

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. Воробьёв (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)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

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. Зеэбас (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)
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)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
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, 2022

Содержание

Статьи

Андрей Денисов
Тайные послания и шифры:
феномен криптоцитаты
в музыкальном искусстве **8**

Людмила Махова
«Три песни алтайских кирджачков»
в материалах Этнографической секции
Государственного института музыкальной
науки и записях XIX–XX веков **22**

Татьяна Цветковская
«Звуковые партитуры»
Леопольда Стоковского **82**

Документы

Елена Сартакова, Елена Куликова
Санкт-Петербургская консерватория
в 1866–1868 годы (по материалам Отчета
Русского музыкального общества) **102**

Анастасия Войцешко
А. Н. Серов. «Альбом
путешественника» **116**

Екатерина Власова
«Коллектив профессиональных
композиторов» как «первичная ячейка»
СССР **132**

Рецензии

Владимир Гуревич
Приношение Стравинскому **160**

Сведения об авторах **165**

Информация для авторов **170**

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*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. 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*)
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*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration 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, 2022

Contents

Articles

Andrei Denisov
Secret Messages and Ciphers:
The Phenomenon of Crypto Quotation
in Musical Art **8**

Lyudmila Makhova
“Three Songs of Altai Kerzhaks”
in the Materials of the Ethnographic Section
of the State Musicology Institute (GIMN)
and in the Recordings
of 19–20th Centuries **22**

Tatiana Tsvetkovskaya
Leopold Stokowski’s “Sound-Scores” **82**

Documents

Elena Sartakova, Elena Kulikova
The Saint Petersburg Conservatory
in 1866–1868 (Based on the Report
of the Russian Musical Society) **102**

Anastasia Voitseshko
“Traveler’s Album” by Alexander Serov **116**

Ekaterina Vlasova
“The Collective of Professional Composers”
as the “Primary Cell” of the Union of Soviet
Composers of the USSR **132**

Reviews

Vladimir Gurevich
Tribute to Stravinsky **160**

Contributors to this issue **165**

Directions to contributors **170**

Статъи

Научная статья
УДК 78.073
doi: 10.26156/ОМ.2022.14.2.003

«Звуковые партитуры» Леопольда Стоковского

Татьяна Анатольевна Цветковская

Российский государственный музыкальный телерадиоцентр, Радио «Орфей», Москва, Россия, tskoblik@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8395-9820>

Аннотация. Статья посвящена анализу художественных и технических экспериментов Леопольда Стоковского. Понятие «звуковая партитура» (*sound-score*), использованное американским дирижером, по мнению автора статьи, подразумевает синтез живущих в сознании композитора, исполнителя и слушателя *слуховых образов* произведения. В то время как обычная партитура фиксирует авторский замысел в рамках закрепившихся в музыкальной практике обозначений, звуковая партитура отражает философски обусловленную структуру, охватывающую множество актуальных форм произведения как объекта художественного воплощения.

Интерпретация творчества Стоковского в контексте реализации звуковой партитуры развенчивает многие стереотипы относительно склонности дирижера к эпатажу. На наш взгляд, подоплеку его смелого новаторства стоит искать в симфонических транскрипциях, аранжировках и оригинальных оркестровках Стоковского, отражающих своеобразие слуховых представлений дирижера. Изучение авторских приемов позволяет глубже понять его индивидуальность, ключевыми характеристиками которой являются свобода самовыражения, акцент на эстетике звука, непрерывная коммуникация с артистами оркестра. Ценные сведения также дает реконструкция деталей гастрольной поездки Стоковского по Советскому Союзу в 1958 году.

Развитие звукозаписи и появление новых медиа послужило импульсом к поиску средств, способных более точно выразить слуховой образ и усилить слуховое переживание. Мастерски используя возможности сохранения звука, его воспроизведения, передачи на большое расстояние, Стоковский не только выступил пионером отрасли, но полностью подчинил технологию художественным задачам, создав в сфере звука самостоятельное, самоценное музыкальное произведение.

Ключевые слова: *Леопольд Стоковский, Филадельфийский оркестр, звукозапись, Государственный академический русский оркестр имени В. В. Андреева*

Для цитирования: *Цветковская Т. А.* «Звуковые партитуры» Леопольда Стоковского // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 82–100. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2022.14.2.003>.

© Цветковская Т. А., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.003

Leopold Stokowski’s “Sound-Scores”

Tatiana A. Tsvetkovskaya

Radio Orpheus, Moscow, Russia, tskoblik@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8395-9820>

Abstract. The article analyzes technical and artistic experiments of the American conductor Leopold Stokowski. According to the author, the term “sound-score”, which Stokowski used in the context of musical themes, implies synthesis of the *auditory images* of a composition emerging in the minds of the composer, the performer, and the listener. The performer’s task is to embody his or her own auditory image, connected with the auditory image of the composer through a musical score, and at the same time to pronounce interpretative features, creating a general *auditory experience*. Acoustic techniques, timbre solutions, and visual effects are eventually aimed at creating an image close to his or her own in the minds of the public. A network of connections between the auditory images of all participants in a musical act through auditory experiences reflects *the continuous formation of a musical composition in its sound essence*.

Attempts to capture auditory images in a textual form are observed in symphonic transcriptions, arrangements and original orchestrations of Stokowski. The analysis of the conductor’s techniques allows us to better understand his personality, the key characteristics of which are freedom of self-expression, emphasis on the aesthetics of sound, constant communication with the orchestra musicians, bright staginess of his performing manner. The ability to trace *the dynamics of the formation* of Stokowski’s auditory images complements his creative portrait. Important information is provided by the reconstruction of the details of his Soviet Union tour in 1958.

Development of sound recording and formation of new media was an impetus for a further search for means that could more accurately express the auditory image and enhance the auditory impression. Skillfully using the possibilities of maintaining, reproducing, and transmitting sound over a distance, Stokowski not only became a pioneer of the industry, but completely subordinated the technology to creative tasks, “creating in sound” a valuable and independent musical work.

Keywords: *Leopold Stokowski, Philadelphia Orchestra, sound recording, Andreyev State Russian Orchestra*

For citation: Tsvetkovskaya T. A. Leopold Stokowski’s “Sound-Scores”. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 2. P. 82–100. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.003>.

© Tatiana A. Tsvetkovskaya, 2022

«Звуковые партитуры» Леопольда Стоковского

Введение

Музыка — искусство звука, однако понятие «звуковая партитура» не входит в музыкальный лексикон. Партитурой (итал. *partitura*, буквально — разделение, распределение) принято называть нотную запись многоголосного музыкального произведения, в которой даны в определенном порядке партии всех голосов [Партитура 1993, 975]. Остальные «партитуры» — партитура роли [Станиславский 1991, 117], театральная [Пави 1991, 219], световая [Исмагилов, Древалёва 2005, 184] и звуковая [Москвина 2017, 199] — могут выступать лишь в качестве метафоры.

Использование понятия «партитура» учеными разных специальностей выводит на первый план *партитурный принцип*, аналогичный «принципу партитурной записи (один голос под другим)» [Партитура 1993, 975]. Его примерами могут служить синтез нескольких самостоятельных пластов звукового оформления [Ефимова 2015, 61], использование междисциплинарных подходов в исследованиях медиа [Neumeyer 2014, 67], в контексте же музыкального искусства речь может идти о *корреляции слуховых образов* участников музыкального события.

Американский дирижер Леопольд Стоковский (1882–1977), рассуждая о типах любителей симфонических концертов, вскользь упоминает «музыкальных интеллектуалов», которые скрупулезно следят за исполнением по напечатанной партитуре. Гораздо выше он ставит умение слушателя строить внутри себя звуковую партитуру (*sound-score*), которая «содержит все, что есть в написанной партитуре, к чему добавлено то, что не может быть зафиксировано нашей нотацией, а также чувства и музыкальные импульсы певцов или исполнителей» [Stokowski 2004a, 249–250].

Определение звуковой партитуры у Стоковского перекликается с трактовкой понятия музыкального произведения сторонниками феноменологического подхода. Так, Роман Ингарден отмечал, что «произведение полностью отлично от его „нот“, *respective* от его „партитуры“» [Ингарден 1962, 404]. Жан-Поль Сартр был убежден в том, что музыка пребывает «вне существования». «Я слушаю ее [симфонию] вовсе не в реальности, а в воображении» [Сартр 2001, 313]. Бенедетто Кроче уточнял, что настоящие творения живут лишь в душах их авторов и слушателей [Кроче

1999, 405]. А Робин Джордж Коллингвуд сделал важное дополнение: музыка — «не звук» и даже «не воображаемый звук». Это «воображаемый опыт всеобщей деятельности» [Коллингвуд 1999, 144].

Учитывая вышесказанное, мы трактуем sound-score как триединый феномен, синтез живущих в сознании композитора, исполнителя и слушателя слуховых образов произведения (своего рода *мета-паттерн* [Small 1998, 199]). Подобно инструментальным партиям, они могут выступать на первый план, дублировать и дополнять друг друга, переплетаться и контрастировать между собой, но в конечном счете складываются в стройное целое — звуковую партитуру.

Несмотря на значительное количество серьезных работ, посвященных Леопольду Стоковскому, сам он остается во многом непонятым или, как выразился один из его биографов, «неуловимым» [Smith 1990, 11]. На наш взгляд, бессмысленно искать объяснение «загадок» и «парадоксов» Стоковского в череде внешних событий. Важнее попытаться постичь логику его творчества, что, согласно выдвигаемой в настоящей статье гипотезе, можно сделать путем анализа его самобытных звуковых партитур.

Особенности слуховых образов Стоковского и средства их воплощения в слуховом переживании

Приступая к исследованию специфики слуховых образов Стоковского, необходимо остановиться на понятии «художественный образ». Изучив историографию указанного феномена, Григорий Консон, исходя из наблюдений отечественного музыковеда Иосифа Рыжкина¹, пришел к пониманию образа как «излучения действительности в замысел художника» [Консон 2012, 260]. Но главное — Рыжкин вывел своего рода формулу художественного образа, которую он объяснил как единство эмоции, воли и интеллекта (ЭВИ-единство) или эмоции, воли и мысли (ЭВМ-единство) [Консон 2012, 258–259]. Такое осмысление образа позволило Консону, наряду с конкретными и субъективными чертами музыки, выявить в данном понятии объективный и всеобъемлющий характер [Консон 2012, 89, 84].

Однако нас в данном феномене будет интересовать аспект, непосредственно связанный с музыкальным исполнительством, — образ представления [Представление 2009, 517]. Представление о конкретном музыкальном произведении мы предлагаем обозначить как индивидуальный *слуховой образ*, рождающийся в сознании каждого из участников музы-

¹ И. Рыжкин, в свою очередь, опирался на достижения Л. Н. Гумилева.

кального акта в преддверии, в процессе или в результате реального слухового переживания.

Слуховые образы Стоковского отличались гипертрофированным индивидуализмом: многие коллеги считали, что исполнению маэстро недостает чувства меры. И все же его высочайший профессионализм безоговорочно признавали ведущие музыканты разных поколений. Николай Малько — фактически ровесник Стоковского — называл его «действительно профессиональным дирижером», но замечал, что «он совершенно изгажен рекламой и самовыставлением» [Малько 1972, 301]. Ученик Малько Лео Гинзбург писал, что мастерство американского дирижера всегда притягивало публику, хотя его интерпретации не всегда отличались «хорошим вкусом, глубиной, содержательностью» [Гинзбург 1982, 40]. Кирилл Кондрашин, будучи на 32 года моложе Стоковского, отмечал его непререкаемый авторитет, однако если интерпретации классического репертуара звучали для Кондрашина убедительно, то исполнение «Картинок с выставки» Мусоргского в оркестровке Стоковского произвело «впечатление дилетанщины» и вызвало опасение, что «у него, может быть, со вкусом неблагополучно» [цит. по: Ражников 1989, 183]. Напротив, Геннадий Рождественский, первым в Советском Союзе исполнивший эту транскрипцию в 1983 году, высоко оценивал мастерство Стоковского, сумевшего уловить чутким ухом «скрытый тембр» фортепианного цикла Мусоргского [Рождественский 1989, 171].

Новаторскому подходу Стоковского отдает должное и Василий Петренко, яркий представитель молодого поколения современных дирижеров. Художественный руководитель Государственного академического симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова выделяет три принципиально важных момента в характеристике маэстро: «Во-первых, есть масса произведений, которые до Стоковского никто не играл. Во-вторых, его техника. Одним из первых он рискнул пересадить оркестр. И, в-третьих, с точки зрения распространения интереса к серьезной музыке в США ему было мало равных»².

Стремление Стоковского «быть на шаг впереди» объясняется, на наш взгляд, тем, что его оригинальные слуховые образы нельзя было выразить в слуховом переживании привычными средствами, и потому маэстро целенаправленно искал новые каналы коммуникации со слуховыми образами композитора и слушателя. На первый план был выдвинут

² Беседа с В. Петренко проходила в офисе Государственного академического симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова 22.12.2021 с целью подготовки интервью, опубликованного в газете «Музыкальный Клондайк» [Цветковская 2021].

принцип *свободы восприятия* музыки, отражающей бесконечное разнообразие красок, эмоций, смыслов, в конечном счете, — разнообразие самой жизни [Стоковский 1963, 34].

Непрерывная эволюция художественного содержания обусловлена не только внешними причинами — развитием инструментария и техники исполнения, но и внутренним потенциалом сочинения, которое, по образному выражению Стоковского, напоминает «гигантское дерево секвой, разрастающееся с каждым столетием все более и более» [Стоковский 1963, 18]. Текст служит импульсом исполнительской фантазии. Он подобен пейзажной натуре, отражаемой «в бесчисленных и разнообразных вариантах художниками, умеющими видеть и обладающими воображением» [Стоковский 1963, 21]. Как живописные работы роднит не столько общность сюжета, сколько индивидуальность авторского стиля, так в музыке на первый план выступает характер творческой манеры.

Картины Левитана, Поленова, Шишкина или Куинджи обычный любитель способен идентифицировать практически с первого взгляда. С «авторизацией» музыкальных полотен дело обстоит куда сложнее. Однако почерк Стоковского узнаваем даже в «стандартном» репертуаре. Его секрет — в неповторимом, *фирменном* оркестровом звучании.

Критики называли Стоковского «звуковым сибаритом» [Elie 2012, 146], а его «непрерывный звук невероятного воздействия и интенсивности» [Мосери 2019, 14] описывали как *волнующий, мерцающий* [Daniel 1982, 314], *шикарный, яркий, волшебный, богато вышитый* [Elie 2012, 125]. Тем удивительнее, что сам маэстро подходил к вопросам звукоизвлечения не как поэт, а, скорее, как ученый-практик. В книге «Музыка для всех нас» он буквально «препарировал» звук как физическое явление. Он не ограничивал «звучащий мир» привычно «благостной» картиной и считал, что любой звук, вызывающий эмоции, эстетичен и, следовательно, может служить средством музыкальной выразительности [Stokowski 1932, 11].

Понимание природы звука определило выбор исполнительских приемов. Для достижения нужного эффекта Стоковский наотрез отказался от «общепринятых условностей», стандартизирующих звучание [Стоковский 1963, 145]. Он изменил рассадку оркестра, сделал переходящими функции концертмейстеров групп, практиковал свободные штрихи у струнных и свободное дыхание у духовых. Когда партитура требовала сокращения числа струнных, Стоковский использовал последние пульты: «Это держало их в напряжении, дарило чувство принадлежности общему делу и звучало замечательно» [Silverstein 2003, 42]. Он делал ставку на индивидуальность *каждого* артиста, был убежден в том, что дирижер и оркестранты несут равную ответственность за конечный результат,

и при царящей внутри коллектива жесткой дисциплине сохранял за собой роль мудрого наставника.

Маэстро кропотливо выстраивал отношения не только с партнерами по сцене, но и с публикой. Даже такие, казалось бы, малозначительные моменты, как отказ от дирижерской палочки, исполнение партитуры наизусть, погашенный в зале свет и луч прожектора, высвобождающий из темноты фигуру маэстро, создавали необходимый настрой, превращая каждое выступление в экстраординарное событие³.

В работе над текстом Стоковский не просто «следует за автором». В симфонических транскрипциях, аранжировках и оригинальных оркестровках он, по выражению Уильяма Смита, демонстрирует «неортодоксальный психоэстетический подход» [Smith 1990, 136], обнажая тем самым субъективный слуховой образ. Для французского философа и музыковеда Питера Занди (Peter Szendy) Токката и fuga ре минор Баха в обработке Стоковского становится образцом «двойной речи», в которой звучание воображаемого органа накладывается как тень воспоминания на реальное оркестровое звучание. Благодаря испытанию оригинала «пластичностью», выявляется «оригинальность оригинала» (*originality of the original*) [Szendy 2008, 41–42]. Мы словно слышим Баха, «услышанного» Стоковским, и глубже понимаем их обоих.

Будучи профессиональным органистом, Стоковский виртуозно использовал преимущества свободной трактовки инструментального состава. Он ориентировался на принципы симфонического мышления Берлиоза, но призывал не копировать технику великих предшественников, поскольку возможности оркестровки отнюдь не исчерпаны.

Поиск тембровых решений маэстро считал важной частью работы над сочинением [Стоковский 1963, 158]. Достойным для подражания примером служил для него Малер, который «настраивал» каждое новое произведение под конкретный зал, решая, «сколько именно духовых должны играть мелодию, не нужно ли продублировать что-то у альтов, не поменять ли октаву у кларнетов» [Мосери 2019, 105]. Однако Стоковский шел дальше и беззастенчиво вмешивался в авторский текст.

Для него не было незыблемых авторитетов. Свои тексты он перекраивал так же безжалостно, как и чужие. Когда в 1968 году ему предстояло исполнить с Бостонским симфоническим оркестром парафраз на темы оперы Мусоргского «Борис Годунов», библиотекарь оркестра пришел

³ Вспомним, как театрально выходил к дирижерскому подиуму знаменитый Багс Банни, примеривший на себя роль Стоковского в мультфильме «Длинноволосый кролик» («Long-Haired Hare», 1949).

в замешательство от обилия правок в партитуре, серьезно затруднявших ее чтение. В ответ Стоковский заметил, что всё еще не удовлетворен результатом, хотя на тот момент аранжировке было более тридцати лет и она уже дважды была записана на пластинку [Smith 1990, 131].

Слуховой образ сквозь призму звукозаписи

С развитием звукозаписи работа над воплощением слухового образа в слуховом переживании перешла в новое измерение. По словам Глена Гульда, Стоковский, для которого партитура была «вновь открытой рукописью древних песнопений», посредством технологий преодолел «бренность земного существования» и приблизился к идеальному звучанию [Гульд 2006, 44]. Он оставил гигантскую дискографию. Самые ранние его записи датированы октябрём 1917-го, а последние сделаны в конце 1970-х годов. Столь значительный временной отрезок позволяет проанализировать творческую и в еще большей степени техническую эволюцию работ, однако в контексте исследуемой проблемы важнее определить *стратегический вектор* его поисков.

На первый взгляд, стремление маэстро добиться в записи ощущения подлинного «звука Стоковского» [Elie 2012, 131] подтверждает укоренившееся представление о фонограмме как средстве «консервации» искусства известных музыкантов [Акопян 2010, 215]. Даже когда речь идет не о звуковом носителе как «категории музыкальной вещи» [Taruskin 1995, 353], но о «творческой звукозаписи» [Сибиряков 2015, 116], исследователи не решаются безоговорочно признать ее самостоятельность и самоценность по отношению к живому исполнению. Между тем, как справедливо отмечает Кристофер Смолл, прослушивание музыки в записи — альтернативный концерту ритуал, событие *иного* рода, формирование которого приводит к появлению новых контекстов для записанных выступлений и побуждает музыкантов делать новые записи, которые будут служить целям этих новых контекстов [Small 1998, 213]. Что касается процесса записи, он, по убеждению автора этих строк, должен быть нацелен не на фиксацию «художественно-опосредованного звукового объекта» [Сибиряков 2015, 116], а на создание слухового переживания с использованием средств, недоступных исполнителю в условиях концертной практики.

Стоковский прекрасно осознавал несовершенство первых опытов и даже шутил, что был бы рад забыть о двух Венгерских танцах Брамса, записанных в Камдене на студии Victor (*Victor Talking Machine Company*), поскольку «они были ужасны» [Daniel 1982, 304]. И всё же даже в эпоху

механической записи ему удавалось добиться удивительных результатов. Снова, как в случае с концертными выступлениями, Стоковский беспрестанно экспериментировал с рассадкой оркестра. Он даже заставлял валторнистов играть, отвернувшись от дирижера, чтобы раструбы инструментов были обращены к записывающему рожку. Он расставлял отражатели звука. Духовые инструменты в отдельных фрагментах, в особенности — в низком регистре, дублировали партии струнных. Но главное — Стоковский был исключительно требователен к конечному результату: только шестьдесят шесть из четырехсот пятидесяти сторон пластинок, записанных в то время, были одобрены им для издания [Daniel 1982, 305].

В 1925 году появилась электрическая запись. Стоковский моментально оценил потенциал новой технологии. «Электрическое ухо» (*electric ear*), как он называл конденсаторный микрофон, серьезно повлияло на возможности адекватной передачи оркестрового звучания. Это был новый и самый совершенный на тот момент инструмент, с помощью которого дирижер мог не «имитировать» партитуру, а работать с полноценным симфоническим составом [Elie 2012, 128]. Сравнивая записи Второго фортепианного концерта Рахманинова в исполнении Филадельфийского оркестра с участием автора в качестве солиста, сделанные механическим (1924) и электрическим (1929) методами, нельзя не отдать должное притягательной глубине и «флёру таинственности» фортепианного тембра в ранней версии, однако в записи, сделанной на пять лет позже, симфонический оркестр выиграл во всех отношениях.

Развитие радио поставило новые вызовы. Первая радиотрансляция Филадельфийского оркестра состоялась на NBC 6 октября 1929 года. При ее подготовке Стоковский постарался учесть недочеты симфонических радиопрограмм, которые ему довелось слышать ранее. Главной причиной неудовлетворительного результата он считал то, что дирижер не мог контролировать и корректировать процесс записи. Маэстро потребовал передать в его ведение функции звукоинженера. Отныне он должен был проверять расстановку микрофонов, выстраивать оркестровый баланс и регулировать общую динамику. Впоследствии он отказался от идеи одновременно управлять оркестром и следить за показаниями приборов и решил, что продуктивнее не «крутить ручку реостата», а искать сподвижников среди технического персонала [Granata 2002, 80].

В начале 30-х началось сотрудничество Стоковского с исследовательской группой компании *Bell Telephone Laboratories* («Телефонные лаборатории Белла», ныне — «Лаборатории Белла»). В подвале Академии музыки в Филадельфии была организована студия для записи репетиций и кон-

цетров Филадельфийского оркестра. Шла непрерывная работа над частотными характеристиками и приемлемым соотношением звукового сигнала и шума. Стоковский стремился увеличить динамический диапазон, что, по его убеждению, должно было сделать музыку в записи более выразительной даже в сравнении с живым концертом [McGinn 1983, 56].

Однако, как уже было сказано выше, воспроизведение записи в концертном зале не является имитацией концертного события, это событие иного рода, и потому, приняв решение появиться за пультом симфонического оркестра в художественном фильме «Большая трансляция в 1937 году» (*The Big Broadcast of 1937*), Стоковский был нацелен на то, чтобы использовать специфику кинокадра для обогащения слухового переживания. Он предложил зрителю последовать примеру «нетерпеливого, заинтересованного слушателя» и понаблюдать за «самой музыкой» [Stokowski 2004b, 248].

Несколько минут звучания симфонического оркестра образуют в картине отдельный музыкальный сюжет с продуманной драматургией. Две авторские аранжировки музыки И. С. Баха — хорал “Ein feste Burg ist unser Gott” (заключительный номер «Реформационной кантаты» BWV 80) и Маленькая fuga соль минор BWV 578 — идут *attacca*, как сквозной номер. В первых кадрах мы видим только руки дирижера, которые выразительными жестами, будто из воздуха достают оркестровые аккорды. В следующей фразе хорала появляется невозмутимый Стоковский, колдующий, словно факир. Обращенный лицом к зрителю, он показывает вступление фуги, после чего свет и кинокамера фокусируются на музыкантах, следуя партитуре и «передавая» музыкальную тему от исполнителя к исполнителю. В какой-то момент на фоне оркестра крупным планом вновь возникают кисти рук дирижера, который завершает выступление мощным *tutti*.

Партитурный принцип еще более отчетливо проступает в мультипликационном фильме Уолта Диснея «Фантазия», созданном в содружестве со Стоковским. Заметим, что, как и в случае с «Большой трансляцией», речь идет о транскрипции музыки Баха — Токкате и фуге ре минор BWV 565, открывающей музыкальный ряд картины. В токкате камера все так же скользит между оркестровыми группами, но в фуге чередуются и накладываются визуализированные слуховые образы, порожденные сознанием художников-аниматоров.

Стоковский лично занимался сведением звука и был в восторге от результатов использования микшерного пульта. Он смог отчетливо передать мельчайшие детали партитуры — рельефно выделил на фоне оркестрового *tutti* мелодию деревянных духовых в Пасторальной симфо-

нии Бетховена, а в финале «Ночи на Лысой горе» Мусоргского совместил могучий аккорд хора медных духовых и лавинообразный пассаж струнных. Он приблизился к идеалу и понял: с помощью звукозаписи можно «осуществить неосуществимое» [Stokowski 2004b, 248].

Гастроли Стоковского в СССР

Поиск ярких впечатлений, способных обогатить слуховой образ, а также способов их воплощения в слуховом переживании стал стержневой основой гастрольной поездки Стоковского по Советскому Союзу. В 1931 и 1936 годах он посещал СССР в качестве гостя, но только в 1958-м выступил в нашей стране как дирижер [Бармаш 1988, 284].

Информация о гастролях Стоковского, представленная в западных исследованиях, содержит ряд неточностей. Так, Оливер Дэниэл передает рассказ Стоковского об ажиотаже, царившем среди ленинградцев, всю ночь дожидавшихся открытия продажи билетов на концерты маэстро. Речь при этом идет о зале консерватории [Daniel 1982, 305], в то время как концерты Стоковского проходили в Большом зале Ленинградской филармонии. Уильям Смит утверждает, что в Москве Стоковский выступал с оркестром Московской филармонии [Smith 1990, 210], хотя на самом деле его партнером был Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио. На сайте «Наследие Стоковского»⁴ с ошибками указаны даты и места проведения концертов, состоявшихся в рамках гастрольного турне.

Неожиданные сложности возникают и в процессе поиска очевидцев выступлений Стоковского. Дело в том, что конец сезона 1957–1958 года был исключительно богат культурными событиями (первый Международный конкурс скрипачей и пианистов имени П. И. Чайковского, гастроли Филадельфийского оркестра под руководством Юджина Орманди, гастроли балета «Гранд-опера»), и меломаны просто не успевали «объять необъятное». Хотя заметим, что выступления Стоковского смогло посетить рекордное количество слушателей.

В Москве Стоковский дал пять концертов: 7 и 8 июня в Большом зале Московской консерватории, 13 и 14 июня в Концертном зале им. Чайковского и 17 июня во Дворце спорта Центрального стадиона имени Ленина (ныне — спорткомплекс «Лужники»; *ил. 1*). Кроме того, две репетиции были объявлены открытыми [Власов 1958, 4].

Гастроли Стоковского широко освещались в советской прессе, однако большая часть публикаций носила преимущественно информационный

⁴ *The Stokowski Legacy*. URL: <https://www.stokowski.org/> (дата обращения: 27.02.2022).



Ил. 1. Объявление о выступлении
Леопольда Стоковского в газете
«Вечерняя Москва», 13 июня 1958 года

Fig. 1. Notice on Leopold Stokowski's concert
in the *Vechernyaya Moskva* newspaper,
June 13, 1958

характер. По-настоящему глубокий и эмоциональный анализ выступлений американского маэстро был представлен в журнале «Советская музыка»⁵ за подписью «И. Сергеев» [Гинзбург 1958, 99–100]. Несмотря на то, что какой-либо переписки с авторами и внутренних документов редакции с тех времен не сохранилось, можно утверждать, что рецензентом выступил в данном случае дирижер, профессор Московской консерватории Лео Гинзбург. Основанием этому служит безусловное сходство текста с материалом «Леопольд Стоковский», опубликованным уже после смерти Гинзбурга в сборнике его избранных статей⁶ [Гинзбург 1982, 39–43]. Кроме того, по свидетельству учеников Гинзбурга Михаила Юровского и Анатолия Левина, Лео Морицевич, обычно подписывавший журнальные статьи собственным именем, в тех случаях, когда речь шла о его коллегах-дирижерах, стараясь сохранить полную объективность,

⁵ С 1992 года журнал издается под названием «Музыкальная академия».

⁶ Публикация содержит ссылку на использование фрагмента указанной статьи, но без упоминания имени ее автора [Гинзбург 1982, 39].



Ил. 2. Вручение Л. Стоковскому балалайки работы мастера С. И. Налимова. Из архива Государственного академического русского оркестра имени В. В. Андреева

Fig. 2. Leopold Stokowski is presented a balalaika. From the archives of the Andreyev State Russian Orchestra

переходил на псевдонимы (М. Леонидов, Н. Николаев, И. Константинов, И. Сергеев)⁷.

Показательно, что Гинзбург, посетивший все московские концерты Стоковского, демонстративно проигнорировал в своем обзоре исполнение «фирменных» симфонических транскрипций органных сочинений Баха, сосредоточившись на критической оценке оригинального репертуара. Так, он особо отметил выдержанную в классических традициях высокохудожественную трактовку Шестой симфонии Чайковского. Единственное высказанное Гинзбургом замечание — отсутствие ферматных пауз между частями формы [Гинзбург 1958, 100].

В то время как первый в истории нашей страны «симфонический концерт на стадионе», состоявшийся в присутствии 12 тысяч слушателей, по понятным причинам предполагал подзвучку, необычное акустическое решение в Концертном зале имени П. И. Чайковского стало сюрпризом не только для публики, но и для молодой Ирины Архиповой. По воспоминаниям певицы, во время исполнения музыки балета де Фальи «Любовь-волшебница» она оставалась за кулисами. «Спрятав» солистку, дирижер хотел добиться мистического ощущения «голоса из потустороннего мира» [Архипова 1997, 152].

Финальная часть гастрольной поездки Стоковского прошла в Ленинграде. Четыре концерта состоялись 23, 24, 29 и 30 июня в Большом зале

⁷ Интервью А. Левина Т. Цветковской, 17.01.2022.

Ленинградской филармонии. В перерыве между выступлениями с Заслуженным коллективом Республики Симфоническим оркестром Ленинградской филармонии Стоковский успел побывать в студии ленинградского Дома радио, где располагалась репетиционная база Государственного академического русского оркестра имени В. В. Андреева.

Двадцать пятого июня состоялась эпохальная встреча маэстро с коллективом. На память американскому гостю подарили балалайку-приму работы С. Налимова (1912; *ил. 2*). Пытался ли он впоследствии освоить инструмент — неизвестно, но, по свидетельству очевидцев, продирижировав с листа первой частью Восьмой симфонии Шуберта в переложении для оркестра русских народных инструментов, пришел в неподдельный восторг. В одной из телеграмм, отправленных из Ленинграда незадолго до отъезда, Стоковский резюмировал: «Это был захватывающий опыт!» [Daniel 1982, 685].

Выводы

В результате проведенного анализа мы приходим к выводу, что, в отличие от нотного текста, который лишь интенционально определяет музыкальное сочинение, звуковая партитура отражает его актуальное (звуковое) бытие. Использование данного понятия в качестве инструмента исследования позволяет с новых позиций оценить ряд проблем. Принципы трансформации звуковой партитуры объясняют подвижность музыкального содержания. Возникает понимание оправданности креативных изменений в методах работы с широкой аудиторией.

Для Стоковского непрерывное исследование звуковой партитуры выполняло смыслообразующую функцию и выражалось в поиске и апробации действенных средств, необходимых для реализации творческих замыслов. Он активно взаимодействовал с современными композиторами, постигая их музыкальный язык, и одновременно смело экспериментировал с классикой. Дирижер в полной мере осознал безграничные возможности, открывающиеся перед академической музыкой в эпоху технического прогресса. Он не просто следовал модным трендам, но действовал на опережение, доказав личным примером, что компетенции современного музыканта не должны быть ограничены узкопрофессиональной сферой. Хотя результаты его опытов не могут быть признаны универсальными, главную ценность в его подходе представляет принцип свободы самовыражения, понимаемый как желание «ретранслировать» собственный слуховой образ.

Список источников

- [1] Акопян 2010 — *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 856 с.
- [2] Архипова 1997 — *Архипова И. К.* Музыка жизни / лит. запись А. М. Даниловой. Москва : Вагриус, 1997. 381 с.
- [3] Бармаш 1988 — *Бармаш И. В.* «Музыка — общечеловеческий язык» (Переписка Л. Стоковского с советскими композиторами) // Встречи с прошлым / редкол.: Н. Б. Волкова (отв. ред.) и др. Москва : Советская Россия, 1988. С. 283–290. (Сборник материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР; Вып. 6).
- [4] Власов 1958 — *Власов В. А.* Неутомимый искатель нового: Концерты Леопольда Стоковского // Советская культура. 17 июня 1958. № 72 (786). С. 4.
- [5] [Гинзбург] 1958 — [Гинзбург Л. М.] Леопольд Стоковский в Москве // Советская музыка. 1958. № 8 (237). С. 99–100. Прим.: опубли. под псевдонимом: И. Сергеев.
- [6] Гинзбург 1982 — *Гинзбург Л. М.* Леопольд Стоковский // *Гинзбург Л. М.* Избранное. Москва : Советский композитор, 1982. С. 39–43.
- [7] Гульд 2006 — *Гульд Г.* Стоковский в шести сценах // *Гульд Г.* Избранное : [в 2 кн.] / пер. с англ. А. Хитрука. Кн. 2. Москва : Классика — XXI, 2006. С.18–44.
- [8] Ефимова 2015 — *Ефимова Н. Н.* Звук в эфире : учебное пособие. Москва : Академия медиаиндустрии, 2015. 145 с.
- [9] Ингарден 1962 — *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. Москва : Издательство Иностранной литературы, 1962. С. 403–570.
- [10] Исмагилов, Древалёва 2005 — *Исмагилов Д. Г., Древалёва Е. П.* Театральное освещение. Москва : ДОКА Медиа, 2005. 360 с.
- [11] Коллингвуд 1999 — *Коллингвуд, Робин Дж.* Принципы искусства / пер. с английского А. Г. Раскина под ред. Е. И. Стафьевой. Москва : Языки русской культуры, 1999. 328 с.
- [12] Консон 2012 — *Консон Г. Р.* Метод целостного анализа художественных текстов. Москва : Нобель-Пресс, 2012. 419 с.
- [13] Кроче 1999 — *Кроче Б.* Краткое изложение эстетики // Антология сочинений по философии / пер. с ит. С. Мальцевой. Санкт-Петербург : Пневма, 1999. С. 399–410.
- [14] Малько 1972 — *Малько Н. А.* Воспоминания, статьи, письма / сост. О. Л. Данскер. Ленинград : Музыка, 1972. 383 с.
- [15] Мосери 2019 — *Мосери Дж.* Маэстро и их музыка: как работают великие дирижеры / пер. с англ. Т. Мамедовой. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2019. 279 с.
- [16] Москвина 2017 — *Москвина Е. В.* Дионисийская и аполлоновская звуковая партия в «Смерти в Венеции» Томаса Манна и Лукино Висконти // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. 2017. № 6. С. 199–208.
- [17] Пави 1991 — *Пави П.* Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Э. Разлогова. Москва : Прогресс, 1991. 480 с.

- [18] Партитура 1993 — Партитура // Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва : Советская энциклопедия, Санкт-Петербург : Фонд «Ленинградская галерея». 1993. С. 975.
- [19] Представление 2009 — Представление // Большой психологический словарь / ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. Москва : АСТ, Прайм-Еврознак, 2009. С. 517.
- [20] Ражников 1989 — *Ражников В. Г. К.* Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. Москва : Советский композитор, 1989. 236 с.
- [21] Рождественский 1989 — *Рождественский Г. Н.* Преамбулы. Москва : Советский композитор, 1989. 302 с.
- [22] Сартр 2001 — *Сартр Жан-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / пер. с фр. М. Бекетовой. Санкт-Петербург : Наука, 2001. 318 с.
- [23] Сибирияков 2015 — *Сибирияков В. Н.* Эволюция эстетических идей в искусстве звукозаписи // Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 116–122. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-4-116-122>
- [24] Станиславский 1991 — *Станиславский К. С.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова // Станиславский К. С. Собрание сочинений : [в 9 т.] / сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Виноградской. Т. 4. Работа актера над ролью : материалы к книге. Москва : Искусство, 1991. С. 48–173.
- [25] Стоковский 1963 — *Стоковский Л.* Музыка для всех нас / пер. с англ. А. Л. Барановой, под общей ред. Г. М. Шнейерсона. Москва : Советский композитор, 1963. 216 с.
- [26] Цветковская 2021 — *Цветковская Т. А.* Василий Петренко о технике дирижирования, уровне музыкального образования и феномене Филипа Гласса // Музыкальный Клондайк. 28.12.2021. URL: <https://www.muzklondike.ru/announc/508> (дата обращения: 03.01.2022).
- [27] Daniel 1982 — *Daniel O. Stokowski: A counterpoint of view.* New York : Dodd Mead & Co, 1982. 1090 p.
- [28] Elie 2012 — *Elie P.* Reinventing Bach. New York : Farrar, Strauss & Giroux, 2012. 498 p.
- [29] Granata 2002 — *Granata Charles L.* Disney, Stokowski, and the genius of Fantasia // The cartoon music book / edited by D. Goldmark & Yu. Taylor. Chicago : A Cappella, 2002, pp. 73–92.
- [30] McGinn 1983 — *McGinn Robert E.* Stokowski and the Bell Telephone Laboratories: Collaboration in the development of high-fidelity sound reproduction // Technology and culture. 1983. Vol. 24, no. 1, pp. 38–76.
- [31] Neumeyer 2014 — *Neumeyer D.* Studying music and screen media // The Routledge companion to music and visual culture / edited by T. Shephard, A. Leonard. New York; London : Taylor & Francis, 2014, pp. 67–74.
- [32] Silverstein 2003 — *Silverstein J.* The conductor and the soloist // The Cambridge companion to conducting / edited by José A. Bowen. New York : Cambridge University Press, 2003, pp. 40–44.
- [33] Small 1998 — *Small Ch.* Musicking: The Meanings of performing and listening. Hanover : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
- [34] Smith 1990 — *Smith W. A.* The mystery of Leopold Stokowski. London ; Toronto : Associated University Presses, 1990. 289 p.
- [35] Stokowski 1932 — *Stokowski L.* New horizons in music // Journal of acoustical society of America. July, 1932. Vol. 4, pp. 11–19.

- [36] Stokowski 2004a — *Stokowski L.* Listening pleasure // Stokowski and the organ / edited by Rollin S. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, 2004, pp. 249–250.
- [37] Stokowski 2004b — *Stokowski L.* My symphonic debut in the films // Stokowski and the organ / edited by Rollin S. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, 2004, pp. 246–248.
- [38] Szendy 2008 — *Szendy P.* Listen: a history of our ears / translated from French by Charlotte Mandell. New York : Fordham University Press, 2008, 160 p.
- [39] Taruskin 1995 — *Taruskin R.* Text and act // Text and act : Essays on music and performance. New York : Oxford University Press, 1995, pp. 353–358.

References

- [1] Akopyan, Levon O. (2010). *Muzyka XX veka. Entsiklopedicheskiy slovar [Music of the twentieth century. The Encyclopedic dictionary]*. Moscow : Praktika, 856 p. (in Russian).
- [2] Arkhipova, Irina K. (1997). *Muzyka zhizni [Music of life]*, edited by Al'bina M. Danilova. Moscow : Vagrius, 381 p. (in Russian).
- [3] Barmash, Irina V. (1988). “Muzyka — obshchechelovecheskiy yazyk’ (Perepiska L. Stokovskogo s sovetskimi kompozitorami)” [“Music is a universal language” (Leopold Stokowski’s correspondence with Soviet composers)]. In *Vstrechi s proshlym [Meetings with the past]*, edited by Natal’ya B. Volkova. Moscow: Sovetskaya Rossiya, pp. 283–290. — (Sbornik materialov Tsentr. gos. arkhiva lit. i iskusstva SSSR [Collection of materials of the Central State Archive of Literature and Art of the USSR]. Iss. 6) (in Russian).
- [4] Vlasov, Vladimir A. (1958). “Neutomimyy iskatel’ novogo: Koncerty Leopolda Stokovskogo” [“The Indefatigable Seeker of the New: Concerts by Leopold Stokowski”]. In *Sovetskaya kul’tura*, June 17, no. 72 (786) (1958), p. 4 (in Russian).
- [5] Ginzburg, Leo M. (1958). “Leopol’d Stokovskiy v Moskvu” [“Leopold Stokowski in Moscow”]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 8 (237) (1958), pp. 99–100. Note: published under the pseudonym: I. Sergeev (in Russian).
- [6] Ginzburg, Leo M. (1982). “Leopol’d Stokovskiy” [“Leopold Stokowski”]. In Leo M. Ginzburg, *Izbrannoe [Selected works]*. Moscow : Sovetskiiy kompozitor, pp. 39–43 (in Russian).
- [7] Gould, Glenn (2006). “Stokovskiy v shesti stsenakh” [“Stokowski in six scenes”]. In Glenn Gould, *Izbrannoe [Selected works]* : [in 2 vol.], translated from English by Andrey Khitruk. Vol. 2. Moscow : Klassika–XXI, pp. 18–44 (in Russian).
- [8] Efimova, Natal’ya N. (2015). *Zvuk v efire [Sound on the broadcast]*. Moscow : Akademiya mediaindustrii, 145 p. (in Russian).
- [9] Ingarden, Roman (1962). “Muzykal’noe proizvedenie i vopros ego identichnosti” [“The work of music and the problem of its identity”]. In *Issledovaniya po estetike [Studies in aesthetics]*, translated from Polish by A. Ermilov, B. Fedorov. Moscow : Izdatel’stvo Inostrannoy literatury, pp. 403–570 (in Russian).
- [10] Ismagilov, Damir G., Drevalova, Elena P. (2005). *Teatral’noe osveshchenie [Theatrical lighting]*. Moscow : DOKA Media, 360 p. (in Russian).
- [11] Collingwood, Robin G. (1999). *Printsipy iskusstva [The Principles of Art]*, translated from English by A. G. Raskin, E. I. Staf’eva. Moscow : Yazyki russkoy kul’tury, 328 p. (in Russian).

- [12] Konson, Grigoriy R. (2012). *Metod tselostnogo analiza khudozhestvennykh tekstov* [*The method of holistic analysis of artistic texts*]. Moscow : Nobel'-Press, 419 p. (in Russian).
- [13] Croce, Benedetto (1999). "Kratkoe izlozhenie estetiki" ["Summary of aesthetics"]. In *Antologiya sochineniy po filosofii* [*An Anthology of Writings in Philosophy*], translated from Italian Svetlana A. Mal'tseva. St. Petersburg : Pnevma, pp. 399–410 (in Russian).
- [14] Malko, Nikolay A. (1972). *Vospominaniya, stat'i, pis'ma* [*Memoirs, articles, letters*], edited by Ol'ga L. Dansker. Leningrad : Muzyka, 383 p. (in Russian).
- [15] Mauceri, John (2019). *Maestro i ikh muzyka: kak rabotayut velikie dirizhery* [*Maestros and Their Music. The Art and Alchemy of Conducting*], translated from English by Taira Mamedova. Moscow : Mann, Ivanov i Ferber, 279 p. (in Russian).
- [16] Moskvina, Ekaterina V. (2017). "Dionisiyskaya i apolloniyskaya zvukovaya partitura v 'Smerti v Venetsii' Thomasa Manna i Luchino Visconti" ["Dionysian and apollonian sound score in 'Death in Venice' by Thomas Mann and by Luchino Visconti"]. In *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, no. 6 (2017), pp. 199–208 (in Russian).
- [17] Pavis, Patrice (1991). *Slovar' teatra* [*Dictionary of theater*], translated from French by Kirill E. Razlogov. Moscow : Progress, 480 p. (in Russian).
- [18] Prokhorov, Aleksander M. (1993). "Partitura" ["Score"]. In *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [*Large encyclopedic dictionary*], ed. by Aleksander M. Prokhorov. Moscow : Sovetskaya ehnciklopediya, St. Petersburg : Fond «Leningradszkaya galereya», p. 975 (in Russian).
- [19] Meshcheryakov, Boris G. & Zinchenko, Vladimir P. (2009). "Predstavlenie" ["Representation"]. In *Bol'shoy psikhologicheskii slovar'* [*Dictionary of psychology*], ed. by Boris G. Meshcheryakov & Vladimir P. Zinchenko. Moscow : AST, Praim-Evroznak, p. 517 (in Russian).
- [20] Razhnikov, Vladimir G. (1989). *K. Kondrashin rasskazyvaet o muzyke i zhizni* [*Kirill Kondrashin tells about the music and life*]. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 236 p. (in Russian).
- [21] Rozhdestvensky, Gennady N. (1989). *Preambuly* [*Preambles*]. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 302 p. (in Russian).
- [22] Sartre, Jean-Paul (2001). *Vobrazhaemoe. Fenomenologicheskaya psikhologiya voobrazheniya* [*The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*], translated from French by Mariya I. Beketova. St. Petersburg : Nauka, 318 p. (in Russian).
- [23] Sibiriyakov, Vasiliy N. (2015). "Evolyutsiya estetikicheskikh idey v iskusstve zvukozapisi" ["Evolution of aesthetic ideas in the art of sound recording"]. In *Observatory of culture*, no. 4 (2015), pp. 116–122. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-4-116-122> (in Russian).
- [24] Stanislavski, Konstantin S. (1991). " 'Gore ot uma' A. S. Griboedova" [" 'Woe from Wit' by Alexander S. Griboyedov"]. In Konstantin S. Stanislavski, *Sobranie sochineniy* [*Collected works*]: [in 9 vol.]. Vol. 4: *Rabota aktera nad rol'yu: Materialy k knige* [*The actor's work on the role: Materials for the book*], edited by Irina N. Vinogradskaya. Moscow : Iskustvo, pp. 48–173 (in Russian).
- [25] Stokowski, Leopold (1963). *Muzyka dlya vseh nas* [*Music for all of us*], translated from English A. L. Baranova, edited by Grigoriy M. Shneerson. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 216 p. (in Russian).

- [26] Tsvetkovskaya, Tatiana A. (2021). “Vasiliy Petrenko o tekhnike dirizhirovaniya, urovne muzykal'nogo obrazovaniya i fenomene Filipa Glassa” [“Vasily Petrenko on the technique of conducting, the level of musical education and the phenomenon of Philip Glass”]. In *Musical Klondike*, 28. Dec., 2021. Available at: <https://www.muzklondike.ru/announc/508> (accessed: 29.12.2021) (in Russian).
- [27] Daniel, Oliver (1982). *Stokowski: A counterpoint of view*. New York : Dodd Mead & Co, 1090 p.
- [28] Elie, Paul (2012). *Reinventing Bach*. New York : Farrar, Strauss & Giroux, 498 p.
- [29] Granata, Charles L. (2002). “Disney, Stokowski, and the genius of Fantasia”. In *The cartoon music book*, edited by Daniel Goldmark & Yuval Taylor. Chicago : A Cappella, pp. 73–92.
- [30] McGinn, Robert E. (1983). “Stokowski and the Bell Telephone Laboratories: Collaboration in the development of high-fidelity sound reproduction”. In *Technology and culture*. Vol. 24, no 1 (1983), pp. 38–76.
- [31] Neumeyer, David (2014). “Studying music and screen media”. In *The Routledge companion to music and visual culture*, edited by Tim Shephard & Anne Leonard. New York ; London : Taylor & Francis, pp. 67–74.
- [32] Silverstein, Joseph (2003). “The conductor and the soloist”. In *The Cambridge companion to conducting*, edited by José A. Bowen. New York : Cambridge University Press, pp. 40–44.
- [33] Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of performing and listening*. Hanover : Wesleyan University Press, 230 p.
- [34] Smith, William Ander (1990). *The mystery of Leopold Stokowski*. London & Toronto : Associated University Presses, 289 p.
- [35] Stokowski, Leopold (1932). “New horizons in music”. In *Journal of acoustical society of America*. July, no. 4 (1932), pp. 11–19.
- [36] Stokowski, Leopold (2004). “Listening pleasure”. In *Stokowski and the organ*, edited by Rollin Smith. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, pp. 249–250.
- [37] Stokowski, Leopold (2004). “My symphonic debut in the films”. In *Stokowski and the organ*, edited by Rollin Smith. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, pp. 246–248.
- [38] Szendy, Peter (2008) *Listen: a history of our ears*, translated from French by Charlotte Mandell. New York : Fordham University Press, 160 p.
- [39] Taruskin, Richard (1995). “Text and act”. In *Text and act: Essays on music and performance*. New York : Oxford University Press, pp. 353–358.

Статья поступила в редакцию: 02.02.2022; одобрена после рецензирования: 18.02.2022; принята к публикации: 15.03.2022.

The article was submitted 02.02.2022; approved after reviewing 18.02.2022; accepted for publication 15.03.2022.



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

Корсакова по классу народной артистки России, профессора Е. А. Муриной (2004), ассистентуру-стажировку по классу заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Т. А. Ворониной (2006), аспирантуру под руководством доктора искусствоведения, Заслуженного деятеля искусств РФ, профессора С. М. Мальцева (2008). Автор монографии и ряда научных статей и материалов, посвященных истории фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории. За издание монографии награждена дипломом в номинации «Научная публикация года в области фундаментальных исследований по общественным наукам». Участник международных и всероссийских научно-практических конференций.

Татьяна Анатольевна Цветковская — выпускница фортепианного факультета Нижегородской консерватории имени М. И. Глинки. Профессиональную деятельность начала в качестве концертующей органистки. По окончании аспирантуры Московской консерватории по специальностям «Орган» и «Музыкальное искусство» (руководители — профессора С. Л. Дижур, А. А. Паршин, Ю. Н. Холопов, Ю. В. Москва), продолжая исполнительскую карьеру, начала работать на Радио «Орфей». Освещала крупнейшие международные культурные события, в том числе Международный конкурс имени П. И. Чайковского, Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве, Международный конкурс имени В. Зеани в Тыргу-Муреше, Международный музыкальный фестиваль InClassica в Дубае. Сотрудничает с Радио России и газетой «Музыкальный Клондайк» (с 2015 — член редакционного совета). Публикуется в журналах «Обсерватория культуры», «Художественная культура», «Музыковедение», «Старинная музыка», «Наука телевидения», «Ars inter Culturas». В настоящий момент завершает диссертационное исследование под руководством доктора искусствоведения, доктора культурологии, профессора Г. Р. Консона.

internship course at St. Petersburg State University, the class of Honored Artist of the Russian Federation, member of the Union of Composers, Professor Tatyana A. Voronina (2006), post-graduate course under the supervision of Doctor of Art History, Honored Artist of the Russian Federation, Professor Sergey M. Maltsev (2008). Author of a monograph and a number of scientific articles and materials devoted to the history of the piano department of the St. Petersburg Conservatory. For publication of the monograph, she was awarded a diploma in the nomination “Scientific publication of the Year in the field of fundamental research in the social sciences”. Participant of International and All-Russian scientific and practical conferences in Russia.

Tatiana A. Tsvetkovskaya graduated from the Department of piano playing of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire. She started her professional career as an organist. After completing her postgraduate studies at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory in Organ and Musical Art (under the scientific supervision of professors Sergei Dizhur, Alexey Parshin, Yuri Kholopov, Yulia Moskva), she began working at Radio Orpheus. She covered major international cultural events, including the International Tchaikovsky Competition, the International Chopin Piano Competition in Warsaw, the L'Assoluta Virginia Zeani International Competition in Târgu Mureș, the InClassica Dubai International Music Festival. Tatiana collaborates with the Radio of Russia and the Musical Klondike newspaper (since 2015, she has been a member of the editorial board). Her works are published in the following journals: Observatory of Culture, Art & Culture Studies, Musicology, Early Music Quarterly, The Art and Science of Television, Ars inter Culturas. Tatiana is currently completing her dissertation research under the guidance of Doctor of Science in Art History, Doctor of Science in Cultural Studies, Professor Grigoriy Konson.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 14. № 2. 2022

Подписано в печать 11.05.2022. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 10,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 91.

Отпечатано ИП Копыльцов П. И.
394052, Воронежская область, город Воронеж,
улица Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 (950) 765-69-59
e-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru