесная девушка»

Возможно, судьба «Силы любви и вина» постигла бы и вторую оперу Вебера — «Немую лесную девушку» (или просто «Лесную девушку»),

⁴ Одно из первых упоминаний этой истории встречается в 1842 году в книге «Бетховен в Париже» Антона Шиндлера [Schindler 1842, 110], репутация которого в академических кругах ценится невысоко — известно, например, что в своих работах о Бетховене он занимался умышленными фальсификациями (об этом см.: [Кириллина 2009, 21–23]).

⁵ Подробный, нередко буквально потактовый анализ самозаимствований Вебера провел Йенс в упоминавшемся каталоге — например, в связи с первыми фугеттами [Jähns 1871, 36], квинтетом из неоконченной оперы «Рюбецаль» [Jähns 1871, 60] и другими сочинениями.

созданную в саксонском городе Фрайберге. Ее партитура также долгие годы считалась утерянной, за исключением одного фрагмента — он был опубликован в 1928 году в одном из первых томов собрания сочинений Вебера (так и не доведенного до конца)⁶. Однако эта опера при появлении снискала некоторую популярность и исполнялась не только в Вене, Праге и Аугсбурге, но и в Санкт-Петербурге, где в 2000 году в библиотеке Мариинского театра и были обнаружены оркестровые партии, по которым затем восстановлена партитура; об истории этой находки и о создании оперы см.: [Губкина 2000]⁷.

«Немая лесная девушка» — первое сочинение, в которое Вебер включает партии кларнетов. Использование их, правда, очень избирательно: в опере 21 номер, из них кларнеты есть лишь в трех, при этом они отсутствуют в оркестровых тутти в увертюре, финале, больших ансамблевых сценах. Там, где кларнеты всё же есть, большую часть времени они звучат в ансамбле с другими духовыми инструментами, что напоминает об ансамблях «гармонической музыки»⁸ (*Harmoniemusik*), чрезвычайно популярных в то время.

Состав *Harmoniemusik* обычно представлял собой октет духовых инструментов (пары гобоев, кларнетов, валторн и фаготов), но мог варьироваться: например, в нем могло не быть гобоев либо же их место занимали флейты или английские рожки, возможно также было включение дополнительных инструментов сверх обычных восьми. Сфера применения таких ансамблей была широкой. Справедливо утверждение, что «основной функцией „гармоний“ — единственного для многих аристократов источника музыкального досуга — было сопровождение музыкой обедов или социальных событий, но они играли и в публичных и частных концертах, где иногда аккомпанировали солисту» [Hellyer 2001, 903]. Культура *Harmoniemusik* в конце XVIII — начале XIX веков переживала пышный расцвет, особенно в Вене. Для духовых ансамблей в то время сочиняли многие композиторы, в том числе Моцарт и Бетховен⁹. Вебер,

⁶ Carl Maria von Weber: *Musikalische Werke, erste kritische Gesamtausgabe, II/2*, ed. Willibald Kaehler. Augsburg: Dr. Benno Filser, 1928. На этот фрагмент опирается в упомянутом труде Вольфганг Занднер.

⁷ Благодарю начальника отдела нотных фондов Мариинского театра доктора искусствоведения, профессора М. Н. Щербакову, любезно разрешившую ознакомиться с партитурой. Дальнейшие примеры из «Лесной девушки» приводятся именно по этому источнику.

⁸ Использование такого термина обосновано в работе: [Березин 2000], и он видится нам возможным для дальнейшего употребления в тексте.

⁹ У Моцарта — ряд дивертисментов и серенад (в том числе Большая партита KV 361), у Бетховена — Октет ор. 103 и Секстет ор. 71. Традиция музыки для духового ансамбля оказалась весьма устойчивой и продолжала развиваться далее. Хотя позднее состав

вероятно, уже с ранних лет мог слышать такие ансамбли, равно как и музыке военных духовых оркестров, так что подобный тип звучания, по-видимому, представлял для него интерес. Сам он создал ряд переложений и небольших пьес для такого состава — в новом собрании сочинений композитора его произведениям для «гармонической музыки» отведена часть одного из томов¹⁰.

Из трех номеров с кларнетами в «Лесной девушке» два (№ 3 и № 19) представляют собой марши в тональности до мажор, инструментованные для одних духовых с литаврами. В них Вебер пишет партии для кларнетов *in C*. Эта разновидность кларнета в начале XIX века использовалась наравне с инструментами *in B* и *in A*, но скоро стала выходить из употребления, хотя и не исчезла совсем. По-видимому, тембр этого кларнета, более яркий в сравнении с кларнетами в низких строях, в верхнем регистре даже несколько резкий, хуже сочетался с другими деревянными духовыми¹¹. Характерно, что в оркестре поздних опер Вебера есть только кларнеты *in B* и *in A*, а инструмент *in C* оставлен лишь в контексте сценической музыки: в «Вольном стрелке» в крестьянском марше, где явно имитируется деревенское музицирование, в «Эврианте» — в свадебном марше для одних духовых.

Музыка первого марша из «Лесной девушки» (*ил. 1*) известна по циклу из шести легких пьес для фортепиано в четыре руки *op. 3*, где он опубликован под № 5, при этом к нему добавлено ля-минорное трио. Пьесы были изданы в 1803 году, после оперы, и разумно предположить, что фортепианная версия — это транскрипция. Если эта хронология верна и Вебер не сочинил фортепианный вариант раньше оркестрового, «придержав» его до выгодного для публикации момента, то здесь подтверждается высказанная ранее мысль о том, что он пускал в дело материал более ранних сочинений, в которых не видел дальнейшей перспективы. Примечательно, что история марша на этом не закончилась: его транскрипция (вновь для духовых, но уже в другом составе) стала последним законченным сочинением Вебера, написанным в Лондоне в мае 1826 года, за несколько дней до смерти. В каталог Йенса эта транскрипция вошла под

таких ансамблей далеко не всегда совпадал со стандартным октетом «гармонической музыки» и мог варьироваться, к нему обращались многие композиторы и XIX, и XX веков вплоть до Игоря Стравинского (Октет, Месса).

¹⁰ Serie IX: Varia // Carl Maria von Weber. Gesamtausgabe. Webseite. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/Projekt/Bandübersicht.html#d12e631> (дата обращения: 01.03.2021).

¹¹ Так, Берлиоз считал, что «кларнет До жестче кларнета Си-бемоль, в его звуке гораздо меньше прелести» [Берлиоз 1972, 254]. Тем не менее, кларнет *in C* время от времени встречается в партитурах и позднее — у Верди, Сметаны, Брамса, Чайковского, Р. Штрауса и других композиторов. Об истории и проблематике использования этого инструмента см.: [Lawson 1995].

номером J. 307 (ил. 2). Ее инструментовка отличается от таковой в опере, а кроме того, марш изложен в два раза более крупными длительностями в размере C вместо $\frac{2}{4}$. Вместо ля-минорного трио фортепианной версии, по характеру соответствующего домашнему музицированию, Вебер сочинил новое, фа-мажорное, более подходящее для духовой музыки.

Ил. 1. К. М. фон Вебер. «Немая лесная девушка»: № 3, тт. 1–4

Fig. 1. Carl Maria von Weber. *Das stumme Waldmädchen*: No. 3, meas. 1–4

Ил. 2. К. М. фон Вебер. Марш для гармонической музыки, тт. 1–4 (пример заимствован из книги В. Занднера)

Fig. 2. Carl Maria von Weber. *March for Harmonie*, meas. 1–4 (taken from W. Sandner's book)

Партии кларнетов в маршах из «Лесной девушки» просты — диапазон каждого не превышает полутора октав, хроматических звуков почти нет: в первом марше вообще не используются случайные знаки, во втором лишь дважды встречается *до-диез* второй октавы у второго кларнета. Такие партии легко было сыграть на пятиклапанном кларнете, обычном, например, для симфоний Моцарта¹².

В сцене и арии Принца (№ 6) применение кларнетов более разнообразно. Сцена написана в си-бемоль мажоре, соответственно тональности партии кларнетов написаны *in B*. На первый взгляд, и здесь реализуется идея «гармонической музыки»: поначалу звучит секстет духовых, затем превращающийся в октет (место гобоев в нем занимают флейты). В соответствии со сценической ситуацией здесь имитируется *Jagdmusik*, то есть охотничья музыка — любопытное раннее предвестие будущих охотничьих сцен «Вольного стрелка» и «Эврианты» (ил. 3). Однако после нескольких тактов роль кларнета меняется, и он начинает выделяться как сольный голос (ил. 4). Его партия тоже написана преимущественно «по белым клавишам», но контуры идиоматического письма проявляются уже здесь: есть скачки, скрытое двухголосие, арпеджио — последний прием будет вообще весьма характерен для ранних опер Вебера. При вступлении вокальной партии кларнет участвует в диалогах с нею (ил. 5).

Ил. 3. К. М. фон Вебер. «Немая лесная девушка»: № 6, тт. 1–8

Fig. 3. Carl Maria von Weber. *Das stumme Waldmädchen*: No. 6, meas. 1–8

¹² О кларнетах, на которых игрались партии в симфониях Моцарта (симфоний с кларнетами у него всего четыре), см.: [Rice 2003, 179–180].

Allegro

2 Fl.
2 Cl.
2 Fag.
2 Cor.

Ил. 4. К. М. фон Вебер. «Немая лесная девушка»: № 6, тт. 33–57

Fig. 4. Carl Maria von Weber. *Das stumme Waldmädchen*: No. 6, meas. 33–57

[Adagissimo]

Fl.
Cl.
Printz
Archi

Ru . hig sa . che still - still, weil daß Mäd . chen schla . fen will, legt sie lang . sam

pizz. arco

Ил. 5. (начало)

Fig. 5. (beginning)

The image shows a musical score for the clarinet part of the opera 'Das stumme Waldmädchen' by Carl Maria von Weber. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in German, a clarinet line with a first ending bracket, and a piano accompaniment. The lyrics are: 'auf mein Roß bring sie nach mein, nach mein nem'.

Ил. 5. К. М. фон Вебер. «Немая лесная девушка»: № 6, ц. 62¹³

Fig. 5. Carl Maria von Weber. *Das stumme Waldmädchen*: No. 6, rehearsal number 62

Сольные эпизоды кларнета в «Немой лесной девушке» невелики по объему, инструмент еще очень далек от самостоятельности и пока лишь участвует в составе небольших ансамблевых групп, выделяющихся из оркестра. Такой прием известен по более поздним сочинениям Вебера — он встречается в медленных частях симфоний и концертов, «Эврианте», «Обероне». Однако эта черта его стиля, как оказывается, проявилась уже в самых первых его сочинениях.

«Петер Шмоль и его соседи»

Третья опера Вебера стала первым его сравнительно крупным успехом. Постановки «Лесной девушки», хотя и происходившие в нескольких городах, всё же не принесли автору славы и скоро сошли на нет; исполнения же «Петера Шмоля», с его сплетением черт зингшпиля, французской и итальянской комической оперы, получили отражение в прессе своего времени и едва ли не впервые вывели имя Вебера на ее страницы.

«Петера Шмоля» упрекают — вполне справедливо — за «картонных персонажей и, мягко говоря, надуманный сюжет» [Warrack 1978, 40], однако музыка этой оперы свежа и не лишена остроумия. Интерес к «Петеру Шмолю» возрос после выхода партитуры в неоконченном собрании сочинений Вебера, предпринятом в 1920-е¹⁴. Опера иногда ставится

¹³ В этом и последующих примерах партии струнных носят почти исключительно аккомпанирующий характер и для удобства чтения редуцированы нами на две строки.

¹⁴ Carl Maria von Weber. *Musikalische Werke. Erste Kritische Gesamtausgabe* unter Leitung von Hans Joachim Moser. Reihe 2: *Dramatische Werke*. Band 2. Augsburg: Dr. Benno Filser

и по сей день. Существует единственная запись¹⁵, на которой, правда, почти полностью переделан текст и изменен порядок номеров, но сохранен весь музыкальный материал.

Вебер сочинял оперу, будучи учеником Михаэля Гайдна. О том, какой была роль старшего мастера в работе Вебера, судить трудно, однако сохранился его отзыв о том, что опера «написана по правилам контрапункта, с большим огнем и изяществом и соответствующе тексту» [Warrack 1978, 36].

Младший брат Йозефа Гайдна еще в мангеймские годы проявлял интерес к письму для духовых, в том числе довольно редких для музыкальной практики того времени. Так, ему принадлежит дивертисмент, в котором две части предполагают использование солирующего кларнета (1764), партия которого, по-видимому, написана с расчетом на очень искусного исполнителя [Березин 2000, 324–325]; в том же дивертисменте есть и другой редко употребляемый в то время сольный тембр — альтый тромбон, инструмент, который тогда почти не выходил за пределы церковной музыки или духовых ансамблей¹⁶. Вероятно, некоторые оркестровые решения Вебера в партитуре «Петера Шмоля» появились не без влияния наставника: духовые здесь часто выступают в качестве солирующих или в необычных сочетаниях. Например, в арии Грайса (№ 15) духовая группа представлена весьма оригинальным ансамблем из двух флейт-пикколо (больших флейт нет), двух валторн и двух альтовых тромбонов. Впрочем, до выявления характерных черт этих инструментов здесь еще далеко: применение пикколо отличается от обычных флейт лишь чуть более высоким регистром (современным флейтам эти звуки легко доступны), тромбоны же по сути «работают валторнами» в тех случаях, когда сами валторны не могут сыграть тот или иной звук. Несмотря на то, что речь в тексте арии идет о буре и громе, звукоизобразительное начало тоже почти не проявляется.

Verlag G. M. V. H., 1928. На сайте Дрезденской государственной и университетской библиотеки «SLUB. Wir führen Wissen» также доступна рукопись. Источник: 2021, Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/332339/> (дата обращения: 01.03.2021). Дальнейшие примеры приводятся по печатному изданию.

¹⁵ Weber: Peter Schmoll und seine Nachbarn. Rupert Busching (Peter Schmoll), Johannes Schmidt (Martin Schmoll), Anneli Pfeffer (Minette), Sibrand Basa (Karl Pirker), Hans-Joachim Porcher (Hans Bast), Hans-Jürgen Schöpflin (Niklas) Symphonie-Orchester Hagen, Gerhard Markson; Marco Polo 8223592-93 (1993).

¹⁶ В сольном репертуаре тромбона в XVIII веке известно лишь четыре сочинения (Вагензайль, Альбрехтсбергер, Л. Моцарт, М. Гайдн, причем у двух последних это не отдельные концерты, а части дивертисмента).

Положение кларнетов в «Петере Шмоле» отчасти похоже на таковое в «Лесной девушке». Этих инструментов вновь нет в увертюре, здесь царит другой любимый Вебером тембр — гобой, которому поручено исполнять и главную, и побочную темы. Позднее, в 1807 году, Вебер создал концертную редакцию этой увертюры, изданную под названием «Увертюра для многих инструментов», уже с кларнетами.

Кларнеты в «Петере Шмоле» использованы в следующих пяти номерах (таблица 2):

Таблица 2. Использование кларнетов в опере «Петер Шмоль»

Номер	Название, исполнители	Тональность
8	Речитатив и ария (Карл)	си-бемоль мажор
10	Дуэт (Минетта, Ганс Баст)	до мажор
11	Хор	ми-бемоль мажор
13	Ария (Шмоль)	си-бемоль мажор
14	Терцет (Минетта, Карл, Грайс)	до мажор

Самое интересное и разнообразное применение кларнета в опере — в речитативе и арии № 8: здесь он играет соло во вступлении к речитативу (*ил. 6*) и затем несколько раз в небольших репликах во время арии. Появление нового тембра связано в том числе и с развитием сюжета¹⁷. В сравнении с первой арией Карла (№ 4), где он только лишь изрекает сентенции о любви, № 8 вдвое больше по продолжительности, и настроенная героя здесь меняются — теперь он и сам переживает чувства, о которых прежде только рассуждал.

¹⁷ Приведем его с минимальными подробностями. Бежавший из-за войны за границу банкир Петер Шмоль живет с племянницей Минеттой и намеревается вскоре на ней жениться, от чего его пытается отговорить слуга Ганс Баст. Сердце Минетты давно отдано кавалеристу Карлу Пиркнеру, который исчез на войне. Однако оказывается, что Карл жив и сам разыскивает возлюбленную. Жив и отец Минетты, Мартин Шмоль, которого тоже считали погибшим и который теперь работает под чужим именем у фермера Никласа Грайса. Комическая коллизия с неузнаваниями и недоразумениями разрешается счастливо: Мартину удается убедить брата дать согласие на брак Минетты и Карла.

Ил. 6. К. М. фон Вебер. «Петер Шмоль и его соседи»: № 8, тт. 1–8

Fig. 6. Carl Maria von Weber. *Peter Schmoll und seine Nachbarn*: No. 8, meas. 1–8

По мысли Уоррека, использование кларнета здесь «зрелое, немецко-романтическое» [Warrack 1978, 46], с чем не во всём можно согласиться. Затакты из трех восьмых с остановкой на сильной доле, ходы по звукам трезвучия, апподжиатуры, украшения в кадансе явно указывают на следование традиции венского классицизма. Так могло бы начинаться после вступления первое аллегро классического сонатного цикла — например, квинтета для кларнета и струнных.

В первом, медленном разделе самой арии на первый план выходит еще один любимый тембр Вебера — валторна, а в быстром — гобой. Кларнет здесь используется уже иначе, теперь аккомпанируя гобой разложенными арпеджио (ил. 7; почти в неизменном виде этот материал попадет в побочную партию увертюры в ее поздней, концертной версии).

Ил. 7. (начало)

Fig. 7. (beginning)



Илл. 7. К. М. фон Вебер. «Петер Шмоль и его соседи»: № 8, тт. 111–118

Fig. 7. Carl Maria von Weber. *Peter Schmoll und seine Nachbarn*: No. 8, meas. 111–118

В дуэте Минетты и Ганса Баста (№ 10) использован один кларнет in C, вновь играющий аккомпанирующие разложенные арпеджио в итальянском, «гитарном» духе. Любопытная деталь — слово *Schalmeau*, написанное над партией. Как указывает Альберт Райс [Rice 2003, 95], такое обозначение, использовавшееся с 1760-х годов, предписывало играть на октаву ниже — по-видимому, для удобства чтения или для экономии пространства на листе, которое занимали бы добавочные линейки. Термин *chalumeau register* (регистр шалюмо), происходящий от названия одноименного инструмента, считающегося органологическим предшественником кларнета, и сегодня относится к нижней части диапазона [Rice 2003, 111], хотя шалюмо существовали в разных размерах и разных диапазонах.

В этой связи интересна нотация партии кларнета в этом номере (ил. 8). Диапазон кларнета in C, как и других инструментов семейства, ограничен снизу звуком *mi* малой октавы; тем не менее, Вебер несколько раз пишет нижнее *re*. Имелся ли в виду действительно расширенный вниз диапазон, или Вебер поленился записать партию в транспозиции (партию легко сыграет кларнет in B) — вопрос открытый.

Прием с аккомпанирующими арпеджио кларнета в нижнем регистре был хорошо известен: его охотно применял Моцарт — в финале I действия «Дон Жуана», в трио менуэта Симфонии № 39 и в других сочинениях. Едва ли удивительно, что его взял на вооружение Вебер, хранивший дух моцартианства всю жизнь, а в «Петере Шмолле» порой — например, в ариетте Ганса Баста — почти дословно цитировавший своего кумира. Джон Уоррек отмечает, что эта ариетта «опирается на тот же тип баллады, что и выходная ария Папагено, которую Вебер, пожалуй, слишком хорошо помнил» [Warrack 1978, 43].

[Allegretto]
Schalmeau

Clarinetto solo ex C

Minette

Der ed - le, schö - ne jun - ge Mann, hat ganz mein Herz ent - zü - cket

Archi

pizz.

Ил. 8. К. М. фон Вебер. «Петер Шмоль и его соседи»: № 10, тт. 5–9

Fig. 8. Carl Maria von Weber. *Peter Schmoll und seine Nachbarn*: No. 10, meas. 5–9

В хоре (№ 11) кларнеты не имеют сколь-нибудь выделяющейся сольной партии, но здесь можно отметить характерную деталь, свидетельствующую о представлениях Вебера относительно диапазона этого инструмента. В первых тактах все инструменты играют в унисон или дублируют друг друга в октаву. В том месте, где у кларнета по логике голосоведения должно было быть верхнее *ре*, Вебер уводит его партию на октаву ниже (ил. 9), хотя в общем оркестровом звучании никаких тембровых проблем возникнуть не должно было. По-видимому, Вебер в те годы сознательно ограничивал диапазон кларнета сверху звуком *до* третьей октавы.

Allegro

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

ff

ff

ff

ff

Ил. 9. К. М. фон Вебер. «Петер Шмоль и его соседи»: № 11, тт. 1–3, партии духовых

Fig. 9. Carl Maria von Weber. *Peter Schmoll und seine Nachbarn*: No. 11, meas. 1–3, wind parts

В № 14 Вебер пишет партии для двух бассетгорнов — инструментов, родственных кларнетам, но более низких по звучанию. Излюбленный инструмент венских масонов¹⁸, бассетгорн как сольный и ансамблевый тембр активно использовался Моцартом и композиторами его круга. После смерти Моцарта интерес к бассетгорну быстро пошел на спад, и к началу XIX века он включался в партитуры уже редко — так, у Бетховена он использован только в балете «Творения Прометея» (1800–1801) и только в одном номере (правда, с развернутым соло), композиторы-романтики же за редчайшими исключениями (концертштюки Мендельсона) игнорировали этот инструмент. Партии бассетгорнов в «Петере Шмоле» — единственный во всем наследии Вебера случай их использования. Необычность инструментовки еще и в том, что вместо обычных флейт верхние голоса должны играть *flauti dolci* — блокфлейты. Трудно объяснить, однако, для чего Вебер написал именно партию бассетгорна — в ней нет почти ничего характерного для этого инструмента даже в том, что относится к нотации. Бассетгорн — транспонирующий инструмент и записывался обычно в строе F в скрипичном и басовом ключах, подобно валторне. Вебер же нотировал его в скрипичном ключе *in C*. Для Моцарта в тембре бассетгорна наиболее интересным был нижний регистр, который в ансамбле ассоциировался со звучанием органных труб, а в сольных сочинениях позволял эффектно сопоставлять низкие звуки с высокими. Ничего этого нет у Вебера: партия не опускается ниже *ля* малой октавы, что вполне было бы доступно и обычному кларнету. Вряд ли возможно предполагать и транспозицию на октаву вниз — в этом случае партия бассетгорна нарушала бы гармоническую последовательность, оказываясь временами ниже партии фаготов.

Еще не освободившийся от восторженного следования итальянцам и Моцарту, Вебер в ранних операх ищет собственный путь, в том числе в оркестровом письме — «редкие композиторы показывали такую любовь к чистому, свежему звучанию соло духовых инструментов» [Warrack 1978, 46]. Однако серьезное движение вперед в отношении инструментовки и работы с духовыми инструментами мы можем наблюдать только спустя несколько лет, после пребывания в Вене в 1803–1804 годах и работы с аббатом Фоглером¹⁹.

В двух операх, которые появились в наследии Вебера в более зрелый период творчества, «Сильвана» и «Абу Гасан», роль кларнета более

¹⁸ О семантике бассетгорна как масонского инструмента см., например: [Эйнштейн 1977, 330–331], [Березин 1991], [Rice 2009, 174, 240].

¹⁹ См. об этом: [Хавров 2020]

скромна. В «Абу Гасане» большинство номеров обходится вовсе без него, а там, где кларнеты есть, они почти не выделяются: в одной из арий есть небольшое соло, но эта ария вставная и написана позднее, в 1823 году [Jähns 1871, 125]. То же самое в значительной мере справедливо и в отношении «Сильваны», где кларнеты лишь эпизодически выступают с небольшими сольными репликами. Однако история этой оперы содержит любопытный эпизод, имеющий отношение к кларнетному наследию Вебера в целом.

«Сильвана», основанная на сюжетном и отчасти на музыкальном материале «Немой лесной девушки», впервые прозвучала во Франкфурте 16 сентября 1810 года, но тогда не снискала особого успеха. Второе ее исполнение прошло в Берлине почти через два года — 10 июля 1812 года. За два месяца до этого Вебер обсуждал «Сильвану» с композитором Фридрихом Дрибергом (Friedrich von Driberg, 1780–1856). Тот похвалил оперу, но высказал замечания; Вебер счел их справедливыми и внес в партитуру изменения, вечером того же дня записав в дневнике: «...некоторые части, первая ария Рудольфа и [ария] Мехтильды потеряли связность из-за вычеркиваний»²⁰. Вместо этих арий Вебер быстро сочинил две новые, и такое решение себя оправдало. После берлинской премьеры Вебер вновь сделал запись в дневнике, почти повторяя прежние слова: «От новых арий опера очень выиграла. Только здесь у меня появился истинный взгляд на форму арии. Старые были слишком длинными, а от вычеркиваний потеряли связность и стали слишком пестрыми»²¹. Как ни удивительно, после замены арий Вебер не стал уничтожать старые варианты, и их ноты сохранились. Из двух отвергнутых номеров в связи с нашим сюжетом интересна прежде всего ария Мехтильды — она была написана еще в 1808 году и звучала на франкфуртской премьере. Эту арию, следующую за взволнованным речитативом, открывает восьмитактовое соло кларнета, предвосхищающее тему в вокальной партии (*ил. 10*).

²⁰ Дневник, 13 мая 1812 // Carl Maria von Weber. Gesamtausgabe. Webseite. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065664.html> (дата обращения: 01.03.2021).

²¹ Дневник, 10 июля 1812 // Carl Maria von Weber. Gesamtausgabe. Webseite. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065722.html> (дата обращения: 01.03.2021).

Ил. 10. К. М. фон Вебер. «Сильвана», № 10 (первоначальная версия), инструментальное вступление к арии (пример заимствован из работы В. Занднера)

Fig. 10. Carl Maria von Weber. *Silvana*, No. 10 (original version), introduction to the aria (taken from W. Sandner's book)

В новой арии Вебер вообще отказался от кларнетов и сочинил другую тему, но прежней теме еще до этого нашел применение. В 1810 году он написал на нее вариации, которые заняли место I части в последней из шести скрипичных сонат (опубликована она была под № 5). Сочинение цикла шло трудно: в письме своему другу и однофамильцу Готфриду Веберу он называл эту работу «собачьей»²² и не скрывал, что делает ее только ради денег. Едва ли удивительно, что результат оказался музыкально не слишком убедительным. Однако и на этом история темы не закончилась. В 1811 году Вебер познакомился с кларнетистом-виртуозом Генрихом Берманом, для которого написал Концертино и два концерта, а в конце года отправился с ним в длинный концертный тур, во время которого сочинил еще один, на сей раз отдельный, вариационный цикл на ту же тему, вернув ей первоначальный тембровый облик. Вариации для кларнета и фортепиано, опубликованные позднее как ор. 33, сниска-

²² Письмо от 23 сентября 1810 // Carl Maria von Weber. Gesamtausgabe. Webseite. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040303.html> (дата обращения: 01.03.2021).

ли значительно больший успех и сегодня считаются классикой кларнетного репертуара. В каталоги сочинений и в концертные программы они вошли вместе с названием оперы: *Silvana-Variationen*. Так через сюжеты и тембры оказались связаны ранний и зрелый периоды творчества Вебера.

Первые оперы Вебера, в которых композитор еще только искал свой путь в этом жанре, едва ли когда-нибудь войдут в широкий репертуар. Извлечение их из числа забытых (а в случае с «Немой лесной девушкой» — и утерянных) опусов происходит лишь благодаря тому, что они принадлежат автору «Вольного стрелка» — как и у многих больших мастеров, внимания теперь удостоивается каждая строчка, когда-либо им написанная. Однако обращение к этим операм, пусть даже порой и не самым удачным опытам Вебера, дает нам свидетельства постепенного обретения им композиторского мастерства, весьма интересные и важные для построения целостной картины его творчества.

Литература

- [1] Березин 1991 — *Березин В. В.* Кларнет и бассетгорн в масонской символике Моцарта // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства: сборник трудов / ред.-сост. В. В. Березин. Москва: Московская консерватория, 1991. С. 104–118.
- [2] Березин 2000 — *Березин В. В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва: Институт общего среднего образования Российской Академии образования, 2000. 388 с.
- [3] Берлиоз 1972 — *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса: в 2 томах [пер. С. П. Горчакова]. Том 1. Москва: Музыка, 1972. 840 с.
- [4] Вебер 1936 — *Вебер К. М.* Автобиографический набросок // Советская музыка. 1936. № 12. С. 57–62.
- [5] Губкина 2000 — *Губкина Н. В.* «Das stumme Waldmädchen» К. М. Вебера: 200 лет молчания // Старинная музыка. 2000. № 4. С. 7–9.
- [6] Дебюсси 1964 — *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. Москва: Музыка, 1964. 278 с.
- [7] Карс 1990 — *Карс А.* История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 304 с.
- [8] Кириллина 2009 — *Кириллина Л. В.* Бетховен: жизнь и творчество: в 2 т. Т. 1. Москва: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2009. 536 с.
- [9] Серов 1990 — *Серов А. Н.* Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 6: 1863–1866 / сост. и коммент. В. В. Протопопова. Москва: Музыка, 1990. 343 с. (Русская классическая музыкальная критика).
- [10] Стасов 1980 — *Стасов В. В.* Статьи о музыке: в 5 вып., 6 кн. Вып. 5-Б, дополнительный. Москва: Музыка, 1980. 272 с.

- [11] Фортунатов 2004 — *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей / сост., расш. текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; редакторы: Е. И. Гордина, О. В. Лосева. Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с.
- [12] Хавров 2018 — *Хавров В. В.* К истории создания кларнетных сочинений Карла Марии фон Вебера (по материалам дневников и переписки) // *Opera musicologica*. 2018. № 3 (37). С. 23–39.
- [13] Хавров 2020 — *Хавров В. В.* Карл Мария фон Вебер у аббата Фоглера в Вене: на пути к композиторской зрелости // *Временник Zubовского института*. 2020. № 3. С. 31–44.
- [14] Эйнштейн 1977 — *Эйнштейн А.* Моцарт: личность, творчество / перевод с немецкого под редакцией Е. С. Чёрной. Москва: Музыка, 1977. 454 с.
- [15] Hellyer 2001 — *Hellyer, R.* Harmoniemusik // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Ed. S. Sadie, 2001. Vol. 10. Glinka to Harp. Pp. 856–858.
- [16] Jähns 1871 — *Jähns, F. W.* Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. 480 S.
- [17] Lawson 1995 — *Lawson, C.* The C clarinet // *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 1995. 256 p.
- [18] Rice 2003 — *Rice, A.* The Clarinet in the Classical Period. Oxford University Press, 2003. 316 p.
- [19] Rice 2009 — *Rice, A.* From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740–1860. Oxford University Press, 2009. 463 p.
- [20] Sandner 1974 — *Sandner, W.* Die Klarinette bei Carl Maria von Weber. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. 257 S.
- [21] Schindler 1842 — *Schindler, A.* Beethoven in Paris: Ein Nachtrag Zur Biographie Beethovens. Münster, 1842. 196 S.
- [22] Warrack 1978 — *Warrack, J.* Carl Maria von Weber. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 411 p.
- [23] Weston 1995 — *Weston, P.* Players and composers // *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 1995. 256 p.

© В. В. Хавров, 2021

Сведения об авторе

Хавров, Владимир Владимирович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7434-4963>

SPIN-код: 4923-3254

e-mail: vladimir.khavroff@yandex.ru

Аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

Clarinets in Carl Maria von Weber's Early Operas

Abstract. The article examines clarinet parts in early operas by Carl Maria von Weber, who later created several works for this instrument, that still remain in its concert repertory. Weber's work with this timbre before turning to solo works (the first one, Concertino, was written in 1811) shows his learning from the experience of his predecessors and searching for his own way in composing music. Weber's first operas, considered with good cause immature and unsuccessful works, do not usually fall within the attention of scholars, but it is nevertheless interesting to trace in this operas his use of the instrument that would later become so important for his creative work. In *Das stumme Waldmädchen*, his first surviving opera, the clarinet plays only rarely and its distinctive features are just barely perceptible, but in the following *Peter Schmolle* these features are revealed in a more vivid and diverse manner. Finally, the history of *Silvana* that is generally not exemplary for clarinet use, contains a curious case that connects Weber's early operas and his solo clarinet works.

Keywords: *Carl Maria von Weber, clarinet, opera, „Das stumme Waldmädchen“, „Peter Schmolle“, orchestration.*

Submitted on: 01.03.2021

Published on: 01.05.2021

For citation: *Khavrov, Vladimir V.* "Clarinets in Carl Maria von Weber's Early Operas". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 6–30.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.001>.

Works Cited

- [1] Berezin, Valery V. (1991). "Klarnet i bassetgorn v masonskoy simvolike Mozarta" ["Clarinets and Bassethorn in Mozart's Masonic Symbolism"]. In *Muzykal'nye instrumenty i golos v istorii ispolnitel'skogo iskusstva* [Musical Instruments and Voice in the History of Performing Art]: collected papers. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, pp. 104–118 (in Russian).
- [2] Berezin, Valery V. (2000). *Dukhovye instrumenty v muzykal'noy kul'ture klassitsizma* [Wind Instruments in the Musical Culture of Classicism]. Moscow: Institut obshchego srednego obrazovaniya Rossiyskoy Akademii obrazovaniya, 388 p. (in Russian).
- [3] Berlioz, Hector (1972). *Bol'shoi traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrrovke s dopolneniyami Richarda Straussa* [The big treatise about modern instrumentation and the orchestration with Richard Strauss's additions]: in the 2 iss. Moscow: Muzyka, 840 p. (in Russian).
- [4] Weber, Carl Maria (1936). "Avtobiograficheskiy nabrosok" ["Autobiographical Sketch"]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 12 (1936), pp. 57–62 (in Russian).

- [5] Gubkina, Natalia V. (2000). “‘Das stumme Waldmädchen’ C. M. Webers: 200 let molchaniya” [“Carl Maria Weber’s ‘Das stumme Waldmädchen’: 200 years of silence]. In *Starinnaya muzyka*, no. 4 (2000), pp. 7–9 (in Russian).
- [6] Debussy, Claude (1964). *Stat'i, retsenzii, besedy* [Articles, Reviews, Conversations]. Moscow: Muzyka, 278 p. (in Russian).
- [7] Carse, Adam (1900). *Istoriya orkestrovki* [History of Orchestration]. Moscow: Muzyka, 304 p. (in Russian).
- [8] Kirillina, Larisa V. (2009). *Beethoven: zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven: Life and Oeuvre]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Nauchno-issledovatel'skiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 536 p. (in Russian).
- [9] Serov, Alexander N. (1990). *Stat'i o muzyke* [Articles on Music]: in 7 vols. Vol. 6: 1863–1866, arranged and commented by Vladimir V. Protopopov. Moscow: Muzyka, 343 p. (Russkaya klassicheskaya muzykal'naya kritika [Russian classical music criticism]) (in Russian).
- [10] Stasov, Vladimir V. (1980). *Stat'i o muzyke* [Articles on Music]: in 5 vols., 6 books. Vol. 5-B, additional. Moscow: Muzyka, 272 p. (in Russian).
- [11] Fortunatov, Yuri A. (2004). *Lektsii po istorii orkestrovnykh stiley* [Lectures on the History of Orchestral Styles]. Moscow: MGK imeni P. I. Tchaikovskogo, 384 p. (in Russian).
- [12] Khavrov, Vladimir V. (2018). “K istorii sozdaniya klarnetnykh sochineniy Carla Marii von Webers (po materialam dnevnikov i perepiski)” [“To the History of Creation of Carl Maria von Weber’s Clarinet Works (after diaries and correspondence)”]. In *Opera musicologica*, no. 3 (37) (2018), pp. 23–39 (in Russian).
- [13] Khavrov, Vladimir V. (2020). “Carl Maria von Weber u abbata Voglera v Vene: na puti k kompozitorskoj zrelosti” [“Carl Maria von Weber with Abbé Vogler in Vienna: on the way to composer’s maturity”]. In *Vremennik Zubovskogo instituta*, no. 3 (2020), pp. 31–44 (in Russian).
- [14] Einstein, Alfred (1977). *Mozart: lichnost', tvorchestvo* [Mozart: Person, Oeuvre], translated from German under the editorship of Elena S. Chyornaya. Moscow: Muzyka, 454 p. (in Russian).
- [15] Hellyer, Roger (2001). “Harmoniemusik”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 10. *Glinka to Harp*. New York: Ed. S. Sadie, pp. 856–858.
- [16] Jähns, Friedrich Wilhelm (1871). *Carl Maria von Weber in seinen Werken*. Berlin: Verlag der Schlesinger’schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 480 S.
- [17] Lawson, Colin (1995). “The C clarinet”. In *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 256 p.
- [18] Rice, Albert (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. Oxford University Press, 316 p.
- [19] Rice, Albert (2009). *From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740–1860*. Oxford University Press, 463 p.
- [20] Sandner, Wolfgang (1974). *Die Klarinette bei Carl Maria von Weber*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 257 S.
- [21] Schindler, Anton (1842). *Beethoven in Paris: Ein Nachtrag Zur Biographie Beethovens*. Münster, 196 S.
- [22] Warrack, John (1978). *Carl Maria von Weber*. Cambridge: Cambridge University Press, 411 p.
- [23] Weston, Pamela (1995). “Players and composers”. In *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 256 p.

About the Author

Khavrov, Vladimir V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7434-4963>

SPIN-код: 4923-3254

e-mail: vladimir.khavroff@yandex.ru

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



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

УДК 78.083.6

ББК 85.315

DOI: 10.26156/OM.2021.13.2.002

Музыкальное эссе в творчестве Сэмюэла Барбера: генезис и специфика жанра

Кривцова, Анна Сергеевна

Российская академия музыки имени Гнесиных

121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Аннотация. Первая половина XX века в истории эссе примечательна тем, что этот изначально литературный жанр, преодолевая рамки слова, переносится в новый, невербальный формат: в кинематограф, фотографию, изобразительное, а также музыкальное искусство. Первенство в создании музыкального эссе принадлежит американскому композитору постромантического направления Сэмюэлу Барберу (1910–1981). Его творческое наследие включает, по меньшей мере, три очевидных случая использования новой жанровой модели: это Эссе для оркестра № 1–3 (1937, 1942, 1978 соответственно). В статье предпринимается попытка установить причины, побудившие композитора обратиться к совершенно новой для композиции жанровой сфере, выявить механизм ее воплощения в формате непрограммного инструментального сочинения, а также определить место эссеистских опусов в жанровой иерархии барберовского творчества.

Ключевые слова: эссе, музыкальное эссе, жанр, Сэмюэл Барбер, Эссе для оркестра, инструментальная музыка, американская музыка, музыка XX века.

Дата поступления: 06.10.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: *Кривцова А. С.* Музыкальное эссе в творчестве Сэмюэла Барбера: генезис и специфика жанра // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13. № 2. С. 31–45. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.002>.

Анна Кривцова

Музыкальное эссе в творчестве Сэмюэла Барбера: генезис и специфика жанра

В списке американских композиторов XX века имя Сэмюэла Барбера (1910–1981) занимает одну из ведущих позиций. Музыкант-постромантик¹, он еще при жизни получил широкое признание мировой публики. В наши дни его сочинения часто исполняются крупнейшими оркестрами мира и входят в базовый академический репертуар исполнителей.

О творчестве Барбера написано немало научных и публицистических работ, будь то полностью посвященные ему монографии и статьи или же отдельные главы и очерки в трудах более широкого профиля. При этом практически все они содержат устоявшийся набор эпизодов, которые «кочуют» из текста в текст с той или иной степенью подробности, независимо от характера публикации. В частности, ни один автор не упускает возможности напомнить своему читателю о том, как к Барберу — тогда еще молодому композитору, недавнему выпускнику Curtis Institute of Music — пришла известность.

В 1938 году оркестр National Broadcasting Corporation (NBC) под управлением Артуро Тосканини исполнил два сочинения композитора — Эссе для оркестра (1937) и Адажио для струнных (1938). Эти пьесы и поныне возглавляют перечень самых часто исполняемых опусов Барбера, которым обязательно уделяют внимание в литературе (как специальной², так и обзорно-популярной³). Обоим сочинениям посвящены очерки с описанием истории их создания и музыкального содержания. Однако ни в од-

¹ В музыковедческой литературе США Барберу часто сопутствует определение «неоромантик» (или же просто «романтик»), что не совсем корректно, поскольку собственно неоромантизм заявил о себе в середине 1970-х годов как ответ авангарду середины столетия [Hiley 2001]. Соответственно, более точным будет использовать в отношении Барбера префикс *пост-*, ведь его творчество непосредственно примыкает к позднему романтизму (как европейскому, так и американскому), как бы *договаривает* его художественные идеи [Соколов 2004, 10]. Подробнее о неоромантическом направлении в музыке США см.: [Simmons 2004, 9–16].

² Об Адажио для струнных даже написана отдельная монография. См.: [Larson 2010].

³ Прежде всего это так называемые Listening guides — путеводители. См., например: [Lee 2002].

ном из них не объясняется, каким образом композитор в своем творчестве пришел к использованию такого изначально литературного жанра, как *эссе*⁴, за исключением единичных упоминаний о том, что к 1937 году новым для Барбера он уже не являлся [Neuman 2020, 40; Lee 2002, 19].

В истории американской музыки вспоминается лишь один прецедент обращения к эссе — это «Эссе перед сонатой» Чарльза Айвза, предваряющие фортепианную сонату № 2 «Конкорд Массачусетс. 1840–1860» (1915)⁵: четыре эссе⁶ с прологом и эпилогом, несколько не уступающие по масштабам самой сонате, а может, и превосходящие ее. Однако эссе Айвза литературные, и первенство в использовании этого жанра в музыке, без сомнения, принадлежит Барберу, о чем вскользь все же упоминает Барбара Хейман (один из его биографов)⁷.

Одновременно с этим в монографии “The Saddest Music Ever Written” Томаса Ларсона можно встретить следующее утверждение: помимо очевидных «Эссе для оркестра» № 1–3 (1937, 1942, 1978 соответственно), в этом жанре написаны почти все произведения Барбера после 1954 года, за исключением опер «Ванесса» (1958) и «Антоний и Клеопатра» (1966), а также Концерта для фортепиано с оркестром (1962) [Larson 2010, 163]. В таком случае, является ли жанр эссе магистральным в творчестве Барбера? Возникают и другие вопросы: как литературный жанр стал жанром музыкальным? каковы характерные черты барберовских Эссе? что их объединяет с литературным первоисточником, что отличает от него? Выскажем некоторые предположения.

⁴ В течение первой половины XX века жанр *эссе* перестал быть исключительно литературным и постепенно перешел не только в музыку, но и в кинематограф, фотографию, а также изобразительное искусство. Правда, Барбер вряд ли знал об этом, так как разнообразие нелитературных форм эссе обнаруживается только в ретроспективе. Что касается обращения в музыке к литературному, точнее, эпистолярному жанру, то подобные случаи были и до Барбера. Например, известно Музыкальное приветствие М. П. Мусоргского художнику И. Ф. Горбунову (1880), 16 писем В. С. Калинникова (1892–1900), письмо А. Т. Гречанинова (ответ Калинникову, 1899), «Письмо К. С. Станиславскому от С. В. Рахманинова» (1908). Однако все эти письма представляют жанр не оркестровой, а камерно-вокальной музыки. Соответственно, создание музыкального эссе — исключительно находка Барбера.

⁵ «Эссе перед сонатой» было издано Айвзом параллельно с «Конкорд»-сонатой в 1920 году и предварялось следующим эпиграфом: «Эти вступительные эссе были написаны композитором для тех, кто не переносит его музыку, а музыка написана для тех, кто не переносит его эссе. Все вместе с уважением посвящается тем, кто не переносит ни того, ни другого» [Ives 1920, iii].

⁶ Каждое эссе озаглавлено по именам американских трансценденталистов в соответствии с названиями частей сонаты: I. Эмерсон; II. Готорн; III. Олкотты; IV. Торо.

⁷ Что интересно, упоминается об этом не в главе о первом «Эссе для оркестра», а в связи с аналогичным опусом 1978 года — третьим по счету [Neuman 2020, 544].

Начать следует с того, что Барбер был очень литературно-ориентированным композитором с довольно эклектичным вкусом в прозе⁸ и поэзии. Литература для него оказалась не просто одним из академических предметов, в которых музыкант добился больших успехов [Heuman 2020, 95]⁹, но и сильным источником вдохновения. Слово служило ему помощником при выполнении первостепенной композиторской задачи — отражению в музыке своих чувств и эмоций. А потому Барбер очень скрупулезно подходил к выбору текстов для своих песен: он перебирал множество поэтических произведений в поисках строк, которые смогли бы глубоко тронуть его личные чувства, совпали бы с ними [Heuman 2020, 359]. К помощи письменного слова композитор прибегал и в работе над жанрами инструментальной музыки¹⁰: «...фактически все его масштабные оркестровые сочинения, включая обе симфонии, имеют литературные аллюзии; однако программных замыслов нет, даже в тех случаях, когда литературный источник вынесен в заглавие...»¹¹ [Heuman 2020, 95].

Относительно появления в своем творчестве жанра эссе сам композитор никакого комментария не дал, и, что интересно, при всей его склонности к искусству письма не оставил литературного наследия за исключением нескольких предисловий к изданиям собственных сочинений, а также пары небольших публицистических текстов 1958 года: «Муки рождения первой оперы» и «В ожидании либретто»¹². Как ясно из заголовков, к поставленной проблеме эти публикации отношения не имеют, разве что демонстрируют хороший уровень владения пером, и сами по себе могут быть идентифицированы как эссе. Однако и эта информация наталкивает на определенный вывод: Барбер умел хорошо писать, а значит — целенаправленно этому учился.

⁸ В списке любимых произведений Барбера «Бедные люди» Ф. Достоевского, «Ад» А. Барбюса, «Триумф смерти» и «Мертвый город» Г. д'Аннунцио, «Письма с моей мельницы» А. Доде, «Вишневый сад» А. Чехова [Heuman 2020, 76]. Также композитор изучал труды Стендаля, Данте Алигьери, Дж. Джойса, И. Гете, М. Пруста, Г. Мелвилла [Broder 1985, 45]; многие издания на иностранных языках он осваивал в оригинале.

⁹ Наравне с композицией, фортепианным исполнительством и вокалом, которые были его специализацией во время обучения в Curtis Institute of Music.

¹⁰ Для своей композиторской работы Барбер чаще обращался к английским и ирландским авторам: М. Арнольду, Р. Браунингу, С. Спендеру, А. Хаусману, Р. Грейвсу, У. Йейтсу, Дж. Джойсу и другим.

¹¹ Показательной в этом плане можно считать Увертюру к «Школе злословия» (1931): хотя титул партитуры напрямую отсылает слушателя к комедии Р. Шеридана, при этом увертюра является не прелюдией к пьесе, а музыкальным отражением ее идеи.

¹² Второй текст представляет собой переработанную версию первого. См.: *Barber S. Birth Pangs Of A First Opera // The New York Times. Jan. 12, 1958, pp. 4–6; Barber S. On waiting for a libretto // Opera News. Jan. 27, 1958. Sect. 2, p. 9.*

Как известно, эссе — жанр с богатой многовековой историей¹³, широко распространенный в литературе и философии. Более того, эссе постепенно вышло за пределы исключительно высокого интеллектуального творчества, став форматом академической работы сначала в вузах Англии, а затем, соответственно, и США. В современной образовательной системе этих стран форма эссе используется как один из базовых способов проверки понимания студентом материала курса и оценки его навыков письма¹⁴. Нельзя исключить, что тот же принцип обучения был основным для образовательной программы Curtis Institute of Music¹⁵, в котором музыкант проучился 10 лет: с октября 1924 по май 1934 года. В таком случае, упоминание Хейман о его литературно-академических успехах оказывается очень важным: велика вероятность, что жанр эссе как распространенная форма учебной работы логичным образом был транспонирован композитором из одной области искусства в другую. Более того, именно в этот период (летом 1926 года) среди его сочинений появляются три фортепианные пьесы. Они невелики по объему, очень колоритичны, изощренны по фактуре (а потому не всегда пианистически удобны) и вполне соответствуют характеристикам фортепианной прелюдии, однако сознательно озаглавлены Барбером как “Essay for Piano” (I, II и III соответственно)¹⁶.

Отметим также еще один момент: эссе — слово французское и происходит от глагола «essayer» («пробовать», «пытаться»). Называя свои литературные работы «Essais», первооткрыватель жанра Мишель Монтень хотел «...подчеркнуть, что его сочинения были попытками или стремлением найти способ выражения для собственных мыслей и пережива-

¹³ Автором первых эссе признан М. Монтень. Свои суждения он начал излагать в 1572 году и 8 лет спустя опубликовал их в виде двухтомника: *Montaigne de, M. Essais de messire Michel de Montaigne, chevalier de l'ordre du Roi, et gentil-homme ordinaire de la Chambre. Livre premier et second. À Bourdeaux. Par S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roi. MDLXXX. Avec privilege du Roi.* URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609579f/f5.image> (дата обращения: 05.10.2020).

¹⁴ Распространенным типом академического эссе является реферат. Подобная работа носит формальный характер и от своей литературной формы отличается, в первую очередь, отсутствием повествования от первого лица.

¹⁵ В частности, базовым для современной институтской программы гуманитарных наук является курс ENG103 / ENG104 «Замысел и интерпретация», который включает освоение массивов литературы и большое количество письменных работ. См.: Curriculum. Liberal Art Courses // Curtis Institute of Music: Official Site. URL: <https://www.curtis.edu/academics/curriculum-old/liberal-arts/> (дата обращения: 05.10.2020).

¹⁶ Пьесы не изданы и существуют только в виде чистой рукописи. См: *Barber S. Early Compositions. 1917–1927. Library of Congress. Coll. «Samuel Barber at the Library of Congress».* Box 3, pp. 153–169. URL: <https://www.loc.gov/item/ihas.200182494/> (дата обращения: 05.10.2020).

ний...», средством самопознания [Anonymous 2020]. Недаром на русский язык его «Essais» переводятся не иначе как «Опыты». Конечно, с момента появления первых образцов эссе и последующего переноса жанра в другие европейские языковые традиции количество трактовок термина не просто увеличилось, оно в корне изменилось: произошел уход от значений «пробы» и «попытки» к таким, как «статья», «научное исследование», «сочинение», «трактат», «доклад»¹⁷, а опыт выражения чувственных и эмоциональных переживаний подменила эмпирика как набор навыков и знаний. Однако именно намерения Монтеня полностью соответствовали стремлениям Барбера, который посредством музыки выражал свои эмоции, часто отталкиваясь от текста, пусть и опосредованно. Соответствующим образом он мог трактовать и сущность жанра эссе, так как уже к 16 годам был очень начитанным и свободно изъяснялся по-французски¹⁸. Кроме того, создавая свои первые опусы, Барбер находился в аналогичной с мыслителем ситуации — он учился композиции, он искал себя, и, уподобившись Айвзу, который назвал «Конкорд»-сонату таковой лишь за неимением более подходящего названия [Ives 1920, I]¹⁹, озаглавил свои юношеские опыты как «Эссе».

И вот, спустя десятилетие Барбер вновь возвращается к идее эссе, правда, теперь — в масштабах оркестровой композиции. Его появлению предшествовало пожелание Тосканини, ранее пренебрегавшего музыкой американцев, исполнить несколько опусов молодого, подающего надежды композитора. Однако прежде чем две названные пьесы вошли в дирижерский репертуар, прошло более трех лет. До 1937 года Барбер не написал ни одного сочинения, заслуживающего, по его мнению, внимания великого маэстро [Neuman 2020, 184]. Отвечая на предложение дирижера, Барбер осознавал, что находится в ситуации соревнования, ведь американским композитором, чье сочинение войдет в программу NBC, запросто мог оказаться и не он²⁰. Таким образом, «Эссе для оркестра» является

¹⁷ Более подробный разбор термина «эссе» см.: [Жолковский 2008].

¹⁸ Уже в юном возрасте Барбер был полиглотом: бегло говорил на французском и итальянском, мог изъясняться по-немецки и по-испански, и даже немного понимал русский язык [Dickinson 2010, 58; Neuman 2020, 95].

¹⁹ Если в «Конкорд»-сонате Айвз и следует контурам сонатного цикла, то очень опосредованно. Каждая часть, прежде всего, является не частью целого, а самостоятельным музыкальным портретом (без использования словесных цитат), отражением человеческого характера, что для композитора равнозначно отражению души (это становится ясно из «Эссе перед сонатой» [Ives 1920, 38]). Недаром А. В. Ивашкин видит в частях сонаты «не просто „портреты“ четырех мыслителей, но подробные звуковые эссе, обращенные к сути их философии и мировосприятия» [Ивашкин 1991, 227], хотя сам Айвз все же литературной границы жанра не переходит.

²⁰ Посланные Тосканини партитуры вернулись к хозяину без каких-либо комментариев [Lee 2002, 16]. Некоторое время спустя, при встрече с уже упомянутым Менотти,

ничем иным, как очередным «опытом» серьезной конкурсной работы²¹, выносимым на экспертную оценку, «попыткой», способной изменить его жизнь (как, собственно, и произошло)²². Не исключено, что и Адажио для струнных, которое изначально было второй частью Струнного квартета op. 11 (*Molto Adagio*) и не имело никакого названия, Барбер мыслил как «Опыт», а точнее, «Эссе». В высшей степени симптоматично, что в коллекции документов Pierpont Morgan Library в Нью-Йорке хранится авторская копия этой пьесы с заголовком «Эссе для струнных» (1947) [Heuman 2020, 187]. Конечно, велика вероятность обыкновенной описки со стороны композитора. Правда, при внимательном рассмотрении пьеса оказывается далека от формы Адажио, типичной для сонатно-симфонических циклов. Тогда насколько она близка к оркестровым эссе?

В поисках ответа на этот вопрос стоит на время вернуться к литературному первоисточнику жанра. Одно из его энциклопедических определений гласит: «Эссе — прозаическое сочинение небольшого объема²³ и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета. Как правило, Э[ссе] предполагает новое, субъективно окрашенное слово о чем-либо и может иметь философский, историко-биографический, публицистический, литературно-критический, научно-популярный или чисто беллетристический характер» [Муравьев 2001, 1246–1247]. Из приведенной формулировки очевидно, что эссе — форма персонального авторского высказывания без строго заданных характеристик²⁴. Так, в каждом своем «опыте» Барбер соблюдает относительно небольшую для оркестрового сочинения длительность (от 8 до 13 минут) и сохраняет

которого Барбер отказался сопровождать, дирижер сказал следующие слова: «Он [Барбер] зол на меня, так как я не хочу исполнять одну из его пьес. Скажи ему, чтоб перестал злиться, потому что я собираюсь исполнить их обе» [Heuman 2020, 189].

²¹ На тот момент Барбер имел опыт конкурсной работы: в середине 30-х годов композитор уже являлся лауреатом нескольких престижных студенческих премий (в том числе, американской версии Prix de Rome). Кроме того, интенцию вновь обратиться именно к жанру эссе, которое предполагает абстрактный характер и полную свободу выражения, спровоцировало желание избежать перегруженности, свойственной разладам современной композиции [Heuman 2020, 186].

²² Нередко в русскоязычных текстах название “Essay for Orchestra” переводится как «Этюд для оркестра», что в целом не лишено смысла, так как исполнение этюда подразумевает попытку освоения музыкантом нового исполнительского приема и не противоречит изначальному смыслу жанра эссе. Подобное определение относительно фортепианных «опытов» Барбера в качестве синонима использует и Хейман [Heuman 2020, 40].

²³ В своих «Эссе перед сонатой» Айвз, однако, демонстрирует обратное.

²⁴ Как выразился Олдос Хаксли, один из ведущих эссеистов Англии, «эссе — это способ выразить словами почти все почти обо всем» [Huxley 1960, 1].

вариативность формы²⁵, намекая, что концепт музыкального эссе также не может быть четко фиксирован. В плане конкретного интонационного решения ситуация несколько иная: функцию тезиса выполняет музыкальная тема — использование звуков вместо слов лишает произведение очевидной для литературы конкретности, делая его беспредметным, бессюжетным²⁶.

Барбер, не особо склонный к рефлексии по поводу собственного творчества, все же обмолвился несколькими фразами о каждом из «пробных» опусов. Описание первого Эссе касается исключительно его формы, так как именно поиски в области формообразования с целью избежать свойственной современной композиции перегруженности инициировали повторное обращение Барбера к жанру эссе, предполагающему абстрактный характер и полную свободу выражения [Heuman 2020, 186]. Во втором случае — имеется несколько более интересный комментарий: «Хотя сочинение не имеет программы, возможно, прослушивается, что написано оно во время войны»²⁷ (1942). Третье Эссе (1978) композитор описывал как «абсолютно абстрактную, драматическую по характеру музыку», форма которой навеяна литературным жанром²⁸. Очевидно, по мнению

²⁵ Эссе № 1 — двухтемное, вторая тема (в духе скерцо) является производной от первой и в уменьшенном виде повторяет ее ритмоформулу. Форма пьесы определена композитором как двухчастная с предельно краткой кодой [Heuman 2020, 186], в которой за счет совпадения с кульминацией вновь утверждается сумрачная первая тема. При этом форма пьесы имеет ярко выраженные черты рондальности, что делает ее многоплановой, не позволяет трактовать однозначно.

Эссе № 2 — строится на трех темах, производность которых также очевидна. Форму этого опуса Хейман находит эквивалентной первой части симфонии [Heuman 2020, 236], так как заметна более выраженная интеграция тематического материала и более масштабное его развитие, завершающееся мощной кульминацией с аналогичным появлением темы из первого раздела, преобразованной в хорал.

Эссе № 3 гораздо более разнообразно по тематическому материалу: от полноценных музыкальных идей до легких жестов и мимолетных намеков на автоцитаты, вероятно бессознательных (прослушиваются аллюзии на музыку из пьесы «Поблекшая фотография давней сцены» (1971) и предсмертной арии Клеопатры из оперы «Антоний и Клеопатра» (1966)) [Heuman 2020, 545]. Композиционная структура в целом повторяет построение первого и второго эссе: раздельное экспонирование всех тем, их развитие и интеграция, постепенно подводящие к кульминации, смещенной в раздел коды.

²⁶ В то же время музыка не может быть абсолютно лишена «содержательного уровня». В частности, Байрон Алмен в своей книге «Теория музыкального нарратива» (2008) предлагает собственный метод анализа непрограммных музыкальных пьес с использованием топосов [Цареградская 2019].

²⁷ Barber S. Letter to Chapin K. G. from November 30, 1942. Цит. по: [Heuman 2020, 235]. Катерина Чапин (1890–1977) — американская писательница, чьи тексты Барбер использовал в своем творчестве.

²⁸ Ramey Ph. New York Philharmonic program. September 14, 1978. Цит. по: [Heuman 2020, 544].

Барбера, именно сама музыка, а не программа к ней, должны направлять слушателя. И установка для публики жанровых ожиданий здесь имеет первостепенную важность, ведь именно жанр «определяет <...> правила восприятия художественного целого...», то есть, правила, по которым сочинение, будь оно литературное или музыкальное, должно быть прочитано / прослушано [Касаткина 2004, 101–103]. И если автор целенаправленно называет сочинение «эссе», он предупреждает публику, что в нем нет никакой истории, но есть эмоции композитора, выраженные посредством музыки; их и нужно услышать, понять.

С этой точки зрения утверждение Ларсона относительно количества образцов подобного жанра в творчестве Барбера сильно преувеличено. После 1954 года композитором был написан довольно большой корпус сочинений: камерно-инструментальных, хоровых, оркестровых, вокальных, вокально-симфонических и так далее. Следуя ранее изложенным рассуждениям, первой из этого списка необходимо исключить всю вокальную музыку, в которой поэтическая строфа определяет содержание музыкального произведения и зачастую диктует его форму²⁹. Второй — инструментальную музыку с иными, четко обозначенными автором жанровыми рамками³⁰. И, наконец, сочинения с намеком на литературную программность, наличие которой барберовская концепция эссе не подразумевает³¹. В итоге в списке остаются только сами Эссе с вынесенным в заглавие порядковым номером, а также Адажио для струнных, по основным параметрам подходящее под описание эссе: небольшая продолжительность (ориентировочно 10 минут), оригинальная форма³², бессюжетность³³.

²⁹ Например, «Прощание Андромахи» (1962) и «Влюбленные» (1971) для голоса с оркестром, вокальный цикл «Вопреки и до сих пор» (1968) и другие.

³⁰ Канцона для флейты / скрипки и фортепиано (1958); фортепианные Ноктюрн (1959) и Баллада (1977), Канцонетта для гобоя и струнного оркестра (1978) и другие.

³¹ Например, оркестровое сочинение «Поблекшая фотография давней сцены» (1971), написанное по мотивам экспериментального романа Дж. Джойса «Поминки по Финнегану».

³² Форму Адажио для струнных (b-moll) можно условно определить как вариантно-строфическую. Единственная тема проводится поочередно в каждом из голосов: интервал вступления меняется, но шаг соблюдается строго (b-es-b-es-b). Образуется своего рода тональное рондо, придающее форме цикличность. Движение представляет собой волнообразный поток с кульминацией в точке золотого сечения. Репризный раздел Адажио сопоставим с краткими кодами барберовских эссе: как по размерам, так и по функции (утверждение первоначального тематического материала).

³³ Смысловую нагрузку эта пьеса получит гораздо позже благодаря радиовещанию (трансляциям в связи со смертью Ф. Рузвельта, Дж. Кеннеди и других известных персон) и кинематографу (трагическим сценам в фильмах «Человек-слон» (1980) Д. Линча или «Взвод» (1986) О. Стоуна), став для американцев музыкой глубокой скорби и печали, символом невозможной утраты, невинной жертвы или же самопожертвования.

Однако, помимо жанра и порядкового номера, Эссе для оркестра как форму авторского высказывания объединяет выражение эмоций, навеянных событиями из собственной биографии, ведь у того, кто постоянно черпает вдохновение в слове, эмоции не могут возникнуть неоткуда. Более того, каждое Эссе соответствует одному из ключевых эпизодов в жизни композитора³⁴. “Essay for Orchestra” (1937) предвосхитило поворотный момент в карьере музыканта: предложение Тосканини могло обернуться разочарованием или же стать для Барбера трамплином на пути к известности, что он прекрасно осознавал. “Second Essay for Orchestra” (1942) предшествует событиям иного рода: пьеса датирована 15 марта; 2 сентября того же года Барбер был мобилизован и 14 дней спустя вошел в состав ВВС США. И хотя его служба не имела непосредственного отношения к военным действиям, исход Второй мировой войны все еще оставался неизвестным. “Third Essay for Orchestra” (1978) — более многоплановое («многословное»), более масштабное по композиции и колоритное по оркестровке³⁵, в творчестве Барбера оно выполняет своего рода функцию эпитафии³⁶, что вполне объясняет использование автоцитат.

Впрочем, утверждение Ларсона в отношении творчества Барбера небезосновательно, если говорить не о жанре эссе как таковом, а о свойственной его письму *эссеистичности*. Ведь характерные и предельно общие признаки эссе — небольшой объем, индивидуальное решение формы, отсутствие программы, передача эмоциональных впечатлений автора — присущи и другим симфоническим сочинениям Барбера. Заметим, что ни одно из его произведений (за исключением двух опер) не длится больше получаса, а развертывание мелодического и гармонического материала зачастую определяет свободную форму произведения³⁷, которая, в свою очередь, проливает свет на качество этого материала. Даже его одночастная Первая симфония (1936) имеет признаки эссе, что, кстати сказать, не прошло без негативных для этого жанра последствий: четыре стандартные части классического симфонического цикла были

³⁴ В подтверждение биографичности этого жанра у Барбера партитура каждого эссе содержит посвящение личности, ключевой на момент написания сочинения: в 1937 году это был постоянный издатель композитора Карл Энгель (президент G. Schirmer, Inc.), в 1942 году — хороший друг, поэт Роберт Горан, в 1978 году — Одри Шелдон Пун, патронесса Барбера.

³⁵ В этой партитуре Барбера как нигде более велика роль сольных тембров.

³⁶ В это же время композитору диагностировали множественную миелому — злокачественные раковые опухоли в лимфатической системе [Neuman 2020, 546]. С этим диагнозом Барбер прожил еще около трех лет; в это время он практически ничего не написал.

³⁷ Композиция «музыкальных высказываний» Барбера часто строится как система «волн» и может не иметь четкой детерминации.

синтезированы в одну, результатом чего стал чрезмерный структурный беспорядок, который не смог компенсировать даже роскошный мелодический материал. И при работе над Второй симфонией (1944) Барбер все же решил отступить от удобных ему принципов эссеистского жанра.

В завершение добавим, что как предмет исследования оркестровое эссе, без сомнения, требует дальнейшего, более углубленного изучения. Ведь выявление специфики жанра с ориентацией только на его литературный аналог позволяет выделить лишь ряд предельно общих критериев. Хотя и этих знаний вполне достаточно, чтобы по внешним признакам не спутать эссе с одночастными оркестровыми сочинениями в других, сходных жанрах — например, с симфонической фантазией, поэмой, прелюдией или симфоническим движением, которые объединяет наличие программы, или же симфонической картиной и симфоническим ноктюрном, отражающими явления действительности посредством музыкальной звукописи. В то же время по уровню музыкального языка и драматургии оркестровые эссе могут иметь определенные точки пересечения с каждым из них. Очевидно, в барберовских пьесах не найти фантастичности и виртуозности фантазий, отчетливых драматических конфликтов и выпуклости поэзных образов или ярко выраженной живописности симфонических картин. При этом такие маркеры жанра, как индивидуальность решения формы, свобода развертывания тематического (часто не лишнего производного контраста) материала с обязательной полифонической работой не могут быть названы исключительными, так как присущи одночастным симфоническим произведениям многих других авторов и дальше чем на постромантическую по стилистике музыку Барбера не распространяются³⁸. Пожалуй, среди ключевых признаков эссе можно выделить амбивалентность авторского высказывания: с одной стороны, автор нарочито стремится к абстрактности, с другой — очевидно латентная биографичность его сочинений. К сожалению, сам композитор за свою более чем полувековую творческую жизнь нечасто обращался к жанру эссе и, в отличие от Ференца Листа, создавшего симфоническую поэму, не развил свою находку до устоявшегося образца. Однако и этого достаточно, чтобы история музыки запомнила Барбера как еще одного романтика-изобретателя.

³⁸ Тем более что использование эссе в музыкальной композиции не ограничивается музыкой Барбера. В частности, в 1958 году помимо романтического оркестрового эссе возникла экспрессионистская версия жанра — «Четыре эссе» польского композитора Тадеуша Бэрда, написанные в серийной технике с редкими намеками на тональность, а сравнительно недавно подобные оркестровые «опыты» появились в творчестве американцев Дэниэла Фрэнча (2013; в предисловии к своей работе он отсылает дирижера непосредственно к сочинению Барбера) и Марка Кэмпхауса (2015).

Литература

- [1] Жолковский 2008 — *Жолковский А.* Эссе // Иностранная литература. 2008. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2008/12/esse-6.html> (дата обращения: 05.10.2020). Горький Медиа. Сетевое издание «Горький».
- [2] Ивашкин 1991 — *Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. Москва: Советский композитор, 1991. 455 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
- [3] Касаткина 2004 — *Касаткина Т. А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН. Москва: ИМЛИ РАН, 2004. 491 с.
- [4] Муравьев 2001 — *Муравьев В. С.* Эссе // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. Москва: Интелвак, 2001. Стб. 1246–1247.
- [5] Соколов 2004 — *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Владос, 2004. 231 с.
- [6] Цареградская 2019 — *Цареградская Т. В.* Байрон Алмен. Введение в нарративный анализ: Шопен, Прелюдия соль мажор ор. 28 № 3 (фрагмент из книги «Теория музыкального нарратива») // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. №1 (3). С. 18–24.
- [7] Anonymous 2020 — Essay. Literature // Encyclopedia Britannica. 2020. URL: <https://www.britannica.com/art/essay> (дата обращения: 05.10.2020).
- [8] Broder 1985 — *Broder N.* Samuel Barber. Westport, Conn: Greenwood Press, 1985. 111 p.
- [9] Dickinson 2010 — *Dickinson P.* Samuel Barber remembered: a centenary tribute. Rochester: University of Rochester Press, 2010. 196 p.
- [10] Heyman 2020 — *Heyman B. B.* Samuel Barber: the composer and his music. 2nd ed., rev. and exp. New York: Oxford University Press, 2020. 630 p.
- [11] Hiley 2001 — *Hiley D.* Neo-Romantic // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University Press, 2001. Available at: DVD-ROM.
- [12] Huxley 1960 — *Huxley A.* Preface // Collected Essays. New York: Bantam Books, 1960. URL: https://graycity.net/aldous-huxley/page,1,236992-collected_essays.html (дата обращения: 05.10.2020).
- [13] Ives 1920 — *Ives Ch.* Essays before a Sonata. New York: The Knickerbocker Press, 1920. URL: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP96225-PMLP197850-essaysbeforesona00ives_bw.pdf (дата обращения: 05.10.2020).
- [14] Larson 2010 — *Larson Th.* The saddest music ever written: the story of Samuel Barber's Adagio for strings. New York: Pegasus Books, 2010. 262 p.
- [15] Lee 2002 — *Lee D.* Masterworks of 20th-century music: the modern repertory of the symphony orchestra. New York: Routledge, 2002. 507 p.
- [16] Simmons 2004 — *Simmons W.* Voices in the wilderness: six American neo-romantic composers. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004. 419 p.

Сведения об авторе

Кривцова, Анна Сергеевна

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3606-5829>

SPIN-код: 9894-8390

e-mail: caseto@mail.ru

Аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных
121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Musical Essay in the Samuel Barber's Output: Genesis and Specificity of the Genre

Krivtsova, Anna S.

Gnesins Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia

Abstract. In the essay's history, the first half of the 20th century is notable by the fact that such originally literary genre breaks the frameworks of the word and is transferred to a new, non-verbal format: in cinema, in photography, in fine art, as well as in musical art. The lead in the creation of the musical essay belongs to the American post-romantic composer Samuel Barber (1910–1981). His heritage includes at least three obvious cases of using the new genre model: Essays for orchestra No. 1–3 (1937, 1942, and 1978 respectively). In this article, an attempt is made to find out the reasons that encouraged the composer to turn to a completely new genre of the musical composition; to identify the mechanism for its implementation in the format of a non-programmatic instrumental composition, and to determine the position of essayist opuses in the genre hierarchy of Barber's output.

Keywords: *essay, musical essay, genre, Samuel Barber, "Essays for Orchestra", instrumental music, American music, 20th century music.*

Submitted on: 06.10.2020

Published on: 01.05.2021

For citation: *Krivtsova, Anna S.* "Musical Essay in the Samuel Barber's Output: Genesis and Specificity of the Genre". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 31–45 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.002>.

Works Cited

- [1] Zholkovskiy, Aleksandr (2008). "Esse" ["Essay"]. In *Inostrannaya literatura*, no. 12 (2008). Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/2008/12/esse-6.html> (accessed 05.10.2020) (in Russian).
- [2] Ivashkin, Aleksandr V. (1991). *Charles Ives i muzyka XX veka* [*Charles Ives and 20th Century Music*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 455 p. (Zarubezhnaya muzyka. Mastera XX veka [Foreign music. 20th century masters]) (in Russian).
- [3] Kasatkina, Tat'yana A. (2004). *O tvoryashchey prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F. M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [*Creative nature of the word. Ontological in the works of Fedor M. Dostoevsky as the basis of "realism in the highest sense"*], A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, responsible organization. Moscow: IMLI RAN, 491 p. (in Russian).
- [4] Murav'yov, Vladimir S. (2001). "Esse" ["Essay"]. In *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [*Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*], edited and compiled by Aleksandr N. Nikolyukin. Moscow: Intelyak, col. 1246–1247 (in Russian).

- [5] Sokolov, Aleksandr S. (2004). *Vvedenie v muzykal'nyuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th Century Musical Composition]. Moscow: Vlado, 231 p. (in Russian).
- [6] Tsaregradskaya, Tatiana V. (2019). “Byron Almén. Vvedenie v narrativnyy analiz: Chopin, Preludiya in G-dur op. 28 № 3 (fragment iz knigi ‘A theory of musical narrative’)” [“Byron Almén. An introduction to narrative analysis: Chopin’s Prelude in G-dur op. 28 No. 3 (a fragment of ‘A theory of musical narrative’)”]. In *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*, no. 1 (3) (2019), pp. 18–24 (in Russian).
- [7] Anonymous (2020). “Essay. Literature”. In *Encyclopedia Britannica*, 2020. Available at: <https://www.britannica.com/art/essay> (accessed 05.10.2020).
- [8] Broder, Nathan (1985). *Samuel Barber*. Westport, Conn: Greenwood Press, 111 p.
- [9] Dickinson, Peter (2010). *Samuel Barber remembered: a centenary tribute*. Rochester: University of Rochester Press, 196 p.
- [10] Heyman, Barbara B. (2020). *Samuel Barber: the composer and his music*. 2nd ed., rev. and exp. New York: Oxford University Press, 630 p.
- [11] Hiley, David (2001). “Neo-Romantic”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University Press. Available at: DVD-ROM.
- [12] Huxley, Aldous (1960). “Preface”. In *Collected Essays*. New York: Bantam Books. Available at: https://graycity.net/aldous-huxley/page,1,236992-collected_essays.html (accessed 05.10.2020).
- [13] Ives, Charles (1920). *Essays before a Sonata*. New York: The Knickerbocker Press. Available at: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP96225-PMLP197850-essaysbeforesona00ives_bw.pdf (accessed 05.10.2020).
- [14] Larson, Thomas (2010). *The saddest music ever written: the story of Samuel Barber’s Adagio for strings*. New York: Pegasus Books, 262 p.
- [15] Lee, Douglas (2002). *Masterworks of 20th-century music: the modern repertory of the symphony orchestra*. New York: Routledge, 507 p.
- [16] Simmons, Walter (2004). *Voices in the wilderness: six American neo-romantic composers*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 419 p.

© Anna S. Krivtsova, 2021

About the Author

Krivtsova, Anna S.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3606-5829>

SPIN-код: 9894-8390

e-mail: casseto@mail.ru

Postgraduate student, Gnesins Russian Academy of Music

30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia



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

УДК: 781.22

ББК: 85.31

DOI: 10.26156/OM.2021.13.2.003

Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл

Наливаева, Елена Николаевна

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

Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, переулок Матвеева, 1, литер А

Аннотация. «Буковинские песни» Леонида Десятникова, написанные в 2017 году и вдохновленные фольклорными напевами, — продолжение традиции циклов прелюдий для фортепиано, заложенной в эпоху романтизма и активно развитой в дальнейшем. В статье делается попытка осмыслить сочинение как образец неоромантизма, констатировать неразрывную связь с прошлым, параллельно затрагивая особенности работы композитора с материалом. Большое внимание уделяется романтической идее синтеза: «Буковинским песням» свойственно сочетание несочетаемого, органичное соединение непохожего, разнопланового. Именно поэтому, анализируя цикл, автор статьи оперирует словами с приставкой «поли-»: полиформа, политоникальность, полиопорность, полиладовость, полигармония, полиметрия, полиритмия, политональность (ключевое «поли-» для самого Десятникова) — обобщающим для всех этих терминов становится понятие полисистемы.

В буклете к диску «Буковинских песен» поэт Мария Степанова предпринимает «Двенадцать попыток заговорить» о фортепианных прелюдиях Десятникова. Данная статья, в сущности, представляет собою тринадцатую, музыкантскую и музыковедческую, попытку начать разговор о цикле. Подробный потактовый анализ «Буковинских песен» не входит в задачи этой работы; перед автором, скорее, стоит цель показать ведущий принцип организации материала в рассматриваемом сочинении. Наиболее детально анализируются Прелюдии I, II, XIII, XV, XIX.

Ключевые слова: *Леонид Десятников, «Буковинские песни», романтизм, аллюзия, полисистема.*

Дата поступления: 01.12.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: *Наливаева Е. Н.* Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл // *Opera musicologica.* 2021. Т. 13. № 2. С. 46–68. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003>.

Елена Наливаева

Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл

Появился ли бы на свет мендельсоновский «Сон в летнюю ночь» без Шекспира, хотя Бетховен и написал много таких снов (только без заглавия)? Эта мысль способна повергнуть меня в уныние.

Флорестан

В самом деле, почему некоторые индивидуальности проявляют себя наилучшим образом, лишь опираясь на чужое я, как, между прочим, и сам великий Шекспир: ведь он, как известно, заимствовал большинство своих сюжетов у древних или из новелл и тому подобных источников.

Эвсебий [Шуман 1975, 136]

1

Работа с музыкальным текстом Леонида Десятникова обречена провоцировать исследовательский азарт: попытка анализировать его сочинения всегда оборачивается задачей, которую непременно хочется разрешить. Вне зависимости от того, желал композитор или нет, слушатель втягивается в детективную историю с полифонией сюжетных линий. Каждое сочинение Десятникова богато отсылками к произведениям других авторов, и отсылки эти могут вести себя по-разному. Порой они доступны невооруженному взгляду: композитор берет чужой текст целиком и использует его, первоизданный, наполняя новым смыслом. Подобная работа ведется в песнях из кинофильма «Москва», о самой пронзительной из которых Настасья Хрущева пишет: «Десятниковский жест — подобно жестам Стравинского периода неоклассицизма — интересен не тем, как много композитор изменил в советской песне, а тем, как мало он в ней

изменил» [Хрущева 2019]. Примеры такого обращения с материалом можно найти и в других сочинениях Десятникова, разных по масштабу жанра — от оммажа¹ Гайдну «Вариации на обретение жилища» до оперы «Дети Розенталя». Однако за лежащими на поверхности, «на раз» определяемыми цитатами скрывается настоящая борхесовская Вавилонская библиотека, и буквально в каждом такте мерещатся аллюзии более изысканные, загадочные, трудноуловимые.

1 апреля 2017 года Леонид Десятников закончил работу над фортепианным циклом «Буковинские песни», вдохновением для которых послужил украинский фольклор, взятый композитором из сборника «Буковинські народні пісні» (Киев, 1963).

Сочинение нежностью отзывается в сердцах любителей романтизма: это 24 фортепианные прелюдии, форма, рожденная в творчестве Фридерика Шопена, вдохновленного баховской музыкой, но отказавшегося от фуг. Циклическая форма Шопена оказалась настолько продуктивной и далекой от исчерпания, что до сих пор, вслед за Скрябиным и Шостаковичем, творцы обращаются к ней. Шопеновская форма стала для Десятникова историческим импульсом, и следует за этим импульсом он совсем не буквально.

Беседа с Десятниковым для журнала «Музыкальная жизнь», Ярослав Тимофеев замечает: «На мой взгляд, она [музыка „Буковинских песен“ — Е. Н.] встроена в традицию циклов из двадцати четырех прелюдий и при этом не преследует цели поиздеваться над традицией или что-то сообщить ей — какое-то принципиальное „нет“ или „но“. Скорее, аккуратно встает в эту очередь, условно говоря, за Шостаковичем и спокойно там идет со своим чемоданом» [Десятников 2018]. В десятниковский чемодан аккуратно упакованы все знаменитые циклы прелюдий (даже если эти прелюдии с фугами) — Баха, Шопена, Рахманинова, Скрябина, Дебюсси, Шостаковича — самое необходимое, если путешествуешь похожим маршрутом, а в укромных чемоданных уголках, потайных карманах запрятаны фрагменты сочинений других композиторов, то, что сделает путешествие незабываемым при сохранении магистрального маршрута. И в свете вышесказанного «Буковинские песни» можно сравнить с загадочной матрешкой для «продвинутых» коллекционеров. Открыть первую, самую большую, не составит труда, а замки на меньших по размеру потребуют смекалки. Полистилистические головоломки притягательны, а при их распутывании невольно всплывает в сознании лозунг популярного в свое время научно-фантастического детективного сериала

¹ Оммаж (от фр. *hommage*) — выражение почтения.

«Секретные материалы»: “The truth is out there” — «Истина где-то рядом» или «Истина где-то есть». Не терпится бросить вызов «Буковинским песням», найти максимум возможных отсылок и выяснить, как при громадном их разнообразии Десятникову в любом опусе удастся не уподобиться кому-то из цитируемых, упоминаемых, переосмысленных, а остаться самим собой.

Поэт Мария Степанова в буклете к диску «Буковинских песен» рассуждает: «Кажется, что по отношению к любой традиции (и шире, к любой системе) Десятников принципиально занимает позицию чужака, пришельца, человека, находящегося вовне — и при этом внимательно, увлеченно, нежно изучающего ее механику в каких-то своих, не очень понятных местному населению видах» [Степанова 2019, 8]. Столь меткая метафора почти исчерпывающе характеризует подход Десятникова. Однако Степанова продолжает: «Это меньше всего похоже на логику романтизма с ее изгоями и трагическими тенорами». Это категоричное утверждение оспаривается самой же Степановой в предыдущем высказывании хотя бы только употреблением слова «чужак». Действительно, вовсе не обязательно быть отторгнутым от мира, чтобы романтизм пришелся впору: романтизму свойствен пафос, свойствен в той же степени, что и тонкость, изысканность, широчайшая палитра оттенков душевных переживаний. Вовсе не обязательно воспевать идеал именно трагическим тенором. Искренен, тих романтизм Шуберта, сокровенен лиризм Брамса, просветлен дух музыки Мендельсона. Меланхоличный интроверт — не менее типичная фигура для романтизма, чем неистовый бунтарь. К тому же, и тот и другой своих идеалов никогда не достигают. Степанова подчеркивает, что Десятников «внимательно, увлеченно, нежно» изучает механику традиции (системы) «в каких-то своих... видах», и вновь романтическое налицо: Десятников пишет, согласуясь с внутренним своим видением, собственным опытом, в конце концов, автобиографией. К песням Буковины он обратился не в последнюю очередь потому, что этот материал ему близок, так как композитор родился и вырос в Украине и замечает, что годы, проведенные там, были для него счастливыми. Индивидуальность Десятникова слышна сквозь культурный флёр его сочинений любой плотности.

Итак, в «Буковинских песнях» Десятников будто бы всматривается в прошлое, словно он — творец-романтик девятнадцатого, *позапрошлого* века. Сам факт обращения к жанру (и форме) прелюдий отсылает к творчеству Шопена, сознательно отделившего прелюдию от фуги, сделавшего ее самостоятельным произведением, придавшего ей новый смысл. Шопеновский цикл для автора XXI века — архетип. Прелюдия Десятникова,

подобно шопеновской, — миниатюра, запечатленный в звуках краткий миг, фиксация движения души, настроения, некий шубертовский музыкальный момент, услышанный через многослойный коллаж восприятия художника XXI века. Миниатюры контрастируют меж собой, в первую очередь, темпово, причем количество условно медленных прелюдий сопоставимо с прелюдиями быстрыми, моторными (12/12). Десятников чаще всего выдерживает парный контраст, однако в отличие от Шопена он мыслит «наоборот»: если у Шопена контрастные пары сопоставляются в порядке «быстро — медленно», то у Десятникова скорее определяется тенденция к «медленно — быстро». «Обратность» сказывается и в темповом решении крайних прелюдий в цикле: у Шопена обе в быстром темпе (*agitato*, *allegro appassionato*), Десятников же и начинает, и заканчивает медленными темпами ($\text{♩} = 69$; $\text{♪} = 60$). Кстати сказать, медленные пьесы «Буковинских песен» разнообразнее моторных, а кроме того, внутри цикла, в некоторых его пьесах, едва уловимо сказывается тенденция к замедлению. Это важный момент, его коснемся далее. Следом за Шопеном и Десятников придерживается одного ключевого образа в каждой пьесе. Если же создается ощущение смены настроения или образа в рамках конкретной прелюдии, стоит внимательно присмотреться к основной теме. Как правило, новый образ у Десятникова — лишь другая грань найденного, взгляд под иным углом. Так, например, происходит с темой первой прелюдии: задумчивый (сквозь дымку надрыва) начальный образ, парящий в верхних голосах, маршем вышагивает во второй части формы: это дуализм, неотделимый от романтического художественного самосознания. Схожая двойственность просматривается и в десятой прелюдии, где порывистый, будто взмахи крыльев, напев во второй части формы мигрирует в нижние голоса, становясь суровым и немного угрюмым. Трансформации исходного образа — характерное явление для эпохи романтизма, особенно прочно укоренившееся в творчестве Листа с его тяготением к монотематизму в камерных и крупных жанрах.

В свете романтической неоднозначности любопытно обратиться к последней пьесе «Буковинских песен». Музыка этой прелюдии оставляет эффект недоумения: она сродни открытым постмодернистским финалам, которые можно осмысливать с разных позиций. Это, пожалуй, наименее тонально определенная прелюдия из всего цикла, наиболее дискретная, фрагментарная. Это не ответ на вопрос, но бесконечное задавание вопроса, в сущности, сам вопрос, повисающий в воздухе. Эта пьеса — многозначительное, дающее свободу выбора многозначие². Образ, созданный

² Десятников избрал для этой прелюдии напев «Сопілочка яворова».

Десятниковым, хрупок и уязвим. Интересно, что отображение звука флейты уже не впервые встречается у Десятникова. Опера «Дети Розенталя» заканчивается растерянным и печальным звучанием бесхитростного гаммообразного мотива флейты Моцарта — отголоски пения ее волшебной сестры из оперы великого вѣнца. Финал «Детей Розенталя» — тоже финал открытый, так как Моцарт, одинокий, покинутый всеми, должен будет учиться жить заново, искать свою мелодию, осторожно и боязливо осваивая попавшую к нему флейточку. Это эпизод, захватывающий своим пронзительным трагизмом. В «Буковинских песнях» трагедии нет, но печаль, сожаление и некая «потерянность» финала весьма ощутимы.

Вопрос, оставшийся без ответа, — вот по-настоящему романтический смысл последней из «Буковинских песен». Неудивительно, что ассоциативно приходит в голову «Отчего?» Шумана из ор. 12 с ее фрагментарным тематизмом, рождающимся, но не успевающим развиться, ее ключом — интонацией вопроса, которая множится и накладывается на самую себя в разных голосах, раздваиваясь, растраиваясь, переплетаясь с самою собой. И, конечно же, ощущается крепкая связь с вокальным циклом Шуберта «Зимний путь», где последняя песня, «Шарманщик», оставляет шлейф меланхолии, и ее персонаж воспринимается не иначе как двойник лирического героя всего произведения.

В связи с «Детями Розенталя» и шубертовскими циклами вернемся к тенденции замедления, о которой вскользь было упомянуто ранее. В этой опере пятая картина (условно назовем ее «Моцарт») — самая медленная. Это совершенно логично: Моцарт приходит в себя после тяжелого отравления, он постепенно «возвращается к реальности». Непосредственно перед пятой картиной звучит плач по умершим, моментально замедляющий действие. Условно медленной картиной можно считать и вторую сцену первой картины, посвященную Вагнеру. Она, кстати, заканчивается медитативной колыбельной. Вторая картина («Чайковский») завершается траурным маршем и послесловием шокированных смертью Розенталя пятерых его детей. Замедленная реакция, созерцание в ожидании, «растерянный» итог — таковы воплощения категории медленно в опере. В «Буковинских песнях», кроме условно медленного обрамления, есть любопытная Прелюдия XI («Закувала зозуленька...»). В этой пьесе отражается принцип торможения. Чем ближе к концу, тем более сдержанного темпа требуют от исполнителя ремарки композитора. Тяготение к медленности, таким образом, проявляется на локальном уровне³.

³ В связи с подобным развитием темповой драматургии можно упомянуть финальный номер шумановской «Люби поэта» — «Вы злые, злые песни». Песня открывается

Отметим здесь же, что в «Буковинских песнях» есть несколько примеров с «покачивающейся» фактурой колыбельно-баркарольного типа. Они рождают ассоциацию с теми песнями из обоих циклов Шуберта, где отчетливо проступает колыбельность (вообще или в конкретных разделах): это «Колыбельная ручья», «Спокойно спи», «Липа», «Весенний сон» и покачивающимися песнями-сарабандами — «Мельник и ручей», «Ложные солнца». «Колыбельной ручья» цикл «Прекрасная мельничиха» завершается, а обе песни-сарабанды — в финальных фазах циклов.

Сопоставление с циклами Шуберта представляется довольно органичным вот еще почему: «Буковинские песни» — это, конечно же, именно песни, это украинский фольклор, который Десятников берет за основу и свободно пользуется его мелодиями. Получается, что типично романтические детища в плане формы — циклы вокальный и фортепианный — у Десятникова синтезируются. И, возможно, такое осмысление жанров ближе даже к Шуману⁴, нежели к Шуберту. Здесь уместно упомянуть и Мендельсона, который нашел наименование для жанра инструментальной музыки, тематизмом тяготеющей к вокальной природе, — «песня без слов». Но Мендельсон к цикличности не стремился, его песни без слов — это сборник, можно свободно отобрать для исполнения любую из его миниатюр. «Буковинские песни» работают все вместе. Это, бесспорно, цикл с общей идеей, и одновременно это сюита, трепетно лелеемая Десятниковым форма, до такой степени ему близкая, что он часто обращается к подобным контрастно-составным структурам в жанрах любого размера. Есть у него собственно сюиты: «Альбом для Айлики», «Отзвуки театра», «Эскизы к закату». Вокальные циклы, по существу, тоже можно назвать сюитами: это и знаменитый цикл «Любовь и жизнь поэта», который сам Десятников считает лучшим своим сочинением, и другие произведения для голоса и фортепиано, к примеру, «Пять стихотворений Ф. Тютчева», семь романсов на стихи Л. Аронсона «Из XIX века» etc. «Русские сезоны», жест уважения Вивальди, можно воспринимать как последование концертов. Даже «Дети Розенталя» — громадная сюита из пяти мини-опер в одной, так как каждая ее картина вполне замкнута и самостоятельна, а вместе они образуют неразделимое целое.

гневной ожесточенной декламацией, затем ее герой доходит до сосредоточенно-мрачного самоотречения, а фортепианная постлюдия утишает страсти и утешает своей мягкостью. Здесь нельзя говорить о последовательном замедлении (начальный темп песни — довольно медленно), но эффект аугментации достигается: за счет смены метра, характера высказывания, образного решения.

⁴ Незримое присутствие Шуберта можно почувствовать у Десятникова и через Шумана. «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины» возникли под непосредственным влиянием Шуберта (он был любимым композитором Шумана).

Синтезирование разных форм — в свою очередь, типично романтическая черта. В свете постоянного диалога с прошлым отметим, что форма для Десятникова «обрабатывается» в его сочинениях как собственно музыкальный текст, авторский или неавторский. Как музыка Шуберта, Шопена, Шумана. Как песни Буковины: а обращение к фольклору тоже вписывается в рамки традиции романтизма — далекое и прекрасное прошлое звучит в монодиях устного творчества. Всё включается в работу и переосмысливается в духе многоуровневой полистилистики XXI века. Тексты, формы, жанры прошлого для него — архетипы, о чем уже упоминалось ранее.

Именно идея синтеза, соединения разного в единое, сочетание несочетаемого в произведениях Десятникова приоритетна. Ее можно выразить в присоединении приставки «поли-» к любому аспекту организации музыкального материала. Не просто форма у Десятникова, а полиформа, не только гармония — полигармония. Полиметрия, полиритмия, политональность, полиопорность — всё это в «Буковинских песнях» обычные вещи. Сам Десятников утверждает, что «ключевое слово для „Буковинских“ песен» — политональность, то есть авторски узаконивает приставку «поли-». И в данной статье не будет ставиться цель целостно проанализировать цикл: эта работа — попытка говорить о принципе, главенствующем в сочинении. Эта статья, по сути, — тринадцатая попытка заговорить, вслед за уже имеющимися двенадцатью, осуществленными Марией Степановой.

2

Итак, в «Буковинских песнях» главенствует преимущественно полисистема. Как же она проявляется?

В своем сочинении Десятников следует шопеновскому тональному принципу, используя движение по квинтовому кругу и сопоставление прелюдий в параллельных тональностях. Открывая цикл парой прелюдий в до мажоре и ля миноре, он замыкает его прелюдиями фа мажор и ре минор. Однако разговор о мажоре и миноре оправдан и условен в равной степени, потому что мажорно-минорность у Десятникова не выступает в оголенно-классическом виде, переплетаясь с монодийными принципами.

Обратимся к импульсу двадцати четырех прелюдий. «Исходниками» для композитора послужили подлинные напевы Буковины. Десятников избегает прямых указаний на них: он дает слушателю поле для размыш-

ления, ненавязчиво оставляя первые строки песен в скобках после прелюдий, будто приносит очередной оммаж — на этот раз Дебюсси.

Песни Буковины принципиально монодийны, их лады результативны. Если в песне несколько голосов, следует говорить о сочетании монодийного образования и многоголосного склада, где сочетание голосов образует полифонию монодий. Опорность, тоникальность здесь зависит, по большому счету, от трех факторов: местоположения тона, его протяженности, его повторяемости. Тон не связан строгой функциональной логикой и может, попадая в разный контекст, вести себя соответственно этому контексту. К звуковысотной организации буковинских песен Десятников относится бережно, полностью сохраняя интонационный рисунок⁵. Если напев предполагает многоголосное изложение, Десятников сохраняет и его. В процессе развития материала композитор, конечно, в большей или меньшей степени отходит от фольклорного оригинала: дробит его на мотивы и использует их в качестве паттернов, повторяет отдельный мотив дважды, хотя первоначальный вариант песни не содержал такого повтора, и т. д. С ритмической организацией напева композитор обращается свободнее, но нельзя сказать, что использованный напев становится «вольным переводом». Ритмическая база остается узнаваемой, как бы ни играл композитор с музыкальным временем. В нелектории Петра Поспелова «Петя и волки» композитор заметил, что «пренебрегал такими вещами, как ритм», потому что «в украинском фольклоре много синкоп, переносов ударений» [Поспелов 2019], то есть Десятников чувствовал себя раскованно с материалом устного творчества. Впрочем, даже если принять во внимание этот факт, автор «Буковинских песен» аккуратен в отношении ритма. Он может менять метр или темповое решение, давать напев в увеличении, еще более «вытягивать» последний тон мотива, будто останавливаясь на нем в раздумчивости (совсем как Шопен в своей ля-мажорной прелюдии!)... И всё же контур народного напева в миниатюрах Десятникова узнаваем безошибочно, и если даже напев «работает» не целиком, то его ядро, главный тезис, плодоносное зерно прослушивается абсолютно четко.

⁵ Если того требует тонально замкнутая концепция прелюдий, Десятников берет для напева именно то высотное положение лада, которое предполагает местоположение конкретной прелюдии в квинтовом круге, не согласуясь с источником в сборнике. Впрочем, говорить о фиксированной тональности в народной музыке бессмысленно, так как устная традиция не знает равномерной темперации, каждый поет в соответствии со своими голосовыми возможностями.

Итак, исконные напевы в цикле прелюдий априори монодийны и, если их рассматривать отдельно от всего остального материала прелюдий, «работают» по своим монодийным законам. Отделить же их от целого, однако, не представляется возможным, потому нужно обязательно считаться с системами, работающими в совокупности с монодийностью. Для того, чтобы пронаблюдать, как проявляет себя описанная полисистемность, на конкретных примерах, остановимся на первой пьесе цикла («Повіяв вітер степовий»).

В источнике напев имеет такой вид (ил. 1):

Енергійно, не поспішаючи

По - ві - яв ві - тер сте - по - вий, тра -
- ва ся по - хи - ли - ла; впав
в бо - ю мо - ло - дий ко - зак - дів -
- чи - на за - ту - жи - ла.

Ил. 1. «Повіяв вітер степовий», песня с Лужаны Кицманского района Черновицкой области Украины [Буковинські народні пісні 1963, 113–114, 664]

Fig. 1. Bukovinian Folk Songs: «Steppe wind a-blowin'»

В основе напева лежит лад, который по классификации Т. С. Бершадской можно отнести к централизованным ладам второго типа [Бершадская 2005, 107–108]. Тоника здесь, бесспорно, на звуке *соль* первой октавы, но есть побочная опора — нижнеквартовый тон *ре* первой октавы (обратим внимание, что лад неоктавный, так как звук *ре* второй октавы воспринимается намного менее устойчиво, чем *ре* первой; он входит в монодию верхнего голоса и «отражает» неустойчивый тон в ладу — *си*, в свою очередь «отражающий» опорный тон *соль*). Заметим, что напев стихоподобен — в нем ощущается регулярность, подобная периодической квадратности, так как каждая фраза занимает два условно равных такта (при переменном метре).

Теперь рассмотрим, что происходит с напевом в первой из «Буковинских песен» Десятникова (ил. 2).

The image shows a musical score for a piano prelude. It consists of four systems of music. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 69. The music is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with some ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). The score includes various musical notations such as trills, ornaments, and slurs.

Ил. 2. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия I

Fig. 2. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, I

Напев «Повіяв вітер степовий» сохранен, но дан в двукратном увеличении: музыкальное время замедляется, «задумывается». Кроме того, благодаря форшлагам украинская народная песня приобретает аристократическую рафинированность. Здесь имеет место вариантный повтор последнего мотива второй фразы, и повтор этот неслучаен. Десятников сосредоточивает внимание на «затактовом» восходящем интервальном скачке. Песня начинается с кварты, затем скачок расширяется до септими, а новая фраза напева открывается секстовым затактом широкого дыхания. Десятников добавляет от себя еще и восходящую затактовую квинту, и становится ясно, что именно выступает для Десятникова тезисом напева.

Любопытно, что благодаря указанным «рассеянным» повторам, а также протянутым последним звукам фраз стихоподобный напев «Повіяв

вітер степовий» превращается в ритмизованную прозаическую структуру. Стихоподобие организации оригинала вернется во второй части пьесы. Композитор будто расщепляет песню на составляющие и органично использует каждую из них.

Мысль о главном тезисе подтверждается партией левой руки, представляющей самостоятельный пласт, в основе которого лежит трансформированный в малую нону затактовый скачок. Именно он становится формулой, неустанно повторяющейся в нижнем пласте. Интонация эта обостренная, и, если бы не динамика *p*, воспринималась бы подобно крику. Любопытно, что, говоря именно о первой, до-мажорной, прелюдии, Пётр Поспелов в аннотации к «Буковинским песням» пишет: «...Слышишь и тоску, и войну, и несчастную любовь — все беды, от которых одна забава — песня» [Поспелов 2018]. Тон *ля-бемоль* первой октавы, верхний звук этой ноты, привносит в до-мажорную пьесу томительную романтическую минорность. Вся ее ткань воспринимается через дымку минора. В «Буковинских песнях» минор превалирует, мажорных прелюдий в цикле совсем немного. Вообще тон *ля-бемоль* можно рассмотреть как «неправильный обертон» от «по-настоящему тоникального» звука *соль* малой октавы. Искаженный отзвук, фальшивящая октава — вот как осознается он в этой пьесе. В тт. 6–7 третьей нотной строкой в ткань вклинивается еще один самостоятельный голос.

Оба пласта существуют в первой прелюдии самостоятельно, имеют разные устои, свою логику развития, не мешают друг другу в развертывании. В конце, правда, оба приходят к тоническому аккорду до мажора, «собранному» по всем канонам классической мажорно-минорной функциональности. Надо сказать, что Десятников методично соблюдает «закон тоники», обозначая ее в большей или меньшей степени явственно в начале каждой пьесы и особенно в конце. При этом основной тон прелюдии обязательно присутствует всегда, в некоторых миниатюрах он одинок (Прелюдии II, XIV, XV, XXI, XXII), нередко тоника показана с участием терцового или квинтового тона (Прелюдии VI, X, XI), а преобладают привычные трезвучные мажорные или минорные гармонии (Прелюдии I, III, IV, V, VII, IX, XII, XIII, XVI, XIX, XX, XXIII). Что бы ни происходило в ткани той или иной прелюдии, узаконенная шопеновским принципом тоники непременно проявит себя. Но даже, казалось бы, столь однозначное следование тональному плану воплощено по-десятниковски: финальные тоники часто представляют собою фонические комплексы, которые по звуковому составу можно было бы приравнять к терцовым аккордам с внедренными тонами. Таковы, например, финальные тоники в Прелюдиях VIII, XVII, XVIII, XXIV. Образование

тоникальной конструкции такого вида обусловливается фактором полипластовости, характерной для «Буковинских песен», полисистемности, в частности, полифонно-моноподийной природой.

Вернемся к разговору о первой пьесе цикла. Во второй части прелюдии⁶ нижний пласт «перетягивает одеяло на себя»: именно он выступает носителем жанра марша, его ритмика становится направленно регулярной, и он подчиняет себе материал напева в правой руке. Ткань правой руки уплотняется, можно смело вести разговор о наличии моноподийно-гармонического лада при ведущем ладообразующем значении моноподии, где гармония выступает как фонический фактор. Самое интересное начинается ближе к концу пьесы, где тот самый тон *соль* в левой руке приобретает неоспоримо доминантовую окраску, которая подчеркивается присутствием четвертой повышенной (не высокой, а именно повышенной!) ступени, типичного кадансового признака. Повторяемость мотива «*фа-диез – соль – соль*» превращает его в самый настоящий доминантовый преддыкт, и финальная терцовая до-мажорная тоника следует как логичное, долгожданное разрешение.

Таким образом, на протяжении первой прелюдии происходит не просто взаимодействие систем, но и переключение моноподийности в гомофонность, с признаками моноподийно-гармонического лада, модуляция системы. Подобные процессы будут происходить и в других прелюдиях цикла.

Несколько иную полисистему можно наблюдать в тринадцатой прелюдии. Для нее композитором отобрана лирическая песня «Зелена верба, зелена верба» (ил. 3):

Плавню. Не поспішаючи

Зе - ле - на вер - ба, зе - ле - на вер - ба.
а лис - тя о - па - да - є, ой бо - же, бо - же,
бо - же е - ди - ний, ми - лий мя по - ки - да - є.

Ил. 3. «Зелена верба, зелена верба», лирическая песня с. Лужаны Кицманского района Черновицкой области Украины [Буковинські народні пісні 1963, 322–323, 652]

Fig 3. Bukovinian Folk Songs: «Green willow, green willow»

⁶ Форму определим как двухчастную контрастную.

Этот напев накладывается на тематизм фа-диез-мажорного «Романса» Шумана (цикл «Листки из альбома» ор. 124). Десятников рассказывает: «10 ноября 2016 года закончил прелюдию Фа-диез-мажор, вариации на тему однотонального фортепианного „Романса“ Шумана, с детства знакомого... Когда вы складываете пазл и у вас есть 24 прелюдии, вам нужно использовать все 24 тональности. Их становится всё меньше и меньше, поскольку вы всё-таки сочиняете прелюдии. И вот дело доходит до Фа-диез-мажора, без которого нельзя обойтись. Рука тянется к роялю, и под пальцами находится „Романс“ Фа-диез-мажор... Другой музыки, которая бы так устойчиво ассоциировалась с этой тональностью, я просто не помню. Я вписал в „Романс“ песенку, которая называется „Зелена верба, зелена верба“, она звучит в верхнем голосе» [Десятников 2020].



Илл. 4. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия XIII

Fig. 4. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, XIII

Автора «Буковинских песен» привлекла особенность мелодии в первом такте, где начальный и конечный звуки совпадают. Первый такт шумановского «Листка из альбома» становится, таким образом, элементом, провоцирующим циклический повтор. Украинская песня поначалу органично встраивается в ткань «Романса», так как ее звуковой состав почти идентичен основному голосу у Шумана. Можно сказать, что в монодийном напеве композитор увидел вариант ведущего голоса в гомофонии! В дальнейшем народный напев и шумановская музыка всё более терпко «расходятся», чтобы в конце снова прийти к согласию. Разворачивается

форма, которая соединяет в себе свободное течение вариантной монодии и определенность строгих вариаций (тема в первоизданном виде возвращается в конце).

Авторский акцент мягко «переползает» то на монодию, то на гомофонию. И всё же гомофония берет на себя функцию организующего начала; особую роль в этом играет ритмическое «романсное» единообразие фактуры. Схожие процессы влияния свойственной гомофонии регулярности на монодийность можно обнаружить в Прелюдиях III, VIII, XIV, XVIII, XIX, XXI, XXII...

Регулярная структура столь же стихоподобного напева, как и в случае с «Повіяв вітер степовий», перестраивается, элементы комбинируются по-другому. Метафору мозаики, найденную Десятниковым, как оказывается, можно применить неоднократно к разным явлениям.

Суммируя сказанное об этой прелюдии, делаем вывод, что в ее организации можно наблюдать яркий пример сочетания разных систем: ладовой организации материала (гомофония плюс монодия), а также формы (вариации плюс свободное вариантное развитие).

Сочетание систем ощущал и сам Десятников, который, не утруждая себя дифференциацией различных форм организации материала, ключевым словом для понимания цикла назвал политональность. В «Буковинских песнях» политональность, несомненно, имеет место, однако в хрестоматийном виде ее, пожалуй, непросто обнаружить, потому что она является органичной частью сложной полисистемы⁷. Прелюдии Десятникова — яркий пример не столько именно политональности, сколько вообще полипластовой организации материала, о чем уже говорилось ранее. И всё же не будем игнорировать высказывание композитора

⁷ Для доказательства тезиса о политональности как одном из аспектов полисистемы в «Буковинских песнях» приведем несколько определений. Так, С. Н. Лебедев в статье «Большой российской энциклопедии» [Лебедев 2016] определяет этот термин как «звучание двух или более тональностей» и отмечает, что «условие политональности — тональная автономность каждого слоя полиструктуры, когда отчетливо слышатся одновременно две реализации тонального тяготения сразу к двум (или более) тональным центрам». Т. С. Бершадская в «Лекциях по гармонии» [Бершадская 2005] пишет о политональности как о «совмещении в одновременности различных тональностей в разных пластах музыкальной ткани». И, наконец, в шеститомнике «Музыкальной энциклопедии» статья о политональности начинается так: «Политональность — особый вид ладотонального изложения, составная (но единая) система звуковьсотных отношений <...>. Политональность — „не сумма нескольких тональностей..., а сложный их синтез, дающий новое ладовое качество — опирающуюся на политонику ладовую систему“ (Ю. И. Паисов)» [Политональность 1978].

о ключевом слове и обратимся для начала к пьесам, где политональность очевидна и отражается наглядно: в цикле присутствуют две пьесы, где композитор выписывает разные знаки в партиях разных рук, — это Прелюдии XV и XIX — их и рассмотрим подробнее.



Ил. 5. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия XV

Fig. 5. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, XV



Ил. 6. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия XIX

Fig. 6. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, XIX

В пятнадцатой прелюдии, «Посіяла пшениченьки шість зерён», в правой руке при ключе пять бемолей, в левой — три диеза. Народный моноподийный напев излагается в правой руке, его интонационно-ритмический контур не меняется, сохраняется и переменность устоев: основной

тон — *ре-бемоль*, побочные опоры — ниже- и выше-квартовые тоны *ля-бемоль* и *соль-бемоль*. Тоника и побочные опоры остаются неизменными на протяжении всей прелюдии. Тоникальность и опорность Десятников лишь усиливает, многократно повторяя тонику и побочные опорные звуки. В левой руке фортепианной партии способ организации материала совсем иной: это самостоятельный пласт, в основе которого лежит заикленный паттерн в духе медленного группетто с тоникальным звуком *ля*. Каждый тон в линии этого паттерна — основной в квартакорде, он выделен, два оставшихся аккордовых звука будто «отскакивают» от него. Получается, что для описания организации ткани в рассматриваемой пьесе одного лишь понятия «политональность» недостаточно. Здесь полипластовость, и несовпадения систем проявляются в разных аспектах организации ткани.

В Прелюдии XIX, где за основу взята песня «Риба-щука в морі», взаимодействуют бимонодия и комплекс выдержанных тонов, «педалей». Монодии в партиях разных рук опираются каждая на свою тонику (в правой руке — *си-бемоль*, в левой — *соль-бемоль*), вместе образуя «ленту» на расстоянии децимы: это политональность. Регулярная «педаля» диссонирует с обеими монодиями, так как выдерживается тон *ля-бемоль*. В тт. 5–9 Десятников выписывает в левой руке четыре диеза при сохранении трех бемолей в правой. В верхней монодии внимание концентрируется на тоне *до*, в нижнем пласте диссонантные краски сгущены так, что трудно выявить устой, и его функцию «берет на себя» педалируемый *ля-диез* — теперь он выступает в качестве органного пункта. Впрочем, бóльшая терпкость в совмещении пластов в этом фрагменте снова сменяется относительной ясностью в т. 10. Применительно к этой пьесе о политональности можно говорить как об одной из составляющих разноуровневой полисистемы.

Любопытный пример на политональность в полисистеме можно наблюдать в Прелюдии II (в ее основе напев свадебной песни «Заплакала старша дружка» [Буковинські народні пісні 1963, 59]).

Материал правой руки представляет собой двухголосие полимонодии, где в каждой своя тоника: в верхнем голосе — вариантный *ре/ре-диез*, в нижнем — *ля*. Монодии совмещаются по закону полифонического противосложения, когда активный голос компенсируется более спокойным. В данном конкретном случае такое распределение голосов дает возможность «поймать слухом» и прочувствовать разные тоники. В левой руке сначала сложный мелодический паттерн, основанный на движении восходящих квинт с вводными тонами к верхнему звуку каждой из них, ступенчатое «взбирание» по квинтам вверх. Затем квинта становится осно-



Илл. 7. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия II

Fig. 7. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, II

вой гармонии, тоны паттерна собираются в комплексы, и в дальнейшем сопутствуют полифонии монодий по-новому организованном пластом. И вновь можно говорить о политональности как об одном из аспектов сложной полисистемы.

Подводя итог всему сказанному выше, еще раз отметим, что «Буковинские песни» — яркий пример полисистемности, проявляющей себя на разных уровнях и в разных аспектах, непрерывно модулирующей: монодийность взаимодействует с гомофонностью, гомофонность сжимается с монодийностью, совместно работают законы привычных классических форм (периода, строгих вариаций) и свободно развивающейся вариантности, полипластовость сочетает в себе политональность, полиладовость и так далее. Каждая из систем влияет на другую, рождая нерасторжимый синтез. Всё, что возможно соединить, соединяется. В контексте названия статьи отметим, что идея синтеза характерна для романтического художественного мышления.

Кстати, в «Буковинских песнях» Десятникова народные напевы выступают в синтезе с излюбленными автором аллюзиями — полунамеками на музыку творцов XIX века. Мария Степанова в буклете к записи Прелюдий замечает, что у Десятникова «исходник сжимается, сгущается до обобщающей формулы; в некоторых случаях — до завитка». Прелестные завитки рассыпаны по прелюдиям. В напеве первой прелюдии спрятан известный секстовый мотив Ми-бемоль-мажорного шопеновского ноктюрна ор. 9 № 2, в шумановском «Романсе» из тринадцатой миниатюры «заблудился» фрагмент ля-минорной прелюдии Шопена. В фактурном решении восьмой пьесы «Буковинских песен» сквозит «Старый замок» Мусоргского из «Картинок с выставки», в шестнадцатой, самой

любимой Десятниковым прелюдии слышен крохотный фрагмент фа-минорного «Музыкального момента» Шуберта, при этом сам автор утверждает: есть и что-то от Гаврилина. Рахманиновское начало «невооруженным ухом» слышится в двенадцатой пьесе, даже дважды — в намеках на соль-минорную прелюдию и кантату «Три русские песни». И всегда завитки вплетаются в собственно десятниковскую ткань неуловимо элегантно и деликатно. Они вьются где-то рядом, как упомянутая выше истина.

3

...В компьютерной игре *Sublustrum* главный герой — писатель, потерявший брата, — проникает при помощи рискованных научных экспериментов в подсознание близкого человека и движется по хрупкой нити воспоминаний, находя в чужой памяти ответы на сложные вопросы своей личной истории...

...В книге Кира Булычёва «Алиса и три капитана» живут выдуманные цветы, которые способны накапливать воспоминания и, срезанными, отдавать их, воспроизводя обратный ход событий...

...В одной из последних глав поттерианы Джоан Роулинг есть трогательный момент, когда Гарри «воскрешает» дорогих ему людей. Вернуть в живой мир навсегда ушедших из него невозможно, и юноша видит перед собой «не призраков и не живую плоть», он видит «память <...>, ставшую почти осязаемой» [Роулинг 2007, 589].

В музыке Леонида Десятникова память тоже почти осязаема. Ее, запечатленную в деталях, можно «оживлять» — слой за слоем. В бесконечной признательности гениям прошлого, уважении к ним в сочетании с видением композитора XXI века кроется тонкая магия. Десятников неравнодушен к XIX веку, искренно предан ему, но взгляд его на романтизм — взгляд героя нашего времени.

Литература

- [1] Бершадская 2005 — *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии: учебное пособие, изд. 3-е, доп. Санкт-Петербург: Композитор, 2003. 268 с.
- [2] Буковинські народні пісні / Упорядкування, вступна стаття та примітки Леопольда Ященка. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 680 с.
- [3] Десятников 2018 — У нашего поколения иммунитет к мажору: Интервью с Леонидом Десятниковым и Алексеем Гориболем, интервьюер Ярослав Тимофеев (дата публикации 26.12.2018) // Музыкальная жизнь, 2013–2020. URL: <http://>

- muzlifemagazine.ru/u-nashego-pokoleniya-immunitet-k-mazho/ (дата обращения: 01.12.2020).
- [4] Лебедев 2016 — *Лебедев С. Н.* Политональность // Большая российская энциклопедия, 2015–2019. URL: <https://bigenc.ru/music/text/3154562> (дата обращения: 01.12.2020).
- [5] Политональность 1978 — Политональность // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4: Окунев — Симович. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор 1978. Стб. 337–339.
- [6] Поспелов 2018 — *Поспелов П.* Пресыщенным московским слушателям повезло с музыкальными премьерами // Ведомости (дата публикации: 03.10.2018). URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/10/03/782746-slushatelyam-povezlo> (дата обращения: 01.12.2020).
- [7] Поспелов 2019 — Нелекторий № 12. Леонид Десятников и Мария Степанова // Нелекторий Петра Поспелова. YouTube (дата публикации: 02.12.2019) URL: https://www.youtube.com/watch?v=3q39hujQMs&feature=emb_logo (дата обращения: 01.12.2020).
- [8] Десятников 2020 — Леонид Десятников: Необходимо быть насекомым / подготовка к публикации Петра Поспелова // Музыкальная жизнь, 2020. № 10. То же: Музыкальная жизнь, 2013–2021 (дата публикации: 16.10.2020). URL: <https://muzlifemagazine.ru/leonid-desyatnikov-neobkhodimo-byt-na/> (дата обращения: 17.04.2021).
- [9] Роулинг 2007 — *Роулинг Дж. К.* Гарри Поттер и Дары смерти: роман / пер. с англ. С. Ильина, М. Лахути, М. Сокольской. Москва: Росмэн-Пресс, 2007. 640 с.
- [10] Степанова 2019 — *Степанова М.* Буковинские песни: двенадцать попыток заговорить // *Десятников Л.* Буковинские песни: 24 прелюдии для фортепиано [Компакт-диск]: Буклет. Москва: Мелодия, 2019. С. 1–16.
- [11] Хрущева 2019 — *Хрущева Н.* Постирония и эйфория: о метамодерне в классической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1 (765). То же: Музыкальная академия, 2019–2020. URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения: 01.12.2020).
- [12] Шуман 1975 — *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собрание статей в 2 т. Т. 1. Москва: Музыка, 1975. 407 с.

© Е. Н. Наливаева, 2021

Сведения об авторе

Наливаева, Елена Николаевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5326-8439>

SPIN-код: 6796-5573

e-mail: yupiteriana@gmail.com

Аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

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

190068 Санкт-Петербург, переулок Матвеева, 1, литер А

The Truth is Out There: “Songs of Bukovina” by Leonid Desyatnikov as a Neoromantic Cycle

Nalivaeva, Elena N.

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

Lecturer at St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music
1 Liter A Matveeva Lane, St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. Leonid Desyatnikov’s “Songs of Bukovina” written in 2017 inspired by folk chants is a continuation of piano prelude tradition founded in the age of romanticism and actively developed later. This article is an attempt to comprehend Desyatnikov’s work as an example of neoromanticism, to find the inextricable connection to the past all while looking at distinguishing features of the composer’s way of working over the material. Special attention here is paid to the romantic idea of synthesis. “Songs of Bukovina” is a combination of uncombinable, an organic conjunction of dissimilar, different. That’s why in this article the author often uses words that begin with the prefix “*poly-*”, such as polyform, polytonality, polymodality, polyharmony, polyrhythm, polytonality (the most important word to Desyatnikov himself) etc., which are hyponyms to the term of *polysystem*.

In the Booklet to “Songs of Bukovina” CD, poet Maria Stepanova makes “Twelve attempts to start speaking” of Desyatnikov’s piano preludes. This article is, in fact, yet another, 13th attempt made by a musician to speak of this cycle. The goal of this work is not to provide a bar by bar analysis of the “Songs of Bukovina” but to show the main principle according to which the material is organized.

The author will take the closest look at Preludes I, II, XIII, XV, XIX.

Key words: *Leonid Desyatnikov, “Songs of Bukovina”, romanticism, allusion, polysystem.*

Submitted on: 01.12.2020

Published on: 01.05.2021

For citation: *Nalivaeva, Elena N.* “The Truth is Out There: ‘Songs of Bukovina’ by Leonid Desyatnikov as a Neoromantic Cycle”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 46–68 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003>.

Works Cited

- [1] Bershadskaia, Tatyana S. (2005). *Lektsii po garmonii: uchebnoe posobie [Harmony Lectures: A handbook]*: 3d edition, additional. St. Petersburg: Kompozitor, 268 p. (in Russian).

- [2] [Yashchenko, Leopold] (1963). *Bukovyns'ki narodni pisni [Bukovinian Folk Songs]*, compilation, introduction and notes by Leopold Yashchenko. Kiev: Vydavnyctvo Akademii nauk Ukrain's'koi RSR, 1963. 680 p. (in Ukrainian).
- [3] Desyatnikov, Leonid & Goribol, Aleksey (2018). "U nashego pokoleniya immunitet k mazhoru" ["Our generation has an immunity to Major key"], interviewer Yaroslav Timofeev In *Muzykal'naya zhizn' [Music Life]*. Publ. 26.12.2018. Available at: <http://muzlifemagazine.ru/u-nashego-pokoleniya-immunitet-k-mazho/> (accessed 01.12.2020) (in Russian).
- [4] Lebedev, Sergei N. (2016). "Politonal'nost'" ["Polytonality"]. In *Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya [Big Russian Encyclopedia]*. Available at: <https://bigenc.ru/music/text/3154562> (accessed 01.12.2020) (in Russian).
- [5] [Keldysh, Yuriy V.] (1978). "Politonal'nost'" ["Polytonality"]. In *Muzykal'naya entsyklopediya [Music Encyclopedia]: [in 6 vols.]*, ed. by Yuriy V. Keldysh. Vol. 4. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya, columns 337–339 (in Russian).
- [6] Pospelov, Pyotr (2018). "Presyshchennym moskovskim slushatelyam povezlo s muzykal'nymi prem'erami" ["Jaded Moscow listeners having luck with musical premieres"]. In *Vedomosti*. Publ. 03.10.2018. Available at: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/10/03/782746-slushatelyam-povezlo> (accessed 01.12.2020) (in Russian).
- [7] Pospelov, Pyotr (2019). "Nelektoriy, no. 12: Leonid Desyatnikov i Mariya Stepanova" ["Non-lecture-course, no. 12: Leonid Desyatnikov and Maria Stepanova"]. In *Nelektoriy Petra Pospelova [Pyotr Pospelov's Non-lecture-course Project]*. Publ. 2.12.2019. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=3qq39hujQMs&feature=emb_logo (accessed 1.12.2020) (in Russian).
- [8] Desyatnikov, Leonid (2020). "Leonid Desyatnikov: Neobkhodimo byt' nasekomym" ["Leonid Desyatnikov: It's necessary to be an insect"], edition by Pyotr Pospelov. In *Muzykal'naya zhizn'*, no. 10 (2020), publ. 16.10.2020. Available at: <https://muzlifemagazine.ru/leonid-desyatnikov-neobkhodimo-byt-na/> (accessed 17.04.2021) (in Russian).
- [9] Rowling, J. K. [Rowling, Joanne] (2007). *Garri Potter i Dary smerti [Harry Potter and the Deathly Hallows]*. Moscow: Rosmen-Press, 640 p. (in Russian).
- [10] Stepanova, Mariya (2019). "Bukovinskie pesni: dvenadtsat' popytok zagovorit'" ["Songs of Bukovina: twelve attempts to start speaking"]. In Leonid Desyatnikov, *Bukovinskie pesni: 24 prelyudii dlya fortepiano [“Songs of Bukovina”: 24 preludes for piano]*: CD Booklet to's. Moscow: Melodiya, pp. 1–16 (in Russian).
- [11] Khroustcheva, Nastasya (2019). "Postironiya i eyforiya: o metamoderne v klassicheskoy muzyke" ["Post-irony and euphoria: on Metamodern in classical music"]. In *Muzykal'naya Akademiya [Music Academy]*, no. 1 (765). Available at: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (accessed 01.12.2020) (in Russian).
- [12] Schumann, Robert (1975). *O muzyke i musykantakh: sobranie statey v dvukh tomakh [On Music and Musicians]*. Vol. 1. Moscow: Muzyka, 407 p. (in Russian).

About the Author

Nalivaeva. Elena N.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5326-8439>

SPIN-код: 6796-5573

e-mail: yupiteriana@gmail.com

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

Lecturer at St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music

1 Liter A Matveeva Lane, St. Petersburg 190068, Russia



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

Документы

УДК 78.07

ББК 85.313 (2)

DOI: 10.26156/ОМ.2021.13.2.004

Еще о Горчакове, секретаре Прокофьева

Савкина, Наталия Павловна

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

Аннотация. Цель статьи — представить новые сведения о секретаре Сергея Прокофьева Георгии Николаевиче Горчакове (1902–1995), сосредоточенные в неизвестных документальных материалах. Это был музыкант, который расшифровывал музыкальные и литературные рукописи Прокофьева, писал под его диктовку, в течение нескольких лет был проводником литературной и музыкальной мысли композитора, довел до стадии завершения несколько крупных прокофьевских партитур. Их связывало и общее вероучение, которому оба были привержены: Христианская наука.

Письма Горчакова — его рассказы Прокофьеву о себе — обновляют знание о повседневном существовании обычных людей русской эмиграции. Они затрагивают не только мир музыкальный, но и непарадную сторону жизни Лазурного берега, «мореходную» тему, неизвестный прежде мотив скаутского движения: оно, оказывается, интересовало Прокофьева, у которого подрастали сыновья. Конечно, картинки общения Прокофьева и Горчакова не могли обойтись без зарисовок кажущейся прозаической жизни музыкального издательства, волнений по поводу грядущего концерта, для которого прислали не все оркестровые партии, других колоритных подробностей. Событием в прокофьевской историографии можно считать уточнение сроков выхода в свет «Вещей в себе».

Ключевые слова: *Сергей Прокофьев, Георгий Горчаков, Российское музыкальное издательство, русская эмиграция, Христианская наука.*

Дата поступления: 26.08.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: *Савкина Н. П. Еще о Горчакове, секретаре Прокофьева // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 2. С. 70–89. DOI: <https://doi.org/10.26156/ОМ.2021.13.2.004>.*

Еще о Горчакове, секретаре Прокофьева

В последние годы возрос интерес к фигуре одного из прокофьевских секретарей — Георгия Николаевича Горчакова¹. В настоящей статье представлены неизвестные прежде фрагменты переписки между композитором и его помощником, хранящейся в Serge Prokofiev Archive² Колумбийского университета.

Житель Кишинёва, Горчаков переехал в Париж благодаря инициативе Прокофьева и стал работать его музыкальным секретарем. Горчаков печатал письма с прокофьевских черновиков, некоторые фрагменты Дневника (например, записи поездки в СССР 1927 года). Он расшифровывал прокофьевские дирекционы: подготовил партитуру «Огненного ангела», часть партитуры 2-й редакции «Игрока»³, работал над партитурой «Стального скока». Он сделал также четырехручное и двухручное переложения «Скифской сюиты», выполнил копию фортепианного переложения Классической симфонии. Георгий Николаевич сочинил очень много музыки и охотно называл себя эпигоном Прокофьева.

Кроме того, Горчаков помогал композитору в различных мелких делах и вполне справлялся с ролью няни, иногда оставаясь с детьми во время отъездов родителей. Об этом говорит не только тон переписки, но и наличие словечек, прозвищ и шуток, обычно понятных только в узком кругу семьи или близких людей. Вот такие свидетельства человеческой близости — слова, которым никак не найти объяснения, — встречаются именно в их письмах.

Горчакова можно видеть в телевизионном документальном фильме «Простодушный человек с серыми глазами»⁴ (ил. 1):

¹ Попа-Горчаков, Георгий Николаевич (1902–1995).

² Serge Prokofiev Archive, 1917–2012 (далее — SPA), Колумбийский университет (Нью-Йорк, США). URL: https://findingaids.library.columbia.edu/ead/nnc-rb/ldpd_10815449/dsc (дата обращения: 26.08.2020).

³ Оперу «Игрок» по роману Ф. М. Достоевского Прокофьев написал в 1915 году на собственное либретто. Мариинский театр планировал постановку в 1916 году, однако она не состоялась. Прокофьев переделал оперу в 1927 году для предполагавшейся постановки в Государственном академическом театре оперы и балета (ныне — Мариинский театр), однако впервые «Игрок» был поставлен в брюссельском театре «La Monnaie» в 1929 году.

⁴ Государственная телерадиовещательная компания, 1991 год. Автор сценария — Н. Савкина, режиссер — Ю. Рашкин.



Ил. 1. Г. Н. Горчаков. Кадр из телевизионного фильма «Простодушный человек с серыми глазами» (1991)

Fig. 1. Georgiy Gorchakov. Frame from the TV film “A simple-hearted man with grey eyes” (1991)

Первое письмо Прокофьеву от Горчакова датировано 24 мая 1924 года⁵; молодой человек представлял себя мэтру, музыку которого он хорошо знал⁶. Меньше чем через год его судьбу определила неожиданность: «На днях мы в Кишинёве узнали, что Вы scientist⁷, прямо аж подскочили»⁸.

В семье Прокофьевых тоже были изумлены тем, что в их жизни появился молодой человек из далекой Бессарабии, который разделяет с ними религиозные взгляды. Это представлялось просто чудом: ведь он «...пишет мне восторженные письма, играет мою музыку — и сайентист, значит, человек порядочный, преданный и свой», — отмечает Прокофьев в Дневнике 30 августа 1925 года [Прокофьев 2002, 432].

⁵ ID: SPA_2618.

⁶ Письмо хранится в SPA. В своих воспоминаниях, отрывок из которых приведен в статье Бернара Морё и Иваны Беатрис Беллок [Moreux, Bellocq 2006], Горчаков ошибочно называет годом эпистолярного знакомства 1922-й.

⁷ И Прокофьев, и Горчаков были приверженцами религиозного учения Christian Science (Христианская наука).

⁸ Из письма от 12 апреля 1925 года, получено Прокофьевым 18 апреля. ID: SPA_3217.

В сентябре 1926 года Прокофьев писал молодому музыканту:

«Попа-Горчакову,
Кишинёв

Саморо⁹, 16 сентября 1926 г.

Простите меня, милый Попа-Горчаков, что я пишу Вам письмо без обращения, но я не знаю Вашего имени и отчества. Сообщите при случае.

Я ищу себе человека для секретарских и нотных работ. Если бы Вы захотели этим заняться, то я могу предложить Вам те 300 фр[анков] в месяц, которые Вам не достают для жизни в Париже. Как жалование, эта сумма очень мала, но я не знаю, сколь Вы знакомы с языками, пишете ли на машинке, сможете ли справляться с музыкальными задачами, которые я Вам буду ставить (надеюсь — да), а также, сколько времени Вы сможете посвящать моей работе. При благополучном разрешении этих вопросов я мог бы удвоить это жалование.

Однако Ваш ответ я хотел бы иметь незамедлительно, и, в случае согласия, я хотел бы, чтобы Вы приехали тотчас по окончании военной службы. Визу, как румыну, Вам вероятно дадут легко, но все же, как мотив поездки лучше укажите, что Вы едете учиться. Кстати, я кажется числюсь профессором русской консерватории в Париже, хотя там и не преподаю¹⁰. Пишите мне пока на Саморо, хотя и адрес Гаранты¹¹ тоже хорош.

Ваша пьеска слишком мала, чтобы о ней можно было судить серьезно. Я предпочел бы ознакомиться с Вашими сонатами¹².

Жму Вашу руку.
Ваш»¹³.

Горчаков мечтал о том, что мэтр будет давать ему уроки композиции, но преподавание никогда не привлекало Прокофьева. Пришлось довольствоваться ролью секретаря с жалованьем, помощью в получении место-

⁹ Местечко примерно в 50 км на юго-восток от центра Парижа неподалеку от Фонтенбло. Там Прокофьевы снимали дачу летом 1926 года. Почтовый адрес: Samogean, Seine et Marne, France.

¹⁰ Дав согласие поместить в 1923 году свое имя на афишу открывающейся Русской консерватории в Париже, Прокофьев, похоже, тем и ограничил свою в ней преподавательскую деятельность. Вероятнее всего, войти в состав профессоров его убедил главный энтузиаст и фактически организатор консерватории Николай Николаевич Черепнин.

¹¹ Garanty Trust Company — американский банк.

¹² С самого начала знакомства Горчаков показывал Прокофьеву свои сочинения.

¹³ ID: SPA_4300.

жительства в Париже и работой в непосредственной близости к своему кумиру и его творчеству:

«1 октября 1926 г.

Многоуважаемый Георгий Николаевич, очень приятно слышать о Вашем согласии. Я с моей стороны постараюсь, чтобы Вы материально были обставлены прилично. Быть может мне удастся устроить Вам комнату. После 15-го не откладывайте Ваш отъезд из Кишинёва¹⁴.

Я на днях уеду в Берлин на постановку „Любви к трем апельсинам“, которая назначена на 9 октября. Вернусь вероятно 11–12¹⁵.

Пишите мне в Париж на Гаранти и держите меня в курсе.

Жму Вашу руку.

Ваш»¹⁶.

Горчаков появился в доме Прокофьева 13 ноября 1926 года, это был день переезда семьи в очередную съемную квартиру, на рю Труайон (rue Troyon), 18. Портрет молодого музыканта в Дневнике — один из самых выразительных, при этом очерчен он, как и остальные, буквально несколькими словами.

Немногословный, даже немного угрюмый, Горчаков должен был внести в жизнь семьи Прокофьевых много нового. Убежденный приверженец Христианской науки, он был близок мусульманской религии (его мать была татаркой), кроме того, увлекался оккультизмом. Он приехал из Кишинёва и остается только гадать, демонстрировал ли он Прокофьеву образцы песенного и танцевального фольклора Молдавии и если да — как тот воспринимал их открытую, часто обостренную экспрессивность, нередко приближающуюся к цыганской.

Горчаков был настоящим скаутом. Жизнь в лесном шалаше, питание дарами флоры и фауны, новенькое издание «Мимолетностей» в палатке или сложенном собственными руками шалаше — привычная для него реальность, также как и постоянная, ежедневная работа над доктриной Мэри Бейкер Эдди¹⁷. Еще он был моряком и великолепным пловцом.

Выдержать каждодневное совместное пребывание оказалось трудно, Прокофьев незаметно для себя обидел Горчакова, что с ним случилось, —

¹⁴ В это время заканчивалась военная служба Горчакова.

¹⁵ Берлинская премьера оперы состоялась вовремя: 9 октября (дирижировал Лео Блех). Прокофьев отправился в Берлин 6 октября, вернулся 11-го.

¹⁶ ID: SPA_4354.

¹⁷ Mary Baker Eddy (1821–1910) — американская писательница и общественно-религиозный деятель, основательница религиозного движения Христианская наука.

в результате в начале лета 1928 года возникла удобная для композитора и его секретаря идея приходить «на полдня за полжалования».

Когда Прокофьев и Лина гастролировали, а Горчаков оставался при детях, они обменивались письмами. Кроме того, Горчакову вскоре пришлось покинуть Париж; отсутствие полноценной работы в столице¹⁸ привело его на Лазурный берег. Через год он сообщал из Ниццы:

«Получено 27 мая
с/о М. А. Zwetkoff,
Villa les Marguerites,
Petite Av. Prince de
Galles,
Nice – Cimiez (A.M.)
21 мая 1929 г.

Дорогой Сергей Сергеевич,
Узнал из газет об успехе Вашем и „Игрока“ в Брюсселе¹⁹, чему не-
сказанно рад. Что же, так Мариинский и не раскачался²⁰? А „Ан-
гел“ как же? Пора ведь ему тоже быть поставленным²¹. Меня
забросило в Ниццу. Много играю и пишу. Недавно кончил Чет-
вертую сонату. Демонстрировался Великому Игорю²², который
на первом свидании нашел в моих вещах слишком много проко-
фьеизмов, а на втором на меня наорал: „Чтобы хорошую музыку
писать, нужно в церковь ходить!“ (Подразумевается в Карловац-
кую, так [как] Евлогийская „лишена благодати и вообще там все
сволочи и масоны“)²³. Нахожу, что очень смешно жить на свете.

¹⁸ Позднее, в 30-е годы, Горчаков работал корректором в Российском музыкальном издательстве.

¹⁹ Горчаков имеет в виду премьеру оперы в театре «La Monnaie» 29 апреля 1929 года, прошедшую с успехом.

²⁰ Прокофьев надеялся на премьеру оперы в ленинградском Государственном академическом театре оперы и балета в сезон 1928/1929 годов, но постановка не состоялась.

²¹ Кроме исполненных С. А. Кусевицким 14 июня 1928 года в концерте двух фрагментов из оперы, при жизни Прокофьева «Огненный ангел» исполнен и поставлен не был.

²² Игорю Федоровичу Стравинскому.

²³ Русская Православная Церковь за рубежом вследствие внутренних разногласий в 1927 году формально (фактически раньше) разделилась на «карловчан» и «евлогийан». Первые сохраняли приверженность идее восстановления монархии, надежде на возвращение на российский престол династии Романовых и на свержение правления большевиков в РСФСР. В 1927 году Карловацкий Синод официально декларировал разрыв с Московской патриархией, потребовавшей от заграничного духовенства лояльности в отношении к Советскому правительству.

Евлогийская церковь (по имени митрополита Евлогия) стремилась к сближению с Русской Православной Церковью в СССР, была лояльна к советскому правительству, поддерживала экуменизм. Митрополит Евлогий отличался либерализмом — разрешая, например, радиотрансляцию церковных служб.

Ко мне часто приходит писатель Крачковский²⁴, которого я угощаю „Стальным Скоком“. Он находит, что это самая жуткая и трагическая вещь из всего до сих пор написанного.

Крепко жму Вашу руку. Привет Лине Ивановне.
Ваш Г. Горчаков»²⁵.

«27 июля 1929 г.

Получено 2 августа
с/о M.A.Zwetkoff,
Villa les Marguerites,
Petite Av. Prince de Galles,
Nice – Cimiez (A.M.)

Дорогой Сергей Сергеевич,

Простите, что до сих пор не собрался написать Вам и не сообщил своего адреса. Дело в том, что приехав в Ниццу, я пересидел на пляже и у меня сделался будто бы солнечный удар, так что я, несмотря на работу, провалялся две недели слабо соображая. Затем пришлось готовить лагерь моих скаутов и вот сейчас сижу в палатке — моем кабинете (у меня в распоряжении две палатки), окруженный своими карточками, скаутскими книгами и немножко нотами и пишу. Несмотря на все хлопоты и егго'ы²⁶, я все же успел написать за последний месяц два романа на слова Бальмонта (Придорожные травы и Колдунья) и три фортепианные пьесы²⁷. Так [как] в лагере я пробуду до середины сентября, то конечно я не смогу написать те десять пьес, что Вы мне советовали и переписать вторые экземпляры того, что уже сделано, для посылки на проверку Вам. Страшно досадно! Тем более, что это отложится в долгий ящик — Ваша зима ведь пройдет вся в турнэ.

Очень жаль, что нельзя было взять в палатку Плейеля, хотя, собственно говоря, у меня не было бы времени работать. Лагерь в чудной местности, между Ниццей и Антибом. На некоторое время сюда придет Крачковский, которого собираюсь нарядить в скаутскую форму. Мой адрес для писем — что в заголовке. От-

²⁴ Крачковский, Дмитрий Николаевич (1882–1947) — издатель, литератор, редактор. После революции 1917 года жил в Чехословакии, во Франции. Один из издателей и редакторов литературного сборника «Записки наблюдателя» (Прага, 1924), один из учредителей литературного кружка «Далиборка». Сотрудничал в газетах «Дни», «Последние новости», «Возрождение». Издал повесть «Желтые, синие и красные ночи» (Прага, 1924), сборник прозы «Цветы под снегом» (Прага, 1925), «Избранные рассказы» (1928).

²⁵ ID: SPA_6358.

²⁶ Еггог (англ.) — ошибка, заблуждение, уклонение, погрешность.

²⁷ Список сочинений Горчакова в Национальной библиотеке Франции опубликован [Брежнева, Малинина 2004, 63–67].

туда скаут-велосипедист доставляет их в лагерь. Я уже начинаю ждать с нетерпением выхода в свет „Вещей в себе“²⁸. Приехал ли к Вам Мясковский²⁹?

Передайте пожалуйста привет от меня Лине Ивановне. Жму левые руки Ваших сыновей — моих, надеюсь, будущих скаутов³⁰.

Крепко жму Вашу руку. Искренно преданный Вам

Г. Горчаков.

Р. S. Какой адрес в Грассе родителей Лины Ивановны?³¹.

«Г. Н. Горчакову

Nice

Culoz

8 сентября

1929

Извините, Георгий Николаевич, что задержался с ответом: отчасти чему виною „Симфониетта“³², которую кончил вчера (старая вещь, пересочиненная по примеру „Игрока“), да и Ваше письмо было не обнадеживающее для Вашей композиторской поступи — так, как я ее, по крайней мере, вижу.

Мы этим летом в старом замке с башней³³ и пробудем здесь до конца месяца: Мясковский не раскачался. Был Сувчинский³⁴, но теперь уехал в ваши края — купаться в синей воде. Сердечный привет.

Ваш»³⁵.

²⁸ Пьесы для фортепиано «Вещи в себе» op. 45. 1928 год.

²⁹ Прокофьев приглашал Н. Я. Мясковского к себе во Францию на лето, однако Николай Яковлевич нашел причины отказать.

³⁰ Скаутское рукопожатие левыми руками символизирует доброжелательность и доверие, поскольку у африканских племен, у которых основатель скаутского движения Роберт Баден-Пауэлл заимствовал это рукопожатие, полагалось при встрече копье, которое держали в правой руке, воткнуть в землю, а щит, который держали левой рукой, перекладывали в правую, оставляя туловище незащищенным и, соответственно, демонстрируя веру в чистоту помыслов человека, которого приветствовали.

³¹ ID: SPA_6568. Мать Лины Прокофьевой, Ольга Владиславовна (Прокофьев называл ее в письмах «мэмэ»), жила на юге. Святослав Сергеевич говорил, что родители жили в деревушке близ Канн; после смерти мужа в 1935 году Ольга Владиславовна хотела приехать к семье дочери в СССР, но это у нее не получилось.

³² Симфониетта A-dur op. 5 имеет три редакции: 1909, 1914 и 1929 гг.

³³ Замок назывался Château de la Fléchère и располагался в Culoz.

³⁴ Сувчинский Петр Петрович (1892–1985) — философ, музыковед, пианист, педагог. Вместе с А. Н. Римским-Корсаковым в 1915–1917 годах издавал в Петрограде журнал «Музыкальный современник». Вместе с П. Савицким, Г. Флоровским и Н. Трубецким основал философско-культурное движение «Евразия». В эмиграции возглавлял издательство «Евразия» в Берлине и Париже (с 1922). Автор фундаментального исследования «Век русской музыки».

³⁵ ID: SPA_6682.

«8 декабря 1929 г.

Получено 14 декабря

Дорогой Сергей Сергеевич,
 Надеюсь, что мое письмо Вас застанет еще в Париже — если верить газетам. Вы приехали из России³⁶ и собираетесь дирижировать одним концертом³⁷, а затем, в конце месяца отправляетесь в Америку³⁸. Очень жалею, что не попаду на этот Ваш концерт. Жалко также, что не смогу продемонстрировать Вам свою Пятую сонату и симфонию. Последнюю закончил на днях уже вполне начисто. Написана она в двух частях, музыки минут на 20–25. Кажется, мне удалось применить Ваши советы. Особенно досадно то, что если бы Вы ее нашли удачно, то теперь же могли бы о ней замолвить несколько слов Кусевицкому и, кто знает, быть может я смог бы весной ее услышать. Но все это, увы, мечты³⁹.

Познакомился здесь с братом критика Беляева⁴⁰ — художником. Интересный человек. Достал первый и второй номера московского музыкального журнала „К новым берегам“⁴¹, что выходил в 1923 году под редакцией Виктора Беляева и Держановского. Очень интересное и ценное содержание. Имеются хорошие статьи о Вас: И. Глебова — Сказка про Шута. Жилиева — Сергей Прокофьев. Фейнберга — О фортепианном стиле Прокофьева⁴². Если у Вас этих статей нет, то я Вам их вышлю. У знакомых видел номер „Музыка“⁴³ за 1914 год с программой Вашего концерта, в котором Вы исполняли Вторую сонату, Балладу и пр. К сожалению не удалось получить этого номера, жаль — у Вас его нет, кажется⁴⁴.

³⁶ Прокофьев ездил в эту поездку один, без Лины. Он покинул Париж 27 октября, вернулся 21 ноября.

³⁷ В концерте у Lamoureux 22 декабря (это был фестиваль композитора, выступавшего и как пианист и как дирижер) были исполнены Классическая симфония, Третий фортепианный концерт, Сюита из «Шута», марш из «Любви к трем апельсинам» на бис.

³⁸ Прокофьев и Лина выехали в Америку 24 декабря.

³⁹ В январе 1931 года Прокофьев послал две симфонии молодых композиторов — Дукельского и Горчакова — дирижеру Пьеру Монте.

⁴⁰ Беляев, Виктор Михайлович (1888–1968) — музыковед, критик, этномузыковед. Ученый чрезвычайно широких взглядов и интересов.

⁴¹ Журнал «К новым берегам» выходил под редакцией В. М. Беляева и В. В. Держановского.

⁴² В № 1 журнала был помещен целый блок статей о Прокофьеве, которые перечисляет Горчаков. Добавлю, что предварялись эти публикации напечатанным либретто «Шута».

⁴³ Еженедельник «Музыка» выходил под редакцией основателя журнала В. В. Держановского с 1910 по 1916 год.

⁴⁴ В камерном концерте, который упоминает Горчаков и который состоялся 23 января 1914 года в Малом зале Московской консерватории, помимо Прокофьева участвовали также Е. В. Копосова (пение), Е. Я. Белоусов (виолончель), П. А. Ламм (фортепиано), инструментальный ансамбль под управлением К. С. Сараджева. Прокофьев исполнил

Вышли ли уже в свет „Вещи в себе“⁴⁵? У меня зудит, чтобы их приобрести поскорее.

Где буду после Рождества — не знаю. Дело в том, что между работой над симфонией я для отдыха писал стихи и изучал по корреспонденции курс на капитана дальнего плавания и теперь мне предложили пойти в практическое плавание на торговом паруснике к Антильским островам.

А так как я 15 ноября бросил свою скаутскую службу в Ницце (по милому эмигрантскому Ниццкому обычаю меня надули и перестали платить жалование — это в Ницце среди эмиграции обычное явление), то я кажется соглашусь и уеду на Рождество в Марсель, где амбаркируюсь⁴⁶. Не могу удержаться, чтобы не послать Вам темы симфонии, хотя раздетые они не могут сказать многого о себе.

Желаю Вам, Лине Ивановне и мальчикам хороших праздников.

Искренно преданный Вам
Г. Горчаков»⁴⁷.

Вот письма следующего, 1930 года:

«G. Gortchakoff,
Hotel Paradise,
7, rue Madagascar,
Marseille (B. du R.)
16 апреля 1930 г.

Дорогой Сергей Сергеевич!

Узнал, что Вы снова во Франции и спешу обратиться к Вам с небольшим музыкальным делом. Мне предложили написать во французском журнале „Appel des Soviets“⁴⁸, информирующем о всем значительном в СССР, статью о современных русских

свою Вторую фортепианную сонату ор. 14 и, вместе с Белоусовым, Балладу для виолончели и фортепиано ор. 15. Этот концерт («Вечер современной музыки») анонсируется в журнале «Музыка» (№ 165, 18 января 1914 года).

⁴⁵ Юзефович называет 1928 год датой издания «Вещей в себе» в Российском музыкальном издательстве (далее — РМИ) [Прокофьев, Кусевитский 2011, 463], но делает ссылку на Thompson, где год издания указан 1930 (см.: *Thompson K. A Dictionary of Twentieth Century Composers. 1911–1971. London: Faber & Faber, 1973*). Следующее письмо Прокофьева от 26 апреля 1930 г. показывает, что год 1928 неверен.

⁴⁶ От французского *embarquement* — посадка, погрузка на корабль.

⁴⁷ ID: SPA_6997.

⁴⁸ «Appel des Soviets» — издававшаяся во Франции ежемесячная иллюстрированная газета прокоммунистического толка.

композиторах. Невозможно говорить о москвичах и ленинградцах не упоминая о Вас — это было бы ампутацией головы. С другой стороны, я не знаю, как Вы смотрите на подобную статью, могущую вызвать своим появлением в коммунистическом журнале — лишние толки в „Возрождении“ и „Новостях“⁴⁹. Во всяком случае, я могу Вам прислать статью на просмотр⁵⁰.

Я уже полгода как работаю матросом на пароходе — был в разных странах и видел разных людей. В данное время я на датском спасательном судне, стоящем обычно в Марселе.

Месяца полтора тому назад, перед тем, как попасть на этот спасательный пароход, я написал письмо Гавриле Григорьевичу⁵¹ в издательство с просьбой прислать мне Ваши „Вещи в себе“. Спрашивал также, нет ли места в издательстве или магазине⁵², которое, быть может, я мог тогда занять. Но, к сожалению, никакого ответа не получил.

На днях ездил в отпуск на один день в Ниццу и с досадой узнал, что пропустил Ваши концерты в Монте-Карло⁵³.

Если будет у Вас досуг — напишите мне по адресу, что в заголовке — туда я получаю свою корреспонденцию.

Передайте пожалуйста мой искренний привет Лине Ивановне. Преданный Вам

Г. Горчаков

P. S. Ради Бога извините мою неаккуратность — ведь я до сих пор не выплатил Вам своего долга!

Г. Г.»⁵⁴.

«Г. Горчакову,
Marseille 5,

rue Valentin Haüy,
Paris XV.
26 Апреля 1930.

Дорогой Георгий Николаевич,
Конечно, пишите статью, а если предварительно пришлете мне на просмотр, то сделаю это с удовольствием. Ваше декабрь-

⁴⁹ «Возрождение» и «Последние новости» — газеты русской эмиграции.

⁵⁰ Прокофьев на эту публикацию сразу и безоговорочно согласился. Однако справочная служба Национальной библиотеки Франции (BNF) на запрос по этому поводу отвечает, что такой статьи в газете напечатано не было.

⁵¹ Пайчадзе, Гавриил Григорьевич — директор Российского музыкального издательства.

⁵² Горчаков имеет в виду магазин издательства.

⁵³ Именно 16 апреля, в день написания этого письма, состоялся дневной симфонический концерт в Монте-Карло, в котором Прокофьев играл свой Третий фортепианный концерт, дирижер Поль Паре (Paul Paray, 1886–1979). Сам Прокофьев дирижировал отдельными номерами из «Любви к трем апельсинам».

⁵⁴ ID: SPA_7430.

ское письмо тоже получил, и хотел написать Вам из Америки⁵⁵, но увидел, что указанный в нем адрес был более не действителен.

Очень интересно подробнее услышать, куда Вас носило, и как Вы приемлете жизнь морского волка. Гавриил Григорьевич вообще никому не отвечает на письма: в этом году он мало бывает в Париже — все в деловых поездках. Но думаю, что шансы Ваши в данный момент малые, т.к. недавно в издательство на помощь Конюсу⁵⁶ поступил приятель Гавриила Григорьевича, голландец Вап.

„Вещи в себе“ еще не вышли — сейчас я правлю их вторую корректуру. Что Вы теперь сочиняете? Я — четвертую симфонию⁵⁷ и обдумываю квартет⁵⁸.

Мы наконец нашли квартиру, а потому указанный адрес является постоянным⁵⁹.

Шлю Вам наилучшие пожелания.
Ваш»⁶⁰.

«G. Gortchakoff,
Hotel Paradise,
7, rue Madagascar,
Marseille (Bouches-du-Rhône)

14 мая 1930

Получено 15 мая 1930

Дорогой Сергей Сергеевич,

Позавчера послал Вам заказною бандеролью свою симфонию⁶¹. Не судите строго — ведь это вероятно могильный камень на моей композиторской и музыкальной деятельности. Хотел послать Вам также Пятую сонату, но раздумал — много мисти-

⁵⁵ Прокофьевы выехали из Парижа 24 декабря 1929 года, вернулись во Францию в ночь на 4 апреля 1930 года.

⁵⁶ Конюс, Юлий Эдуардович (1869–1942) — композитор, скрипач, альтист. В 1919 году покинул Россию. В конце 1920-х работал в РМИ (Париж); изобрел машину для гравировки нот. В 1939 году вернулся в СССР.

⁵⁷ Четвертая симфония *S-dur* op. 47. В 1947 году Прокофьев существенно переделал сочинение, дав второй редакции новый опус — 112.

⁵⁸ Квартет для струнных op. 50 *h-moll* по заказу Библиотеки Конгресса в Вашингтоне

⁵⁹ Квартира на rue Valentin Haüy близ Avenue de Breteuil и Дворца Инвалидов стала последним адресом Прокофьева в Париже.

⁶⁰ ID: SPA_7452.

⁶¹ Это, вероятно, первая или вторая симфония Горчакова; во всяком случае, третью он сочинял уже в поздние годы, когда жил в Тунисе, питая безумные надежды, что она будет исполнена в Москве, в Большом зале консерватории (атташе по культуре из СССР ему это обещал). Симфония под номером 3 фигурирует в списке его сочинений в BNF. Однако ей присвоен опус 37, в то время как последние указанныеopusы — этоopusы после 130-го. Видимо, перечень сочинений Горчакова не только очень неполон, но и содержит ошибочные данные.

анства и скрябинизма, сдобренных прокофьевизмами, однако мне дорогими. Нового ничего не пишу, не до того. Над статьей работаю, но понемногу и дается с трудом, очевидно на море мозги отсырели. Хотел бы поспеть к номеру, что выйдет 15-го июня. Во всяком случае, пришлю Вам на просмотр.

Я побывал в Алжире, Дакаре, Новороссийске и Батуме. Поездкой в Россию был очень доволен и видел много интересного. Из нее привез стихотворную поэму „О трех беспризорных“ и десятка два рисунков сангвиной.

Месяца полтора-два буду еще в Марселе, а там придется опять двинуться в плавание.

Ваша Четвертая симфония будет ли из материала к Блудному сыну, как Вы предполагали? А когда же Шестая соната? Мне неловко — я Вас догнал⁶².

В волчата принимаются с восьми лет⁶³. Адрес английских волчат⁶⁴ в Париже не помню, но Вы можете узнать, написав в Comité National des Éclaireurs Unionistes de France, 94 rue Saint-Lazare, Paris IX, они там очень рады будут дать Вам все сведения.

Со вступлением голландца Вапа в издательство, Российское музыкальное издательство может пожалуй называться Интернациональным музыкальным издательством.

А что Duc Eloky⁶⁵?

Вы теперь наверно меня не узнали бы, особенно когда я весь в машинном масле, угольной пыли, в кожаной фуражке, как у чекиста, небритый, как мопс и с папиросой в зубах.

Крепко жму Вашу руку. Искренно преданный Вам
Ваш Г. Горчаков»⁶⁶.

Они продолжали понемногу обмениваться письмами и позднее, после возвращения Горчакова в Париж. Иногда во время гастролей Прокофьева и Лины Горчаков оставался при детях.

⁶² Всего Горчаков написал 32 сонаты для фортепиано. По его словам, больше, чем Бетховен, он позволить себе не мог. Об этом и о жизни Горчакова в Тунисе после «французского периода» написала художница Галина Махрова [Махрова 2002, 50].

⁶³ Видимо, Прокофьев интересовался скаутским движением с мыслью о своих сыновьях. Сейчас младшую группу скаутов составляют дети с 7 до 12 лет.

⁶⁴ Волчатами младших скаутов называли потому, что основатель скаутского движения лорд Роберт Стефенсон Смит Баден-Пауэлл основывал образность и символику скаутов во многом на «Книге джунглей» Р. Киплинга. Скаутизм неотделим от религии, возможно, Прокофьев интересовался им и по этой причине. Однако сыновья композитора никогда не вспоминали, что их пытались приобщить к скаутскому движению.

⁶⁵ Неизвестно, о ком идет речь. Впрочем, высокая степень ассоциативности имени (прозвища?) подсказывает разнообразные гипотезы.

⁶⁶ ID: SPA_7492.

«Г. Горчакову,
Paris

Siboure
20 Сентября 1931.

Дорогой Георгий Николаевич,
Поздравляю Вас с окончанием концерта⁶⁷, так сказать *le rapide de 18:38*⁶⁸. По возвращении в Париж надо будет посмотреть его и, если Вы не слишком много наворотили церебральной сухомыятины — то нельзя ли и в самом деле постараться куда-нибудь пристроить вместе с мосье Таже⁶⁹? Желая Вам успеха пред ясным кусевицким ликом, хотя и не вполне уверен в том, прежде всего потому что Вы конечно наиграете массу в партитуре не находящихся нот, а почтенный маэстро примет их как раз за квинтэссенцию Вашей выдумки, после чего концерт будет найден неудачным.

Я с моей стороны кончил безрукий концерт, названный четвертым⁷⁰, и теперь принял за *отделку* сюиты из „Игрока“⁷¹ и пересмотр IV симфонии⁷². На днях верну в Издательство 2-ю корректуру клавира Симфониейты⁷³, с просьбой к Гавриилу Григорьевичу отправить Вас к Дюпонтелю⁷⁴ посмотреть, верно ли они внесут на доски поправки. Правда, большинство поправок незначительные, больше точки и акценты, но наберется с дюжину и серьезных, и вот ради этих последних прошу Вас потряхнуть Вашим корректорским гонором и последить, чтобы не было упущений.

⁶⁷ Список сочинений Горчакова в парижской библиотеке называет три его концерта: для фортепиано, для двух фортепиано [и оркестра], фортепианный для одной левой руки, сочиненный, возможно, в надежде на исполнение П. Витгенштейном.

⁶⁸ Можно только предполагать, что Прокофьев имел в виду. Рапидом он называл скоростной поезд — например, см. в Дневнике запись от 20 марта 1924 года [Прокофьев 2002, 246].

⁶⁹ Непонятно, о ком идет речь. Быть может, так они называли между собой пианиста Сергея Тагера (в одном из писем Тагеру Прокофьев упоминает Горчакова), но это только предположение.

⁷⁰ Концерт для фортепиано с оркестром № 4 B-dur для левой руки op. 53 Прокофьев написал, как известно, по заказу П. Витгенштейна.

⁷¹ Четыре портрета и развязка из оперы «Игрок» op. 49.

⁷² Возможно, пересмотр IV симфонии связан с приближавшейся мировой премьерой симфонии (14–15 ноября, Бостонский симфонический оркестр под управлением С. Кусевицкого).

⁷³ Симфонietta A-dur была написана в 1909 году и дважды подвергнута Прокофьевым переработке — в 1914 и 1929 годах. Партитура и авторское переложение были изданы РМИ в 1931 году.

⁷⁴ Дюпонтель — по всей видимости, сотрудник типографии.

Набокову⁷⁵ я писал о желании Тагера⁷⁶ играть его пьесы. Если Тагер во что бы то ни стало хочет их иметь, пусть он о своей стороне напишет ему, ибо Набоков раньше конца октября в Париж не собирается. Адрес короткий: Kolbsheim (Bas Rhin).

Мое плавание процветает, и вчера я пробовал делать утенка, т. е. нырять с выныриванием в обратную сторону. К блOMETОВОЙ писине отношусь сдержанно, т.к. в нее много мочатся, а я пока еще порядочно пью воды⁷⁷. Но есть другой проект: мой ислоп на зиму переключивается на Канарские острова и советует нам в декабре-январе приехать туда. Вода 23°. Если Вальмалет⁷⁸ извернется достать нам там в городе Пальме * концерт, который окупит дорогу, то отчего бы недельки на две среди лютой зимы и не скользнуть на тропик? Ислоп — новое нарицательное, которое означает инструктор плавания, по фамилии моего учителя, англичанина Mr. Neslop.

Жму Вашу руку и жалею, что Вам не удалось окунуться этим летом и вспомнить блаженные времена Сэн Палэ, когда после третьего купанья в день Вы стояли синий и дрожали. Святослав тоже берет уроки, но пока не выказал способностей папаши и еще не выучился держаться на воде. Он тоже дрожит, но я подзреваю, что со страху⁷⁹.

Ваш

Лина Ивановна шлет Вам привет⁸⁰.
Santa Cruz de la Palma»⁸¹.

Летом 1932 года Горчаков сообщал, что пишет симфонию на слова Луи Арагона, которого присудили к пяти годам каторжных работ; «но он удрал в Москву, где его теперь именуют „наш французский ударник слова“»⁸².

⁷⁵ Набоков, Николай Дмитриевич (1903–1978) — русский композитор, критик, педагог. Он провел в Париже годы с 1923 по 1932-й, в это время общался с Прокофьевым. Автор содержательной книги мемуаров “Old Friends and New Music” (Старые друзья и новая музыка) 1951.

⁷⁶ Тагер, Сергей (1895–1941) — пианист, жил в Риге. Сохранилась небольшая переписка его с Прокофьевым.

⁷⁷ Видимо, речь идет о плавательном бассейне на улице БлOME, 17 (Piscine Blomet), который существует и сегодня. Для жившей поблизости (Valentin Haüy, 5) семьи Прокофьевых бассейн расположен очень удобно.

⁷⁸ Вальмалет, Марсель де — парижский импресарио и агент фирмы «Гаво».

* Santa Cruz de la Palma (примечание С. С. Прокофьева. — Н. С.).

⁷⁹ Святослав Сергеевич рассказывал об уроках плавания несколько иначе. Он говорил, что выучился плавать очень быстро и, в отличие от отца, чувствовал себя в море «как рыба в воде» [Прокофьев Св. 1991, 218].

⁸⁰ ID: SPA_8922.

⁸¹ Примечание С. С. Прокофьева.

⁸² Из письма от 27 августа 1932 года (ID: SPA_9958). За поэму «Красный фронт» Арагон был приговорен французским судом к пяти годам тюрьмы «за подстрекательство

«Villa des Pins Parasols
Sainte Maxime (Var).
29 августа 1932.

Дорогой Георгий Николаевич,
Два пакета и письмо получил сегодня — спасибо большое за хлопоты. Не хватает манускриптов следующих партий: II и III валторны, II тромбон, литавры, тарелки, корректуру которых я ранее получил от Оглюстэна⁸³. Эти манускрипты Оглюстэн мне никогда не давал, и следовательно они или остались у него, или лежат в Издательстве. Необходимо, чтобы Вы их разыскали и прислали сюда, т. к. Астров⁸⁴ должен внести в них поправки⁸⁵.

Корректуру партитуры Портретов⁸⁶, посланную мне Рабенком⁸⁷, я тоже получил и теперь она имеется у меня полностью. Что же касается партий, то за Оглюстэном числится еще 24 штуки, поэтому умоляю и Вас и Артура Львовича не давать ему покоя, требуя, чтобы он как можно скорее гравировал их и немедленно по несколько штук присылал мне сюда вместе с манускриптами — в первую очередь скрипки (I и II) и альты, ибо с них Астров должен вносить переделки в рукописные дублиры⁸⁸ для Бостона⁸⁹.

Про Арагона читал в „Последних Новостях“⁹⁰. Опять Вы принялись за непрактичный опус. Где рассчитываете Вы будут его

к убийству и насилию», однако это вызвало многочисленные протесты во Франции. Вместе с Эльзой Триоле в июне 1932 года писатель уехал в СССР, где стал сотрудником издательского товарищества иностранных рабочих в СССР.

⁸³ Оглюстэн [Hoglustain; Гоглюстэн] — один из нотных гравировщиков, сотрудничавших с Российским музыкальным издательством.

⁸⁴ Астров, Михаил Федорович (1907–1996) — литератор, потомок композитора Пуни, с 1928 по 1934 год секретарь Прокофьева.

⁸⁵ В 1932 и 1933 годах. РМИ издало несколько сочинений Прокофьева для большого симфонического оркестра, поэтому понять, о чем идет речь в этом письме, затруднительно.

⁸⁶ «Четыре портрета и развязка из оперы «Игрок» для симфонического оркестра оп. 49 (1931).

⁸⁷ Рабенок, Артур (Артемий) Львович (ок. 1900–1952), заместитель директора РМИ с 1926. Позднее работал в издательстве «Boosey & Hawkes» (Лондон).

⁸⁸ Дублиры — партии дублирующих друг друга инструментов (1-е скрипки, 2-е скрипки, виолончели и т.д.).

⁸⁹ Премьерные исполнения «Портретов» в США состоялись 4 и 5 ноября того же 1932 года (Бостонским оркестром дирижировал С. Кусевичкий).

⁹⁰ «Последние новости» — популярная в кругах русской эмиграции газета, издавалась в 1920–1940-е годы в Париже. Главный редактор — П. Н. Милуков. Последний номер вышел 11 июня 1940 года, за три дня до входа в Париж немецких войск. Вырезки из «Последних новостей» изредка встречаются в материалах зарубежного периода Прокофьева.

играть? В концертах, организованных L'Humanité⁹¹, или в Москве в 16-ую годовщину⁹²?

Шлю Вам привет, также Артуру Львовичу. За вариации принял⁹³. А в каком виде Ваш струнный квартет⁹⁴?»

...Они общались с перерывами до 1938 года, когда Прокофьев в последний раз был в Париже. Всю жизнь Георгий Николаевич хранил принадлежавший Прокофьеву сборник гимнов «Христианской науки», который оставил ему композитор, возвращаясь в СССР.

Сердечная благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение публиковать архивные материалы.

Литература

- [1] Махрова 2002 — *Махрова Г. А.* Мой Тунис. Москва: Русский путь, 2002. 168 с.
- [2] Прокофьев, Кусевичский 2011 — Сергей Прокофьев — Сергей Кусевичский. Переписка 1910–1953 / подготовка текста и комментарии Виктора Юзефовича. Москва: Дека-ВС, 2011. 531 с.
- [3] Прокофьев 2002 — Прокофьев Сергей. Дневник, 1907–1933. В 3 ч. Часть 2-я: 1919–1933. Paris: sprkfv, 2002. 890 с.
- [4] Прокофьев Св. 1991 — *Прокофьев Святослав.* О моих родителях. Беседа сына композитора с Наталией Савкиной // Сергей Прокофьев. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. Москва: Советский композитор, 1991. С. 212–232.
- [5] Брежнева, Малинина 2004 — Русские музыкальные архивы за рубежом: справочник / сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. Москва: Московская консерватория, 2004. 155 с.
- [6] Савкина 2011 — *Савкина Н. П.* За горизонтами Дневника С. С. Прокофьева: о Горчакове // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 83–91.
- [7] Mann 2006 — *Georgii Gorchakov and the story of an unknown Prokofiev Biography, Commentary and translation from the French by Noëlle Mann // Three Oranges Journal.* 2006. № 11 (May). Pp. 9–13.

⁹¹ Ежедневная социалистическая французская газета. Основана в 1904 году. В 1920–1994 годах — орган Коммунистической партии Франции.

⁹² Прокофьев имеет в виду 16-ю годовщину Октябрьской революции; в списке сочинений Горчакова подходящего по тематике названия нет.

⁹³ Прокофьев очень любил вариационную форму, какое сочинение он имел в виду в этом письме — неизвестно.

⁹⁴ ID: SPA_9963. В упоминавшемся списке сочинений Горчакова квартета нет. Известно, что он сжег многие свои сочинения.

[8] Moreux, Bellocq 2006 — *Moreux B., Bellocq I.* Two friends of Prokofiev: Serge Moreux and Georgii Gorchakov // *Three Oranges Journal*. 2006. № 11 (May). Pp. 3–8.

© Н. П. Савкина, 2021

Сведения об авторе

Савкина, Наталья Павловна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

SPIN-код: 1669-5251

e-mail: nsavkina@mail.ru

Кандидат искусствоведения (1989), доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

More About Gorchakov, Prokofiev's Secretary

Savkina, Natalia P.

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

Abstract. The aim of the article is to present a new information about Prokofiev's secretary — Georgiy Nikolaevich Gorchakov in the analysis of previously unknown documentary materials.

He was the musician, who deciphered Prokofiev's sheet music and literary manuscripts, and who took his dictation. For years he was an agent of the composer's musical and literary ideas and he brought to completion some large-scale Prokofiev's scores. Besides, they were bound by the same belief — Christian Science.

Gorchakov's letters — his narrations to Prokofiev about himself — update the knowledge about ordinary Russian people's immigration experience. They tackle not only the world of music, but also Côte d'Azur's everyday life: navigation and scouting, in which Prokofiev — a father of growing boys — appeared to be interested. Certainly the description of Prokofiev and Gorchakov's communication wouldn't be complete without outlining the mundane everyday life of the music publishing house and nerve-wracking preparations for the coming concert which was missing some orchestral parts, and other colorful details.

A more accurate date for the publication of *Things in Themselves* could be considered a significant discovery in Prokofiev's historiography.

Keywords: *Sergei Prokofiev, Georgiy Gorchakov, Russian Music Publishing House, Russian emigration, Christian Science.*

Submitted on: 26.08.2020

Published on: 01.05.2021

For citation: *Savkina, Natalia P.* "More About Gorchakov, Prokofiev's Secretary". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 70–89 (in Russian).

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.004>.

Works Cited

- [1] Makhrova, Galina A. (2002). *Moi Tunis [My Tunisia]*. Moscow: Russian put', 168 p. (in Russian).
- [2] [Prokofiev, Sergei & Koussevitzky, Serge] (2011). *Sergei Prokofiev — Serge Koussevitzky. Perepiska 1910–1953 [Sergei Prokofiev — Serge Koussevitzky. Letters 1910–1953]*, text preparation and comments by Victor Yuzefovich. Moscow: Deko-BC, 531 p. (in Russian).
- [3] Prokofiev, Sergei (2002). *Dnyevnik, 1907–1933 [Diary, 1907–1933]*: in 3 Pt. Pt. 2: 1919–1933. Paris: sprkfv, 2002. 890 p. (in Russian).

- [4] Prokofiev, Svyatoslav (1991). “O moikh roditelyakh. Beseda syna kompozitora s Nataliy Savkinoy” [“About my parents. Talk of the composer’s son with Natalia Savkina”]. In *Sergei Prokofiev. Diary. Letters. Talks. Memoires*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 212–232 (in Russian).
- [5] Brezhneva, Irina V. & Malinina, Galina M. (2004). *Russkie muzykal’nye arkhivy za rubezhom: spravochnik [Russian music archives abroad: Catalogue]*. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 155 p. (in Russian).
- [6] Savkina, Natalia P. (2011). “Za gorizontami Dnevnika Sergeya S. Prokofieva: o Gorchakove.” [Over the horizons Sergei Prokofiev’s Diary: About Gorchakov]. In *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]*, no. 1 (2011), pp. 83–91 (in Russian).
- [7] Mann, Noëlle (2006). “Georgii Gorchakov and the story of an unknown Prokofiev Biography”, commentary and translation from the French by Noëlle Mann. In *Three Oranges Journal*, no. 11 (May 2006), pp. 9–13.
- [8] Moreux, Bernard & Bellocq, Ivane Béatrice (2006). “Two friends of Prokofiev: Serge Moreux and Georgii Gorchakov”. In *Three Oranges Journal*, no. 11 (May 2006), pp. 3–8.

© Natalia P. Savkina, 2021

About the Author

Savkina, Natalia P.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

SPIN-код: 1669-5251

e-mail: nsavkina@mail.ru

PhD (Arts, 1989), Associate Professor of the Russian Music History Department at Moscow State Tchaikovsky Conservatory

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



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

УДК 7.071.1; 7.071.2

ББК 85.3 (85.335.41; 85.313 (2), 85.313 (3))

DOI: 10.26156/OM.2020.13.2.005

«Московские» письма Джакомо Пуччини к режиссеру Владимиру Алексееву: первая публикация

Прыткова, Елена Евгеньевна

Нижегородское театральное училище имени Е. А. Евстигнеева
603005, г. Нижний Новгород, ул. Варварская, 3А

Сахарова, Анна Владимировна

Детская музыкальная школа № 15 г. Казань
420141, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Габишева, 15

Хорошилова, Наталья Васильевна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
603005, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

Аннотация. В статье впервые публикуется переписка Джакомо Пуччини и оперного режиссера Владимира Алексеева, ставшего одним из первых популяризаторов творчества композитора в России. Указанные письма впервые вводятся в научный оборот и таким образом дополняют корпус переведенного ранее эпистолярного наследия. В письмах, относящихся к 1913–1917 годам, затрагиваются разные аспекты творчества Пуччини, в том числе связанные с российской музыкальной культурой: постановка оперы «Девушка с Запада» в Москве, отклики на творчество Скрябина, Рахманинова и Стравинского, ситуация с постановкой опер Пуччини в Большом театре. Сканированные копии писем предоставлены для работы Российским национальным музеем музыки. С разрешения Музея в статье приводится фотокопия одного из писем Пуччини.

Ключевые слова: *Джакомо Пуччини, Владимир Сергеевич Алексеев, письма, Российский национальный музей музыки.*

Дата поступления: 02.10.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: *Прыткова Е. Е., Сахарова А. В., Хорошилова Н. В.* «Московские» письма Джакомо Пуччини к режиссеру Владимиру Алексееву: первая публикация // *Opera musicologica.* 2021. Т. 13. № 2. С. 90–114.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.005>.

Елена Прыткова, Анна Сахарова, Наталья Хорошилова

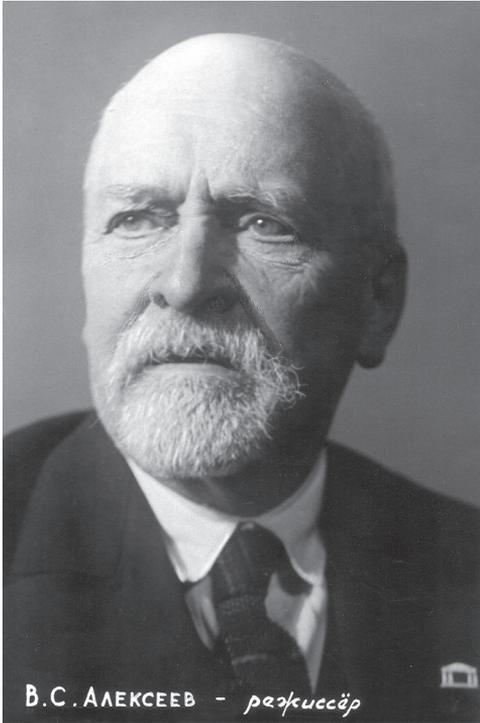
«Московские» письма Джакомо Пуччини к режиссеру Владимиру Алексееву: первая публикация

*Памяти музыкального журналиста
Андрея Хрипина*

В настоящей статье производится первая публикация девяти писем Джакомо Пуччини, непосредственно связанных с русской культурой и хранящихся в фондах Российского национального музея музыки в Москве. Это — удивительные свидетельства творческих контактов одного из величайших композиторов эпохи с русским оперным режиссером Владимиром Сергеевичем Алексеевым¹ (ил. 1), родным братом К. С. Станиславского и его сподвижником в московской Оперной студии, одним из первых популяризаторов творчества Пуччини в нашей стране. Письма Пуччини, охватывающие период с 1913 по 1917 годы, являются ответными на письма Алексеева к нему, вероятно находящимися в одном из зарубежных архивов (если они и сохранились). В нашем же распоряжении имеются четыре черновика писем Алексеева к Пуччини (они хранятся в фондах ранее указанного музея), которые также впервые публикуются в статье и таким образом вводятся в научный оборот.

Начало переписки (июнь 1913 года) явно говорит о том, что корреспонденты к тому времени уже были знакомы друг с другом (показательны такие фразы, как «дорогой господин Алексеев» и «тысяча горячих приветствий»). В биографии Алексеева мы находим подтверждающие это факты: известно, что режиссер в 1910 году посещал Пуччини в Италии, целью визита было знакомство с оперой «Мадам Баттерфляй», привлекая его внимание как поклонника итальянского маэстро, а также — как знатока японской культуры. Скорее всего, налаживанию контактов

¹ Алексеев, Владимир Сергеевич (1861–1939) — российский и советский оперный режиссер, либреттист, переводчик. Сотрудничал с Частной русской оперой С. И. Мамонтова, с оперным театром С. Зимина, после 1918 года работал вместе с К. С. Станиславским в Оперной студии в Москве, позднее преобразованной в оперный театр. Постановщик опер «Мадам Баттерфляй», «Девушка с Запада» и «Богема» Пуччини, «Филемон и Бавкида» Гуно, некоторых опер Римского-Корсакова. В 1935 году был удостоен звания заслуженного артиста РСФСР.



Ил. 1. Владимир Сергеевич Алексеев. Источник: Коллекция Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко
Fig. 1. Vladimir S. Alekseyev. Source: Collection of the Moscow State Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre

с Пуччини способствовало то обстоятельство, что Алексеев был достаточно сведущ в музыке. Станиславский в письме² к самому Алексееву так характеризует его вклад в работу Оперной студии: «У меня много есть вокруг меня и в Художественном театре, но у меня нет режиссера, который наравне с режиссерскими и учительскими данными был бы музыкантом, понимал бы вокал и знал бы ритмику, систему, музыкальную, оперную литературу и, как придаток ко всему, являлся бы обладателем огромной нотной библиотеки, которой безвозмездно пользуется студия» [Станиславский 1961, 173].

Вернувшись в Россию, Алексеев делает перевод либретто оперы на русский язык³ и предлагает ее к постановке в театр Зимина, где она получает первое сценическое воплощение в России (в Москве, в 1911 году,

² Письмо К. С. Станиславского к В. С. Алексееву от 1 марта 1928 года [Станиславский 1961, 173].

³ В 1938 году в издательстве «Музгиз» вышел клавишник оперы с переводом Алексеева — здесь опера получила свое иное название «Чо-Чо-Сан» (чуть позднее — «Чио-Чио-сан»), принятое в нашей стране.

режиссером выступил Петр Оленин, дирижером — Евгений Плотников). Чуть позже режиссер был приглашен в качестве консультанта для постановки оперы и в Петербург — ее премьера состоялась в Мариинском театре в январе 1913 года (дирижер Альберт Коутс, режиссер Николай Боголюбов).

Вслед за «Мадам Баттерфляй» Алексеев принимает участие в московских постановках еще двух опер Пуччини — «Девушки с Запада» в театре Зимина в сентябре 1913 года (это была российская премьера оперы с названием «Дочь Запада», прошедшая на сцене театра Солодовникова) и «Богемы» в оперной студии-театре Станиславского в апреле 1927 года (здесь Алексеев работал в тандеме с режиссером Варварой Владимировной Залесской). Большинство исследуемых писем соответствуют тому периоду, когда в Москве проходила подготовка спектакля и первые представления «Девушки с Запада». В его постановочную группу вошли дирижер Евгений Плотников, режиссер Петр Оленин, художник Иван Федотов⁴. «Девушка с Запада», также как и «Мадам Баттерфляй», звучала с русским текстом в переводе Алексеева. Последнее письмо, датированное январем 1917 года, показывает, что режиссер продолжал интересоваться творчеством Пуччини, прося композитора выслать ему клавиры новых опер (вероятнее всего, «Ласточки» и «Плаща»).

О том, что интересующие нас письма Пуччини находятся в фондах Музея музыки, было известно уже в 60-е годы XX века. Похоже, что именно Лев Данилевич, автор обстоятельной монографии «Джакомо Пуччини», первым упоминает о письмах композитора⁵ и приводит в своей книге отдельные цитаты из них (видимо, в собственном переводе), а также несколько фотокопий. Тем не менее, во впервые вышедшем в СССР издании эпистолярия Пуччини — «Дж. Пуччини. Письма» (1971) — указанная переписка с Алексеевым не включена, притом что в книге представлены другие русские имена в окружении маэстро (упоминаются М. Горький, Ф. Шаляпин, певица С. Крушельницкая). Вероятно, что в оригинальном итальянском издании «Carteggi Pucciniani»⁶, взятом за основу русскоязычного, данных писем (хранящихся в Москве) не было. Только в 2002 году,

⁴ Данные приводятся по книге «История русской музыки» [Левашев 2011]. В монографии Данилевича режиссером этой постановки назван В. Алексеев [Данилевич 1969, 415].

⁵ Приведем цитату из монографии: «В. С. Алексеев несколько лет (1913–1917) переписывался с Пуччини. Письма итальянского композитора не опубликованы; они хранятся в Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва)» [Данилевич 1969, 415].

⁶ Издание «Carteggi Pucciniani» 1958 года («Переписка Пуччини») включает 915 писем, в русскоязычном — только 353 письма [Пуччини 1971, 4, 355–366].

наконец, появляется более обстоятельное описание московских пуччиниевских писем, которое осуществили сотрудники Российского национального музея музыки. В аннотированном каталоге «Письма зарубежных музыкантов XIX–XX вв.» мы находим их краткое изложение с указанием необходимой справочной информации (фонда и единицы хранения, адресата, количества страниц и языка написания). Из десяти писем Пуччини девять адресовано В. С. Алексееву (фонд 191, единицы хранения со 118 по 126), одно — неустановленному лицу, поэтому в настоящей статье оно не фигурирует (фонд 446, единица хранения 119⁷); также Музей располагает четырьмя черновиками писем Алексеева к Пуччини (фонд 191, единицы хранения с 40 по 43).

Таким образом, предметом публикации в данной статье являются девять писем композитора режиссеру Алексееву и четыре черновика писем Алексеева, адресованных Пуччини. Перевод писем композитора осуществила Наталья Хорошилова — кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков Нижегородской консерватории. Переводы писем В. Алексеева принадлежат кандидату искусствоведения Анне Сахаровой (Казань) и выпускнице Нижегородского лингвистического университета, преподавателю французского языка Марии Терехиной (Нижний Новгород). Отдельную благодарность мы адресуем французскому оперному певцу Марку Мойону (Marc Mauillon) и итальянскому дирижеру Джанлука Пальюзо (Gianluca Pagliuso) за помощь в расшифровке трудночитаемых мест в письмах Пуччини от 7 июня и 9 октября 1913 года.

Содержание писем и их география говорят об интенсивном периоде в творчестве Пуччини (ил. 2). Маэстро перемещается из столицы в столицу, где ставятся его оперы: это Париж, Вена, Милан (также упоминаются Гамбург, Берлин, Лондон), и возвращается в свой дом в Торре дель Лаго, чтобы продолжать сочинять. В годы, на которые приходится переписка с Алексеевым, композитор испытывает большой творческий подъем — создается «Ласточка», реализуется замысел грандиозного Триптиха («Плащ», «Сестра Анджелика», «Джанни Скикки»). Эта интенсивность отражается и в иных примечательных деталях: Пуччини переходит от одного замысла к другому, порой работая одновременно над несколькими операми (см. письмо от 29 марта 1914 года), или, испытывая затруднения с одной оперой (в данном случае с «Плащом»), переключается на поиск сюжета для новой (см. письмо от 8 января 1914 года).

⁷ В аннотированном каталоге Музея, имеющем сквозную нумерацию, указанные письма имеют другие номера — с 929 по 938 [Востокова, Игнатьева 2002, 229–231].



Ил. 2. Джакомо Пуччини. Источник: Творческий Центр «Звуки Времени», 2020⁸
Fig. 2. Giacomo Puccini. Source: Soundtimes.ru, 2020

Обращают на себя внимание в письмах и иностранные выражения: видно, как композитор проникается определенной аурой места действия оперы (в «Плаще» это Париж с его баржами на Сене), а также атмосферой самой французской столицы (таково его первое короткое письмо Алексею, написанное из Парижа по-французски). Немаловажно отметить, что и Алексеев писал свои письма к Пуччини на французском — об этом свидетельствуют исследуемые нами черновики.

Повторяющимся мотивом переписки являются размышления композитора над первой постановкой оперы «Девушка с Запада» в Москве. Пуччини интересуется, как идет подготовка оперы, он высказывает мысль о ее сценической трудности, уточняет, привлечены ли в постановочную команду люди, знающие произведение. Кульминационная, и притом критическая, оценка постановки изложена в письме от 8 января 1914 года. На основе знакомства с фотоматериалами постановки Пуччини негативно отзывался о художественном оформлении спектакля, сомневаясь даже и в должном качестве исполнения оперы (!)

⁸ Творческий Центр «Звуки Времени», 2020. URL: <https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/dzhakomo-puchchini> (дата обращения: 02.10.2020).

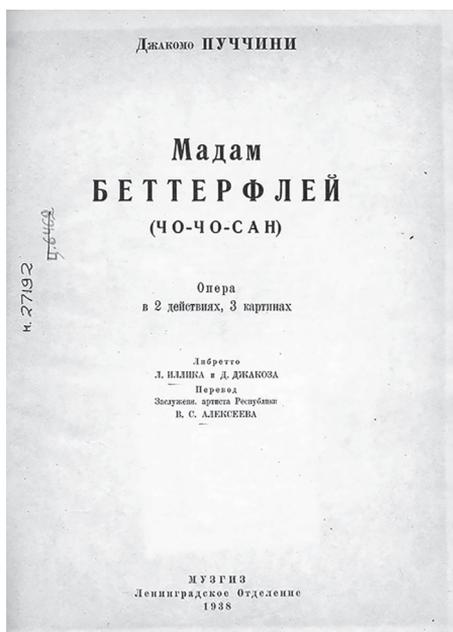
Вместе с письмами Алексеев присылал композитору и нотные издания русской музыки, преимущественно современных авторов. Благодаря этому переписка содержит интереснейшие свидетельства о восприятии Пуччини творчества Скрябина и Стравинского (см. письма от 24 сентября 1913 года и 6 июля 1914 года). Так, высказываясь о художественной манере Стравинского, Пуччини отмечает привлекательную для него атмосферу стихийности и импульсивности в сочинениях русского автора. Помимо Скрябина и Стравинского, он выделяет для себя (среди остальной присланной Алексеевым музыки) и творчество Рахманинова, что говорит о чуткости восприятия и широте художественных предпочтений маэстро.

В свою очередь письма Алексеева к Пуччини, три из которых относятся к 1914 году, не менее информативны: в них мы находим сведения о постановках опер композитора в России и за рубежом, свидетелем которых стал Алексеев, об интерпретаторах его музыки, о восприятии творчества Пуччини российской публикой и самими артистами, и даже о политическом климате вокруг постановок пуччиниевских опер в Большом театре. Как известно, в 1914–1915 годах Пуччини подвергся общественной критике (в биографической литературе приводятся сведения о целой кампании, развернутой во французской газете «Аксьон франсез» в связи с оперой «Ласточка»). Этот заказ, выполняемый композитором для австрийского издательства в годы Первой мировой войны (хотя контракт Пуччини заключил еще в мирное время), расценивался чуть ли не как пособничество врагу Италии⁹. Волна негодования (можно оценить ее масштаб) докатилась и до России — именно эти события послужили основой пространного письма Алексеева, посвященного поведению театральной администрации, артистов и публики в этих обстоятельствах. Черновик письма, в отличие от других черновигов Алексеева, не имеет ни обозначенной даты, ни места написания, но по указанным в нем событиям (упоминаемое возобновление «Мадам Баттерфляй» в Опере Зимина, которое состоялось в начале марта 1915 года) можно сделать предположение, что оно было написано в Москве, в сезоне 1914/1915 гг. Кроме того, данный черновик не окончен — текст, написанный чернилами, переходит

⁹ Подробнее об этом инциденте можно узнать из книги А. Фраккароли, где приведено ответное публичное письмо композитора журналистам, написанное весной 1917 года [Фраккароли 2014, 194–196]. Интересен и фрагмент из письма Пуччини А. Вандини от 11 февраля 1915 г., где композитор указывает еще на одну возможную причину атаки французских журналистов: «Читал, что обо мне пишут братья-французы? Нечего удивляться: это старая война, которая вспыхивает всякий раз, как только представляется случай. Не могут пережить, что именно на моих операх держится их национальный театр. Бойкотируют меня? Тем хуже для них» [Пуччини 1971, 284].

в карандашный, не имеющий типичных окончаний других писем (слов прощания и подписи Алексеева). В связи с этим в фондах Музея этот документ получил статус «незаконченного и неотсланного». Но, похоже, какой-то вариант этого письма всё же дошел до Пуччини — об этом говорит одна из фраз ответного письма композитора от 4 января 1917 года со словами удовлетворения тем, что его оперы ставятся в такой великой стране, как Россия. Таким образом, по всем признакам можно сказать, что на этом письме переписка закончилась. Скорее всего, ухудшающаяся политическая ситуация в обеих странах повлекла за собой невозможность ее продолжения, а тем более живого общения между адресатами. О дальнейших их контактах, если они и были (вплоть до смерти Пуччини в 1924 году), нам пока ничего неизвестно.

Владимир Алексеев прожил до 1939 года, до конца жизни работая в Оперном театре им. К. С. Станиславского и продолжая ставить там оперы Пуччини. О «Богеме» 1927 года мы уже упоминали, в 1935 году была поставлена и «Чио-Чио-сан» (но имя Алексеева по каким-то причинам в числе постановщиков уже не фигурировало¹⁰). В 1938 году в Ленинградском отделении издательства «Музгиз» вышел клавир (*ил. 3*) «япон-



Ил. 3. Титульный лист клавира оперы «Мадам Баттерфляй» с указанием перевода Алексеева

Fig. 3. Title page of the clavier of the opera «Madame Butterfly» with the indication of Alekseev's translation

¹⁰ В литературе режиссерами этого спектакля называются П. С. Златогоров и Д. В. Камерницкий [Абаулин, Смирин 2018, 97].

ской трагедии» Пуччини с русскоязычным переводом Алексева, используемым в театральной практике и в наши дни (например, в постановке Нижегородского театра оперы и балета 2008 года).

Мы приводим переписку Пуччини и Алексева с небольшими сопутствующими комментариями. Согласно оригиналу в переводах сохранены все имеющиеся подчеркивания слов. Сохранено нестандартное употребление знаков препинания (отсутствие в финальных предложениях точек — у Пуччини, написание названия опер без кавычек — у обоих корреспондентов), а также строчные буквы в начале коротких финальных предложений. Иностранные слова в письмах Пуччини приводятся согласно оригиналу. Также, по возможности, мы старались сохранить оригинальную стилистику обоих авторов, что позволяет передать более точно дух той эпохи.

*«Пуччини — Алексеву,
7 июня 1913 года,
Париж,
на бланке отеля „Вестминстер»¹¹*

Дорогой господин Алексей
Я вас благодарю за музыку, цветы и книгу. Вы очень любезны!
Тысяча горячих приветствий.
Пуччини»

*«Пуччини — Алексеву,
24 сентября 1913 года,
Торре дель Лаго»¹²*

Глубокоуважаемый господин Алексей.
(тысяча извинений за то, что пишу с таким опозданием)

Получил всю музыку в июле месяце. Сейчас получаю 3 посылки. Огромное спасибо — merci. Теперь у меня есть маленькое собрание русской музыки.

Скрябин мне кажется наиболее интересным также из-за его стремительной и странной эволюции. Я уверен в его гениальности!

¹¹ Российский национальный музей музыки (далее — РНММ). Ф. 191. Ед. хр. 118. Л. 1, франц. яз. Перевод М. Терехиной. Отель «Вестминстер» до сих пор функционирует в Париже (он находится рядом с Гранд-опера).

¹² РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 119. Л. 1, 1 об., итал. яз. Перевод Н. Хорошиловой. На Л.1 имеется карандашная пометка: «получ. 16 сент. 1913» (видимо, ошибочная дата, поскольку само письмо написано 24 сентября).

Мне нравится и мне интересен Рахманинов.

Другие авторы тоже имеют свои интересные стороны, хотя у некоторых мало характера.

— извините еще раз —

Я хотел бы узнать, что представляет собой в Прометее Скрябина световая клавиатура: не могу даже представить это себе!

Я сейчас работаю немного над тряпками¹³. Однако у меня есть идея создания легкой оперы без особых психологических беспокойств и лишенной так называемой глубины¹⁴.

Сейчас, повторяюсь, я работаю над одноактной оперой: L'Houppelande¹⁵ — парижская драма, действие которой происходит на Сене на одной из тех барж (réniche), которые перевозят товары по реке.

Вы могли бы мне сказать, как готовят Девушку¹⁶ в Москве.

Завтра уезжаю в Гамбург (Девушка¹⁷), затем Вена и Берлин — Manon Lescaut¹⁸.

Большой привет и до встречи в Париже зимой! Вы туда приедете?

Если нет, тогда в России —?! Но никто меня официально не пригласил до сих пор¹⁹.

Преданный Вам

Пуччини».

«Пуччини — Алексееву,

9 октября 1913 года,

Вена,

на бланке отеля „Бристоль“²⁰

Уважаемый господин Алексеев

Я получил здесь вашу телеграмму — благодарю вас.

¹³ Полагаем, что так Пуччини шутит по поводу названия оперы «Плащ» (прим. переводчика).

¹⁴ Скорее всего, речь идет о «Джанни Скикки» — комической опере, части Триптиха.

¹⁵ «Плащ». Здесь и далее Пуччини часто пишет название этой оперы, созданной на сюжет одноименной пьесы Дидье Гольда, по-французски.

¹⁶ Как ставят оперу «Девушка с Запада» (прим. переводчика).

¹⁷ Опера «Девушка с Запада».

¹⁸ Опера «Манон Леско».

¹⁹ Это высказывание говорит об определенных ожиданиях Пуччини в плане сотрудничества с российской стороной (в постановке его опер), которым не суждено было сбыться.

²⁰ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 120. Л. 1, итал. яз. Перевод Н. Хорошиловой. Фотокопия письма представлена на ил. 4. Отель «Бристоль», находящийся рядом с Венской оперой, функционирует до сих пор.

А как была исполнена моя Девушка? Без какого-либо содействия со стороны тех, кто ее хорошо знает?

Эта опера сценически чрезвычайно трудна, чего уж говорить!

Я утешаю себя надеждой на успех и желаю, чтобы он был долгим.

Здесь в Нофоре²¹ она пройдет 21 текущего месяца.

В Гамбурге все прошло с большим успехом.

Прощаюсь с вами сердечно

И вновь благодарю

Полный восхищения и преданный Вам

Пуччини» (ил. 4).

«Пуччини — Алексею,

13 октября 1913 года,

Вена, на почтовой карточке

с логотипом отеля „Бристоль“²²

Уважаемый господин Алексеев

Я получил здесь ваши письма и русскую музыку. Спасибо за новости о Девушке в Москве — надеемся, что успех будет продолжительным. Здесь она будет поставлена 22 (сего месяца) и надеюсь, это будет отличное исполнение. Ах, эти критики, они всегда не согласны с публикой. Я спокоен также потому, что никогда не читаю критику о моей музыке.

Спасибо за портреты артистов Девушки. Их нужно сделать лучше, я сам это вижу. Мне не нужны советы тех, для кого музыка не является профессией!

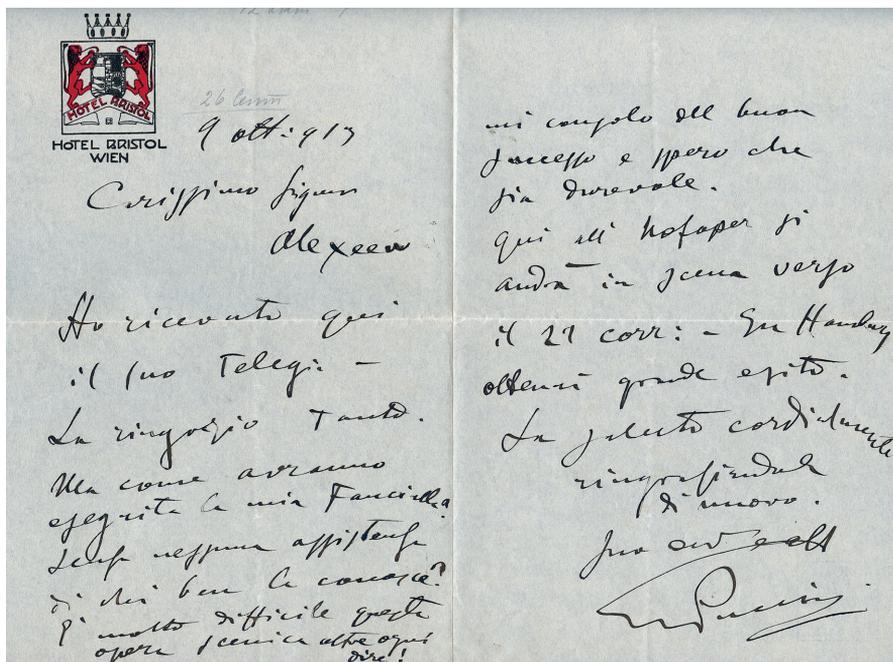
Сердечный привет

Преданный Вам

Пуччини».

²¹ Придворный оперный театр в Вене.

²² РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 121, Л. 1, 1 об., открытка, итал. яз. Перевод Н. Хорошиловой. На Л. 1 имеется карандашная пометка: «получено 4/17 окт. 1913».



HOTEL BRISTOL
WIEN

9 ott[obre]²³ 913

Carissimo Signor Alexeew

Ho ricevuto qui il suo teleg[amma] — La ringrazio tanto. Ma come avranno eseguita la mia Fanciulla? Senza nessuna assistenza di chi ben la conosce? È molto difficile questa opera scenica oltre ogni dire! Mi consolo del buon successo e spero che sia durevole. Qui all'Hofoper si andrà in scena verso il 21 corr[ente]: In Hamburg ottenni grande esito. La saluto cordialmente ringraziando La di nuovo.

Suo am[irato] e aff[ezionato]

Puccini

Ил. 4. Фотокопия письма Дж. Пуччини В. Алексееву от 9 октября 1913 года.

Источник: Российский национальный музей музыки

Fig. 4. Photocopy of the letter by G. Puccini to V. Alekseyev dated October 9, 1913.

Source: Russian National Museum of Music

²³ В письме встречаются сокращения. В скобках даны полные формы сокращенных слов в расшифровке переводчицы Натальи Хорошиловой.

«Пуччини — Алексееву,
8 января 1914 года,
Торре дель Лаго²⁴

Дорогой синьор Алексеев
Огромное спасибо за музыку, которую вы мне прислали (Рахманинова) — очень интересно!

Я получил портреты артистов Девушки, а также рисунки декораций — эти последние (декорации) не слишком мне нравятся — не хватает характера, а 3 акт — убогий²⁵. Не думаю, что Девушка в Москве такая, как должна быть также и по исполнению.

Могу ошибаться, но я так думаю.

Здесь тоже холодно — но это не русские холода!

Еду в Лондон послушать одну драму²⁶, которая возможно могла бы быть тем самым сюжетом, который я всегда ищу. Плащ — лежит на фортепиано и ждет музыку²⁷!

Манон в Берлине имела dernièrement²⁸ огромный успех.

Поздравляю еще раз с новым годом

Преданный Вам

Пуччини».

«Алексеев — Пуччини,
5/18 января 1914 года,
Берлин,
на бланке отеля „Continental“
с почтовым штемпелем²⁹

Дражайший Маэстро!

Я только что получил ваше любезное письмо из Торре дель Лаго, которое прислано мне сюда. Я на несколько дней приехал в Берлин из-за болезни моей дочери, которая находится здесь сейчас,

²⁴ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 122. Л. 1, итал. яз. Перевод Н. Хорошиловой.

²⁵ Декорации оперы, которые критикует Пуччини, изготовил Иван Сергеевич Федотов, выпускник Строгановского училища 1901 года. В начале карьеры он работал в Частной русской опере, а с 1908 по 1917 годы состоял художником в Опере Зимина.

²⁶ Поездка состоялась 13–15 января 1914 года (эти данные были предоставлены сотрудником итальянского Центра исследования Джакомо Пуччини / Centro Studi Giacomo Puccini). Однако сведений о том, какую постановку смотрел композитор, у нас нет.

²⁷ В музейном каталоге «Письма зарубежных музыкантов XIX–XX вв.» этот фрагмент письма передан неверно: «сообщает о поездке в Лондон в связи с работой над оперой „Плащ“» [Востокова, Игнатьева 2002, 230].

²⁸ Недавно (франц.).

²⁹ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 40. Л. 1, Л. 1 об., Л. 2, Л. 2 об., Л. 3, франц. яз. Перевод А. Сахаровой.

и вчера мне выпала возможность посмотреть в Шарлоттенбурге³⁰ вашу Манон. Я очень рад [этому] новому успеху, который вы имели в Берлине.

Театр был полон, много аплодировали, особенно антракту к 3 действию. Что касается певцов, то я нахожу, что они были не на высоте. Определенно, немцы — не певцы и, тем более, не актеры*.

Дополнение на полях: * Всегда излишний сентиментализм, но никогда — искренность и глубина, которые нужно иметь для исполнения ваших опер

Bertha Stolzenberg³¹ была неплоха в трагических моментах, но в двух первых актах ей очень не хватало изящества и обаяния. Что касается Де Грие (Laubenthal³²), то он был, несомненно, выше среднего. В целом, исполнители почти ничего не сделали для оперы, и если последняя имела большой успех, то он принадлежит исключительно вам, с чем я и поздравляю вас от всего сердца.

У нас в Москве, я полагаю, намереваются дать Мадам Баттерфляй в большом Императорском театре с М-м Неждановой, которую вы, возможно, слышали в Париже. Это превосходная певица, но полное ничтожество как актриса. Есть еще одна вещь, которой я побаиваюсь — это сам театр, который слишком велик для [оперы из] 2 или 3 актов. Трудно поставить оперу камерного склада на этой очень большой сцене. Я напишу вам чистосердечно, как всегда, об успехе Мадам Баттерфляй в Императорском театре.

Желаю вам найти в Лондоне оперный сюжет, который был бы вам по сердцу.

Примите, дражайший Маэстро, мои искренние и дружеские приветствия.

Полностью преданный вам
Алексеев».

³⁰ Шарлоттенбург — дворец прусских королей и германских императоров в Берлине, открытый в конце XIX века для посещения широкой публикой. Во дворце находился театр, где и была показана опера Пуччини.

³¹ У Алексеева неточность: имя певицы Герта (Hertha). Герта Штольценберг (1889–1960) — немецкая оперная певица, сопрано, примадонна Немецкой оперы в Берлине. В репертуаре Штольценберг были партии Тоски, Манон, Мими.

³² Лаубенталь, Пауль Рудольф (1886–1971) — немецкий оперный певец, тенор. Его дебют состоялся в 1912 году на фестивале Баха в Айзенахе. Певец выступал в оперных театрах Германии, Австрии, Англии, США и Южной Америки.

«Пуччини — Алексееву,
29 марта 1914 года,
Торре дель Лаго»³³

Дорогой синьор Алексеев
Спасибо за ваше любезнейшее письмо с новостями, которые вы мне сообщили относительно моих опер, хорошо принятых в России.

Сейчас буду писать маленькую оперу для Вены, затем последуют Башмачки (*Les Petits Sabots*³⁴).

Также *Houppelande*, соединенный с двухактной оперой на почти мистический сюжет.

Это мои настоящие и будущие новости.

Я думаю, что останусь здесь еще ненадолго — не могу сказать вам, буду ли я здесь 20 апреля — возможно, буду в Милане.

Мне будет очень приятно вновь увидеть вас.

с наилучшими пожеланиями

Ваш преданный

Пуччини».

«Алексеев — Пуччини,
17 апреля 1914 года,
Милан,
на бланке отеля „Palace Hotel”³⁵

Дорогой Маэстро!

Я искренне благодарю Вас за Ваше приятное дружеское письмо, которое я получил накануне своего отъезда из Москвы.

Я совершаю небольшое путешествие со своей женой и в данный момент нахожусь в Милане. После нашего визита к Рикорди я не стал спрашивать о том, находитесь ли Вы в Милане, и, к своему огромному сожалению, узнал, что Вас ждут здесь только через две недели.

Через несколько дней я буду снова в Милане, и позволю себе еще раз справиться о Вашем присутствии здесь.

Перед отъездом из Милана я видел дирижера из Императорского Театра, который мне сообщил, что ваша Тоска выбрана для бенефиса оркестра, то есть для одного из самых лучших спектаклей следующего сезона. Я сохраняю надежду на встречу с Вами

³³ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 123, Л. 1, итал. яз. Перевод Н. Хорошиловой.

³⁴ Под оперой для Вены имеется в виду «Ласточка». Замысел оперы «Башмачки» так и остался нереализованным.

³⁵ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 41. Л. 1, Л. 2, Л. 2 об., франц. яз. Перевод М. Терехиной.

здесь, и затем, будучи в Париже, я рассчитываю провести несколько дней (с 24 по 26 апреля) в отеле Crillan.

Надеюсь, что ваше здоровье в порядке, и ваша работа продвигается к вашему полному удовлетворению.

Дорогой Маэстро, примите самое искреннее и дружественное приветствие.

Полностью преданный Вам

Алексеев

Я привез Вам фотографии и надеюсь, что они будут Вам интересны».

*«Пуччини — Алексееву,
18 апреля 1914 года,
Торре дель Лаго»³⁶*

Дорогой синьор Алексеев

Спасибо за ваше любезное письмо.

Я пробуду в Милане 6 или 7 дней, а в Париже с последних чисел апреля до 4 или 5 мая.

Буду счастлив вновь увидеть вас.

С большим уважением

Преданный Вам

Пуччини».

*«Алексеев — Пуччини,
22 апреля 1914 года,
Милан, на бланке отеля „Palace Hotel”³⁷*

Дражайший Маэстро!

Многократно благодарю вас за ваше любезное письмо, но мне так не повезло! Я должен покинуть Милан, не увидев вас. Это подлинное разочарование!!!

Я с величайшим сожалением понимаю, что в Париже также не буду иметь счастья увидеть вас, потому что к концу месяца должен вернуться в Москву.

Не имея возможности лично передать вам фотографии нескольких музыкальных журналов, я попросил консьержа дома, где вы живете, передать вам всё, что я привез.

Мне остается только надеяться, что увижу вас в Москве. Вы должны приехать в нашу страну и в наш театр.

³⁶ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 124. Л. 1, итал. яз. Перевод Н. Хорошиловой.

³⁷ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 42. Л. 1, Л. 2, Л. 2 об., франц. яз. Перевод А. Сахаровой.

Так что до встречи, дорогой Маэстро, до встречи в Москве. Посылаю вам мои наилучшие пожелания, самые сердечные и дружеские приветствия.

Полностью преданный вам
Алексеев

Я искал здесь повсюду книгу, о которой мне рассказывали — *„G. Puccini à casa e fuori“*³⁸, но я не смог ее найти. Не могли бы вы сказать мне, дорогой Маэстро, где я могу найти эту книгу?».

«Пуччини — Алексееву,
6 июля 1914 года,
Торре дель Лаго»³⁹

Дорогой синьор Алексеев
Благодарю вас за то, что послали мне *Le Rossignol*⁴⁰ Стравинского — любопытнейшая и в некоторых частях оригинальная опера, где во 2^{ой} половине энгармонизм доведен до высочайшей степени — но всегда или почти всегда у этого автора первоматерия [музыки] бьет ключом стихийно и именно поэтому он меня интересует, хотя я и не согласен с ним радикально.

Вы любезны со мной! Всегда!
Большое спасибо
Нежно с вами прощаюсь
Пуччини».

«Алексеев — Пуччини,
сезон 1914/1915 гг., предположительно март,
Москва»⁴¹

Дорогой Маэстро!
Пользуясь представившейся возможностью, я хотел бы обратиться к вам в этом письме, которое посылаю с одним из ваших соотечественников, который уехал из Москвы, чтобы вступить в итальянскую армию. В эти дни у нас проходят демонстрации в честь вашей родины и Короля Италии. Так что ваша прекрасная страна будет бороться вместе с другими против варваров, которые уважают только физическую силу!

³⁸ Книгу с подобным названием найти не удалось. Скорее всего, имеется в виду книга Арнальдо Фраккароли «*Giuseppe Puccini in casa e nel teatro*» («Джакомо Пуччини дома и в театре»), вышедшая в 1910 году в Милане.

³⁹ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 125. Л. 1, итал. яз. Перевод Н. Хорошиловой. На письме имеется карандашная пометка: «получено 27 июля 1914».

⁴⁰ «Соловей», опера И. Стравинского.

⁴¹ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 43. Л. 1, Л. 1 об., Л. 2, Л. 3, Л. 3 об., франц. яз. Перевод А. Сахаровой.

Хочу рассказать вам кое-что о том, что произошло у нас в связи с вами. Нашлись люди, которые хотели навредить вам, впутав вас в политическую аферу. Они написали в одной из наших газет, что вы выразили симпатию по отношению к немцам, и что во Франции навсегда решили исключить ваши произведения из репертуара.

Что касается Оперы Зимина в Москве, то они решили возобновить в марте Мадам Баттерфляй, но был момент сомнения. Телеграфировали г-ну Рикорди в Милан, дабы убедиться, что новости, объявленные газетами, были ложными. Ответ г-на Рикорди, содержание которого вы, вероятно, знаете, прибыл вовремя. Он был опубликован, и решение о постановке М-м Баттерфляй было принято, как и анонсировалось. Однако в газетах вновь появились публикации против вас, и эти статьи публиковались даже тогда, когда спектакль уже шел. Должен признаться, что, даже зная симпатию нашей публики к вам, я не был уверен, что премьерный спектакль пройдет спокойно. Дирижер оркестра, госпожа Вера Люце⁴² (лучшая наша Мадам Баттерфляй) и другие артисты имели вполне понятные опасения, но после первого акта горячие аплодисменты публики успокоили всех, успех был обеспечен. Каждый вечер, когда давали Мадам Баттерфляй, театр был полон. Для меня было настоящим удовольствием еще раз убедиться в силе вашего таланта и в интеллигентности нашей публики.

Артисты отнеслись к своим ролям с подлинной любовью. М-м Вера Люце (Чио-Чио-Сан) и Зинаида Ершова⁴³ (Судзуки) приходили ко мне, чтобы отрепетировать все сложные сцены, которые они немного позабыли с момента первой постановки.

Критика в этот раз была очень благожелательна к вам. Один из ваших врагов даже написал, что музыка такова, что ее хочется слушать вечно, вечно! Каково! Какие перемены! И это несмотря на все недоброжелательные статьи! Вот настоящая победа!

*[*Приписано карандашом]*

Могут ли вопросы искусства пересекаться с политикой?

Я был бы очень рад получить от вас несколько строк, чтобы узнать, что ваше здоровье хорошо и у вас все в порядке».

⁴² Люце, Вера (1879–1977) — по происхождению полька, оперная певица (сопрано), выпускница Варшавского музыкального института по классу фортепиано. С 1907 по 1913 годы работала в Опере Зимина. Первая исполнительница партии Чио-Чио-сан (ил. 5) в Москве (премьера 25 января 1911 года). Среди партий также Мими в «Богеме». Певица записывалась на граммпластинки фирм «Пате» (1903, 1906) и «Граммофон» (1907).

⁴³ Ершова, Зинаида (1882–19??) — оперная певица, меццо-сопрано и контральто. Работала в Опере Зимина с 1908 по 1917 годы. В 1930-е годы выступала в Русской опере в Париже.



Ил. 5. Вера Люце в партии Чю-Чю-сан. Источник: Сибирская горница, 2006–2020⁴⁴.
Fig. 5. Vera Lutse as Chio-Chio-san. Source: <http://www.gornitsa.ru/>

⁴⁴ Сибирская горница, 2006–2020. URL: <http://www.gornitsa.ru/item.php?id=15271724&t=20> (дата обращения: 02.10.2020).

«Пуччини — Алексееву,
4 января 1917 года, Милан
(на письме штампель — улица Верди, 4)⁴⁵

Дорогой г-н Алексеев

С огромным удовольствием получил Ваше письмо. Это не верно, что я болел. Я хорошо себя чувствую, чувствовал и, надеюсь на это в будущем. *Jusque ad finem*⁴⁶!

Я работал — я завершил Ласточку (*L'hirondelle*) в 3-х актах и Плащ (*La houppelande*) — одноактную. Сейчас буду писать Сестру Анджелику — одноактную — чтобы затем объединить ее с Плащом.

Ласточку я закончил уже давно — она была написана по заказу одного австрийского издателя и если не смогу освободиться, я вынужден буду ждать окончания войны! А когда она закончится?

Мы, в Италии, за исключением некоторых неудобств, хорошо вооружены и в глубине души мы очень верим в светлое будущее!

Мне очень приятно знать, что мои оперы продолжают жить в вашей великой стране, и этим я чрезвычайно польщен.

Мне жаль, что пока эти 2 оперы не опубликованы, я не могу Вам их послать.

Спасибо за любезные слова в мой адрес.

Всего доброго!!! Вам и всем нам!!!

С искренней дружбой

Верьте мне всегда

Преданный Вам

Пуччини».

Логическим продолжением начатой в данной статье работы станет поиск остальных писем Алексеева к Пуччини — уже в зарубежных архивах. Воссозданный полный контекст переписки сможет поведать о работе над первыми постановками «Девушки с Запада» в России, о восприятии оперы артистами и публикой, а также о самом Владимире Алексееве, столь много сделавшим для знакомства отечественной публики с творчеством прославленного итальянца.

⁴⁵ РНММ. Ф. 191. Ед. хр. 126. Л.1, Л.1 об., Л.2, Л.2 об., итал. яз. Перевод Н. Хорошиловой. По этому адресу в Милане находится театр Ла Скала.

⁴⁶ До конца! (Пуччини соединяет французский с латынью).

Литература

- [1] Востокова, Игнатъева 2002 — Письма зарубежных музыкантов XIX–XX вв. из фондов Музея музыкальной культуры. Аннотированный каталог / сост. Н. С. Востокова, К. Н. Игнатъева. Москва: Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки, 2002. 436 с.
- [2] Данилевич 1969 — *Данилевич Л.* Джакомо Пуччини. Москва: Музыка, 1969. 453 с.
- [3] Левашев 2011 — История русской музыки: в 10 т. Т. 10 В: 1890–1917. Книга II: Хронограф / ред.-сост. Е. М. Левашев. Москва: Азбука славянской культуры, 2011. 1228 с.
- [4] Абаулин, Смирин 2018 — Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Хроники столетия (1918–2018) / ред.-сост. Д. Абаулин, А. Смирин. Москва: МАМТ, 2018. 720 с.
- [5] Пуччини 1971 — *Пуччини Дж.* Письма / пер. с ит. И. Константиновой; ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. Т. Келдыш. Ленинград: Музыка, 1971. 368 с.
- [6] Станиславский 1961 — *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Письма. 1918–1938. Москва: Искусство, 1961. 614 с.
- [7] Фраккароли 2014 — *Фраккароли Арнальдо.* Мой друг Пуччини рассказывает. Челябинск: Авто Граф, 2014. 296 с.

© Е. Е. Прыткова, 2021

© А. В. Сахарова, 2021

© Н. В. Хорошилова, 2021

Сведения об авторах

Прыткова, Елена Евгеньевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5180-8750>

SPIN-код: 1655-0080

e-mail: prytkovann6@gmail.com

Нижегородское театральное училище имени Е. А. Евстигнеева, концертмейстер
603005 г. Нижний Новгород, ул. Варварская, 3А

Сахарова, Анна Владимировна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9549-1935>

SPIN-код: 7679-3455

e-mail: listik4@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2008), преподаватель теоретических дисциплин Детской музыкальной школы № 15 (г. Казань), методист, руководитель фольклорного ансамбля

420141 Республика Татарстан, г. Казань, ул. Габишева, 15

Хорошилова, Наталья Васильевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4536-3492>

SPIN-код: 4672-6439

e-mail: giocconda@yandex.ru

Кандидат педагогических наук (2013), доцент кафедры иностранных языков Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

603005 г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

“Moscow” Letters by Giacomo Puccini to the Director Vladimir Alekseyev: First Publication

Prytkova, Elena E.

Evstigneyev Nizhny Novgorod Theater School
3A Varvarskaya St., Nizhny Novgorod 603005, Russia

Sakharova, Anna V.

Kazan Children’s Music School № 15
15 Gabisheva St., Kazan, Republic of Tatarstan 420141, Russia

Khoroshilova, Natalia V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory
40 Piskunova St., Nizhny Novgorod 603005, Russia

Abstract. This article is the first publication of the correspondence between composer Giacomo Puccini and opera director Vladimir Alekseyev, who became one of the first popularizers of Puccini’s work in Russia. It is the first time that these letters are introduced into scientific circulation and thus supplement the corpus of the previously translated letters of the composer. Letters from 1913 to 1917 touch upon various aspects of Puccini’s work, including those related to Russian musical culture, such as production of the opera *La fanciulla del West* in Moscow, responses to the works of Scriabin, Rachmaninov and Stravinsky, the situation with staging of Puccini’s operas at the Bolshoi Theater. Scanned copies of the letters are made available for work by the Russian National Museum of Music. With the permission of the museum, the article presents a photocopy of one of Puccini’s letters.

Keywords: *Giacomo Puccini, Vladimir Alekseyev, letters, Russian National Museum of Music.*

Submitted on: 02.10.2020

Published on: 01.05.2021

For citation: *Prytkova, Elena E. & Sakharova, Anna V. & Khoroshilova, Natalia V.* “‘Moscow’ Letters by Giacomo Puccini to the Director Vladimir Alekseyev: First Publication”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 90–114 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.005>.

Works Cited

- [1] Vostokova, Natalya S. & Ignat’eva, Kseniya N. (2002). *Pis'ma zarubezhnykh muzykantov XIX–XX vv. iz fondov Muzeya muzykal'noy kul'tury. Annotirovannyi katalog* [Letters

- from foreign musicians XIX–XX from the funds of the Museum of Musical Culture. Annotated catalog*], comp. by Natalya S. Vostokova, Kseniya N. Ignat'eva. Moscow: Trudy Gosudarstvennogo tsentral'nogo muzeya muzykal'noy kul'tury imeni M. I. Glinki, 436 p. (in Russian).
- [2] Danilevich, Lev V. (1969). *Giacomo Puccini*. Moscow: Muzyka, 453 p. (in Russian).
- [3] Levashev, Evgeniy M. (2011). *Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vols. Vol. 10B: 1890–1917. Pt. II: Khronograf [Chronograph]*, edited and compiled by E. M. Levashev. Moscow: Azbuka slavyanskoy kul'tury, 1228 p. (in Russian).
- [4] Abaulin, Dmitriy & Smirina, Anna (2018). *Moskovskiy akademicheskiy muzykal'nyy teatr imeni K. S. Stanislavskogo i Vl. I. Nemirovicha-Danchenko. Khroniki stoletiya (1918–2018) [Moscow Academic Musical Theater. Chronicle of the century (1918–2018)]*, edited and compiled by Dmitriy Abaulin, Anna Smirina. Moscow: MAMT, 720 p. (in Russian).
- [5] Puccini, Giacomo (1971). *Pis'ma [Letters]*, translation from Italian by I. Konstantinova; edited and compiled by T. Keldysh. Leningrad: Muzyka, 368 p. (in Russian).
- [6] Stanislavski, Konstantin S. (1961). *Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 8 vols. Vol. 8: Pis'ma [Letters]. 1918–1938*. Moscow: Iskusstvo, 614 p. (in Russian).
- [7] Fraccaroli, Arnaldo (2014). *Moy drug Puccini rasskazyvaet [My friend Puccini tells]*. Chelyabinsk: Avto Graf, 296 p. (in Russian).

© Elena E. Prytkova, 2021

© Anna V. Sakharova, 2021

© Natalia V. Khoroshilova, 2021

About the Authors

Prytkova, Elena E.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5180-8750>

SPIN-код: 1655-0080

e-mail: prytkovann6@gmail.com

Accompanist at the Evstigneyev Nizhny Novgorod Theater School

3A Varvarskaya St., Nizhny Novgorod 603005, Russia

Sakharova, Anna V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9549-1935>

SPIN-код: 7679-3455

e-mail: listik4@mail.ru

PhD (Arts, 2008), Teacher of theoretical courses of Kazan Children's Music School № 15, methodologist, head of a folk ensemble, music critic

15 Gabisheva St., Kazan, Republic of Tatarstan 420141, Russia

Khoroshilova, Natalia V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4536-3492>

SPIN-код: 4672-6439

e-mail: gioconda@yandex.ru

PhD (Sciences, 2013), Associate Professor of the Department of Foreign Languages of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory
40 Piskunova St., Nizhny Novgorod 603005, Russia



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

Рецензии

УДК 785.11.04

ББК 85.316

DOI: 10.26156/OM.2020.13.2.006

«Блоковская симфония» Владимира Щербачёва: partitura incognita

Михеева, Марина Владимировна

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

Аннотация. Весной 2021 года семья ленинградского композитора В. В. Щербачёва опубликовала за свой счет партитуру самого значительного сочинения в его симфоническом наследии — Симфонии № 2 для солистов, хора и оркестра на тексты Александра Блока. Созданное в первой половине 1920-х годов, произведение к настоящему моменту исполнялось лишь дважды: при жизни автора в 1927 году (дирижер В. А. Дранишников) и после его смерти в 1987 году (дирижер В. В. Катаев), в связи с чем предпринимается попытка объяснить этот исторический факт. Отдельное внимание посвящено обстановке премьерного показа и впечатлению, произведенному им на первых слушателей и отразившемуся в периодике тех лет.

На основе личных бесед автора рецензии с внучкой композитора Е. О. Кучумовой воссоздаются обстоятельства исполнения симфонии, приуроченного к 100-летию со дня рождения композитора. Отмечается кропотливая работа редакторов — сотрудников Санкт-Петербургской консерватории Н. А. Мартынова и А. А. Красавина — по восстановлению нотного текста на основе сохранившейся рукописной копии переписчика и стеклографического издания в библиотеке «Дома музыки на Старо-Петергофском» (в прошлом библиотека Музфонда Ленинградского отделения Союза композиторов). Обосновывается необходимость включения данного монументального симфонического произведения в современную концертную жизнь.

Ключевые слова: *Владимир Владимирович Щербачёв, Александр Александрович Блок, симфония, партитура, премьера, библиотека Музфонда.*

Дата поступления: 15.04.2021

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: *Михеева М. В.* «Блоковская симфония» Владимира Щербачёва: partitura incognita // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 2. С. 116–125.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.006>.

Марина Михеева

«Блоковская симфония» Владимира Щербачёва: *partitura incognita*

Щербачёв В. Симфония № 2 для большого симфонического оркестра, смешанного хора и солистов (сопрано и тенора): партитура / редакторы Н. А. Мартынов, А. А. Красавин. Санкт-Петербург, 2021. 320 с.
ISMN 979-0-9003429-0-4

Буквально на днях, в конце апреля 2021 года, в музыкальной жизни Петербурга произошло историческое событие — вышла в свет партитура Симфонии № 2 Владимира Владимировича Щербачёва. Данная симфония занимает особое место в творческом наследии композитора: он долго размышлял над ее формой и концепцией (после завершения одночастной Первой прошло почти 10 лет), несколько лет создавал музыку (первые наброски записаны в конце 1922 года, а последние уточнения вносились уже перед премьерой в 1927 году), неторопливо и вдумчиво вчитывался в поэзию Александра Блока, выбирая созвучные его музыкальным построениям строки, долго оркестровал. Но всё это не потому, что автор не был уверен в себе; напротив, с самого зарождения замысла он ощущал свою ответственность перед поставленными масштабными задачами. «...какая чудесная будет симфония, а там, где голоса вступают, душа хочет вырваться из тела и унести куда-то, но все страшно певуче, все поет и поет», — писал он в разгар работы своей жене, Марии Илларионовне, ставшей первым слушателем и своеобразным «соавтором» произведения [Щербачёв 1985, 132]. Характерно, что остро ощущаемая композитором роль мелодического начала обсуждалась с Н. К. Метнером, а в дальнейшем отмечалась Б. В. Асафьевым, Ю. Н. Тюлиным и Б. А. Араповым. Однако нельзя исключить, что именно это качество стало причиной концертной невостребованности симфонии.

В период ее создания эстетические установки 1920-х годов — с одной стороны, требующие создания музыки, понятной для народных масс, а с другой, отказывающие в праве на существование «романтическому» лирико-эмоциональному стилю, — уже сформировались и набрали силу. Смысл звучащих строк из блоковских циклов «Страшный мир», «Арфы и скрипки», «О чем поет ветер», с их грустными размышлениями о мрачном пугающем мире, провозвестниками «пролетарской» музыкальной

идеологии не был понят или же был трактован отрицательно, а в восприятии приверженцев новых музыкальных течений казался пережитком прошлого. Читая рецензии и воспоминания участников тех событий, убеждаешься, что премьера прошла с огромным успехом, но в каждом отклике звучала минорная нота:

«Если б мы не знали, что произведение является уже пережитым этапом в творчестве композитора, можно было бы прийти в содрогание от жестокой симфонии Щербачева. Но, к счастью, новая симфонизмта этого автора, полная светлых тонов, свидетельствует, что некий психологический искус уже пройден, преодолен композитором и в настоящее время мы можем ожидать от него *созвучного нам творчества* (NB!), перешагнуть к которому Щербачев мог, лишь развязав путы индивидуалистического психологизма» [Исламей 1927];

«..против мрачного, пессимистического уклона симфонии можно и возражать: должна ли считаться музыка, взятая из этой поэзии отчаянья, искусством здоровым?» [Ценовский 1927];

«..сейчас в музыке невыносима всякая середина, всякое пошлое „между“. Хороши только крайности: или дисциплина конструктивизма, или не менее смелая и не менее современная импровизация, в которой рвется к жизни чувство, не знающее условных норм. Много надо иметь творческих сил, чтобы осмелиться в наше время на подобного рода размах, — лирическую симфонию, как правдивый рассказ» [Асафьев 1927].

Щербачёв, безусловно, внутренне очень сильно переживал за свое детище и, конечно, делился сокровенным с женой. В семейном архиве потомков композитора сохранилось ответное письмо Марии Илларионовны мужу от 5 января 1928 года¹, содержащее ее мнение о напечатанных критических отзывах:

«Сегодня получила твое заказное с рецензиями. Ужасно им обрадовалась и с жадностью читала. Конечно, Ценовский пишет вздор, а Исламей только отчасти ее воспринял, но уже то, что даже и неподготовленные люди поняли в ней ее значение — уже много. Верно и в хороших, сочных словах высказано основное

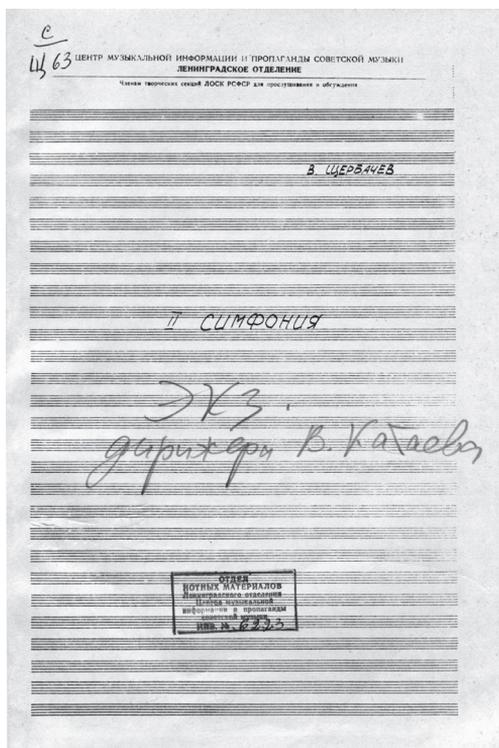
¹ Автор рецензии сердечно благодарит внучку композитора Елену Олеговну Кучумову за возможность познакомиться с содержанием данного письма и других материалов. Публикуется впервые.

у Асафьева, но хотелось бы большего, более детального. Хотя все же сказано горячо, с увлечением, правдиво. Жаль, что он мало знает симфонию, не почувствовал он ее и не додумал. Но и это со временем может прийти».

Была надежда, что в будущем «блоковская симфония» прозвучит еще не раз, но всё сложилось иначе. При жизни композитора она была исполнена только единожды, 15 декабря 1927 года, в Ленинградской филармонии под управлением Владимира Александровича Дранишникова с участием хора Академической капеллы (хормейстер Михаил Георгиевич Климов), солистами выступили Ксения Дорлиак и Николай Куклин. Вторая «премьера» состоялась 60 лет спустя и была приурочена к 100-летию со дня рождения Щербачёва. 15 июня 1987 года в Ленинградской филармонии дирижер Виталий Витальевич Катаев при участии хора Капеллы под руководством Владислава Александровича Чернушенко и солистов Татьяны Новиковой и Константина Никитина практически воскресил эту музыку (ил. 1).

Ил. 1. В. В. Щербачёв.
Симфония № 2, титульный лист
партитуры. Музыкальный фонд
Санкт-Петербурга. Нотная
библиотека. Инв. № 6223

Fig. 1. Vladimir Scherbachyov.
Symphony No. 2, the title of score.
The library of Musical Fond
of St. Petersburg. No. 6223



По воспоминаниям внучки композитора Елены Олеговны, в зале не было ни одного свободного места, впечатление, произведенное на публику, было потрясающим: красота сочинения как будто загипнотизировала слушателей, а во время финала «Песнь Ада», казалось, никто не дышал, с такой inferнальной силой он прозвучал (ил. 2). Безусловно, это было заслугой дирижера, который внимательно отнесся к авторскому тексту и тщательно выработывал на репетициях свою трактовку, максимально приближенную к первоисточнику. Сохранилась уникальная кассета с записью концерта, сделанная родственниками Елены Олеговны; благодаря этому свидетельству мы можем ощутить всё величие симфонии, до сих пор неведомое ни многим специалистам, ни тем более любителям музыки.

Искреннее желание, чтобы *opus magnum* Владимира Щербачёва звучал как можно чаще, стало причиной издания партитуры Второй симфонии его потомками. Необходимо отметить, что исполнительская судьба наследия композитора всегда была трудной и, будем честными, в наступившем XXI веке не улучшилась. Конечно, Евгений Александрович Мравинский и Натан Григорьевич Рахлин постоянно включали в свои программы оркестровые сюиты из музыки к кинофильмам «Гроза» и «Петр I», шла оперетта «Табачный капитан» (для трансляции по радио даже была сделана адаптированная версия), Пятая симфония была записана на грампластинку и исполнялась в Ленинграде, на экспериментальных площадках ставился синтетический Нонет для струнного квартета, фортепиано, флейты, арфы, женского голоса и партии пластики². Большую роль в популяризации творчества мастера сыграл Сергей Михайлович Слонимский, основавший в консерватории музыкальные собрания, на которых исполнялись малоизвестные произведения ленинградских композиторов, в том числе и Щербачёва (фортепианные и камерно-инструментальные). Но партитура «блоковской симфонии» оставалась неизданной. Почему?

Еще раз вернемся к концерту 1927 года. Нельзя с уверенностью утверждать, но, скорее всего, Дранишников дирижировал по авторизованной копии, что косвенно подтверждается присутствием в ней пометок Анатолия Никодимовича Дмитриева (1908–1978) — участника тех событий, тогдашнего студента, а впоследствии выдающегося советского музыковеда, профессора Ленинградской консерватории. В своих воспоминаниях он писал:

² О создании и постановках Нонета см.: Горн А. В. Творческий опыт Владимира Щербачева: музыка и танец // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 3. С. 87–99.

«В подготовке к исполнению имелся ряд неполадок: оркестровые партии были переписаны с ужасающими ошибками. Вечером, после очередных занятий в консерватории, группа студентов направилась на квартиру к Щербачеву. Всю ночь проверяли и исправляли переписанные ноты. Везде, где только можно, сидели с резинкой и ножичком в руках молодые музыковеды и композиторы. Даже на полу были разложены партии, и на них, лежа, делались исправления. <...> Самой большой наградой для нас было заявление В. Дранишникова на утренней репетиции, что в оркестровых партиях не осталось ни одной ошибки. Через день эта симфония прозвучала с огромным успехом» [Слонимская 2006, 35–36].

Эти записи упоминают и редакторы нового издания Николай Авксентьевич Мартынов и Алексей Алексеевич Красавин, подготовившие нотный текст к публикации на основе источников, хранящихся в библиотеке Музыкального фонда Санкт-Петербурга, — рукописной копии партитуры и стеклографического издания Музфонда СССР (тиражом 50 штук!). По последнему, кстати, симфония исполнялась в 1987 году: среди нескольких томов был обнаружен и рабочий экземпляр Катаева с его многочисленными пометами.

Авторская партитура долгое время хранилась в семье Щербачёвых. Елена Олеговна до сих пор помнит эту огромную толстую рукопись альбомного формата с пожелтевшими от времени страницами, на которых острым аккуратным почерком была запечатлена «блоковская симфония». Но судьба распорядилась жестоко: будучи передан в конце 1980-х годов дирижеру (не будем здесь называть его имя) для планируемого очередного исполнения, автограф партитуры не вернулся обратно. И до сих пор доподлинно неизвестно, где он теперь, так же как неясно, что стало с переписанными оркестровыми и хоровыми голосами (многочисленные запросы в оркестровые фонды не дали пока результатов).

Тем радостнее воспринимается свершившийся уже факт издания партитуры Второй симфонии на стихи Александра Блока, с посвящением 100-летию со дня смерти поэта. Будем искренне верить, что в скором времени это уникальное сочинение сбросит с себя пыль забвения, займет достойное место в ряду выдающихся симфонических творений и будет звучать в исполнении лучших дирижеров современности.

Литература

- [1] Асафьев 1927 — Глебов И. [Асафьев Б. В.] Мои наблюдения // Красная газета (вечерний выпуск). 1927. № 343. 21 декабря. С. 4.
- [2] Исламей 1927 — Исламей. [Малков Н. П.] Вторая симфония Щербачева // Жизнь искусства. 1927. № 52. 27 декабря. С. 11.
- [3] Слонимская 2006 — Слонимская Р. Н. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 240 с.
- [4] Ценовский 1927 — Ценовский А. Вторая симфония Щербачева. (Филармония) // Красная газета (вечерний выпуск). 1927. № 337. 15 декабря. С. 4.
- [5] Щербачёв 1985 — В. В. Щербачёв: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Ленинград: Советский композитор, 1985. 360 с.
© М. В. Михеева, 2021

Сведения об авторе

Михеева, Марина Владимировна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6247-5058>

SPIN-код: 8595-7059

e-mail: mikheeva1982@mail.ru

Ведущий специалист по издательской деятельности Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

“Blok’s Symphony” by Vladimir Shcherbachyov: a “partitura incognita”

Mikheeva, Marina V.

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

Abstract. In spring 2021 the descendants of the Leningrad composer Vladimir Scherbachyov published for their own money the score of his most significant symphonic opus — *Second Symphony for soloists, choir and orchestra* with lyrics from Alexander Blok. Composed at the beginning of XX century, it has been performed just twice — during the life of the author at 1927 (conductor Vladimir Dranishnikov) and after his death at 1987 (conductor Vitaliy Kataev), which makes it necessary to explain this historical fact. Special attention is paid to premiere and impression on public, reflected in critical articles.

Based on the personal conversation with Vladimir Scherbachyov’s granddaughter Elena Kuchumova circumstances about 100th anniversary of the composer’s birth performance are recreated. Nicolay Martynov and Alexey Krasavin performed rigorous work of on recreation of the score on the basis of a manuscript copy of autograph and steklograph edition held at library of “Musical House on Staro-Peterhofsky” (previously the library of Musical Fond of the Union of Composers of Leningrad). The necessity of including this monumental symphonic piece in the modern concert life is justified.

Keywords: *Vladimir V. Scherbachyov, Alexander A. Blok, symphony, score, premiere, library of Musical Fond.*

Submitted on: 15.04.2021

Published on: 01.05.2021

For citation: *Mikheeva, Marina V.* “Blok’s Symphony’ by Vladimir Shcherbachyov: a ‘partitura incognita’”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 116–125 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.006>.

Works Cited

- [1] Glebov, Igor [Asafiev, Boris V.] (1927). “Moi nablyudeniya” [“My observations”]. In *Krasnaya gazeta* (evening release), no. 343 (21 December 1927), p. 4.
- [2] Islamei [Malkov, Nicolay P.] (1927). “Vtoraya simfoniya Shcherbacheva” [“Scherbachyov’s Second symphony”]. In *Zhizn’ iskusstva*, no. 52 (27 December 1927), p. 11.
- [3] Slonimskaya, Raisa N. (2006). *Chuvstvo puti. Kompozitor Vladimir Shcherbachev [Sense of the way. Composer Vladimir Scherbachyov]*. St. Petersburg: Kompozitor • Saint Petersburg, 240 p.

- [4] Tsenovsky, Anton A. (1927). “Vtoraya simfoniya Shcherbacheva. (Filarmoniya)” [“Scherbachyov’s Second symphony. (Philharmonic)”]. In *Krasnaya gazeta* (evening release), no. 337 (15 December 1927), p. 4.
- [5] Scherbachyov, Vladimir V. (1985). *Vladimir Scherbachyov: stati, materialy, pisma* [Vladimir Scherbachyov: articles, materials, correspondence], edited by Raisa N. Slonimskaya and Alexander Krukov. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 360 p.

© Marina V. Mikheeva, 2021

About the Author

Mikheeva, Marina V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6247-5058>

SPIN-код: 8595-7059

e-mail: mikheeva1982@mail.ru

PhD (Arts, 2011), Leading Specialist in Publishing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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



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

Сведения об авторах

Анна Сергеевна Кривоцова — музыковед, научный сотрудник Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки. В 2018 году с отличием окончила РАМ имени Гнесиных (кафедра аналитического музыкознания). В настоящий момент продолжает свое обучение в аспирантуре РАМ имени Гнесиных (класс профессора Т. В. Цареградской). Работает над диссертацией по теме «Оперное творчество С. Барбера в контексте музыкального театра США первой половины XX века». В сфере научных интересов находится музыка XX века, в частности американский оперный театр, а также вопрос советско-американских отношений в области музыкального искусства.

Марина Владимировна Михеева — кандидат искусствоведения, ведущий специалист по издательской деятельности Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, музыковед. В 2006 году окончила музыкаведческий факультет Санкт-Петербургской консерватории, в 2011 защитила кандидатскую диссертацию «Архив С. В. Рахманинова как источник изучения творчества и биографии композитора» (научный руководитель — Т. З. Сквирская). Сфера научных интересов связана с источниковедением и текстологией; русской музыкальной культурой XX века. Автор монографии и ряда статей, организатор выставки и участник концертных программ, посвященных С. В. Рахманинову; участник научных конференций в Санкт-Петербурге, Москве, Калининграде, Ивановке. С 2020 года главный редактор журнала «Musicus».

Елена Николаевна Наливаева — аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра теории музыки,

Contributors to this issue

Anna S. Krivtsova — musicologist, a researcher of the Documents and Personal Archives Department in the Russian National Museum of Music. In 2018, she graduated from the Gnesins Russian Academy of Music (Analytical Musicology Department). She currently continues her studies as postgraduate student of the Gnesins Academy (scientific advisor — Professor Tatiana V. Tsaregradskaya); the theme of the dissertation is “The operatic output by Samuel Barber in the USA musical theatre context of the first half of the 20th century”. The field of scientific interests includes music of the 20th century, in particular, the American Opera Theatre, as well as Soviet-American contacts in the framework of musical art.

Marina V. Mikheeva — PhD (Arts, 2011), Leading Specialist in Publishing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, musicologist. In 2006 she graduated from the Musicology Faculty of the St. Petersburg Conservatory, in 2011 she defended her PhD thesis on Sergei Rachmaninoff’s archive in St. Petersburg (under Associate Professor Tamara Z. Skvirskaya). The sphere of scientific interests is connected with the textology, Russian musical culture of the 20th century. She is the author of a monography and numerous articles, an organiser of the exhibition and participant of concert programmes dedicated to Rachmaninoff; she has presented papers at conferences in Saint Petersburg, Moscow, Kaliningrad and Ivanovka. Since 2020 she has been the Editor-in-Chief of the *Musicus* journal.

Elena N. Nalivaeva is doing her PhD at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (department of the Theory of music) under Professor Tatiana S. Bershad-

научный руководитель — д. иск., профессор Т. С. Бершадская). В 2016 году окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «Музыковедение» (класс Т. С. Бершадской). Работает преподавателем музыкальной литературы в Санкт-Петербургском музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. Как музыкальный критик публиковала статьи и рецензии в различных изданиях. Область научных интересов сосредоточена вокруг современной российской академической музыки.

Елена Евгеньевна Прыткова — музыковед, концертмейстер, музыкальный журналист, свободный исследователь. Лауреат Московского областного открытого конкурса музыкальной критики и журналистики в области искусства имени Бориса Асафьева (2015 год, номинация «Лучшая рецензия»). Выпускница Архангельского музыкального училища (1997) и Нижегородской государственной консерватории (2002) по классу профессора В. М. Цендровского (дипломная работа «Восток в музыке „Турандот“ Пуччини»). С 2008 по 2014 годы работала пресс-секретарем камерного оркестра «Солисты Нижнего Новгорода», с 2014 по 2020 — администратором и пресс-секретарем камерного хора «Нижний Новгород». Публиковалась в газете «Музыкальное обозрение» и на интернет-портале «Музыкальная карта».

Наталья Павловна Савкина — музыковед-историк, кандидат искусствоведения (1989). Тема кандидатской диссертации: «Становление оперного творчества С. С. Прокофьева („Ундина“ и „Маддалена“»)» (Московская консерватория, 1989). Отмечена международными грантами. Стажировалась в La Bibliothèque National (Париж), The Prokofiev's Archive (Лондон), Paul Sacher Stiftung. Публикации на русском, английском, французском, немец-

skaya. Graduated from the Saint Petersburg Conservatory in 2016 (under the supervision of Tatiana S. Bershadskaya. Works at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music as a teacher of music literature. As a music criticist, published her articles and reviews in different journals. Her academic interests focus on the Russian contemporary academic music.

Elena E. Prytkova — musicologist, accompanist, music journalist. Laureate of the Boris Asafiev Open Competition for Music Criticism and Journalism in Arts, Moscow region (2015, nomination “Best review”). A graduate of the Arkhangelsk music college (1997) and the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (2002), class of Professor Vladimir M. Tsendrovsky (diploma work “The Orient in the music of ‘Turandot’ by Puccini”). From 2008 to 2014 she worked as the press secretary of the chamber orchestra “Soloists of Nizhny Novgorod”, from 2014 to 2020 — the administrator and press secretary of the Chamber choir “Nizhny Novgorod”. Published her works in the newspaper “Musical review” and on the Internet portal “Musical map” (<https://muzkarta.info>).

Natalia P. Savkina — historian musicologist, PhD (Arts, 1989), Associate Professor of the Department of Russian Music History at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Her works have been published in Russian, English, German, French, Polish, etc. She won international grants for research work at the National Library of France, Serge Prokofiev Archive, Paul Sacher Stiftung. As part of a group of authors, she was awarded the prize of the Academy of Fine Arts of France for

ком и др. языках. В составе коллектива авторов награждена премией Французской академии изящных искусств 2010 г. за книгу — каталог выставки «Ленин, Сталин и музыка». Fayard / Cite de la musique, Paris, 2010: Статья «„Пропадал и нашелся“: Сергей Прокофьев в стране Советов». Среди публикаций последнего времени: “Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death.: An Introduction to Prokofiev’s Thanatology” in “Rethinking Prokofiev”, Oxford University Press, 2020. Участие в конференциях к юбилеям Прокофьева в городах России, а также в Кельне, Манчестере, Дареме, Батон Руж, Нью-Йорке и др. Автор сценариев телевизионных фильмов и передач, среди них «Простодушный человек с серыми глазами» (ЦТ, 1991), «Геннадий Рождественский» (2001) и др. Принимала участие в телепередачах «Музыка в эфире» (со Св. Прокофьевым, 1991), «Абсолютный слух», «Наблюдатель», документальном фильме «Verschlossene Heimat» (Германия — Франция, 1999) и др.

Анна Владимировна Сахарова — кандидат искусствоведения (2008), преподаватель теоретических дисциплин МБУ ДО «ДМШ № 15» г. Казани, методист, руководитель фольклорного ансамбля. В 2003–2007 гг. преподавала в Казанском музыкальном училище (колледже) имени И. Аухадеева. Высшее образование получила в Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки по специальности «музыковедение» и специализации «музыкальная фольклористика». Окончила аспирантуру РАМ имени Гнесиных, в 2008 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера». Круг научных интересов: музыкальный театр, массовая музыкальная культура, музыка барокко, русский фольклор, музыкальная критика. Принимала участие в конференциях и фестивалях в России и за рубежом (Литва, Польша), мероприятиях Российского

the catalog of the exhibition “Lenin, Stalin and Music” (2010). Other important works and activities include: a monograph “ ‘Fiery Angel’ by Sergei Prokofiev. From the History of Composition” (2015); recent publications: “Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death.: An Introduction to Prokofiev’s Thanatology” in “Rethinking Prokofiev”, Oxford University Press, 2020; participation in conferences in Russia, USA, Germany, United Kingdom, Bulgaria etc; TV programs; scripts for the documentaries, such as “A simple-hearted man with grey eyes” (1991), “Gennadi Rozhdestvenski”, 2001 and other. Participated in TV films and programs: “Music on air” (together with Sviatoslav Prokofiev, 1991), «Verschlossene Heimat» (Germany – France, 1999), “Our Prokofiev” (Russia, 2016); in the programs “Observer”, “Absolute pitch” etc. Chief adviser at Prokofiev’s Museum in Moscow.

Anna V. Sakharova — PhD (Arts, 2008), teacher of theoretical courses of Kazan Children’s Music School № 15, methodologist, head of a folk ensemble, music critic. In 2003–2007 taught at the Kazan Musical College named after Ilyas Aukhadiev. Born in Kazan. Graduated from the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory with a degree in musicology and specialization in musical folklore. Graduated from the postgraduate school of Gnesins Russian Academy of Music. In 2008 defended her PhD thesis “Musical Theater of Andrew Lloyd Webber”. Research interests: musical theater, mass musical culture, baroque music, Russian folklore, musical criticism. She took part in conferences and festivals in Russia and abroad (Lithuania, Poland), events of the Russian Folklore Union, international seminars and concerts organized by the Center for Folklore and Ethnography of Lithuanian National Communities. Author of over 20 research articles and reviews.

фольклорного союза, международных семинарах и концертах, организованных Центром фольклора и этнографии национальных общин Литвы. Автор более 20 исследовательских статей и рецензий.

Владимир Владимирович Хавров — в 2017 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (научный руководитель — профессор А. И. Климовицкий), в настоящее время — аспирант консерватории (научный руководитель — профессор Л. Г. Ковнацкая). Ведущий редактор издательского отдела Мариинского театра. Область научных интересов — музыкальная культура романтизма, история исполнительства на духовых инструментах.

Наталья Васильевна Хорошилова — кандидат педагогических наук (2013), доцент кафедры иностранных языков Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Окончила Нижегородскую государственную консерваторию по классу фортепиано. Второе высшее образование — Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н. А. Добролюбова. Основные сферы исследовательской и исполнительской деятельности: литература и межкультурная коммуникация; теория и методика преподавания иностранных языков и культур (итальянский язык). Регулярно выступает в качестве концертмейстера и в составе фортепианного дуэта. Лауреат международных и Всероссийских конкурсов. Основные труды: перевод книги итальянского маэстро Антонио Юварры “La voce e le sue tecniche”, перевод отрывков из книги итальянского композитора Сальваторе Шаррино “Le figure della musica”, перевод научного исследования “Tratado de composición musical” испанского композитора и музыковеда Хоакина Турины, монография «Формирование культурной компетентности студентов вуза: теоретические основы и педагогические условия».

Vladimir V. Khavrov graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2017 under the supervision of Professor Arkady I. Klimovitsky and is currently doing a PhD at the Conservatory under Professor Lyudmila G. Kovnatskaya. He is currently a lead editor of the Mariinsky Theatre Publishing Department. His academic interests include music of Romanticism and the history of wind playing.

Natalia V. Khoroshilova — Candidate of Pedagogical Sciences (2013), Associate Professor of the Department of Foreign Languages of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory. She graduated from the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (piano class). Her second higher education was the Dobrolyubov Nizhny Novgorod National State University. The main areas of research and performance are literature and intercultural communication; theory and methods of teaching foreign languages and cultures (Italian). She performs regularly as a concertmaster and as part of a piano Duo. Winner of international and all-Russian competitions. Main works: translation of the book by Italian Maestro Antonio Juarra “The Voice and its techniques”, translation of excerpts from the book by Italian musicologist Salvatore Sciarrino “Le figure della musica”, translation of the scientific study “Tratado de composición musical” by a Spanish composer and musicologist Joaquin Turina, a monograph “Formation of cultural competence of University students: theoretical foundations and pedagogical conditions”.

Информация для авторов

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

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru, opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

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

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Литература) и наукометрический список на английском языке (Works Cited), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitsche.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК (<https://teacode.com/online/udc/>) и ББК (<https://classinform.ru/bbk.html>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 2. 2021

Подписано в печать 01.05.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 8,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1693-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru