

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

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 (доктор 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)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
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 №ФС-77-37816 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, 2024

Содержание

Статьи

Данила Любимов
«Марш Черномора» М. Глинки
в балетмейстерской разработке
М. Фокина: о работе хореографа
с партитурой **8**

Мэгуми Ханья
«Бах <...> стоит для меня в центре всего»: диалог эпох и стилей в киномузыке
А. Г. Шнитке **28**

Наталья Яковлева
Роман Ильич Грубер и семья Гессенов:
к истории потерянных связей **52**

Нина Захарьина
Расшифровка и транслитерация
древнерусских песнопений в XIX —
начале XX века **66**

Дарья Еремينا
«Икона Света» как образец «иконы
в звуках» Джона Тавенера **84**

Наталья Красикова
Музыка в романе Трумена Капоте
«Другие голоса, другие комнаты» **104**

Ян Цзиньпэн
Творческий портрет Ло Чжунжуна
в контексте музыкальной культуры Китая
второй половины XX века **124**

Артур Галухин, Александр Звонов
Роль мультиинструментализма в практике
военного дирижера **146**

Документы

Анастасия Войцешко
А. С. Ляпунова — публикатор
и комментатор писем А. Н. Серова **160**

Анастасия Ляпунова
Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву **170**

Владимир Гуревич
Пять писем Розины Левиной **188**

Рецензии

Михаил Сапонов
Круг открытий. Двухтомное издание
Татьяны Шабалиной в Германии **196**

Сведения об авторах **205**

Информация для авторов **211**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in 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 (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Dr. habil. in Art History, Assoc.
Prof., Astrakhan Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in 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, 2024

Contents

Articles

Danila Lyubimov
M. Glinka's "Chernomor's March"
Choreographed by M. Fokine:
The Choreographer's Work with the Score **8**

Megumi Hanya
"Bach [...] Stands for Me at the Centre
of Everything": Dialogue of Epochs and Styles
in Alfred Schnittke's Film Music **28**

Natalia Iakovleva
Roman Ilyich Gruber and the Hessen Family:
Toward a History of Lost Ties **52**

Nina Zakharina
Deciphering and Transnotation
of Old Russian Church Chants
in the 19th — Early 20th Centuries **66**

Daria Eremina
"Icon of Light" as an Example
of John Tavener's "Icon in Sound" **84**

Natalia Krasikova
Music in Truman Capote's Novel
"Other Voices, Other Rooms" **104**

Yang Jinpeng
Portrait of Luo Zhongrong in the Context
of Chinese Musical Culture
in the Second Half of the 20th Century **124**

Artur Galukhin, Alexander Zvonov
The Purpose of Multi-Instrumentalism
in the Training and Practice of a Military
Conductor **146**

Documents

Anastasia Voitseshko
Anastasia Lyapunova as a Publisher
and a Commentator of Alexander Serov's
Letters **160**

Anastasia Lyapunova
Letters from Alexander N. Serov
to Alexander A. Kireev **170**

Vladimir Gurevich
Five Letters by Rosina Levinne **188**

Reviews

Mikhail Saponov
A Collection of Discoveries.
The Two-Volume Edition
by Tatjana Shabalina in Germany **196**

Contributors to this issue **205**

Directions to contributors **211**

Статъи

Научная статья
УДК 782.1 + 792.8
doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.001

«Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина: о работе хореографа с партитурой

Данила Вадимович Любимов

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия
lyubimov.dania@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9103-1563>

Аннотация. При возобновлении оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» на сцене Петроградского (Мариинского) театра 27 ноября 1917 г. Михаил Фокин осуществил постановку танцев. Работая над спектаклем, он создал балетмейстерскую разработку «Марша Черномора», которая в настоящее время хранится в архиве Фокина в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке. Статья посвящена рассмотрению этой раритетной рукописи. В ходе анализа документа автор приходит к выводу, что хореограф тщательно изучил партитуру «Марша» и выстроил танцевальную композицию в соответствии с музыкой Глинки. Статья содержит иллюстративные материалы.

Благодарности: Автор статьи благодарит сотрудников Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки в лице ее директора — Анастасии Григорьевны Гай — за помощь в работе с архивными источниками фонда Михаила Фокина и возможность их публикации.

Ключевые слова: *М. И. Глинка, М. М. Фокин, партитура, опера «Руслан и Людмила», «Марш Черномора», балет, танцевальная сцена, балетмейстерская разработка, экспликация*

Для цитирования: *Любимов Д. В. «Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина: о работе хореографа с партитурой // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 8–27.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.001>*

© Любимов Д. В., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.001

M. Glinka’s “Chernomor’s March” Choreographed by M. Fokine: The Choreographer's Work with the Score

Danila V. Lyubimov

Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

lyubimov.dania@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9103-1563>

Abstract. When Mikhail I. Glinka’s opera *Ruslan and Lyudmila* was revived at the Petrograd (Mariinsky) Theatre on 27 November 1917, Mikhail Fokine staged the dances. While working on the performance, he created a choreography of *Chernomor’s March*, which is now preserved in Fokine’s archive at the St Petersburg State Theatre Library. This article is devoted to the study of this rare manuscript. While analyzing the document, the author concludes that the choreographer studied the score of the March in great detail and arranged the dances in accordance with Glinka’s music. The article contains illustrative materials.

Acknowledgments: The author of this article would like to express gratitude to the staff of the St. Petersburg State Theatre Library, represented by its director, Anastasia Grigorievna Gai, for their help in working with the archival sources of the Mikhail Fokine Foundation and for the opportunity to publish them.

Keywords: *M. I. Glinka, Michel Fokine, score, opera “Ruslan and Ludmila”, “March of Chernomor”, ballet, dance scene, choreographer’s development, explication*

For citation: Lyubimov, Danila V. M. Glinka’s “Chernomor’s March” Choreographed by M. Fokine: The Choreographer's Work with the Score. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 8–27. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.001>

© Danila V. Lyubimov, 2024

«Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина: о работе хореографа с партитурой

Михаил Фокин (1880–1942) — блестящий танцовщик, выдающийся хореограф-новатор и педагог. Его имя — символ русского балета, а постановки — одни из самых популярных в мире. Феномен Фокина еще при жизни балетмейстера получил широкое признание публики и горячие, порой неоднозначные, отклики художественной элиты Серебряного века. Биография Фокина и его творческая деятельность (в России и за рубежом) не раз становились объектом внимания ученых. Отрадно, что работы, посвященные наследию хореографа, продолжают появляться и сегодня. Это свидетельствует о неподдельном интересе исследователей к фигуре Фокина. Однако малоосвещенным остается вопрос о работе Фокина-балетмейстера с музыкой. Попробуем восполнить указанный пробел и обратимся к редким документам — рукописям Фокина, хранящимся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке.

Предваряя изучение раритетных архивных источников фонда Михаила Фокина, следует сказать о хореографической нотации и ее взаимосвязи с музыкой. На протяжении истории балетного искусства хореографы различных национальных школ (французской, итальянской, русской) стремились найти систему записи пластического рисунка и пантомимы. К графическим изображениям постепенно добавлялась нотная запись музыки. Как указывает Г. А. Безуглая, музыкальная сторона фиксации была

представлена нотными строчками клавирных переложений или партитур в четыре-пять партий (включающих струнные и духовые инструменты) [Безуглая 2021, 180].

В творчестве французского балетмейстера А. Сен-Леона сформировался принцип соотнесения хореографической нотации с музыкой. Самая известная — «нотнолинейная» — система записи танцевальных движений была придумана русским танцовщиком В. И. Степановым. Однако и эта система оказалась не вполне совершенной. Тем не менее, некоторые

хореографы-постановщики XX в. (Н. Г. Сергеев, А. А. Горский) опирались на нее в своей практике¹. В книге «Против течения» содержатся размышления Фокина о записи танцев по «старинной классической системе» и «по своей, по новой» модели [Фокин 1981, 132].

В материалах архива Фокина имеются балетмейстерские разработки некоторых его произведений: «Клеопатра», «Жар-птица», «Шехеразада», «Синий бог», «Юдифь», «Франческа да Римини», «Ученик чародея», «Руслан и Людмила». В них кроме условных обозначений перемещения артистов по сцене (ил. 1, 2²) встречаются: рисунки, изображающие позы танцовщиков (ил. 3, 4); эскизы костюмов; зарисовки восточных инструментов³ (ил. 5, 6).

В коллекции фокинских экспликаций выделим одну балетмейстерскую разработку — танцевальную сцену из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Возобновление оперы Глинки «Руслан и Людмила» на сцене Петроградского (Мариинского) театра 27 ноября 1917 г. совпало с юбилейной датой — 75-летием со дня ее первого исполнения (1842)⁴. Для Фокина постановка танцев в опере Глинки стала последней работой на российской сцене⁵. Хореограф вспоминал:

¹ Подробнее о системе В. И. Степанова и ее роли в процессе балетмейстерского образования см.: [Безуглая 2021, 184–186]. Позднее Ф. В. Лопухов признавал превосходство метода фиксации балетных *pas* средствами кинематографа: «Только кинематограф может выполнить задачу записывания движений <...>. Только кино открывает широкие горизонты кинематографической записи хореографических постановок и творческих портретов отдельных исполнителей с их особенностями как стилевыми, так и личными» [Лопухов 1972, 54].

² Иллюстративные материалы публикуются в конце статьи. — *Прим. ред.*

³ Как пронизательно замечает Т. В. Портнова, в изобразительных источниках Фокина-балетмейстера «видится контрапункт хореографических решений, их идейное и художественное зерно, из которого произрастают любопытные размышления, наблюдения, иногда разбросанные крупицами, иногда собранные воедино в некий „алгоритм“ образа» [Портнова 2013, 101].

⁴ На премьере оперы «Руслан и Людмила» балетмейстером выступил француз Антуан-Титюс Доши. В. М. Красовская считает его «скорее ловким ремесленником, чем оригинальным сочинителем» [Красовская 2010, 83]. Глинка остался недовольным постановкой танцев Титюса, которого называл «человеком весьма ограниченных способностей» [Глинка 2024, 128]. Проблеме «Глинка и балет» посвящена статья музыковеда А. П. Груцыновой: Груцынова А. П. Балет — Глинка — балет. Взаимные влияния // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. Т. 2 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред.: Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 205–216.

⁵ Интерес Фокина к музыкальной режиссуре проявился еще в годы учебы в Санкт-Петербургском Императорском Театральном училище. Дебют пришелся на оперный жанр: в десять лет он взял на себя постановку «Сцены с Головой» из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Став профессиональным хореографом, Фокин, наряду с закон-

Я старался оживить оперу танцами. Пушкинская поэма полна юмора, она легка и шаловлива. Опера обычно слишком серьезна. Я поставил танцы во многих местах оперы, придавая им несколько юмористический характер [Фокин 1981, 396].

Фокин создал хореографию танцев волшебных дев в царстве Наины (третье действие) и «Восточных танцев» («Турецкий», «Арабский», «Лезгинка», четвертое действие). Также он срежиссировал инструментальный фрагмент оперы — знаменитый «Марш Черномора»⁶. Хореограф уловил гротескное начало «Марша», заложенное в музыке Глинки⁷. Нет сомнений, что Фокину были известны некоторые балетные и оперные произведения, включавшие марши, шествия, массовые процессы (например, «Триумфальный марш» в опере Дж. Верди «Аида»).

По свидетельству Ф. В. Лопухова, Фокин глубоко изучал музыкальный материал предстоящих спектаклей [Лопухов 1925, 34]. Готовясь к постановке собственных балетов, хореограф многократно проигрывал музыку на рояле, интуитивно представляя ее в оркестровом звучании. Известно также умение Фокина читать партитуры, что говорит о его профессиональной музыкальной подготовке. И. А. Боглачева сообщает:

рояль, клавиры и партитура были постоянными атрибутами творческого процесса балетмейстера [Боглачева 2009, 123].

В работе с нотным материалом оперы Глинки хореограф, вероятнее всего, имел дело с опубликованными на тот период времени клавиром и партитурой⁸.

ченными спектаклями на балетную и небалетную музыку, концертными хореографическими номерами, ставил танцы в зарубежных и русских операх: «Князь Игорь» (1909), «Тангейзер» (1910), «Садко» (1911), «Орфей и Эвридика» (1911), «Юдифь» (1912), «Искатели жемчуга» (1912), «Руслан и Людмила» (1917), «Самсон и Далила» (Милан, La Scala, 1936).

⁶ Анализ хореографии Фокина в указанных танцевальных номерах проделан Г. Н. Добровольской [Добровольская 2004, 220–223]. Подчеркнем, что, если «Танцы» в третьем действии поставлены хореографом исключительно для женщин, то в «Восточных танцах» и «Марше Черномора» заняты все группы танцовщиков (мужчины, женщины, дети).

⁷ Л. В. Кириллина находит в глинкинском марше связь с традициями французской оперы и балета в изображении «иноземных, необычных, гротескных картин» [Кириллина 2015, 209].

⁸ Клавиры (Санкт-Петербург, издание Ф. Т. Стелловского, 1856), партитура (Санкт-Петербург, 1878, издана при содействии Л. И. Шестаковой), партитура (Москва, издательство «А. Гутхейль», 1885).

Фокин задумал «Марш Черномора» как

грандиозное и в то же время не монументальное, а веселое шествие фантастических персонажей [Фокин 1981, 396].

В партитуре «Марша Черномора» Глинки значатся: музыканты духового оркестра, рабы, «подвластные Черномора», и наконец, сам злой волшебник — карлик, чью длинную бороду несут на подушках арапчата. Фокин привлек для этой сцены большое количество участников: артистов хора, балета (солистов и кордебалет), статистов и учащихся Театрального училища. Он персонифицировал словосочетание «подвластные Черномора». В его сцене задействованы рабыни, дикая дивизия (стражники с копьями), болибошки⁹ и криксы-вараксы — недобрые мифологические существа из свиты Черномора. Среди участников шествия появляются и персонажи, занятые затем в «Арабском» танце и «Лезгинке».

Перейдем к анализу рукописной экспликации «Марша Черномора»¹⁰. На титульной странице имеется автограф Фокина и указан год постановки (1917) (ил. 7). Обратим внимание на то, что данная экспликация записана Фокиным на нотной бумаге. Каждый лист поделен им на две колонки. На нотных строчках слева проставлены цифры. Это не цифры по партитуре Глинки, а обозначения фрагментов музыкального текста, данные Фокиным. Как известно, «Марш Черномора» написан в сложной трехчастной форме с трио A(aba₁)BA(aba₁). С помощью повтора частей форма вырастает до семичастной¹¹. Фокин учитывает все мелкие построения музыкальной формы: ее четырехтактовые и восьмитактовые элементы с их повторностью. Цифры Фокина с 1 по 9 соответствуют первой части сложной формы (разделу A), а цифры с 10 по 15 — музыке Trio (раздел B) (ил. 8).

В начале каждого фрагмента Фокин аккуратно тушью выписывает ноты. Он сохраняет целостную структуру музыкального текста, не сокращая предписанные композитором многочисленные повторы музыки. Именно повторность всех элементов в их последовательности позволяет Фокину выписать нотный материал только один раз. В этом наблюдается рациональный подход, основанный на внимательном анализе музыкальной формы.

⁹ Ранее болибошки встречались в балете И. Ф. Стравинского — М. М. Фокина «Жар-птица» (1910), где они входили в свиту Кощея и исполняли «поганный пляс».

¹⁰ Копия рукописи Фокина предоставлена Анастасией Григорьевной Гай, директором Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки.

¹¹ Отличия при повторении разделов формы касаются только деталей оркестровки.

В правой колонке первого листа нумерация фрагментов продолжается (с ц. 16 по 30). В левой колонке второго листа проставлены цифры с 31 по 45, а в последней, правой колонке — цифры с 46 по 54 (заключительное проведение главной темы) (ил. 8, 9).

Справа от нот Фокин зафиксировал словами выход каждой группы артистов. Его беглую карандашную запись с сокращениями слов не всегда удастся полностью расшифровать. Это наводит на мысль о том, что запись делалась им для себя, чтобы закрепить свои хореографические идеи, а не для обнаружения и изучения. Слева от нот хореограф рисует точками и стрелочками передвижение участников по сцене. Укажем, что на многих рисунках в левом нижнем углу имеется прямоугольник. Так обозначено место, где, закрытая прозрачным пологом, лежит уснувшая Людмила. Около цц. 5 и 8 зарисовано построение и перестроение музыкантов духового оркестра, отмеченных черточками, точками и цифрами от 1 до 33 (каждый ряд со своим количеством людей).

Движение участников шествия в хореографической композиции «Марша Черномора» связано с материалом раздела А. Хор и статисты проходят через всю сцену и далее, разбиваясь на две линии, в расходящемся движении уходят за кулисы или выстраиваются по краям сцены. Красочную картину шествия дополняют танцевальные движения отдельных групп персонажей, каждая из которых имеет свой пластический рисунок (музыка раздела В, тема Trio). В записи Фокина встречаются: галоп «на корточках» у болибошек (цц. 8 и 40), «дикая дивизия галопом» (ц. 16), «мужской хор вприпрыжку» (ц. 18), прыжки «эшапэ» у рабынь (ц. 26), «рабыни-солистки переплывают, вертятся на пальцах» (ц. 27).

В рукописи с ц. 12 по 15 Фокин даже указал фамилии двух танцовщиков, исполняющих, по-видимому, одну сольную партию: Вильтзак¹² и Уланов¹³. Хореограф отметил выходы этих артистов, сопроводив ремарками: «выход скоком» (ц. 12), «танец на площадке» (ц. 13), «скачок вперед» (ц. 14), «отходят и садятся» (ц. 15).

Как прописано в экспликации, начиная с ц. 36 в глубине сцены появляется процессия с Черномором в сопровождении статистов и дикой дивизии. Сидящего на троне карлика выносят на руках, а его бороду несут на подушках арапчата. Кстати, заметим, что в постановке Фокина роль Черномора исполнял ученик Театрального училища. За процессией

¹² Анатолий Иосифович Вильтзак (1896–1998) — ученик Фокина в Театральном училище, артист балета Мариинского театра (1915–1921), танцовщик труппы «Русский балет Дягилева».

¹³ Сергей Николаевич Уланов (1881–1950) — артист балета, балетный режиссер, отец Галины Сергеевны Улановой.

следует свита с опахалами. Стоящие по бокам сцены участники шествия (мужской и женский хор) приветствуют злого волшебника (цц. 36 и 38). Черномор сходит с трона и направляется к Людмиле. Внизу последней страницы Фокин выставил дату окончания своей экспликации (24 ноября 1917) и оставил автограф.

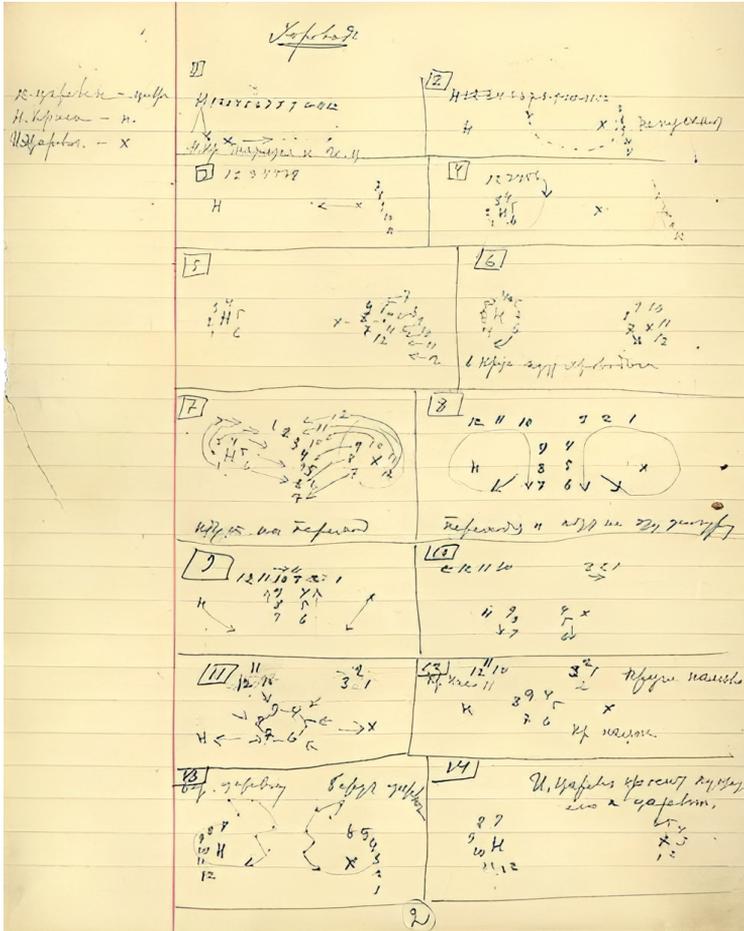
Если музыка Глинки основана на точном повторе тематических разделов, то композиция Фокина построена по принципу сквозного развития, на постоянном обновлении сценической картины. В разделе третьего проведения Trio (цц. 40–45) несколько групп персонажей, каждая со своими танцевальными движениями, создают эффект «хореографической полифонии», что можно считать кульминацией «Марша Черномора». Так Фокин преодолевает некоторую статичность музыкальной формы.

Выскажем предположение, что не все карандашные записи плана-эскиза Фокина были реализованы при постановке «Марша Черномора». В частности, причудливые персонажи свиты Черномора — болибошки (упомянутые в цц. 13, 15, 40, 41, 45, 51, 52, 53) и криксы-вараксы (цц. 41, 45, 46) — были заменены на танцовщиков, выступающих в характерных танцах (например, «Арабском») и рабынь. Во всяком случае, в костюмах, выполненных художниками А. Я. Головиным и К. А. Коровиным, нет намека на фантастические образы нечистой силы.

В работе над постановкой «Марша Черномора» хореограф шел от изучения источников (поэмы Пушкина, материалов о творчестве Глинки), от подробного анализа музыки, что позволило ему создать продуманную систему фиксации элементов сценического действия. Сохранение структуры нотного текста (отсутствие купюр и вставок постороннего материала) говорит об уважительном отношении Фокина к композиторскому замыслу. Благодаря этому хореограф добился органичного слияния музыкальных и пластических образов. Балетмейстерская разработка «Марша Черномора» Глинки является уникальным примером в творчестве Фокина, документом, подтверждающим его музыкально-аналитические способности.

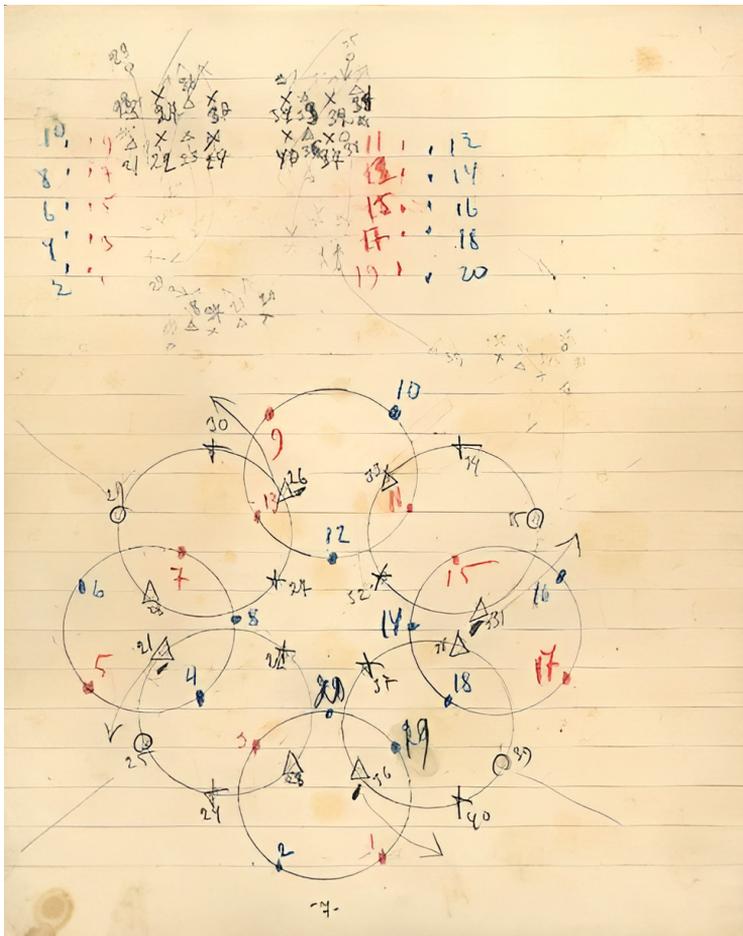
В заключение отметим, что идея Фокина о создании балетмейстерской разработки, включающей нотную запись музыкальных фрагментов, в дальнейшем будет подхвачена Лопуховым и использована им в работе над постановкой танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена (1923)¹⁴.

¹⁴ Подробнее о работе Лопухова над созданием танцсимфонии: Любимов Д. В. Л. ван Бетховен и Ф. В. Лопухов: Четвертая симфония («Величие мироздания») на балетной сцене // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12. № 4. С. 128–155. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.07>.



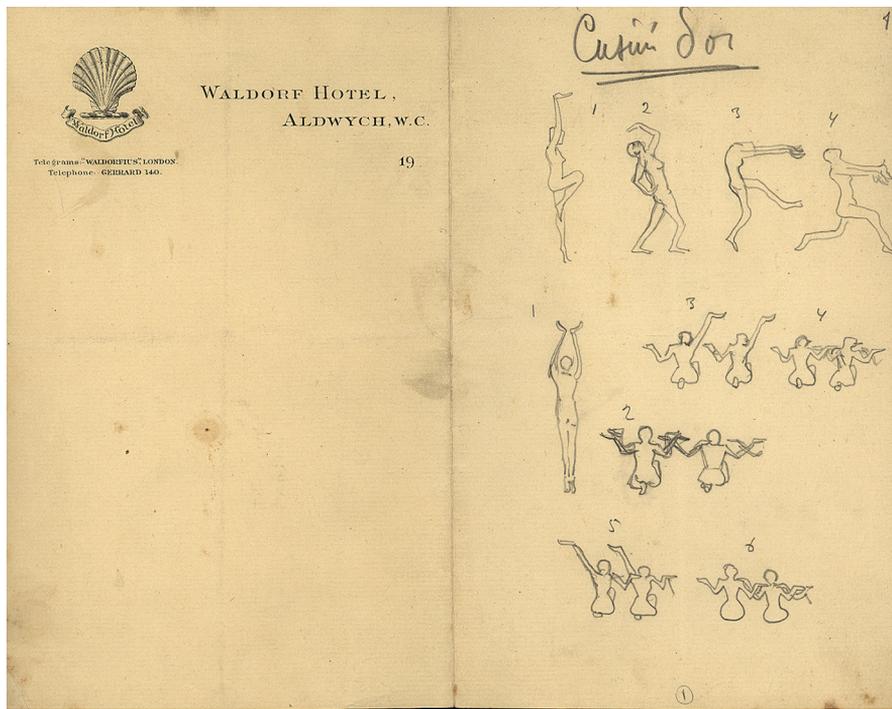
Илл. 1. М. М. Фокин. «Жар-птица». [1910 г.].
Хореографические разработки отдельных танцевальных сцен.
Архив М. М. Фокина. P11 / 34. Л. 2
(©) Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 1. M. M. Fokine. *The Firebird* [1910].
Choreographic developments of individual dance scenes.
Archive of M. M. Fokine. P11 / 34. L. 2
(©) Saint Petersburg State Theater Library



Ил. 2. М. М. Фокин. «Шехеразада». [1910 г].
Хореографические разработки отдельных танцевальных сцен.
Архив М. М. Фокина. P11 / 55. Л. 9
(©) Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 2. M. M. Fokine. *Scheherazade* [1910].
Choreographic developments of individual dance scenes.
Archive of M. M. Fokine. P11 / 55. L. 9
(©) Saint Petersburg State Theater Library



Ил. 3. М. М. Фокин. «Синий бог». [1912 г.].

Хореографические разработки отдельных танцевальных сцен.

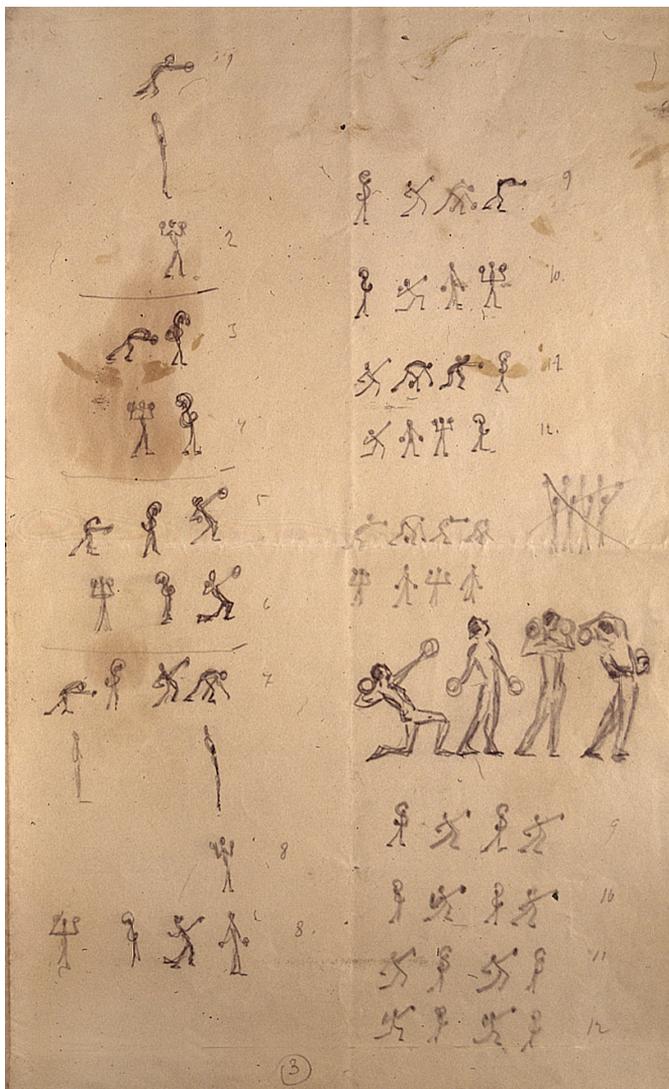
Архив М. М. Фокина. P11/46. Л. 1

© Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 3. M. M. Fokine. *The Blue God (Le Dieu bleu)*. [1912].

Choreographic developments of individual dance scenes.

Archive of M. M. Fokine. P11/46. L. 1 © Saint Petersburg State Theater Library



Ил. 4. М. М. Фокин. «Юдифь». [1912 г].
Хореографические разработки отдельных танцевальных сцен.
Архив М. М. Фокина. P11/57. Л. 3
(©) Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 4. M. M. Fokine. *Judith*. [1912].
Choreographic developments of individual dance scenes.
Archive of M. M. Fokine. P11/57. L. 3 (©) Saint Petersburg State Theater Library

2 Кост. Сувени	Материал Р.	16	
	Пасоно ..	20	
	Краска ..	16	
	Дер. и перг. ..	Морско ..	24
		Гласна-	16
		Сандали-	16
	? Мирсо	6	
	? Старик одобр.	40	154
<hr/>			
6 Треки	Материал	48	
	Пасоно	72	60
	Краска	48	48
	Морско	36	
	Сандали	48	
	2 Мандурины	6	
	1 свиря	3	
	1 Пер. труба	3	264
2 Трарианки	Материал	50	
	Пасоно	20	
	Трарианки	20	15
	Краска	15	
	Сандали	6	111
4 Трарианки	Материал	64	
	Пасоно	40	
	Краска	32	
	? порт. одобр.	16	
	Сандали	27	179
2 Трарианки	Материал	32	
	Пасоно	20	
	Краска	16	
	? Подоб. одобр.	6	
Мини. Костюм. и. г. и. б. и. г. одобр. Морско и думар. в. и. г. и. г. и. г.		18	782

Ил. 5. М. М. Фокин. «Вакханалия». [1910 г.].

Эскиз музыкальных инструментов.

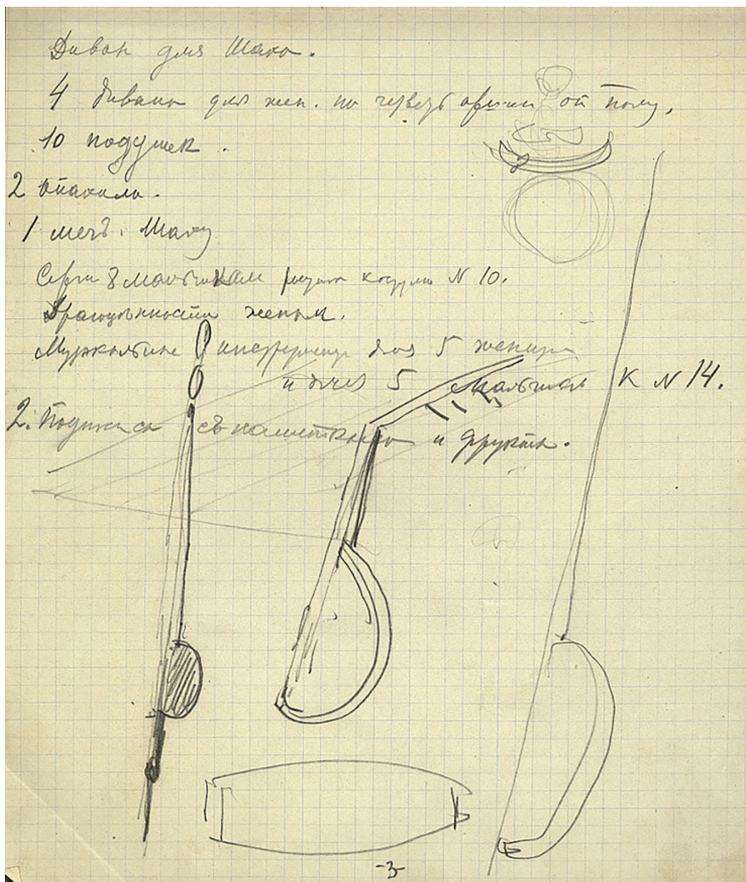
Архив М. М. Фокина. Р11/31. Л. 11.

(©) Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 5. M. M. Fokine. Bacchanalia [1910].

Sketch of musical instruments.

Archive of M. M. Fokine. P11/31. L. 11. (©) Saint Petersburg State Theater Library



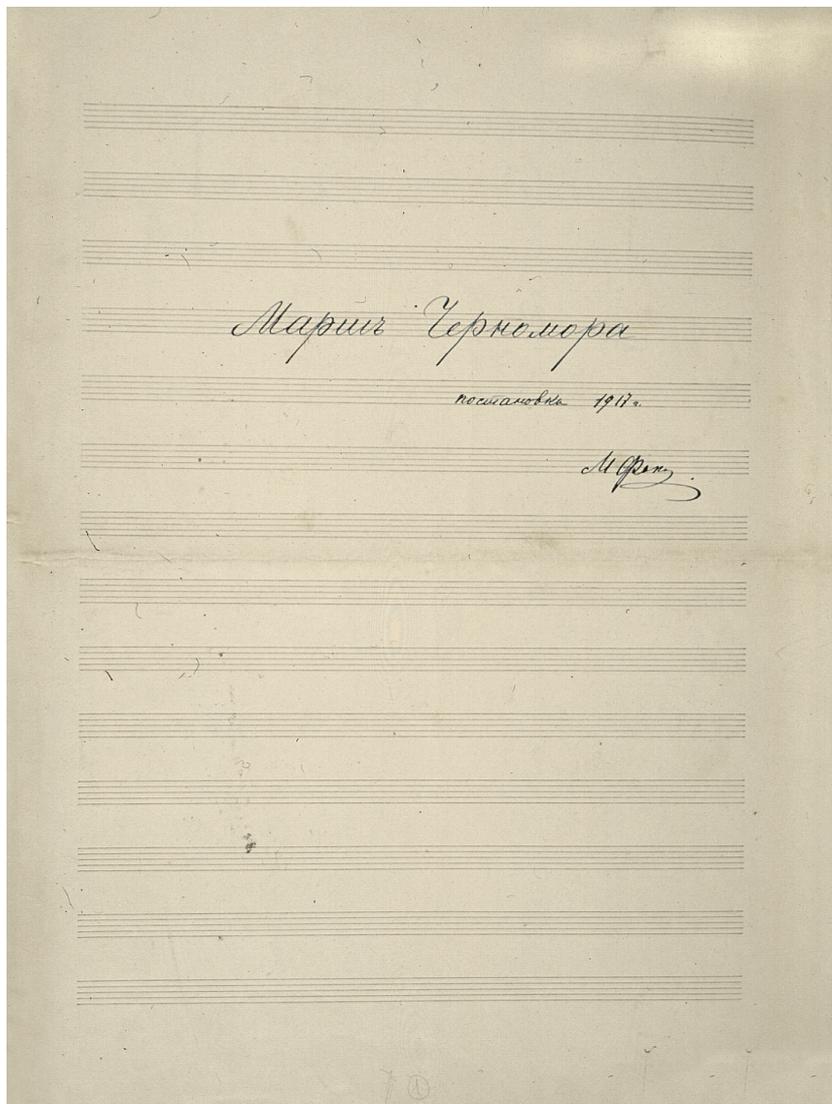
Ил. 6. М. М. Фокин. «Шехеразада». [1910 г.].

Эскиз восточных инструментов. Архив М. М. Фокина. P11 / 55. Л. 3.

(©) Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 6. M. M. Fokine. *Scheherazade* [1910]. Sketch of oriental instruments.

Archive of M. M. Fokine. P11 / 55. L. 3. (©) Saint Petersburg State Theater Library



Ил. 7. М. М. Фокин. Балетмейстерская разработка танцевальной сцены «Марш Черномора». [24 ноября 1917 г.]. Титульный лист. Архив М. М. Фокина. P11/44. Л. 1
(©) Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 7. M. M. Fokine. Choreographer's development of the dance stage *March of Chernomor*. [1917]. The title page. Archive of M. M. Fokine. P11/44. L. 1
(©) Saint Petersburg State Theater Library

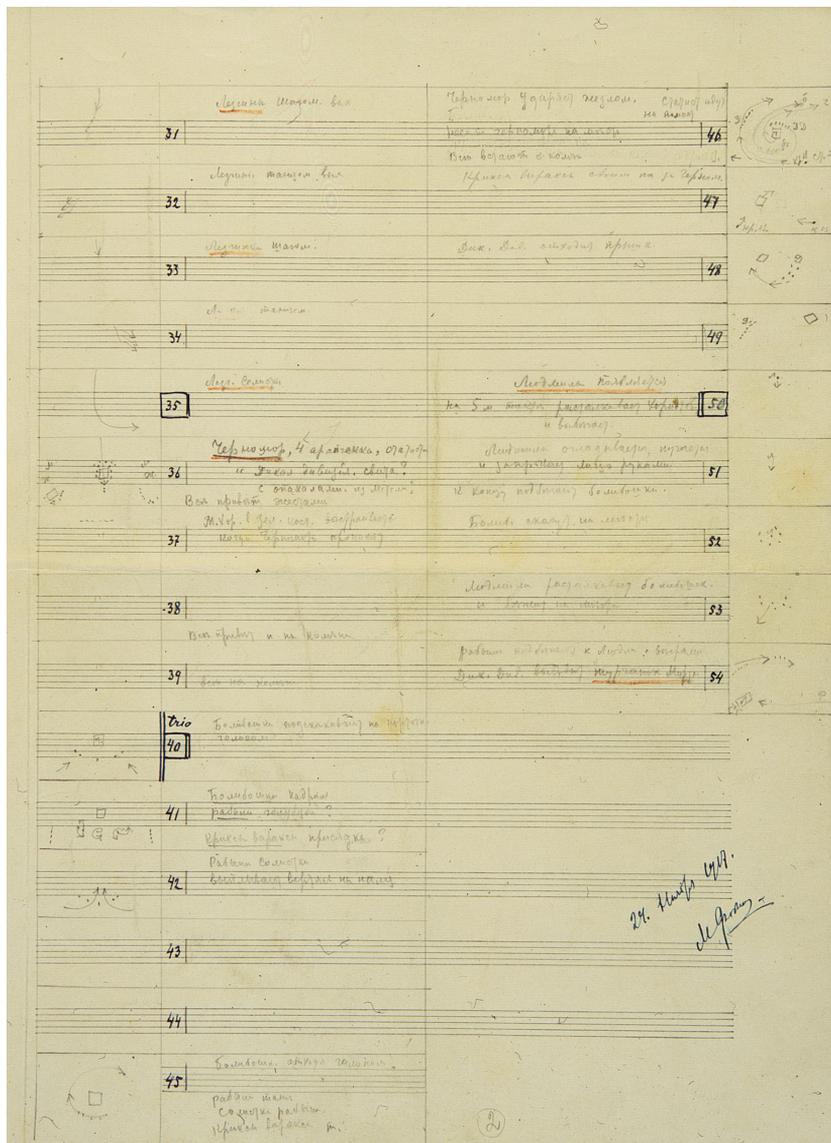
The image shows a page of handwritten musical notation for a dance stage. It consists of 18 numbered staves, each with musical notation and handwritten annotations in Russian. The annotations include lyrics and stage directions. The score is written on aged, yellowed paper with various markings and corrections.

Key annotations and lyrics visible in the score include:

- Staff 1: *Завывая в шквал* (Howling in the gale)
- Staff 2: *они нас* (they us)
- Staff 3: *близкая, близкая* (close, close)
- Staff 4: *Стань в Черноморе и др.* (Stand in the Black Sea and etc.)
- Staff 5: *Судно в шквал* (Ship in the gale)
- Staff 6: *до сих пор* (until now)
- Staff 7: *опа, опасен* (oh, dangerous)
- Staff 8: *опа, опасен* (oh, dangerous)
- Staff 9: *опа, опасен* (oh, dangerous)
- Staff 10: *Тато* (Tato)
- Staff 11: *Калибурна из черной воды* (Caliburn from black water)
- Staff 12: *Видите Уланов, без опаски* (See, Ulanov, without fear)
- Staff 13: *И. У. - стань на выстрелки* (I. U. - stand on the firing line)
- Staff 14: *Дале, скажи брат* (Far, say brother)
- Staff 15: *И. У. в бред на т. в. танц* (I. U. in a dream on the dance)

Илл. 8. М. М. Фокин. Балетмейстерская разработка танцевальной сцены «Марш Черномора». [24 ноября 1917 г.]. Архив М. М. Фокина. P11/44. Л. 1 об. © Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 8. M. M. Fokine. Choreographer's development of the dance stage *March of Chernomor*. Reverse of sheet 1. Archive of M. M. Fokine. P11/44. L. 1 ob. © Saint Petersburg State Theater Library



Илл. 9. М. М. Фокин. Балетмейстерская разработка танцевальной сцены «Марш Черномора». [24 ноября 1917 г.]. Архив М. М. Фокина. P11/44. Л. 2. © Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Fig. 9. M. M. Fokine. Choreographer's development of the dance stage *March of Chernomor*. Archive of M. M. Fokine. P11/44. L. 2. © Saint Petersburg State Theater Library

Аббревиатуры

СПбГТБ — Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека

Рукописные источники

- Фокин М. М. «Вакханалия» — материалы к балету (кальки с эскизов костюмов Л. С. Бакста; эскизы костюмов и причесок гречанок и Силена; финансовые расчеты, относящиеся к постановке балета (списки действующих лиц и перечень костюмов и бутафории с итоговой суммой). [1910 г.]. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека (далее СПбГТБ). Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. P11/31. 13 л.
- Фокин М. М. «Жар-птица» — материалы к балету (балетмейстерская разработка отдельных сцен, описание костюма Кашея, план репетиций балета с указанием отдельных номеров, дней и часов). [1910 г.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. P11/34. 18 л.
- Фокин М. М. «Клеопатра» — балетмейстерская разработка сцены выхода Клеопатры. [1910 г.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. P11/40. 3 л.
- Фокин М. М. «Шехеразада» — материалы к балету (перечень персонажей и исполнителей с указанием цвета костюма, схематическое изображение танцевальных групп). [1910 г.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. P11/55. 9 л.
- Фокин М. М. «Синий бог» — балетмейстерская разработка (рисунки, разбивка и подсчет персонажей по явлениям). [1912 г.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. P11/46. 9 л.
- Фокин М. М. «Юдифь» — балетмейстерская разработка танцев для оперы (схематическое изображение танцев и отдельных групп, перечень исполнителей). [1912 г.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. P11/57. 4 л.
- Фокин М. М. «Марш Черномора» — балетмейстерская разработка танцевальной сцены в замке Черномора из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» с указанием фамилий исполнителей. 24 ноября 1917 г. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. P11/44. 3 л.

Список источников

- [1] Безуглая 2021 — *Безуглая Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов: (конец XVI — первая треть XX вв.): дис. ... док. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021. 442 с.

- [2] Боглачева 2009 — *Боглачева И. А.* Михаил Фокин глазами сына // Страницы истории балета: новые исследования и материалы / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра режиссуры балета; ред.-сост. Н. Л. Дунаева. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2009. С. 119–130.
- [3] Глинка 2024 — *Глинка М. И.* Записки / под редакцией А. Н. Римского-Корсакова. Москва: Издательство Юрайт, 2024. 271 с. (Антология мысли).
- [4] Добровольская 2004 — *Добровольская Г. Н.* Михаил Фокин: Русский период. Санкт-Петербург: Гиперион, 2004. 496 с.
- [5] Кириллина 2015 — *Кириллина Л. В.* Традиции Люлли и русская опера // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. Москва: Пробел – 2000, 2015. С. 203–221.
- [6] Красовская 2010 — *Красовская В. М.* История русского балета. 3-е изд., стер. Санкт-Петербург: Планета Музыки; Лань, 2010. 288 с. (Мир культуры, истории и философии).
- [7] Лопухов 1925 — *Лопухов Ф. В.* Пути балетмейстера / рис. П. Гончарова. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
- [8] Лопухов 1972 — *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения / вступ. статья Г. Н. Добровольской. Москва: Искусство, 1972. 215 с.
- [9] Портнова 2013 — *Портнова Т. В.* Творческая личность М. Фокина в культурном контексте конца XIX — начала XX в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 3. С. 99–109.
- [10] Фокин 1981 — *Фокин М. М.* Против течения. 2-е изд., доп. и испр. / ред. Г. Н. Добровольская. Ленинград: Искусство, 1981. 510 с.

References

- [1] Bezuglaya, Galina A. (2021). *Muzyka baleta v kontekste muzykal'noy deyatelnosti khoreografov: (konets XVI — pervaya tret' XX vv.)* [Ballet music in the context of the musical activity of choreographers: (late XVI — first third of XX centuries)]: Dr. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 442 p. (in Russian, unpublished).
- [2] Boglacheva, Irina A. (2009). “Mikhail Fokin glazami syna” [“Michel Fokine through the eyes of his son”]. In *Stranitsy istorii baleta: novye issledovaniya i materialy* [Pages of ballet history: new research and materials], Department of Ballet Directing; editor-compiler Nataliya L. Dunayeva]. Petersburg: Baltiyskie sezony, pp. 119–130 (in Russian).
- [3] Glinka, Mikhail I. (2024). *Zapiski* [Notes], edited by Andrey N. Rimsky-Korsakov. Moscow: Izdatel'stvo Yurayt, 271 p. (Antologiya mysli [Anthology of Thoughts]) (in Russian).
- [4] Dobrovolskaya, Galina N. (2004). *Michael Fokine: Russkiy period* [Michael Fokine: The Russian period]. St. Petersburg: Giperion, 496 p. (in Russian).
- [5] Kirillina, Larissa V. (2015). “Traditsii Lully i russkaya opera” [“Traditions of Lully and Russian opera”]. In *Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski* [Music science in

- the XXI century: ways and searches*]: Materials of the International Scientific Conference on October 14–17. Moscow: Probel – 2000, pp. 203–221 (in Russian).
- [6] Krasovskaya, Vera M. (2010). *Istoriya russkogo baleta* [*The history of Russian ballet*]. St. Petersburg: Planeta Muzyki; Lan, 288 p. (Mir kul'tury, istorii i filosofii [World of culture, history and philosophy]) (in Russian).
- [7] Lopoukhov, Fedor V. (1925). *Puti baletmeystera* [*The ways of the choreographer*]. Berlin: Petropolis. 173 p. (in Russian).
- [8] Lopoukhov, Fedor V. (1972). *Khoreograficheskie otkrovennosti* [*Choreographic revelations*]. Moscow: Iskusstvo, 215 p. (in Russian).
- [9] Portnova, Tatyana V. (2013). “Tvorcheskaya lichnost' M. Fokina v kul'turnom kontekste kontsa XIX — nachala XX v.” [“M. Fokine in the cultural context of late 19th — early 20th century”]. In *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [*Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*], 2013, no. 3, pp. 99–109 (in Russian).
- [10] Fokine, Michel M. (1981). *Protiv techeniya* [*Memoirs of a ballet master*]. Leningrad: Iskusstvo. 510 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 08.04.2024; одобрена после рецензирования: 09.05.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 08.04.2024; approved after reviewing: 09.05.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Научная статья

УДК 782.1 + 792.8

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.002

«Бах <...> стоит для меня в центре всего»: диалог эпох и стилей в киномузыке А. Г. Шнитке

Мэгуми Ханья

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
megumi.nitta.shamo@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-5999-6097>

Аннотация. Настоящая публикация является продолжением исследований автора, посвященных рецепции музыки Иоганна Себастьяна Баха в творчестве Альфреда Гарриевича Шнитке. Проблема рассматривается на основе наименее изученной области наследия композитора — его музыки к анимационным фильмам Андрея Юрьевича Хржановского (род. 1939). Показано, что наряду с цитированием конкретных произведений выразительными средствами художественного диалога с творчеством и эпохой И. С. Баха для Шнитке служили такие композиционные приемы, как квазицитата и стилизация. В статье выявлены основные идеи и формы усвоения стиля лейпцигского мастера, прослежена эволюция этого пути, приведшая к органичному претворению многих его композиторских приемов и переосмыслению символики баховских мотивов. Работа построена на анализе автографов партитур Шнитке, хранящихся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии, и архивных источников, на воспоминаниях композитора и режиссера о создании кинолент, а также интервью с Хржановским в беседах с автором статьи в январе 2023 г.

Благодарности: автор статьи выражает благодарность сотрудникам нотной библиотеки Российского государственного симфонического оркестра кинематографии и его художественному руководителю, главному дирижеру Сергею Ивановичу Скрипке за разрешение изучения автографов партитур А. Г. Шнитке. Автор особо признателен Андрею Юрьевичу Хржановскому за личное общение и ценные сведения, полученные в интервью 26–30 января 2023 г.

Ключевые слова: *Альфред Гарриевич Шнитке, Иоганн Себастьян Бах, Андрей Юрьевич Хржановский, имитация стиля, квазицитата, стилизация, киномузыка*

Для цитирования: *Мэгуми Ханья.* «Бах <...> стоит для меня в центре всего»: диалог эпох и стилей в киномузыке А. Г. Шнитке // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 28–51. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.002>

© Мэгуми Ханья, 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.002

“Bach [...] Stands for Me at the Centre of Everything”: Dialogue of Epochs and Styles in Alfred Schnittke’s Film Music

Megumi Hanya

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia
megumi.nitta.shamo@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-5999-6097>

Abstract. This publication represents a continuation of the author’s research into the reception of the music of Johann Sebastian Bach (1685–1750) in the work of Alfred Schnittke (1934–1998). The issue is investigated with reference to the least studied aspect of Schnittke’s oeuvre, namely his music for animated films by Andrey Khrzhanovsky (b. 1939). It is demonstrated that, in addition to referencing the compositions of the renowned German composer, techniques such as quasi-quotation and stylisation served as expressive means for Schnittke in his artistic “dialogue” with the oeuvre and era of J. S. Bach. The article elucidates the principal concepts and forms of Bach’s style being absorbed, and traces the evolution of this process, which led to the organic implementation of his numerous compositional techniques and a novel interpretation of the symbolism of his musical motifs. This article is based on an analysis of the autographs of Schnittke’s scores, which are held in the music library of the Russian State Symphony Cinema Orchestra, as well as archival sources, memoirs by the composer and the director about the making of the films, and interviews with Khrzhanovsky conducted by the author of the article in January 2023.

Acknowledgments: The author would like to express gratitude to the staff of the music library of the Russian State Symphony Cinema Orchestra and its Artistic Director, Principal Conductor Sergey I. Skripka, for granting permission to study the autograph scores by Alfred Schnittke. The author is particularly indebted to Andrey Yu. Khrzhanovsky for his willingness to communicate on a personal basis and for the valuable information he provided during the course of the interviews held on 26th to 30th January 2023.

Keywords: *Alfred Schnittke, Johann Sebastian Bach, Andrey Khrzhanovsky, imitation of style, quasi-quotation, stylization, film music*

For citation: Megumi Hanya. “Bach [...] Stands for Me at the Centre of Everything”: Dialogue of Epochs and Styles in Alfred Schnittke’s Film Music. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 28–51. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.002>

© Megumi Hanya, 2024

**«Бах <...> стоит для меня в центре всего»:
диалог эпох и стилей в киномузыке
А. Г. Шнитке**

В своем выступлении на авторском вечере 1979 г., говоря о монограмме ВАСН, Альфред Гарриевич Шнитке подчеркивал важность художественного наследия Иоганна Себастьяна Баха во всеобщей истории музыки:

В точке *Бах* пересеклись огромный, совершенно не сравнимый ни с чем человек — Бах, гигантское значение его для музыки и то, что даже его имя может в каком-то смысле служить символом истории музыки [цит. по: Чигарева 2017, 208].

Шнитке не раз утверждал, что творчество немецкого мастера и его личность стояли для него «в центре всего» и служили неким «недостижимым идеалом» [Ивашкин 2015, 36].

Известно, что произведения Шнитке впитали в себя многочисленные элементы стилей композиторов разных времен и стран. При этом центральное место в таком сплаве влияний, несомненно, занимало искусство И. С. Баха. Однако несмотря на то, что преклонение Шнитке перед личностью и мастерством великого немецкого композитора и сильнейшее воздействие баховских сочинений на его творчество не раз отмечались в музыковедении¹, всестороннего рассмотрения указанного феномена пока не предпринималось.

Несомненно, интерес к композициям Баха возник у Шнитке на самом раннем этапе его творчества, что привело к использованию баховских мотивов и стилистических приемов уже в таких произведениях, как Соната для скрипки и фортепиано № 1 (1963) и музыка к фильму Э. Г. Климова «Похождения зубного врача» (1965–1967). Разработанные в этих сочинениях принципы цитирования и стилизации получили дальнейшее развитие в совместной работе над анимационными фильмами Андрея Юрьевича Хржановского (род. 1939).

¹ Обзор упоминаний исследователей по этой теме см.: [Ханья 2024, 78].



Ил. 1. Исследования о творчестве А. Г. Шнитке и нотные издания его произведений

Fig. 1. Monographs about work by A. Schnittke and his sheet music publications

В предыдущей публикации автора данной статьи были исследованы такие формы художественного диалога Шнитке с творчеством И. С. Баха, как точная, переработанная и виртуальная цитаты его сочинений [Ханья 2024]. Настоящая работа посвящена другому аспекту усвоения Шнитке элементов стиля лейпцигского мастера и претворению их в своих произведениях. Как и ранее, проблема рассматривается на основе наименее изученной области в наследии Шнитке — его музыки к анимационному кино.

Квазицитата и стилизация

Исследование различных приемов, связанных с рецепцией музыки Баха в творчестве Шнитке, привело автора статьи к необходимости разработать определенную систему использования им данных средств. Помимо цитирования (в виде точных, переработанных и виртуальных цитат) баховских сочинений, он интенсивно развивал и совершенствовал свое мастерство *имитации стиля*. При этом принципиальное отличие данного явления от цитирования заключается в том, что источником становится не столько конкретное произведение, сколько «стиль» как таковой.

Относительно квазицитаты², используя существующие в литературе определения, можно сказать, что она будет пониматься как вставка в произведение контрастного фрагмента, имитирующего индивидуальный композиторский стиль или стиль определенной эпохи³. Стилизация — явление более широкого порядка, при котором имитация стиля затрагивает целое произведение либо его крупный раздел. Следовательно, квазицитата является одной из форм имитации стиля и распространяется на более краткий фрагмент текста сочинения, в отличие от стилизации. Можно отметить, что, хотя композитор использовал разные формы цитирования сочинений И. С. Баха, но наиболее многообразно диалог с его творчеством выражался в киномузыке Шнитке в таком явлении, как квазицитата. Ниже будет показано, что композитор использовал целый ряд приемов, которые он почерпнул в творчестве немецкого мастера.

1. Использование секвенций

Прежде всего, можно отметить частое применение Шнитке секвенций, типичных для творчества Баха и композиторов его эпохи. В фильме «Стеклянная гармоника» (1967–1968) в сегменте основной темы киномузыки, следующем после мотива ВАСН, приводится именно такая секвен-

² Другой широко принятый в литературе термин — псевдоцитата. Шнитке сам пользовался им в докладе «Полистилистические тенденции современной музыки» 1971 г. [Шнитке 1988, 22], а также во многих других публикациях (к примеру, см.: [Ивашкин 2015, 65 и т. д.; Шульгин 2014, 50 и т. д.]). Автор настоящей статьи решил отдать предпочтение термину «квазицитата», поскольку «псевдо-» имеет некоторый негативный смысловой оттенок.

³ Приведенная выше дефиниция основана на формулировке К. Е. Яськова [Яськов 2011, 56]. Однако в связи со спецификой творческого метода Шнитке определение пришлось модифицировать.

ция, с преобразованием в верхнем голосе первоначального мотива как СВАН (см. тт. 5–8 в *ил. 2*)⁴:

Ил. 2. А. Г. Шнитке. «Стеклянная гармоника», «Вступление», тт. 1–8, электронная гармоника

Fig. 2. A. Schnittke, *The Glass Harmonica*, “Introduction”, meas. 1–8, electronic accordion

B
A
C
H

I
II₂
VII_{6/5}
V₂ →
IV₆
V₂ →
III₆
VI₂
II_{6/5}
V
I^{#3}

to.....

Секвенция диатоническая, каждое ее звено состоит из двух аккордов (по схеме IV–VII, III–VI, II–V) и следует поступенно нисходящему мелодическому движению. Подобный тип секвенции получил особое распространение в музыке времен И. С. Баха. Существенна мысль М. А. Этингера:

Присущая секвенции повторность отнюдь не представляет лишь механическое явление. <...> Секвенция у Баха и его современников весьма часто образует одно из средств длительного сохранения единства настроения, что представляется важным эстетическим принципом эпохи [Этингер 1963, 40].

Как известно, секвенции в эпоху барокко имели всеобщее применение, став одним из важнейших компонентов формы, — причем в сочинениях разных авторов, принадлежавших к различным национальным школам.

Обращает на себя внимание использование Шнитке синкопы в секвенции, продолжающей тему ВАСН (см. *ил. 2*, тт. 5–7). Наряду с медленным темпом, характером шествия и трехдольным метром, ритмическая остановка на второй доле служит признаком сарабанды в ее разновид-

⁴ Подробное обсуждение использования Шнитке монограммы ВАСН в данной теме см.: [Ханья 2024, 82–87].

ности, сформировавшейся к началу XVIII в. в инструментальных сюитах композиторов европейского барокко⁵. Так в теме стеклянной гармоники Шнитке стремился сделать органичную стилизацию в духе музыки той эпохи и, в частности, творчества Баха. Тем самым он попытался воплотить замысел режиссера: в образе музыки должно быть явлено «творческое, духовное начало», противостоящее «пошлости и подлости нашей жизни» [Хржановский 2014, 356]⁶.

Секвенцию, написанную в барочном стиле, Шнитке использовал также в музыке к фильму «В мире басен» (1972–1973). В этой киноленте, в пьесе «Соловей» он применил знаменитую «золотую секвенцию»⁷, которая часто встречалась в сочинениях Баха и его современников (см. ил. 3, тт. 10–16).

Можно сказать, что Шнитке, применяя секвенции в своих сочинениях, не только воспроизводил атмосферу и эстетические идеалы музыки барокко, но и вводил их в иное звуковое пространство, наполняя новым содержанием и перекрестными связями с современным ему миром.

Ил. 3. А. Г. Шнитке. «В мире басен», «Соловей», тт. 1–17, флейта и гlockenspiel

Fig. 3. A. Schnittke, *In the World of Fables*, “Nightingale”, meas. 1–17, flute and glockenspiel

The image shows a musical score for two instruments: Flute (1 Fl.) and Glockenspiel (C-lli.). The music is in 3/4 time and marked 'Moderato'. The flute part begins with a trill (tr) and a series of notes, including triplets (3) and further trills. The glockenspiel part provides a simple accompaniment with a dynamic marking from *ppp* to *p*. The score includes a first ending bracket labeled 'I'.

⁵ См.: [Mattheson 1713, 187; Walther 1732, 542; Gstrein 1998, 996; Little 2002, 276–277; Ляхова 1978, 849].

⁶ Очевидно, композитор осознанно относился к этой задаче при написании музыки. Сам он говорил, что сочинение к данной картине построено «на сопоставлении двух музыкальных стилей», причем одному, диссонантно-хаотическому, должна быть противопоставлена другая музыка, «стилизованная как бы под Баха». «Вот, — продолжал Шнитке, — я и остановился на том, что для меня является вершиной в музыке — на музыке Баха или баховского времени. И пытался ее как-то стилизовать и лимитировать» [Нейман 2014, 372–373].

⁷ См.: [Берков 1971, 116–117]. По сути дела, секвенцию, рассмотренную выше (см. ил. 2), тоже можно отнести к «золотой», хотя и в более простом виде, с нисходящим поступенным движением баса.

2. Использование мелодических формул

Помимо секвенции, в пьесе «Соловей» Шнитке использовал еще ряд приемов, более специфичных для стилизации музыки И. С. Баха. Одним из них является поступенное мелодическое движение по триолям (или восьмым в размерах $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$) — как восходящее, так и нисходящее, с повторением последней ступени каждой группы. Оно часто встречается в различных произведениях немецкого мастера (ил. 4–6).

Кроме того, данный ход можно найти во многих других сочинениях Баха, как вокальных, так и клавирных, органных, ансамблевых⁸. На его основе Шнитке написал секвенцию, завершающуюся кадансом (см. ил. 3, тт. 10–17). В сочинениях современников И. С. Баха (к примеру, в сонатах Д. Скарлатти) тоже встречаются подобные обороты, тем не менее, их применение ограничено. Однако в произведениях Баха рассмотренный выше триольный ход стал одним из компонентов стиля и позднее нашел органичное претворение в творчестве Шнитке.

⁸ Примерами использования такого триольного оборота в творчестве Баха служат следующие произведения: для клавира — Жига из Сюиты BWV 818, Сарабанда из Партиты BWV 827, Tempo di Gavotta из Партиты BWV 830, Прелюдия G-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 860, Прелюдия и fuga a-moll BWV 894; для органа — Пассакалия c-moll BWV 582; в камерной музыке — Соната для скрипки и облигатного чембало BWV 1016; в сфере вокальных сочинений — хор из кантаты «Sie werden aus Saba alle kommen» BWV 65/1; ария тенора из кантаты «Ich bin ein guter Hirt» BWV 85/5; ария альты из кантаты «Gelobet sei der Herr» BWV 129/4; ария сопрано из кантаты «Mer hahn en neue Oberkeet» BWV 212/14 и т. д. (см. об этом: [Ханья 2023, 22]).

Ил. 4. И. С. Бах. Французская сюита BWV 816 (версия В),
Сарабанда, тт. 38–40, верхний голос

Fig. 4. J. S. Bach, *French Suite* BWV 816 (version B),
Sarabande, meas. 38–40, upper voice



Ил. 5. И. С. Бах. Прелюдия и fuga для органа BWV 547,
Прелюдия, тт. 11–14, верхние голоса

Fig. 5. J. S. Bach, *Prelude and Fugue for Organ* BWV 547,
Prelude, meas. 11–14, upper voices

Musical score for the upper voices of the Prelude from the Prelude and Fugue for Organ BWV 547, measures 11-14. The score is in G major, 8/8 time, and features a series of eighth notes and a final cadence.

Ил. 6. И. С. Бах. Ария тенора из кантаты “Lobe den Herrn, meine Seele” BWV 143/4,
тт. 3–4, скрипки I

Fig. 6. J. S. Bach, Tenor Aria from the cantata *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 143/4,
meas. 3–4, violins I



3. Приемы нарушения инерции движения

В данном контексте обращает на себя внимание следующий прием, характерный для творческого мышления немецкого композитора: стремление к нарушению инерции развертывания мелодического движения. К нему относится, прежде всего, типичное для произведений Баха изменение последнего звена секвенции. Как было выявлено при изучении его автографов, третье звено секвенции композитор нередко корректировал (если секвенция состояла из большего количества звеньев, то он чаще всего изменял четвертое звено). И характерно, что в его рукописях именно в данных тактах встречаются исправления, когда поначалу Бах записывал это звено аналогично двум первым, но затем менял детали мелодики, избегая буквального повтора звеньев секвенции и преодолевая инерцию восприятия (*ил.* 7⁹, 8¹⁰)¹¹.

Характерно, что в пьесе «Соловей» к фильму «В мире басен» третье звено описанной выше секвенции, как и у Баха, изменено. В автографе Шнитке можно заметить исправление — и тоже в третьем звене секвенции. Он вряд ли знал об этой особенности баховского творческого процесса¹². Тем более удивительно совпадение исправлений в автографах двух композиторов, чье творчество разделено было как минимум двумя с половиной столетиями. Но, думается, подобные совпадения — не случайность, они из разряда тех явлений, которые возникают из стремления проникнуть по возможности в строй мыслей другого автора или, как сам Шнитке выразился в связи с одним из своих сочинений, «влезть в маску Баха» [Шульгин 2014, 96]¹³.

Примечательно использование в пьесе «Соловей» пикардийской терции в завершающем такте рассматриваемого раздела (*см.* *ил.* 3), а далее

⁹ См.: Bachdigital, 2008–2023. URL: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00001570/db_bachp0099_page012.jpg (дата обращения: 28.05.2024).

¹⁰ См.: Bach digital, 2008–2023. URL: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00002605/db_bachp00990152_page005v.jpg (дата обращения: 28.05.2024).

¹¹ См.: [Marshall 1972, 159–160; Шабалина 1999, 123, 145 и т. д.].

¹² Нет никаких свидетельств, что Шнитке специально изучал автографы И. С. Баха, и с исследованием Р. Л. Маршалла (*см.* *сн.* 11), где приведены подобные примеры, судя по всему, он был не знаком.

¹³ Шнитке сообщал: «<...> В „Сюите в старинном стиле“ — да, я, положим, влезаю в маску Баха, то же в произведении на музыку Моцарта» [цит. по: Шульгин 2014, 96]. Композитор составил «Сюиту» в 1972 г. из своих сочинений к двум кинокартинам Э. Г. Климова: «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт» (1970).

Ил. 7. И. С. Бах. Кантата “Herr, gehe nicht ins Gericht” BWV 105/3, тт. 75–77, гобой, факсимиле автографа (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 99)

Fig. 7. J. S. Bach, Cantata *Herr, gehe nicht ins Gericht* BWV 105/3, meas. 75–77, oboe, facsimile of the autograph score (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 99)



Ил. 8. И. С. Бах. Кантата “Thue Rechnung! Donner Wort” BWV 168/5, тт. 1–3, континуо, факсимиле автографа (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 152)

Fig. 8. J. S. Bach, Cantata *Thue Rechnung! Donner Wort* BWV 168/5, meas. 1–3, continuo, facsimile of the autograph score (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 152)



и в заключительном аккорде сочинения¹⁴. Хотя это и является частым приемом композиторов барокко и других эпох, Бах использовал его наиболее последовательно¹⁵. В партии гlockеншпиля Шнитке применил остинатный бас, тоже характерный для баховских сочинений. Учитывая все указанные особенности, данный фрагмент в целом можно рассматривать как квазицитату музыки И. С. Баха. Песнь соловья, вместе с графикой рисунков Пушкина, показанной в тот момент на экране, создает

¹⁴ Подобный способ завершения Шнитке использовал и в кинолентах «Стеклянная гармоника» и «Бабочка» (реж. Хржановский, 1971–1972). В фильме «Бабочка» мелодия, написанная в минорной тональности, сопровождает полет бабочек пять раз, но в последнем ее проведении, в конце картины, доминанта разрешается в мажорное трезвучие, где пикардийская терция звучит в верхнем голосе, усиливая ощущение мажорного разрешения. Эту мелодию Шнитке повторил затем в Concerto grosso № 1 (1976–1977).

¹⁵ Характерно, что Бах, когда перерабатывал произведения других композиторов (как, например, Концерт d-moll А. Марчелло для гобоя с оркестром), менял минорные завершения каждой части на мажорные (в настоящее время эта обработка имеет номер BWV 972). Подавляющее большинство минорных фуг в обоих томах «Хорошо темперированного клавира» заканчивается в мажоре. Примеры можно умножить.

«образ высокого, свободного творчества», противостоящего в контексте фильма обывательской косности, невежеству, бездуховности¹⁶.

4. Использование «изобразительных» мотивов

Следующие приемы создания квазицитат связаны с применением Шнитке ряда мотивов, тоже почерпнутых в творчестве И. С. Баха. Обращение к ним не в последнюю очередь могло быть связано у Шнитке с концепцией так называемых «изобразительных» мотивов, разработанной выдающимся мыслителем, автором монографии о Бахе Альбертом Швейцерам¹⁷. Его интерпретацию Альфред Гарриевич должен был знать, поскольку в беседе с А. В. Ивашкиным он говорил:

Известно, по Швейцеру, что вся интонационная структура Баха семантически предопределена, в ней запрятано очень многое — мотивы Голгофы, восхождения, вздоха, стона... [Ивашкин 2015, 147].

В свою очередь и Хржановский в одном из своих интервью тоже упоминал о трактовке Швейцера¹⁸.

Приведем наиболее характерные примеры.

а) Хроматический ход из пяти или шести нот

Этот мотив, как в нисходящем движении в пределах кварты — знаменитый *passus duriusculus*, — так и в восходящем, встречается в сочине-

¹⁶ По поводу сцены с соловьем Хржановский вспоминал: «А также [я предложил Шнитке. — М. Х.] монтажную сюиту, составленную из рисунков Пушкина — эта красивейшая, благородная в своей простоте и отточенности, в певучести линии графика должна была, по моему замыслу, передать образ соловьиного пения (если говорить о сюжете фильма), а в широком плане — образ высокого, свободного творчества» [цит. по: Хржановский 1999а, 216].

¹⁷ Об интерпретации Швейцерам «звуковой живописи» И. С. Баха см.: [Швейцер 2016, 326–395]. Ряд примеров «изобразительных» мотивов дается в публикации автора настоящей статьи [Нитта-Ханья 2021, 72].

¹⁸ «Или великая книга Альберта Швейцера о Бахе — читая, ты понимаешь, что с чем связано. Интересно и важно обращать на это внимание. Вот, например, евангельский сюжет о солдатах, которые играют в кости, разыгрывают одежду Иисуса. Зная, как этот момент звучит в „Страстях по Иоанну“ Баха, ты можешь попробовать это услышать» (цит. по: [Бедерова 2022, 639]). В личной беседе с автором настоящей работы 26 января 2023 г. Хржановский вспоминал, что до встречи с композитором он уже знал от Надежды Марковны Гольденберг интерпретацию ее учителя Б. Л. Яворского, который, как известно, трактовал многие произведения Баха, опираясь на концепцию Швейцера.

ниях Баха многократно: в органных хоралах (“Das alte Jahr vergangen ist” BWV 614, “Christus, der uns selig macht” BWV 620), кантатах (“Christen, ätzet diesen Tag” BWV 63, “Jesu, der du meine Seele” BWV 78, “Warum betrübst du dich, mein Herz” BWV 138), Мессе h-moll (“Crucifixus”) и многих других. Швейцер отмечал, что данный мотив в произведениях немецкого мастера чаще всего выражал состояние «мучительной скорби» [Швейцер 2016, 354–355, 384]. Шнитке дважды применил его в пьесе «Буря» (ил. 9) к трилогии фильмов по рисункам А. С. Пушкина (1974–1982), причем в кульминационной сцене последней картины трилогии «Осень» (00:30:12–00:33:23). Драматизм эпизода, с чтением первых строк «Медного всадника», изображением бури и мятущегося поэта выразительно усиливается звучанием этого «говорящего» мотива. Характерно, что появляется данный ход именно в тот ключевой момент фильма, когда раздается пушечный выстрел.

Илл. 9. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по рисункам Пушкина, «Буря», тт. 37–40, флейты, гобой и кларнеты

Fig. 9. A. Schnittke, Music for the *Trilogy on Pushkin's Drawings*, “Storm”, meas. 37–40, flutes, oboes and clarinets

The image shows a musical score for three woodwind instruments: 2 Flutes (Fl.), 2 Oboes (Ob.), and 2 Clarinets in B-flat (Cl. (B)). The score is in 3/4 time and D major. It shows a melodic line for the flutes and oboes, and a rhythmic accompaniment for the clarinets. The music is marked 'f' (forte). The melodic line consists of a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C34

Характерно, что на фигуре вдоха основаны две важные темы, часто встречающиеся в трилогии по Пушкину. Первая из них трижды исполняется скрипками в фильме «Я к вам лечу воспоминаньем», открывающем трилогию (ил. 10)¹⁹:

Ил. 10. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по рисункам Пушкина, «Вдохновение», тт. 1–11, скрипки I

Fig. 10. A. Schnittke, Music for the *Trilogy on Pushkin's Drawings*, “Inspiration”, meas. 1–11, violins I



Во всех сценах показаны листы рукописей с рисунками Пушкина и читаются разные его стихи. Во время второго проведения темы (в пьесе «Море») декламируются строки из стихотворения «Храни меня, мой талисман...», вместе с тем на экране возникают профили Е. К. Воронцовой, что вызывает ассоциации с влюбленностью в нее поэта. А в первом и третьем проведений (в музыке «Вдохновение») цитируется текст совершенно иного содержания — о творчестве: «И пробуждается поэзия во мне»; «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» и т. д. Судя по всему, в данные моменты звучит «тема творчества», которую режиссер обозначил в сценарии и в связи с которой Шнитке говорил именно о «баховской стилизации»²⁰. Вторая тема, основанная на мотиве вдоха (ил. 11), звучит в трилогии много раз, со-

¹⁹ В рукописях партитур Шнитке есть много сочинений на эту тему, но только три пьесы из них звучат в трилогии. В картине «Я к вам лечу воспоминаньем» исполняются две пьесы: «Вдохновение» (00:01:45–00:02:24, 00:27:20–00:27:58) и «Море» (00:13:04–00:14:07). В последнем фильме трилогии «Осень» звучит сочинение «Н. Н. Гончарова» (00:01:48–00:02:32), содержащее ту же фразу у фортепиано в переработанном виде.

²⁰ РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. Л. 13, 27, 39, 69 и т. д.; [Нейман 2014, 374].

проводя воспоминания Пушкина о прекрасной лицейской жизни в Царском Селе и о счастливом времени, проведенном с друзьями²¹.

Мотивы, заимствованные у Баха, Шнитке переосмыслил и ввел в свою систему выразительных средств. Причем определены последние были во многом кинематографическими приемами Хржановского и художественными идеями его картин.

Ил. 11. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по рисункам Пушкина, «Царское Село», тт. 2–9, флейта

Fig. 11. A. Schnittke, Music for the Trilogy on Pushkin's Drawings, "Tsarskoye Selo", meas. 2–9, flute



в) Поступенно восходящее движение в ритме ♪♪♪ ♪♪♪ или ♪♪♪ ♪♪♪ , с повтором ступени восьмой ноты в первой шестнадцатой каждой группы (или тот же ритм в увеличении: ♪♪ ♪♪ либо ♪♪ ♪♪)

Этот мотив в творчестве немецкого мастера применялся чрезвычайно многообразно и с различным смысловым наполнением (см. [Швейцер 2016, 355–356, 386–390]). Примерами могут служить хоралы для органа “Erschienen ist der herrliche Tag” BWV 629 (*ил. 12*) и “Ach Gott, vom Himmel sieh darein” BWV 741, Прелюдия b-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 867 (*ил. 13*), Хроматическая фантазия и фуга d-moll BWV 903 и многие другие сочинения И. С. Баха.

²¹ Е. М. Шабшаевич считает эту мелодию одной из модификаций вышеприведенной «темы творчества» [Шабшаевич 2019, 57]. Данная фраза звучит в следующих пьесах: «Царское Село» (сочинение исполняется в фильме «Я к вам лечу воспомянем» в период 00:02:26–00:03:01, а также с изменениями в инструментовке и с добавлением нового раздела — во время 00:05:12–00:05:56), «Арион» (там же, 00:26:08–00:26:34) и «Пора, мой друг, пора...» (в картине «Осень», 00:22:27–00:23:24). Кроме того, Шнитке использовал ту же мелодию, в переработанном или фрагментарном виде, во многих произведениях, исполняемых в трилогии.

Ил. 12. И. С. Бах. Хорал “Erschienen ist der herrliche Tag” для органа BWV 629, тт. 1–2, средние голоса

Fig. 12. J. S. Bach, Choral “Erschienen ist der herrliche Tag” for Organ BWV 629, meas. 1–2, middle voices



Ил. 13. И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия b-moll BWV 867, тт. 6–7

Fig. 13. J. S. Bach, Well-Tempered Clavier, Part I, Prelude B-flat minor BWV 867, meas. 6–7



Данный мотив Шнитке применил в трилогии по Пушкину: в пьесе «Болдино» к фильму «Осень» (см. партии вторых скрипок и альтов, отмеченные тонкими линиями в ил. 14)²².

Помимо этого, секвенция благодаря регистру, гармоническому ходу и движению верхних голосов по полутонам, а также артикуляционным указаниям вызывает ассоциации с первым “Kyrie” из Мессы h-moll (см. ил. 15). Вспомним, что, как указывалось ранее, Шнитке сочинил это произведение по модели Мессы h-moll И. С. Баха ([Ханья 2024, 88]; [Хржановский 2014, 363–364]).

²² Данная пьеса звучит в фильме вместе с виртуальной цитатой (см.: [Ханья 2024, 88–92]). Кроме того, Хржановский говорил, что это сочинение можно считать основным образцом «темы творчества», о которой речь шла выше (письмо А. Ю. Хржановского автору настоящей статьи от 9 февраля 2024 г.). Следовательно, признание Шнитке по поводу «баховской стилизации» при написании «темы творчества», процитированное ранее, должно относиться и к этому произведению.

Ил. 14. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по рисункам Пушкина, «Болдино», тт. 1–4

Fig. 14. A. Schnittke, Music for the Trilogy on Pushkin's Drawings, "Boldino", meas. 1–4

Andante

p I II₂ VII_{4/3} V₂ V
 to -----

p VII₇ VII_{4/3} V_{4/3} → (IV) V V₉ V₂ → (VII^{Hb3}) V₆ → (III) VII_{6/5} I

Ил. 15. И. С. Бах. Месса h-moll, “Kyrie” BWV 232/1, клавир под редакцией Г. Рёслера, тт. 18–23 [Bach 1956, 5]

Fig. 15. J. S. Bach, *Mass in B minor*, “Kyrie” BWV 232/1, piano reduction by G. Rösler, meas. 18–23 [Bach 1956, 5]

Π_2 I_7 $V_7 \rightarrow (VII^H)VII_{4/3}$ I_6 DD_7

ЗОЛОТАЯ СЕКВЕНЦИЯ

V_7 $V_7 \rightarrow (IV^M)V_7 \rightarrow (VII^H)V_7 \rightarrow III$ VI_7 II_7 V_7

I $IV_{6/4}$ II_7 V_7 I_6 VI $V_{4/3} \rightarrow IV^e = I$ $II_{6/4}$ $I_{6/4}^h = IV_{6/4}$ I

Примечательно, что Шнитке использовал, помимо отмеченного выше, многие другие средства, заимствованные у немецкого мастера: приемы имитации, нисходящий мотив по звукам фригийского оборота (см. ба-совые ходы, обозначенные пунктирными линиями в ил. 14–15), уменьшенный вводный септаккорд, а также хроматический ход в верхнем

голосе, но не нисходящий, как у Баха, а восходящий (ср. движения, отмеченные жирными линиями в *ил. 14–15*). Заслуживают внимания выразительные средства, использованные Бахом в “Kugle”: он не только ввел золотую секвенцию, но и добавил элементы эллипсиса (доминантовые цепочки)²³. Кроме того, так называемые обращенные средства артикуляции, с частым употреблением лиг, связывающих слабую долю с сильной, относятся к яркой характерной особенности данной части Мессы. Шнитке переработал некоторые из этих приемов по-своему, «скрыв» кварто-квинтовые басовые ходы в секвенции и увеличив частоту появления обращенных артикуляционных лиг в верхних голосах. Отметим еще, что автор начал пьесу с активного гармонического развития (при этом на тоническом органном пункте), тем самым усилив напряженность и драматизм происходящего в данном эпизоде фильма.

Как видим, пьеса «Болдино» насыщена многими приемами, почерпнутыми в творчестве немецкого мастера и переосмысленными в сочинении Шнитке. В целом же данную композицию можно назвать мастерской стилизацией в духе музыки И. С. Баха²⁴.

* * *

Таким образом, в анимационном кино Альфред Шнитке нашел и развил основные приемы цитирования и стилизации музыки великого немецкого композитора. В первых трех фильмах, в которых он сотрудничал с Андреем Хржановским, — «Стеклянная гармоника», «Шкаф» (1971) и «Бабочка» (1971–1972) — ярко проявился экспериментальный подход к созданию звукового оформления, поиски новых форм цитирования и имитации стиля лейпцигского мастера. В картине «В мире ба-сен» и трилогии по Пушкину композитор разработал не только методы цитирования, но и технику квазичитат и стилизаций. Применение баховских мотивов и различных его приемов сквозь призму собственных композиционных средств, а также переосмысление мотивной символики в соответствии с сюжетами картин и их содержательным наполнением — характерные черты стилизации Шнитке, которые ярко проступают при анализе его сочинений и сопоставлении их с теми образцами, на которые он опирался. Удивительно, что к наследию И. С. Баха композитор

²³ Об эллипсисе и хроматической секвенции в сочинениях Баха см.: [Этингер 1963, 47–48].

²⁴ Конечно, примеры, представленные в данной статье, не исчерпывают всего многообразия художественного диалога А. Г. Шнитке с эпохой и творчеством И. С. Баха. Эта тема будет продолжена в других публикациях автора статьи, а также в диссертации, над которой ведется работа в настоящий момент.

обращался в самых разных своих произведениях — даже тех, которые основаны на русском материале и связаны с отечественной литературой и историей. Важно также то, что музыка немецкого мастера или ее стилизация должны были звучать в наиболее значимые по смыслу моменты рассматриваемых фильмов.

В свое время И. Ф. Стравинский метко предсказал:

Я убежден, что именно Бах станет для композиторов будущего источником неисчерпаемого вдохновения. Его совершенное и богатое искусство органично, и поэтому оно сулит не только бессмертие, но и вечную весну [Стравинский 1988, 71]²⁵.

Творчество Шнитке, наряду с произведениями таких мастеров XX в., как А. Шёнберг, А. Веберн, П. Хиндемит, А. Онеггер, Д. Д. Шостакович, Б. А. Циммерман, полностью доказало прозорливость этих слов. Глубинная связь с бессмертным наследием И. С. Баха и стремление к «недостижимому идеалу» сопровождали Шнитке на протяжении всего творческого пути и привели в его музыке к высочайшим достижениям в синтезе прошлого и настоящего.

Список источников

- [1] Бедерова 2022 — *Бедерова Ю. А.* Книга о музыке. Москва: АСТ: Corpus, 2022. 768 с.
- [2] Берков 1971 — *Берков В. О.* Формообразующие средства гармонии. Аккорд. Лейтгармония. Секвенция. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Советский композитор, 1971. 343 с.
- [3] Ивашкин 2015 — *Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин.* Москва: Классика – XXI, 2015. 320 с.
- [4] Ляхова 1978 — *Ляхова Т. Л.* Сарабанда // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1978. Т. 4. С. 848–850.
- [5] Нейман 2014 — *Нейман М. Ф.* История одного интервью // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / авт.-сост. А. Ю. Хржановский. Москва: Arcadia, 2014. С. 371–377.
- [6] Нитта-Ханья 2021 — *Нитта-Ханья М. Б. Л. Яворский и А. Швейцер в баховедении: На основе записей С. Н. Рязова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* 2021. № 4 (14). С. 71–77.
- [7] Стравинский 1988 — *Стравинский И. Ф. И. Стравинский — публицист и собеседник / ред.-сост. В. П. Варунц.* Москва: Советский композитор, 1988. 504 с.

²⁵ Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

- [8] Ханья 2023 — Ханья М. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен»: К проблеме полистилистики // Временник Zubovskogo института. 2023. № 2 (41). С. 9–31.
- [9] Ханья 2024 — Ханья М. И. С. Бах — А. Г. Шнитке: Цитата как форма диалога в музыке анимационного кино // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1. С. 76–97. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.004>
- [10] Хржановский 1999а — Хржановский А. Ю. На пути к Пушкину // Тайны пушкинского слова / сост. А. Р. Романенко. Москва: Московский детский фонд, Тид Континент-Пресс, 1999. С. 208–221.
- [11] Хржановский 1999б — Хржановский А. Ю. Продолжение жизни // Искусство кино. 1999. № 2. С. 72–85.
- [12] Хржановский 2014 — Хржановский А. Ю. Он прилетал лишь однажды // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / авт.-сост. А. Ю. Хржановский. Москва: Arcadia, 2014. С. 356–367.
- [13] Чигарева 2017 — Архивные материалы. Из архива В. С. Ценовой // На пересечении прошлого и будущего: Сборник статей / ред.-сост. Е. И. Чигарева. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 205–212.
- [14] Шабалина 1999 — Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. Санкт-Петербург: Logos, 1999. 438 с.
- [15] Шабшаевич 2019 — Шабшаевич Е. М. Лейтмотивная система в анимации: Метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. № 18. С. 56–63.
- [16] Швейцер 2016 — Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина и Х. А. Стрекаловской. 4-е изд. Москва: Классика – XXI, 2016. 816 с.
- [17] Шнитке 1988 — Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыка в СССР. 1988. Апрель — июнь. С. 22–24.
- [18] Шульгин 2014 — Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва: Директ-Медиа, 2014. 101 с.
- [19] Этингер 1963 — Этингер М. А. Гармония И. С. Баха. Москва: Музгиз, 1963. 109 с.
- [20] Яськов 2011 — Яськов К. Е. Метод полистилистики как системный объект: Структура и элементы // Наука в современном мире: Материалы V Международной научно-практической конференции (22 марта 2011 г.): Сборник научных трудов / науч. ред. Г. Ф. Гребенщиков. Москва: Спутник+, 2011. С. 55–59.
- [21] Bach 1956 — Bach J. S. Hohe Messe in h-Moll. BWV 232 / Klavierauszug von G. Rösler. Leipzig: Peters, 1956. 166 S.
- [22] Gstrein 1998 — Gstrein R. Sarabande // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik / Hrsg. von L. Finscher. 2. Ausgabe. Kassel; Stuttgart: Bärenreiter; Metzler, 1998. Sachteil 8. S. 991–1002.
- [23] Marshall 1972 — Marshall R. L. The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of his Vocal Works. Princeton: Princeton University Press, 1972. Vol. 1. 272 p.
- [24] Mattheson 1713 — Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung/ wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen/ seinen Gout darnach formiren/ die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge. Hamburg: B. Schillers Wittwe, 1713. 338 S.

- [25] Little 2002 — *Little M. E. Sarabande 2 (ii). France and Germany // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. 2nd ed. London; New York: Macmillan; Grove's Dictionaries, 2002. Vol. 22. P. 276–277.*
- [26] Walther 1732 — *Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec <...>. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 659 S.*

References

- [1] Bederova, Yuliya A. (2022). *Kniga o muzyke [The Book about Music]*. Moscow: ACT: Corpus, 768 p. (in Russian).
- [2] Berkov, Victor O. (1971) *Formoobrazuyushchie sredstva garmonii. Akkord. Leytgarmoniya. Sekventsiya [Form-making Means of Harmony. Accord. Leitharmony. Sequence]*, 2nd ed., rev. and exp. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 343 p. (in Russian).
- [3] Ivashkin, Alexander V. (ed.) (2015). *Besedy s Alfredom Schnittke [Conversations with Alfred Schnittke]*. Moscow: Klassika – XXI, 320 p. (in Russian).
- [4] Lyakhova, Tatiana L. (1978). “Sarabanda” [“Sarabande”]. In *Muzykal'naya entsiklopediya [Encyclopedia of Music]*, chief editor Yuriy V. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya; Sovetskiy kompozitor. Vol. 4, pp. 848–850 (in Russian).
- [5] Neyman, Maria F. (2014). “Istoriya odnogo interv'yu” [“The story of one interview”]. In *Alfred Schnittke. Stat'i, interv'yu. Vospominaniya o kompozitore [Alfred Schnittke. Articles, Interviews. Memories of the composer]*, author-compiler Andrey Yu. Khrzhanovsky. Moscow: Arcadia, pp. 371–377 (in Russian).
- [6] Nitta-Hanya, Megumi (2021). “Yavorsky i A. Schweitzer v bakhovedenii: Na osnove zapisey S. N. Ryauzova” [“Boleslav L. Yavorsky and Albert Schweitzer in Bach Studies: On the Basis of the Writings of Sergey N. Ryauzov”]. In *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov State Conservatoire]*. 2021. No. 4 (14). P. 71–77 (in Russian).
- [7] Stravinsky, Igor F. (1988). *I. Stravinsky — publitsist i sobesednik [I. Stravinsky — publicist and interlocutor]*, editor-compiler Victor P. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 504 p. (in Russian).
- [8] Hanya, Megumi (2023). “Muzyka A. G. Schnittke dlya fil'ma A. Yu. Khrzhanovskogo V mire basen: K probleme polistilistiki” [“Alfred Schnittke's Music for Andrey Khrzhanovsky's In the World of Fables: The Problem of Polystylism”]. In *Vremennik Zubovskogo instituta [Annals of the Zubov Institute]*. 2023. No. 2 (41), pp. 9–31 (in Russian).
- [9] Hanya, Megumi (2024). “J. S. Bach — A. G. Schnittke: Tsitata kak forma dialoga v muzyke animatsionnogo kino” [“Johann Sebastian Bach — Alfred Schnittke: Quotation as Form of Dialogue in Music for Animated Films”]. In *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1, pp. 76–97. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.004> (in Russian).
- [10] Khrzhanovsky, Andrey Yu. (1999a). “Na puti k Pushkinu” [“On the Road to Pushkin”]. In *Tayny pushkinskogo slova [The Secrets of Pushkin's Word]*, compiler Aelita R. Romanenko. Moscow: Moskovskiy detskiy fond, Tid Kontinent-Press, pp. 208–221 (in Russian).

- [11] Khrzhanovsky, Andrey Yu. (1999b). “Prodolzhenie zhizni” [“Continuation of Life”]. In *Iskusstvo kino [Film Art]*. 1999. No. 2, pp. 72–85 (in Russian).
- [12] Khrzhanovsky, Andrey Yu. (2014). “On priletal lish’ odnazhdy” [“He Only Flew Once”]. In *Alfred Schnittke. Stat’i, interv’yu. Vospominaniya o kompozitore [Alfred Schnittke. Articles, Interviews. Memories of the composer]*, author-compiler Andrey Yu. Khrzhanovsky. Moscow: Arcadia, pp. 356–367 (in Russian).
- [13] Chigareva, Evgenia I. (ed.) (2017). “Arkhivnye materialy. Iz arkhiva V. S. Tsenovoy” [“Archival materials. From the archive of Valeriya S. Tsenova”]. In *Na peresechenii proshlogo i budushhego: Sbornik statey [At the Intersection of the Past and the Future]*: Collection of articles, edited by Evgenia I. Chigareva. Moscow: The Scholarly and Printing Center “Moscow Conservatory”, pp. 205–212 (in Russian).
- [14] Shabalina, Tatjana V. (1999). *Rukopisi J. S. Bacha: Klyuchi k taynam tvorchestva [J. S. Bach’s Manuscripts: Keys to the Mysteries of his Creative Work]*. St. Petersburg: Logos, 438 p. (in Russian).
- [15] Shabshaevich, Elena M. (2019). “Leytmotivnaya sistema v animatsii: Metod Schnittke” [“The Leitmotif System in Animation: The Schnittke Method”]. In *Muzyka v sisteme kul’tury: Nauchnyy vestnik Ural’skoy konservatorii [Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]*. 2019. No. 18, pp. 56–63 (in Russian).
- [16] Schweitzer, Albert (2016). *Johann Sebastian Bach [Johann Sebastian Bach]*, translated by Yakov S. Druskin, Kristina A. Strekalovskaya, 4th ed. Moscow: Klassika – XXI, 816 p. (in Russian).
- [17] Schnittke, Alfred G. (1988). “Polistilicheskie tendentsii sovremennoy muzyki” [“Polystylistic Tendencies in Modern Music”]. In *Muzyka v SSSR [Music in USSR]*. 1988. April — June, pp. 22–24 (in Russian).
- [18] Shul’gin, Dmitriy I. (2014). *Gody neizvestnosti Alfreda Schnittke. Besedy s kompozitorom [Alfred Schnittke’s Years of Obscurity. Conversations with the composer]*. Moscow: Direkt-Media, 101 p. (in Russian).
- [19] Etinger, Mark A. (1963). *Garmoniya J. S. Bacha [The Harmony of J. S. Bach]*. Moscow: Muzgiz, 109 p. (in Russian).
- [20] Yas’kov, Konstantin E. (2011). “Metod polistilistiki kak sistemnyy ob’ekt: Struktura i element” [“Polystylistics Method as a Systemic Object: Structure and Elements”]. In *Nauka v sovremennom mire: Materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (22 marta 2011 g.)*: Sbornik nauchnykh trudov [Science in the Modern World: Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Conference (March 22, 2011)]: Collection of research papers, research editor Grigory F. Grebenshnikov. Moscow: Sputnik+, pp. 55–59 (in Russian).
- [21] Bach, Johann Sebastian (1956). *Hohe Messe in h-Moll. BWV 232, Klavierauszug* von G. Rösler. Leipzig: Peters, 166 S.
- [22] Gstrein, Rainer (1998). “Sarabande”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher. 2. Ausgabe. Kassel; Stuttgart: Bärenreiter; Metzler. Sachteil 8. S. 991–1002.
- [23] Marshall, Robert Lewis (1972). *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of his Vocal Works*. Princeton: Princeton University Press. Vol. 1. 272 p.
- [24] Mattheson, Johann (1713). *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung/ wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und*

Würde der edlen Music erlangen/ seinen Gout darnach formiren/ die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge. Hamburg: B. Schillers Wittwe, 338 S.

[25] Little, Meredith E. (2002). “Sarabande 2 (ii). France and Germany”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie. 2nd ed. London; New York: Macmillan; Grove’s Dictionaries. Vol. 22. P. 276–277.

[26] Walther, Johann Gottfried (1732). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* <...>. Leipzig: Wolfgang Deer, 659 S.

Статья поступила в редакцию: 05.12.2023; одобрена после рецензирования: 20.12.2023; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 05.12.2023; approved after reviewing: 20.12.2023; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Научная статья

УДК 78.072.3

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.003

Роман Ильич Грубер и семья Гессенов: к истории потерянных связей

Наталья Александровна Яковлева

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
niakovleva@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-1699-8102>

Аннотация. Статья посвящена неисследованному сюжету в биографии известного музыковеда Р. И. Грубера, состоявшего в близком родстве с петербургской семьей общественного деятеля, издателя, публициста И. В. Гессена. Круг творческой интеллигенции, частью которого были Гессены, сыграл до революции значительную роль в жизни будущего ученого. В статье представлены новые материалы, свидетельствующие о тесных контактах Романа Грубера с родственниками, эмигрировавшими в первые годы советской власти. Именно в петербургском салоне Гессенов, оставившем свой след в истории, состоялось неформальное знакомство Грубера с деятелями музыкальной культуры и, в частности, с авторитетным музыкальным критиком и композитором В. Г. Каратыгиным, вскоре ставшим его педагогом и, как известно, впоследствии оказавшим влияние на его профессиональное становление. К этому периоду относится и дебют ученого, выступившего с критическими заметками о текущих музыкальных событиях в газете «Речь», издававшейся И. В. Гессеном. Неопубликованные материалы, представленные в работе, проливают свет на некоторые обстоятельства его детства, переезда в Петербург, а также дают возможность «увидеть» его в близком семейном окружении в атмосфере первых лет революции. Помимо свидетельств личного происхождения, в работе привлекаются другие архивные источники, позволяющие восстановить и подтвердить утраченные и забытые факты.

Ключевые слова: *Роман Ильич Грубер, Наталия Николаевна Позняковская, Анна Исаковна Штейн, Петроград, Иосиф Владимирович Гессен, эмиграция*

Для цитирования: *Яковлева Н. А.* Роман Ильич Грубер и семья Гессенов: к истории потерянных связей // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 52–65.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.003>

© Яковлева Н. А., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.003

Roman Ilyich Gruber and the Hessen Family: Toward a History of Lost Ties

Natalia A. Iakovleva

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
niakovleva@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-1699-8102>

Abstract. The article is devoted to an unexplored plot in the biography of the famous musicologist Roman I. Gruber, who was closely related to the St. Petersburg family of the public figure, publisher, and publicist Iosif V. Hessen. The circle of creative intelligentsia, of which the Hessens were a part, played a significant role in the life of the future scientist before the revolution and influenced his choice of profession in many ways. The article presents new materials to Roman Gruber's close contacts with relatives who emigrated during the first years of Soviet rule. It was at the Hessens' salon that Gruber met the leading figures of musical culture, in particular, the authoritative music critic and composer Vyacheslav G. Karatygin, who became his teacher and deeply influenced his professional development. During this period Gruber also started to publish articles on current musical events in the Hessian newspaper *Rech* ("Speech"). The unpublished material presented in this work sheds light on some of the circumstances of Gruber's childhood, his arrival in St. Petersburg, and provide an opportunity to observe him in his close family environment during the early years of the revolution. In addition, archival sources are also used to fill in gaps in his mother's biography and in the genealogy of the Hessen family.

Keywords: *Roman I. Gruber, Natalia N. Poznyakovskaya, Anna I. Stein, Petrograd, Joseph V. Hessen, emigration*

For citation: Iakovleva, Natalia A. Roman Ilyich Gruber and the Hessen Family: Toward a History of Lost Ties. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 52–65. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.003>

© Natalia A. Iakovleva, 2024

Роман Ильич Грубер и семья Гессенов: к истории потерянных связей

Научная деятельность, многочисленные заслуги в музыковедении, официальный послужной список профессора Санкт-Петербургской, а позднее Московской консерватории Р. И. Грубера (1895–1962) хорошо известны¹. Однако некоторые факты его ранней биографии оказались вытесненными как за рамки «парадного портрета», так и из неформального жизнеописания, складывавшегося в воспоминаниях его друзей, коллег и учеников². До сих пор трудно найти свидетельства о близком родстве и общении Р. И. Грубера с хорошо известной в дореволюционном Петербурге семьей Гессенов, история которой после 1919 г. продолжилась в эмиграции. Судя по всему, контакты с родственниками, которые могли стоить в лучшем случае карьеры оставшемуся в Советской России молодому ученому, были сознательно прерваны, а впоследствии устранялось и всякое упоминание об этом факте. Это подтверждается, например, сохранившимся в архиве вариантом относящейся уже к позднесоветскому времени статьи, где такое упоминание первоначально присутствовало³, но из опубликованной версии оно было устранено [Крауклис 1966, 167]. Подцензурная биографическая купюра не была восстановлена и позднее, хотя оснований для сокрытия уже не существовало. Однако факт к тому времени был настолько прочно вытеснен из памяти, что остался неучтенным даже в исследованиях, посвященных в том числе генеалогиче-

¹ См., например, посвященные ему энциклопедические статьи: *Ямпольский И. М.* Грубер Роман Ильич // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 77–78; *Селиверстова Н. Б.* Грубер, Роман Ильич (1896–1962) // Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2024. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/gruber-roman-ilich-1895-1962> (дата публикации: 2018 г.; дата обращения 10.11.2024).

² Их воспоминания о Р. И. Грубере вошли, в частности, в сборники: Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания / ред.-сост. В. Н. Юнусова. Вып. 1. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 271 с.; Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка / ред.-сост. В. Н. Юнусова. Вып. 2. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 352 с.

³ *Крауклис Г. В. Р. И. Грубер* (Критико-биографический очерк). ЦГАЛИ СПб. Ф. 432. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 1.

скому обозрению разветвленных ветвей семьи Гессенов. Из биографии ученого, таким образом, «выпал» важный эпизод его становления, начинавшегося до революции и так или иначе связанного с кругом, куда, по словам П. Н. Милюкова, входили «наиболее видные представители той стадии русской культуры» [Гессен 1937, 281]. В этом отношении небольшой фрагмент из обнаруженного в Национальном архиве Финляндии дневника А. И. Штейн⁴ (урожденной Грубер, 1866/67–1930), родной его тети, является уникальным свидетельством потерянных связей, не только семейных, но и культурных, вероятно, повлиявших и на окончательный профессиональный выбор ученого, начинавшего свой путь в качестве пианиста.

Дневник А. И. Штейн представляет собой фрагментарные записи на несброшюрованных тетрадных листах, иногда разного формата. Часть из них относятся к марту 1919-го — первому месяцу пребывания Гессенов в Финляндии, куда с младшими сыновьями им удалось выехать 23 февраля 1919 г. [Гессен 1937, 413]. Тому же времени принадлежат и фрагменты, посвященные Р. И. Груберу, где затронуты события января этого года. Ряд записей дневника поврежден, некоторые из них, судя по разнице почерка, были восстановлены другим лицом.

Анна Исааковна Штейн была вторым браком замужем за Иосифом Владимировичем Гессеном — депутатом Государственной думы, членом ЦК партии кадетов, редактором журнала «Право» и газеты «Речь». Хорошо известен своей деятельностью он был и за рубежом: основатель берлинского издательства «Слово», газеты «Руль», «Архива русской революции». Петербургская квартира большой семьи Гессенов, объединившая и старших детей от первого брака, располагалась в доме Лидваля — доме Шведской церкви на Малой Конюшенной. Воспоминания о ней сохранились в ряде мемуаров. Это была не только «штаб-квартира» известной газеты, но и воскресный салон, место встреч и общения художественной и политической элиты предреволюционных лет. Как отмечали мемуаристы, значительную роль в нем играла энергичная и радушная хозяйка А. И. Штейн, активно занимавшаяся в то время, как и позднее, в эмиграции, благотворительной деятельностью⁵. Прочитируем небольшой фрагмент воспоминаний о дореволюционных «журфиксах», происходивших в их доме, одного из сыновей этой семьи В. И. Гессена (1901–1982), публициста, писателя, в период Второй мировой войны, участника фран-

⁴ На архивные материалы внимание автора статьи обратил Е. Б. Белодубровский.

⁵ Об А. И. Штейн см.: [Гессен 1937, 104–107]. Подробнее о ее родственниках, в том числе о первом муже, враче И. П. Штейне (1853–?) см.: [Гессен 2000, 21–23, 80–84]; [Гессен 2004, 308 – 309, 333–344; 448, 477].

цузского Сопротивления, позднее сотрудника известной нью-йоркской газеты «Новое русское слово»:

На этих приемах бывали выдающиеся люди — писатели, артисты, художники, политические деятели.

Особенно мне запомнился Александр Николаевич Бенуа, постоянно бывавший у нас в доме со своей очаровательной женой Анной Карловной⁶. В гостиной, кстати сказать, висели его прелестные акварели с видами Петербурга.

Частым гостем был также молодой композитор Сергей Прокофьев, звезда которого только-только восходила. Он охотно садился за рояль и исполнял свое новое произведение⁷. Критики он никакой не терпел и часто вступал в споры с видным музыкальным рецензентом «Речи» В. Г. Каратыгиным⁸.

На одном из приемов во время первой мировой войны, в начале ноября 1915 года, были у нас на Малой Конюшенной Сергей Есенин и Николай Клюев. Пришли они в крестьянских поддевках, подстриженные в скобку. Народу у нас в тот вечер было много, и поэты читали свои стихи. <...>

Точную дату этого визита мне удалось установить совершенно случайно в Нью-Йорке. В коллекции моего приятеля Никиты Лобанова-Ростовского⁹ отыскался рисунок Бенуа, изображающий Есенина. На рисунке этом имеются столь любимые этим выдающимся художником примечания, из которых следует, что Бенуа рисовал Есенина «на квартире у Гессенов», и указана дата — начало ноября 1915 года [Гессен 1974, 18–19].

В семье воспитывалось шестеро сыновей, включая детей А. И. Штейн от первого брака¹⁰, внебрачного сына И. В. Гессена Сергея¹¹, а также

⁶ Анна Карловна Бенуа (1869–1952, урожденная Кинд) — известная фигура в русской культурной жизни рубежа веков. Она послужила моделью для многих художников, в их числе и самого А. Бенуа.

⁷ В своем дневнике композитор не раз упоминает о посещении дома Гессенов. В одной из таких записей (от 23 апреля 1916 г.) отмечен факт исполнения у них оперы «Игрок» (первая редакция 1916), на котором среди гостей салона присутствуют А. Бенуа и В. Каратыгин [Прокофьев 2002, 611].

⁸ Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925) — музыкальный критик, композитор, преподаватель (с 1916), а позднее профессор кафедры истории музыки в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

⁹ Имеется в виду коллекционер Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский (1935 г. р.).

¹⁰ У А. И. Штейн было трое сыновей: рано умерший начинающий поэт Эрнест Ильич Штейн (1886–1911); Роман Ильич Штейн (1884–1942) — юрист, в эмиграции сотрудничал в газете «Руль»; Семен Ильич Штейн (1887–1949) — преподаватель истории, редактор, в том числе в издательстве «Слово».

¹¹ Сергей Иосифович Гессен (1887–1950) — известный философ, общественный деятель, автор многочисленных научных статей, вдохновитель и редактор журнала «Ло-

младших мальчиков — в петербургский период еще постоянно живших с родителями — упомянутого выше Владимира и Георгия¹². Летом к ним присоединился киевский кузен, тезка одного из своих двоюродных братьев Романа Ильича Штейна, спустя много лет погибшего в Освенциме. Роман Ильич Грубер, который с детства периодами находился под фактической опекой своей тети, в 1912 г. окончательно переехал в Петербург, поселившись у родственников на Малой Конюшенной. В личном деле Р. И. Грубера, абитуриента Петроградской консерватории, хранится свидетельство, выданное «для свободного жительства его в С.-Петербурге при дяде Иосифе Владимировиче Гессене»¹³. А. И. Штейн в своем дневнике (запись от 26 марта 1919 г.) конспективно рассказывает о его ранней биографии, возможно, предполагая создать более полный портрет талантливого племянника, к тому времени уже женатого на известной пианистке Н. Н. Позняковской (1889–1981). Эти фрагменты обнаруживают и роль, которую сама Анна Исааковна играла в его тогдашней жизни:

Он с 3-х летнего возраста каждое лето проводил у меня, в 16 лет он совсем переехал ко мне жить, попав в петр[оградскую] гимназию. Мать его захворала после его рождения и ее увезли в сумасшедший дом¹⁴. До 3-х лет он никаких своих родственников не знал, так как он жил у отца в Киеве. У него были выдающиеся музыкальные способности, но несчастье его было в том, что руки были у него с большими недостатками, и так как он играл на рояле, то дойти до совершенства не мог, хотя у него были все остальные данные для этого. Попав в Питер в гимназию, он кон-

гос», в 1921 г. вместе с семьей бежал в Финляндию, затем переехал в Берлин, продолжив свою деятельность за рубежом.

¹² Георгий Иосифович Гессен (1902–1971) — сотрудник (синхронный переводчик) в ООН, дружил с писателем В. В. Набоковым.

¹³ Личное дело Р. И. Грубера. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 1105. Л. 4. В ряде документов указан и точный адрес: Петроград, Малая Конюшенная ул., д. 3, кв. 33 (ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 1105. Л. 1).

¹⁴ Эти факты подтверждаются воспоминаниями падчерицы Р. И. Грубера И. Н. Корчагиной, общение с которой относится к московскому периоду его жизни. Ср.: «Мать свою он не знал, так как после родов она заболела послеродовой горячкой, излечить ее не удалось, и до конца своих дней она жила в пансионе для душевнобольных в Швейцарии. Роман Ильич знал только, что ее звали Роза <...> В Петербурге он жил у родной сестры своего отца, муж которой, Гессен, был музыкальным издателем» [Корчагина 2010, 257–258]. Отметим, что И. В. Гессен не был связан с изданием музыкальной литературы. Имена родителей зафиксированы в копии свидетельства о рождении Р. И. Грубера, предоставленной для поступления в консерваторию в августе 1914 г.: «декабря первого дня, в г. Киеве, от отца киевского местного первой гильдии купеческого сына Иехиль-Абрама Исааковича Грубера и матери Дворы Львовны, урожденной Загкейм, родился сын и наречен именем Роман» (ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 1105. Л. 2–3).

чил ее с золотой медалью¹⁵. Потом он пошел в Политехникум и Консерваторию. В Политехн[икуме] обратил на себя внимание всех проф[ессоров] и прошел курс в 2 года, на это другим нужно было не меньше 4-х лет¹⁶, и в одно время делал удивительные успехи в музыке. Занимался у Позняковской (теперь сделавшейся его женой, будучи старше его на 8 лет¹⁷). Он поражал своей музыкальностью, вкусом и глубоким музыкальным образованием. Под конец жена его перешла под его музыкальное влияние. Лучшие музыкальные статьи он писал в Речи. Ему всего тогда было 20 лет. <...> До женитьбы, живя у меня, всегда просил меня поменьше знакомиться и сидеть больше дома с ним, он, любя кого-нибудь, всегда желал, чтоб эти люди были бы только им заняты, п[отому] ч[то] детство у отца было у него очень суровое. Брат много разъезжал, а он больше оставался с наемными людьми, хотя в большой роскоши, но без настоящей любви и немало он плакал втихомолку, как он мне всё это рассказал, переехав совсем жить к нам¹⁸.

Восстанавливая по этим фрагментам картину раннего периода, не возникает сомнений, что проводником в музыкальный мир Петербурга для Грубера послужил салон его близких родственников. Известный критик и композитор В. Г. Каратыгин, значимая для него в дальнейшем фигура, был не только гостем на воскресных журфиксах в квартире на Малой Конюшенной и постоянным автором гессеновской «Речи», но и близким другом семьи. Начинаящий музыкант, каким был в то время Грубер, именно тогда, в неформальной, домашней, обстановке познакомился с Каратыгиным, занимавшимся с ним историей музыки и теорией искусств в период с 1912 по 1916 гг. К этому же времени, судя по всему, относятся и первые опыты Грубера в жанре музыкальной критики, опубликовавшиеся в разделе «Музыка и театр» газеты «Речь», где регулярно печатался и Каратыгин¹⁹. Приведем неопубликованный фрагмент упо-

¹⁵ В Аттестате зрелости значилось, что Р. И. Грубер, «вступив в С.-Петербургскую гимназию Императора Александра I 12 декабря 1912-го года, при отличном поведении, обучался по 31-ое мая 1914 года и окончил полный восьмилетний курс» с отличием (ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 1105. Л. 10).

¹⁶ Судя по официальным биографиям, Р. И. Грубер формально числился на экономическом отделении Петроградского политехнического института с 1916 по 1921 год.

¹⁷ Н.Н. Позняковская была старше Р. И. Грубера на шесть лет.

¹⁸ Venäläiset emigrantit (kokoelma). Kansallisarkisto [Русские эмигранты (коллекция). Национальный архив Финляндии [листы не нумерованы].

¹⁹ Перу Грубера, вероятно, принадлежит ряд критических заметок, опубликованных в газете с 1915 по 1917 гг. под криптонимом Р. Гр-рь [Роман Грубер]. См: Р. Гр-рь. Концерты Зилоти // Речь. 1916. 22 ноября (5 декабря). №322 (3705). С. 5; Р. Гр-рь. 18-й

минавшейся выше статьи Г. В. Крауклиса, где автор пишет о связи ученого с домом и салоном Гессенов:

Увлечение музыкой, проявившееся у него в юные годы, еще более усилилось с переездом в Петербург (1912). Этому способствовали не только занятия в консерватории (1914–1916), но и весь характер столичной музыкальной жизни. В доме своего дяди И. В. Гессена <...> будущий музыкант встречался со многими крупными деятелями искусства, в том числе с А. К. Глазуновым и Ф. И. Шаляпиным. В это время на формирование Романа Ильича как музыканта-специалиста оказывает очень большое воздействие известный музыкальный критик В. Г. Каратыгин <...>²⁰.

Позднее методам и языку критики Каратыгина Грубер посвятит обширную статью²¹. Оставит страницы воспоминаний о Каратыгине и И. В. Гессен, где, в свою очередь, будет запечатлена жизнь этого культурного круга. Можно обнаружить и линии пересечений в уже посмертных портретах главного героя: оба упоминают о новой русской музыке, любовь к которой связалась с образом Каратыгина:

С ним [Каратыгиным] меня <...> соединяла личная близость, летом он живал у нас на даче <...> Благодаря ему, в нашем доме не переводилась чудесная музыка и я всегда был во власти волшебных звуков выдающихся пианистов, певцов и певиц <...> Настоящим праздником было исполнение «Ночи на Лысой горе» и «Картинок с выставки» Мусоргского и «Петрушки» Стравинского. Я слышал и собственное исполнение Стравинского у Бонуа, а у нас однажды божественно сыграли это гениальное произведение, так ярко отражающее национальное русское лицо, Прокофьев с Боровским²² в четыре руки [Гессен 1937, 268–269].

симфонический вечер в Павловске // Речь. 1915. 30 июля. № 207 (3230). С. 5; *Р. Гр-рв*. Открытие сестрорецкого курорта // Речь. 1915. 13 (26) мая. № 129 (3152). С. 5; *Р. Гр-рв*. Симфонические концерты придворного оркестра. 1917. 12 (25) февраля. № 41 (3783). С. 5.

²⁰ Крауклис Г. В. Р. И. Грубер (Критико-биографический очерк). ЦГАЛИ СПб. Ф. 432. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 1–2.

²¹ Грубер Р. И. В. Г. Каратыгин как музыкальный критик // В. Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность. Статьи и материалы / ред. колл.: А. Н. Римский-Корсаков, В. Ф. Шишмарев, Р. И. Грубер. Ленинград: Academia, 1927. С. 41–65.

²² Александр Кириллович Боровский (1889–1968) — пианист, ученик А. Н. Есиповой. Его исполнительский талант ценил С. С. Прокофьев.

Вскоре, как и сами хозяева, многие из гостей этого салона покинут Россию, оказавшись в эмиграции. Стоит отметить, что Гессены возродят петербургскую традицию и в Берлине: у них по-прежнему будет часто бывать С. Прокофьев, во время гастролей их дом посетит Анна Павлова, а Сергей Дягилев однажды приведет в гости Сергея Лифаря [Гессен 1974, 36; 53–54].

Бегство семьи в 1919 г. из Петербурга через финскую границу, происходившее на фоне массовых репрессий против членов кадетской партии, отчасти описано в воспоминаниях самого И. В. Гессена [Гессен 1937, 411–414]. А. И. Штейн в своем дневнике, о котором до недавнего времени не было известно, также зафиксировала обстоятельства последних месяцев пребывания на родине и отъезда. Записи посвящены поворотным моментам в жизни членов семьи, друзей, знакомых, попавших в эпицентр катастрофы, и по известной формуле А. И. Герцена, являются «отражением истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге». В них в полной мере переданы реалии и атмосфера военного времени, но и в этой хронике бедствий легко обнаруживается связь семьи Гессенов с музыкальным и театральным миром Петрограда, охваченным общим пожаром. Анна Штейн восстанавливает события по еще живым следам, фиксирует факты, о которых узнавала или свидетелем которых становилась сама. Так, например, 21 марта 1919 г., находясь уже в Гельсингфорсе, она записывает, что ее сыновья, учащиеся Выборгского коммерческого училища, в период разрастающейся эпидемии сыпного тифа и оспы коллективно посещали театры. По распоряжению новых властей, «желавших доставить максимум удовольствий» публике, в театрах

представляли им даровые места <...>. Дошло до того, что повели больных солдат сыпным тифом, и Мариинский театр сделался рассадником заразы, умер известный тенор Андреев 38 лет²³, оставив двух малышей без средств, и [умерло] несколько хористов. И несмотря на это театр действовал. Никак не могла удержать моего сына Георгия, кот[орый] благодаря своему товарищу записался в хористы, чтоб играть вместе с Шаляпиным²⁴.

Приведем и еще один фрагмент уже цитированной записи от 26 марта:

²³ Вероятно, имеется в виду Николай Васильевич Андреев (по сцене Андреев 2-й) (1882–10.01.1919, Петроград) — артист оперы, лирический тенор. Солист Мариинского театра, участник «Русских сезонов» Дягилева в Париже и Лондоне. В Петрограде исполнял также должность председателя Совета Государственной оперы.

²⁴ Venäläiset emigrantit (kokoelma). Kansallisarkisto [листы не нумерованы].

Вспоминая пережитое за этот год, я чувствую, что самое ужасное это была борьба с голодом. <...> У приятеля Каратыгина умерла сестра от голода, 3 профессора Консерватории тоже от истощения. И более жалеешь тех, кто остается в живых, мне кажется, что каждый оставшийся может отчасти себя винить в смерти ближнего²⁵.

В тяжелый период, предшествующий отъезду Гессенов за границу, у них гостят Грубер и Позняковская, что и становится в конце концов поводом посвятить им отдельные страницы в дневнике. Их присутствие помогает переживать голод, смерти в ближнем и дальнем окружении, тревожные слухи об опасностях, подстерегавших при пересечении (легальном и нелегальном) финской границы. Не только совместный быт, непосредственное общение с близкими людьми, но и музыка, теперь зазвучавшая отнюдь не в модном петербургском обществе, но на апокалиптическом фоне зимы 1919 г., приносит, как пишет А. И. Штейн, «облегчение». В своем дневнике она фиксирует впечатления и подробности этой продленной, благодаря совместной жизни, но, как оказалось, последней встречи:

Совместная с ними жизнь в Царск[ом] Селе очень облегчила мне эту зиму. <...> Ввиду тяжелого года он [Р. И. Грубер] превосходно выучил кухню, чтоб обходиться без чужой помощи. Он вообще все, что изучал, то делал в совершенстве. Жена его, поразительная пьянистка (sic!) и добрейший человек, лишенная всякого эгоизма. У них была уже дочка 1 года, живущая в Киеве у родителей жены²⁶. Я была счастлива, что живу с ними. Они многому меня научили. И был самый лучший отдых посидеть с ними, поговорить или слушать чудную их игру в 4 руки²⁷. Она часто мне говорила, я счастлива, когда около меня люди сыты, и им хорошо, мне больше ничего не нужно, и последний кусок своего хлеба отдавала, а за мужем ухаживала не только как жена, но и как мать. У нас была Собачка, кот[орая], понятно, всегда была голодная. Она всегда часть своей порции умудрялась ей от-

²⁵ Venäläiset emigrantit (kokoelma). Kansallisarkisto [листы не нумерованы].

²⁶ Имеется в виду Галина Романовна Позняковская (1918[?]-1981) — переводчица, педагог английского языка.

²⁷ В мемуарах И. В. Гессена присутствует небольшой отрывок, относящийся к этому времени: «Приехал из Киева племянник с женой Н. Позняковской, профессором петерб[ургской] Консерватории и выдающейся пианисткой, и квартира стала оглашаться чудными звуками рояля под ее пальцами. Она вообще была женщина незаурядная и внесла много уюта в нашу тогдашнюю бесцветную жизнь» [Гессен, 405].

давать²⁸. Племянник ее боготворил, но и очень мучил, п[отому] ч[то] отчаянно ее ревновал не только к людям, но и к вещам²⁹.

Находясь у Гессенов в острый исторический момент, Грубер и Позняковская неизбежно оказываются вовлеченными не только в текущую жизнь семьи, но и в трудности, которые переживали соратники И. В. Гессена по партии. В числе значимых событий этого времени, ускоривших также и отъезд Гессенов из России, становится арест их друга, кадета, известного общественного деятеля, издателя и публициста Августа Исаковича Каминки (1865–1941), который тогда же живет («ночет») в их доме, пытаясь избежать нависшую над ним опасность. Описывая это происшествие и препятствия, связанные с поисками и вызволением из тюрьмы Каминки, Анна Штейн кратко сообщает о живом участии своих родственников в разыгравшейся драме (запись от 22 марта 1919 г.):

Жил у меня в это время мой племянник Грубер Роман со своей женой, проф[ессором] Консерватории <...> Позняковской. Они понимали тоже всю опасность положения А. К.³⁰ Все время прямо требовали, чтоб я ни с кем не считалась и действовала, но я без согласия жены действовать не могла³¹.

Общность не только культурного круга, музыкальных интересов, но и политической ориентации стала очевидна в один из самых тяжелых эпизодов накануне эмиграции. Близость Груберов к либеральным кадетским кругам, подкрепленная, конечно, тесными родственными связями, в новом советском контексте становилась все более опасной. Положение могло быть усугублено не только самим фактом эмиграции, но и участием бежавших, в их числе И. В. Гессена и А. И. Каминки, в поддержке нападения Юденича на Петроград. Так, например, Штейн пишет, что по этой причине опасается передавать письма в Россию:

²⁸ Воспоминания о Н. Н. Позняковской ее коллег, учеников и родственников, в том числе о ее добром характере, см.: Наталия Позняковская. Воспоминания. Статьи: с аудиоприложением / ред.-сост. В. Д. Биберган, А. Н. Шадрин, С. Т. Махлина. Санкт-Петербург: Композитор, 2014. 378 с.

²⁹ Venäläiset emigrantit (kokoelma). Kansallisarkisto [листы не нумерованы].

³⁰ А. К. — Август Каминка.

³¹ Venäläiset emigrantit (kokoelma). Kansallisarkisto [листы не нумерованы].

А. И. Каминка был арестован 24 января 1919 г., после освобождения ему удалось бежать в Финляндию, откуда он переехал в Берлин, где занимался политической и издательской деятельностью, сотрудничая с И. В. Гессеном. По некоторым данным, погиб в Рижском гетто.

Уже 2 месяца от детей никаких известий. Теперь, когда предлагают передать письма, это боимся делать из-за детей, если письма будут перехвачены (что возможно), то их могут обвинить в соучастии в контрреволюционном заговоре, в сношениях с финляндскими Белыми; а также, если сыновья там скрываются от воинской повинности, то тоже могу таким образом при передаче письма, указав адрес, могу (sic!) их подвести. Теперь должны терпеливо ждать взятия Питера или снятия блокады, тогда можно будет переписываться³².

Семья Гессенов была разделена. Старшие сыновья, уже имевшие собственные семьи, находились в Петрограде до 1920 и 1921 гг. Участь оставшегося в России Грубера, как и судьба взрослых детей, в свете всех обстоятельств, в пору гражданской войны, голода и эпидемий, не могла не волновать Анну Исааковну. Беспокойство о племяннике, который наравне с сыновьями воспитывался в ее доме с детских лет, возможно, было особенно острым и по другим причинам, скрывавшимся в его, как она считала, неуравновешенном темпераменте. Этими страхами объясняется внимание, которое уделялось во фрагменте описанию психологического портрета Романа Ильича, его сложного характера, что было для автора неотъемлемой частью его образа, своего рода «нагрузкой» на талант:

Он очень нервный — с многими — странностями (у меня была мать сумасшедшая)³³. Не раз нас пугал своим поведением, и когда мы его показывали врачам, то они находили его ненормальным, но говорили, что психоз и гениальность — это очень близко одно другому, и это такой случай, нужно, лечив, быть очень осторожным, чтоб совсем не погубить человека. Он поражал всех своим умом, настойчивостью, наблюдательностью и выносливостью и т. д. <...> Характеризовал он удивительно людей и очень осторожно подходил к ним. Вероятно, его ненормальностью и нервность[ю] объясняется его тяжелый характер и его большая подозрительность³⁴.

Расхожая идея соприродности «гения и безумия», в какой-то мере определившая взгляд тети на молодого племянника, могла повлиять на

³² Venäläiset emigrantit (kokoelma). Kansallisarkisto [листы не нумерованы].

³³ Немногие сведения о матери А. И. Штейн сообщаются в воспоминаниях И. В. Гессена, в частности, что она владела «крупной банкирской конторой в Одессе», а также о ее преждевременной смерти [Гессен 1937, 105].

³⁴ Venäläiset emigrantit (kokoelma). Kansallisarkisto [листы не нумерованы].

восприятие тех или иных проявлений его личности, а, возможно, и способствовать их преувеличению, равно как и страх за человека, уязвимого даже в обыденной обстановке. На этом историческом рубеже их судьбы разошлись; биография Р. И. Грубера сложилась вполне благополучно, в отличие от многих представителей круга творческой интеллигенции, к которому он принадлежал. Однако в его биографии скрывались свои драмы, в их числе разрыв с близким окружением, ставшим недостижимым, а затем превратившимся в запрещенную и забытую легенду. За непроницаемым «мундиром» советского человека прятался русский европеец, с детства свободно владеющий иностранными языками и соприкоснувшийся в пору своего становления с кипучей жизнью неподцензурного искусства, науки и политики в петербургском салоне Гессенов.

Аббревиатуры

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

Рукописные источники

Крауклис Г. В. Р. И. Грубер (Критико-биографический очерк). ЦГАЛИ СПб. Ф. 432. Оп. 1. Ед. хр. 88. 24 л.

Личное дело Р. И. Грубера. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 1105. 14 л.

Venäläiset emigrantit (kokoelma). Kansallisarkisto [Русские эмигранты (коллекция). Национальный архив Финляндии [листы не нумерованы].

Список источников

- [1] Гессен 1974 — *Гессен В. И.* В борьбе за жизнь (Записки эмигранта): Петербург – Берлин – Париж – Нью-Йорк. Нью-Йорк: Waldon Press, 1974. 208 с.
- [2] Гессен 2004 — *Гессен В. Ю.* Историк Юлий Гессен и его близкие. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. 480 с.
- [3] Гессен 2000 — *Гессен В. Ю.* Жизнь и деятельность И. В. Гессена — юриста, публициста и политика / Научный редактор А. Л. Дмитриев. Санкт-Петербург: Сударья, 2000. 192 с.
- [4] Гессен 1937 — *Гессен И. В.* В двух веках. Жизненный отчет / изд. И. В. Гессен. Берлин: Слово, 1937. 413 с. (Архив русской революции. Том XXII).
- [5] Корчагина 2010 — *Корчагина И. Н.* Замечательный ученый и человек // Дом староялей. Огарева, 13 / авт. проекта и сост. А. С. Туликова. Москва: Издательский дом «ТОНЧУ», 2010. С. 257–260.

- [6] Крауклис 1966 — *Крауклис Г. В.* Роман Ильич Грубер (1895–1962) // Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории / под общ. ред. Т. Ф. Мюллера. Москва: Музыка, 1966. С. 167–177.
- [7] Прокофьев 2002 — *Прокофьев С.* Дневник: в 3 ч. / подгот. к публ. С. С. Прокофьева. Часть 1. Paris: sprkfv, DIAKOM, 2002. 813 с.

References

- [1] Hessen, Vladimir I. (1974). *V bor'be za zhizn' (Zapiski emigranta): Peterburg — Berlin — Paris — New York [In the fight for life (Notes of an emigrant): Petersburg — Berlin — Paris — New York]*, New York: Waldon Press, 208 p. (in Russian).
- [2] Hessen, Valery Yu. (2004). *Istoriik Yuliy Hessen i yego blizkiye [Historian Yuliy Hessen and his relatives]*, St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 480 p. (in Russian).
- [3] Hessen, Valery Yu. (2000). *Zhizn' i deyatel'nost' I. V. Hessena — yurista, publitsista i politika [Life and work of lawyer, publicist, and politician Joseph V. Hessen]*, scientific editor Anton L. Dmitriev, St. Petersburg: Sudarynya, 192 p. (in Russian).
- [4] Hessen, Joseph V. (1937). *V dvukh vekakh. Zhiznennyi otchet [In two centuries. Life report]*, editor Joseph B. Hessen. Berlin: Slovo, 1937. 413 p. (Arkhiv russkoy revolyutsii [Archive of the Russian Revolution]. Vol. XXII). (In Russian).
- [5] Korchagina, Irina N. (2010). “Zamechatel'nyy uchenyy i chelovek” [“A wonderful scientist and person”]. In *Dom sta royaley. Ogareva, 13 [House of a hundred pianos. Ogareva, 13]*, author of the project and compiler Alisa S. Tulikova, Moscow: Izdatel'skiy dom “TONCHU”, pp. 257–260 (in Russian).
- [6] Krauklis, Georgy V. (1966). “Roman Ilyich Gruber (1895–1962)” [“Roman Ilyich Gruber (1895–1962)”]. In *Vydayushchiesya deyateli teoretiko-kompozitorskogo fakul'teta Moskovskoy konservatorii [Outstanding figures of the theoretical and composition faculty of the Moscow Conservatory]*, under the general edition by Theodor F. Muller, Moscow: Muzyka, pp. 167–177 (in Russian).
- [7] Prokofiev, Sergei S. (2002). *Dnevnik [Diary]*: in 3 Chapters, prepared to publication by Svyatoslav S. Prokofiev. Part 1, Paris: sprkfv, DIAKOM, 813 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 10.01.2024; одобрена после рецензирования: 05.02.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 10.01.2024; approved after reviewing: 05.02.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Научная статья

УДК 783.6

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.004

Расшифровка и транслитерация древнерусских песнопений в XIX — начале XX века

Нина Борисовна Захарьина

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, России
zakharina@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9511-7794>

Аннотация. Расшифровка древнерусских церковных песнопений, записанных невменной нотацией, началась в XIX в. Основной корпус знаменного распева был издан св. Синодом в нотации, называемой киевской. Синодальные певческие книги использовались в церковной службе, примеры из изданий включались в учебники, формируя представления об истории русской музыки. Однако невменные рукописи содержали и некоторые песнопения других стилей. Стихиры путного распева, приписываемые Ивану Грозному, записанные в рукописи Логина Шишелова с необычной нотацией, были обнаружены архимандритом Леонидом и расшифрованы И. А. Фортковым и Д. В. Разумовским. Последние читали знаки нотации Логина в соответствии с традицией знаменных и демественных знаков, существовавшей в XIX в. среди старообрядцев. В результате образец, приводимый многими исследователями, не относится к путевому стилю, а представляет собой фортовский вариант стихир. В начале XX в. А. Д. Кастальский расшифровал песнопения знаменного распева для хорового исполнения. Эти мелодии — скорее произведение композитора, нежели научная реконструкция. В обоих упомянутых случаях сохраняется структура древнерусского песнопения, но музыкальные интонации по стилистике напоминают о XIX в. Структура напева (повторение музыкальных формул, места мелизматических формул) является важной частью музыкального канона, сохраняющейся в различных стилистических и авторских или местных вариантах песнопений. Когда музыканты XIX в. расшифровывали средневековые невмы, фактически они создавали авторские варианты песнопений согласно законам средневекового композиторского творчества.

Ключевые слова: *древнерусские певческие нотации, расшифровка, транслитерация, невма, стихира*

Для цитирования: *Захарьина Н. Б.* Расшифровка и транслитерация древнерусских песнопений в XIX — начале XX века // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 66–83.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.004>

© Захарьина Н. Б., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.004

Deciphering and Transnotation of Old Russian Church Chants in the 19th — Early 20th Centuries

Nina B. Zakharina

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Russia
zakharina@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9511-7794>

Abstract. The deciphering of church hymns with neumatic notation commenced in the nineteenth century. The fundamental corpus of znamenny chant was published by the Holy Synod with a five-line square notation, colloquially termed “Kievan”. Synodal chant books were used at church service. The extracts from these books formed part of the evidence included in the manual and contributed to a broader understanding of the history of Russian music. Additionally, neumatic manuscripts revealed the existence of hymns belonging to other stylistic traditions. The stichera of putny rospev, ascribed to Ivan the Terrible and composed by Login Shishelov with an unconventional notation, were discovered by Archimandrite Leonid and deciphered by I. Fortov and D. Razumovsky. The latter scholars read Login’s neumes in accordance with the tradition of znamenny and demestvenny neumes, which were employed in the nineteenth century among Old Believers. Consequently, the example referenced by numerous scholars does not pertain to the putny style, but rather represents Fortov’s own interpretation of the stichera. In the early twentieth century, A. Kastalsky provided a decipherment of the hymns in the znamenny chant style for use in choral performance. The tunes are the result of the composer’s work, rather than representing a scientific reconstruction. In both instances, the structural framework of traditional Russian chant is maintained, yet the musical intonations evince a 19th-century sensibility. The structure of the hymn, comprising repetitions of musical formulas and melismatic formulas, constitutes an essential element of the musical canon. This canon is preserved in a multitude of stylistic and authorial versions, reflecting the diversity of local traditions. When musicians of the nineteenth century deciphered medieval neumes, they effectively created authorial versions of chants, adhering to the creative norms of medieval composers.

Keywords: *Old Russian chant notations, deciphering, transnotation, neuma, stichera*

For citation: Zakharina, Nina B. Deciphering and Transnotation of Old Russian Church Chants in the 19th — Early 20th Centuries. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 66–83. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.004>

© Nina B. Zakharina, 2024

Расшифровка и транслитерация древнерусских песнопений в XIX — начале XX века

Исследование памятников древнерусской профессиональной музыки требует изучения старых типов нотации и перевода песнопений в современную нотную графику (транслитерация, расшифровка, реконструкция). Данная работа имеет свою историю, начальный этап которой рассматривается в настоящей статье.

В XIX столетии для знакомства с древнерусскими песнопениями отнюдь не обязательно было переводить их в круглую нотацию. Еще со второй половины XVI в. существовала квадратная т. н. киевская нотация.

Квадратная киевская нота прошла длительный путь развития. По поводу ее генезиса Р. Л. Поспелова отмечает:

киевская нотация по внешнему графическому материалу восходит к общему типу римской квадратной нотации, более конкретно — к ее дочерней ветви, а именно готической нотации польско-немецкого образца. По способу же выражения ритма она является безусловно барочно-мензуральной нотацией бестактового типа [Поспелова 2003, 271–272].

Самыми ранними источниками, где эта нотация встречается, являются рукописи последних лет XVI — начала XVII вв.: Супрасльский и Львовский Ирмологионы. На протяжении XVII в. киевская нотация претерпела эволюцию, подробно описанную в диссертации А. С. Цалай-Якименко и монографии Ю. П. Ясиновского¹. Ритмически нотация менялась: сначала использовались более крупные длительности, потом те же сегменты стали записываться более мелкими. Бемоль, первоначально фигурировавший в разных значениях (и как ключ, и как показатель полутона), затем стал знаком альтерации.

¹ Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII ст.: Київське пініє, київська нота, київська грамастика. Автореф. дис. <...> докт. мистецтвознавства. Київ, 2004. 26 с. С. 15–18; Ясиновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів: б.и., 2011. С. 232–270. (Історія української музики: Дослідження, вип. 18).

Во второй половине XVII в., времени распространения киевской нотации на Руси, Николай Дилецкий описывает ее как вполне устоявшуюся и однозначную². В XIX в. в киевской нотации уже не было различий и архаичных элементов. Д. В. Разумовский в своем учебнике для семинарий «Теория и практика» объяснил киевскую ноту, сопоставив начертания квадратной и круглой ноты (одинаковые по значению) и сделав важное замечание:

Хотя квадратные ноты объяснены здесь нотами общедоступными круглыми: но это объяснение не точнее (так!), а только приближительное. Круглые ноты означают неизменную продолжительность звука <...> Между тем в практике богослужебного пения квадратные ноты никогда не означали, равно как и доселе не означают такой строгосоразмерной продолжительности. О квадратных нотах можно сказать только, что целая или полная нота (такт) означает большую, — черная нота (четвертка) — малую, а белая нота (полтакта) — среднюю продолжительность звука. Продолжительность звука в церковном пении зависит от значения слов и от их просодических ударений [Разумовский 1886, 30].

В XVIII в. с помощью квадратной нотации были изданы певческие книги, они регулярно переиздавались, а в 80-е годы XIX столетия была осуществлена их основательная редакция на подлинно научной основе. Главными лицами в этом процессе были Д. В. Разумовский и С. В. Смоленский, известно об участии священника Троицкой единоверческой церкви М. И. Щетнева³.

Пение по синодальным изданиям был живой традицией еще в первые десятилетия XX века. Как писал И. А. Гарднер,

на моей памяти, в Москве, во многих приходских церквях, на левом клиросе, знаменитые московские дьячки пели Богородичны Догматики большим знаменным роспевом, из синодальных квадратнотных книг, унисоном. Также нередко пел их унисоном и Синодальный хор. В Московском Успенском Соборе, по будним дням, в левом приделе (св. Ап. Петра и Павла), литургию пели унисоном большим знаменным роспевом три баса, стоя посреди придела за аналоем, по квадратной ноте. Часто, в каникулярное

² Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова Москва: Музыка, 1979. (Памятники русского музыкального искусства; Вып. 7).

³ Никольский М. По поводу суждений о нотных церковных книгах Синодального издания // Церковные ведомости. 1892. № 37. Стб. 1293–1294.

время, я (тогда 15-летний) приходил на эти литургии специально слушать это пение и встречал там не только старушек-богомолок, но нередко и видных любителей и знатоков церковного пения, как напр. проф. В. М. Металлова [Гарднер 1971, 114].

Для историков музыки синодальные издания служили бесценным источником музыкальной древности. В. Ф. Одоевский характеризовал их следующим образом:

в четырех певческих книгах сохранилось песнопение нашей церкви точно в том виде, как оно было по крайней мере за 700 лет [Одоевский 2002, 50].

Квадратная «киевская» нотация была легко читаема, однако в XIX в. ее применение ограничивалось областью церковной музыки. «Общедоступной», по выражению Д. В. Разумовского, в России уже была пятилинейная круглая тактовая, т. н. итальянская, нотация⁴.

Образцы из синодальных изданий было принято приводить в учебных пособиях. Если издание выходило в синодальной типографии, то использовался имевшийся там шрифт киевской квадратной ноты. Примером может служить «Учебник церковного пения» А. Д. Ряжского [Ряжский 1890]. В светских типографиях такой шрифт отсутствовал, и применялись обычные для нотной печати гравированные доски. Так, В. М. Металлов в пособии «Строгий стиль гармонии», изданном у П. Юргенсона (1897), дал целый ряд примеров церковных мелодий для гармонизации, заимствованных из Учебного Обихода синодального издания в переложении на круглую нотацию.

Показателен пример, использованный в учебнике Ряжского (в квадратной нотации) и затем процитированный в других пособиях уже в переводе на круглую ноту. Это догматик 5-го гласа «В чермнем мори». Ряжский пишет:

Мелодия этого песнопения совершенно согласна по своему строению и выражению с составом и выражением словесным, а именно:

А) Предложение выражено тремя мелодическими строками, составляющими распространенное, но стройное музыкальное

⁴ При переводе церковных песнопений с квадратной на круглую ноту использовались те же элементы, что и в квадратной нотации: размер отсутствовал, а тактовые черты применялись, как и в синодальных изданиях, для деления напева на музыкальные строки. Принципиальной разницы в изложении мелодий квадратной или круглой нотой нет.

предложение. <...> Последовательность звуков в нем ровная и спокойная сообразная с повествовательным содержанием песнопения.

Б) Изложение, сообразно с тремя параллельными сторонами событий, выражено тремя мелодическими периодами. Каждый период делится на два музыкальных предложения: в первом поется о событии ветхозаветном, во втором о соответственном новозаветном событии. <...> Звуковые сочетания, повторяющиеся в каждом предложении и периоде, допущены как бы с целью — выразить подобие в воспеваемых событиях ...

В) Заключение <...> выражено тремя строками, составляющими особо-законченное отделение <...> молитвенное обращение к Богу прямо начинается звуками быстрыми, — и это живое течение звуков выдерживается до конца песнопения. Особое внимание обращает на себя здесь воззвание к Предвечному («Сый и прежде сый»), выраженное целой продолжительной строкою в звуках высоких, быстрых и разнообразных» [Ряжский 1890, 40–42].

В приведенной цитате мы видим, какая терминология употреблялась для анализа древнерусской монодии. Она принадлежит гомилетике (предложение, изложение), древнерусской теории музыки (строка, хотя другой специальный термин — фита сознательно избегается), и музыкальному анализу (период, предложение).

Профессор Санкт-Петербургской консерватории Л. А. Саккетти использовал данный пример в своей «Краткой исторической музыкальной хрестоматии с древнейших времен до XVII в. включительно»⁵, прокомментиовав его словами Ряжского. Коллега Ливерия Антоновича по Санкт-Петербургской консерватории, А. И. Пузыревский, использовал этот же пример в своем «Очерке исторического развития церковно-богослужбного пения на Западе и на Востоке до IX в. и в России до половины XIX в.»⁶. Аналитическую схему он внес непосредственно в текст примера.

Синодальные издания были не единственным источником, откуда черпались образцы церковного пения, записанные квадратной киевской нотацией. Одно из песнопений чина заздравной чаши «Иже неизреченно

⁵ Саккетти Л. А. Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно. Санкт-Петербург: Издание М.М. Ледерле, 1896. С. 176–177.

⁶ Пузыревский А. И. Очерк исторического развития церковно-богослужбного пения на Западе и на Востоке до IX в. и в России до половины XIX в. Харьков: Тип. губ. правл., 1902. С. 7–8.

мудростию» было опубликовано И. А. Шляпкиным в приложении к его труду «Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени» [Шляпкин 1898, 79–81]⁷. Давая характеристику использованной рукописи, автор пишет:

Подлинник — два листка, видимо вырванные из какого-то сборника. Формат квадратной тетради in 4°, бумага слегка желтоватая, с филигранью, писаная скорописью Петровского времени с киноварью. По окончании здравицы сбоку киноварью приписано. «Еще заздравной стих поется ирмос 2 гласа крепос[ть] даи ц[а]рем нашим г[оспо]ди». Далее идет стих, начинающийся словами «Днесь возгреме...» <...> Листки в нашем собрании помещены под № 158 [Шляпкин 1898, 79].

Настоящее местонахождение рукописных листов установлено А. Г. Хачаянц⁸: они хранятся в Отделе редких книг и рукописей Зональной научной библиотеки Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского под номером 2609-V. Песнопения написаны квадратной киевской нотой, публикатор привел транслитацию с комментарием:

мы приносим глубокую благодарность известному специалисту А. И. Пузыревскому, любезно сделавшему совместно с проф. Л. А. Саккетти переложение нот XVII века на современные и продолжавшему их корректуру [Шляпкин 1898, LVIII].

Таким образом, в трудах XIX в. постоянно употреблялась транслитация — перевод с квадратной «киевской» в пятилинейную круглую «итальянскую» ноту. Знаки двух нотаций воспринимались как практически идентичные по значению. Образцы древнерусской церковной монодии прочно входили в музыкальный обиход эпохи — и в богослужебную практику, и в светскую музыкальную культуру, и в учебный процесс.

В XIX столетии в живой рукописной традиции сохранялась также крюковая нотация двух видов: знаменная и демественная (первая нотация использовалась всеми старообрядческими согласиями, а вторая культивировалась среди старообрядцев-поповцев). Как и пятилинейная нотация, они прошли многовековой путь развития, и к XIX в. прочтение знаменных и демественных знаков было вполне устоявшимся. Унифици-

⁷ Целью публикации было сравнение с другими приводимыми здесь же нотами, представляющими собой действительно театральную музыку: песнь Амарфала из комедии «Иудифь».

⁸ Благодарю к. иск., доцента Т. В. Швеца, способствовавшую поискам рукописи.

рованной была и система киноварных помет (указывающих положение звука в звукоряде), общая для обеих крюковых нотаций.

Ранее, в XVIII в., использование определенного вида нотации позволяло быстро определить конфессиональную принадлежность певческой книги, что было важно для пения за богослужением. Однако в XIX столетии, когда размежевание было уже устоявшимся, возникает интерес к различным видам нотации.

Старообрядческие знатоки пения использовали и пятилинейную нотацию. Об этом говорит, например, своеобразный двоезнаменник⁹, хранящийся в Синодальном певческом собрании ГИМ под № 31. Традиционные двоезнаменники не могут рассматриваться ни как расшифровки, ни как руководства к ним — это своеобразная синтетическая форма нотирования, употреблявшаяся для наиболее точного отражения напева. В основном данная форма была установлена в конце XVII — первой половине XVIII столетия.

Однако рукопись, о которой идет речь, была создана в XIX в.; она отличается от более ранних аналогов. В рукописи изложено «Последование божественной литургии <...> Златоустаго <...>», песнопения Поста, «Азбука начального учения простаго нотнаго пения» (л. 47). Текст иосифовский, что говорит о создании рукописи в среде старообрядцев-поповцев. Нотация знаменная, демественная (с признаками, действующими по правилам знаменной нотации), пятилинейная квадратная. Большинство песнопений изложено в форме демественно-нотного двоезнаменника. Это необычно, поскольку в старообрядческих рукописях традиционно демественные крюки объясняются при помощи знаменных. Песнопения излагаются дважды: на одной стороне разворота демественной, на другой — пятилинейной нотацией. Данный двоезнаменник можно рассматривать как опыт транслитерации.

С другой стороны, появляется интерес к крюковой нотации среди представителей официальной церкви. Так, в журнале «Отечественные записки» (1821, № 19), предваряя статью митр. Евгения (Болховитинова) «О русской церковной музыке», было напечатано теоретическое руководство. Оно копирует форму, которая закрепилась со второй половины XVII в., а затем стала традиционной у старообрядцев. Однако рубрики не оставляют сомнений, что это не обычная Азбука, а пособие, имеющее целью представить крюковую нотацию тем, кто недостаточно хорошо с ней знаком. Пособие состоит из горювостного холма (названного «Изобра-

⁹ Автор использует древнерусскую форму слова «двоезнаменник», по аналогии с термином «троестрочие».

жение нот восходящих и нисходящих») и перечисления знамен, систематизированных по количеству отображаемых звуков, под заглавием «Название каждому знамени или знаку нот». Третий раздел, «Сравнение нот крюковых с линейными», представляет собой изложение проучки «Кто ты сможет убежати смертный час» сначала в крюковой, а затем в нотной графике.

Эта проучка¹⁰ была распространена не только среди старообрядцев. Так, В. В. Стасов в 1855 г. вписал ее в Альбом Л. И. Шестаковой (подаренный ей ранее М. И. Глинкой). Выдающийся искусствовед, работавший в это время над трудом «Заметки о демественном и троестрочном пении», воспроизвел проучку крюками, ни разу не ошибившись в постановке помет и признаков, составлявших сложность даже для носителей традиции.

В 1869 г. Д. В. Разумовский поместил составленную им азбуку крюкового пения в приложении к труду «Церковное пение в России» (М., 1869), созданному как обобщение преподавательского опыта в Московской консерватории. За этой Азбукой последовали и другие, созданные С. В. Смоленским и В. М. Металловым. Их источниками послужила работа с древнерусскими рукописями и, не в последнюю очередь, обучение у старообрядческих мастеров пения: Д. В. Разумовский имел обширные контакты в старообрядческой среде¹¹, С. В. Смоленский учился у уставщика Карповской моленной австрийского согласия Артемия Прокопиевича Пичугина¹². С. Г. Зверева, подробно проанализировав азбуки, отмечает:

составители не указывают конкретных источников информации, а если и указывают, то эти источники отражают певческую практику и теорию не XVII, а XIX века [Зверева 1987, 34].

Таким образом, крюки в XIX столетии были хорошо знакомы просвещенным деятелям русской музыкальной культуры. Существовали твердые правила прочтения крюковой нотации в той ее форме, которая

¹⁰ О происхождении и бытовании проучки см.: *Серегина Н. С.* Проучка «Кто ты сможет убежати смертный час» в певческих азбуках XVII в. // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 2. С. 96–101.

¹¹ См. об этом: *Панченко Ф. В.* Московские старообрядцы и Д. В. Разумовский: (эпизоды к сюжету) // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 524–532. (Гимнология; Вып. 6).

¹² *Смоленский С. В.* Знакомство со старообрядцами // Русская духовная музыка в документах и материалах. Том 4: Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург. Москва: Языки славянской культуры, 2002. С. 600.

была принята после комиссии А. Мезенца в 1669 г., т. е. снабженной кинноварными пометами, указывающими высоту (положение в обиходном звукоряде). Поэтому изложение материала в общепринятой нотации не вызывало споров.

Кроме традиционного корпуса песнопений, в XIX столетии были открыты и произведения древнерусской гимнографии, не вошедшие ни в синодальные издания, ни в пометные рукописи и сохранившиеся исключительно в рукописных списках беспометной нотации.

В 1886 г. архим. Леонид (Кавелин) опубликовал стихиры свт. Петру митрополиту и Сретению Владимирской иконы Божией Матери по рукописи Троице-Сергиевой лавры № 428, созданной Логином Шишеловым в 80-х гг. XVI в. В данной рукописи эти стихиры атрибутированы Ивану Грозному, и архим. Леонид начал, таким образом, длительную полемику по поводу гимнографического творчества царя.

Однако нас интересует не это, а нотация рукописи. А. А. Лукашевич¹³ установил, что рукопись написана своеобразной, редко встречающейся нотацией и содержит песнопения путного роспева. Это открытие было сделано в нашем столетии, а в XIX в. об истинном значении написанных Логином крюков еще не знали. Архим. Леонид опубликовал стихиры факсимиле и «с переложением их на линейные ноты, сделанном г. Фортовым под руководством о. Разумовского» [Леонид 1886, V].

Руководитель старообрядческого хора на Рогожском кладбище Иван Аверьянович Фортов и о. прот. Димитрий Разумовский уже сотрудничали при издании «Круга церковного древнего знаменного пения в шести частях» (Санкт-Петербург: ОЛДП, 1884); оба были знатоками крюковой нотации. Увидев в нотации рукописи Логина элементы и знаменной, и путной нотаций, они подошли к делу следующим образом: знаменные знаки были расшифрованы согласно их общепринятому значению, путные — согласно значению демественных крюков, которые культивировались старообрядцами, приемлющими священство. Поскольку нотация Логина не имеет кинноварных помет, высотное положение крюков было полностью результатом творческой интуиции и вкуса расшифровщиков.

Впоследствии публикация была частично повторена разными авторами. Н. Ф. Финдейзен в издании «Очерки по истории музыки в России»¹⁴ привел факсимиле первую из стихир Петру митрополиту и ее расшифровку: круглая нота, скрипичный ключ, длительности в два раза короче тех, которые приводятся в оригинальном издании.

¹³ На симпозиуме «Бражниковские чтения» 2023 г. исследователь прочитал доклад, специально посвященный достоверности расшифровки Фортова.

¹⁴ *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России. Москва; Ленинград: Муз. сектор гос. изд-ва, 1928. Том 1, вып. 3. С. 244–245.

Н. Д. Успенский во втором издании своего труда «Древнерусское певческое искусство» определил стиль этих стихир следующим образом:

Все стихиры «Господи возвах» он (Иван Грозный. — Н. 3.) распел знаменным распевом <...>, а славники и богородичны — путевым [Успенский 1971, 222].

Основанием для такой атрибуции служит традиция подобного исполнения стихир. Успенский дал подробный анализ стихир Сретению Владимирской иконы «Дивно твое милосердие» в качестве примера знаменного распева¹⁵ и привел в приложении славник Владимирской иконе «Вострубите трубою песней», отнесенный к путевому распеву¹⁶, используя расшифровку Фортова и Разумовского.

В приложении к данной монографии, названном автором «Образцы древнерусского певческого искусства»¹⁷, в разделе авторских песнопений опубликован славник св. Петру митрополиту «Божественного свыше явления» в той же расшифровке.

И. А. Гарднер сделал текстологическое сравнение песнопения митр. Петру «Кими похвальными венцы» по обсуждаемой публикации и по списку РНБ Сол. 690/769, опубликованному в палеографическом атласе С. В. Смоленского «Снимки с певческих рукописей Соловецкой библиотеки»¹⁸. Исследователь заключает:

мы вправе предположить, что Иван Грозный, будучи автором текста, распел его на известный подобен «Киими похвальными венцы». А Лонгин, лет 40–50 после Ивана Грозного, распел на ново этот текст, несколько разукрасив основной напев во вкусе начала 17-го века [Гарднер 1998, 486].

Попытаемся оценить расшифровку Фортова, прочно вошедшую в научный оборот, на примере песнопений в честь Сретения Владимирской иконы «О великое милосердие». Н. В. и Н. П. Парфентьевы проанализировали их по спискам знаменного распева и пришли к выводу, что, создавая песнопения на подобен, царь Иван не ограничился одной моделью.

¹⁵ [Успенский 1971, 187–191]. В изд. опечатка: «Дивное милосердие».

¹⁶ [Успенский 1971, 357–362].

¹⁷ Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Изд. 2. Ленинград: Советский композитор, 1971. С. 130.

¹⁸ Гарднер считает, что архим. Леонид использует квадратную ноту. Это может служить еще одним аргументом в пользу идентичности двух линейных нотаций в восприятии XIX — начала XX в.

Основным подобном является стихира Успению «О дивное чудо». Однако ею круг моделей не ограничивается, и можно проследить связи текста и напева с песнопениями в честь русских святых и праздников, созданными на тот же подобен:

Как выяснилось, из существующих циклов стихир на подобен «О дивное чудо» царь отобрал в качестве источников для создания собственного «творения» главным образом четыре: два богородичных — Покрову и Успению и два святительских — русским митрополитам Петру и Алексию [Парфентьева, Парфентьев 2015, 90].

Круг избранных моделей связан с Успенским собором Московского кремля, который был домом Владимирской иконы и где пребывали мощи св. Петра митрополита.

Путный распев, однако, подчиняется несколько иным правилам. Сохраняя все упомянутые текстовые связи, напев ориентирован не на заявленный подобен «О дивное чудо», а на третью стихире того же микроцикла «Твое славят Успение» (в свою очередь распетую на подобен «О дивное»). Видимо, приспособить мелодию пути к новому тексту было сложнее, чем знаменную, и распевщик выбрал в качестве модели вариант напева, более близкий по протяженности. Кроме того, путный распев в рукописи Логина представляет собой не просто переизложение другой нотацией, но вариант путного распева. В свою очередь, песнопения путного распева представляют собой некий вариант знаменного распева: сохраняется структура песнопения, элементы музыкального языка имеют генетическое родство, но все же представляют разные стили.

В примере (ил. 1) показано сравнение первых двух строк песнопения знаменного и путного распевов. Знаменный распев представлен с реконструкцией Н. В. Парфентьевой по рукописи знаменного распева руки Логина Шишелова, хранящейся в Сергиево-Посадском музее-заповеднике¹⁹. Путный распев реконструирован по рукописи²⁰ того же мастеропевца с помощью словаря неум данной рукописи, составленного А. А. Лукашевичем. Высотное положение неум определено по «Трострочнику Одоевского»²¹, поскольку образец песнопения, успенская стихира «Твое славят успение», была распета в стиле строчного многоголосия, где путный распев использован в качестве *cantus firmus*. Третья строка примера представляет собой расшифровку Фортова:

¹⁹ СПМЗ. № 274. Л. 278 об.–279.

²⁰ РГБ. Ф. 304. № 428. Л. 222 об.–223.

²¹ РГБ. Ф. 210. № 24. «Трострочник Одоевского». Л. 116 об.–117.

Ил. 1. Первая строка песнопения «О великое милосердие»

Fig. 1. The 1st line of the hymn *O great mercy*

1. СПМЗ №274
Н. В. Парфентьевой

2. РГБ. Ф.304/1. №428
Расшифровка
Н. Б. Захарьиной

3. Расшифровка
И. А. Фортова

О ве - ли - ко - е ми - ло - се -

О ве - ли - ко - е ми - ло - се -

О ве - ли - ко - е ми - ло - се -

1.

2.

3.

рди - е гре - шны - мо е - си

рди - е гре - шны - мо е - си

рди - е гре - шны - мо е - си

1.

2.

3.

Бо - го - ро - ди - це пре - чи - ста - я.

Бо - го - ро - ди - це пре - чи - ста - я.

Бо - го - ро - ди - це пре - чи - ста - я.

В примере видно, что нотная запись песнопения осуществлена Фортковым по тем же принципам, что и средневековый путный роспев. Нотация Логина обеспечивает сохранность структуры, показывая места повторов и распевов, сами же попевки отличаются и от знаменного, и от путного вариантов. Мы имеем дело с творчеством в области монодии, осуществленным по средневековым принципам и не прекращавшимся в синодальный период.

К расшифровкам древнерусской монодии надо отнести труды работавших в Синодальном училище церковного пения С. В. Смоленского и А. Д. Кастальского, тесно сотрудничавших на пути реконструкции и концертного исполнения древних напевов.

В 1901 г. в серии «Памятники древней письменности и искусства», издаваемой Обществом любителей древней письменности, вышла работа Смоленского «О древне-русских певческих нотациях» [Смоленский 1901]. В труде ученый высказывает ряд идей, не потерявших актуальности и ныне, — в частности, идею об эволюции знаменных мелодий. По мнению Смоленского,

преобразование, конечно, менее всего касалось самой сути напева, его формы, но относилось более всего к развитию мелодических частных и их записи [Смоленский 1901, 44].

Для иллюстрации данного положения он приводит списки ирмоса «Вонми небо» разного времени и разных редакций текста [Смоленский 1901, 46–50]. Расшифровывая список из рукописи Синодального собрания № 55 (ныне в ГИМ), ученый датирует его рубежом XV и XVI вв. Современные исследователи не решаются расшифровывать нотацию указанного периода, Смоленский же, полагая, что основной словарь знамен сформировался в XIV в., считает это возможным. Ученый не делает специальных оговорок, касающихся изменения значений певческих знаков, понимая их, очевидно, так, как было принято в XIX столетии. Кроме того, он снабдил нотолинейное изложение динамическими оттенками, пытаясь восполнить недостаточность нотной графики в сравнении с крюковой.

А. Д. Кастальский под влиянием и по инициативе Смоленского опубликовал ряд расшифровок песнопений под названием «Образцы Церковного пения на Руси в 15–17 веках: Материалы для исторических духовных концертов». По данным С. Г. Зверевой, труд был написан в 1901, а опубликован в 1915 г.: «Распевы были заимствованы К. из рукописей древлехранилища Синодального уч[или]ща и самостоятельно расшифрованы» [Зверева 2013, 58].

Издание содержит ряд песнопений с авторскими комментариями текстологического и исполнительского характера. К сожалению, Кастальский не указал источники расшифровок и не привел крюковую строку песнопений. Можно только догадываться, что композитор имел дело с рукописями собрания Синодального училища церковного пения, где он работал и где тесно общался с С. В. Смоленским. Однако сейчас точные рукописи неизвестны. По словам С. Г. Зверевой,

результатом работы композитора над певческими рукописями <...> явились «Образцы церковного пения на Руси в XV–XVII веках», представляющие собой художественные реконструкции древних роспевов в новом преднамеренно примитивном стиле, близком гетерофонии народной песни и напоминавшем некоторые страницы духовных хоров Кастальского [Зверева 1999, 91].

Первый образец — величание Благовещению «Архангельский глас» по рукописи XV в. Оно примечательно аненайкой, которая стабильно сохраняется в музыкальном тексте вплоть до старообрядческих рукописей. Предположительно, Кастальский работал с рукописью из собрания Синодального училища²², однако его изложение не полностью совпадает с песнопением из рукописи. Не совпадает оно и с опубликованным С. В. Смоленским в «Снимках с певческих рукописей Соловецкой библиотеки» списком по рукописи библиотеки Соловецкого монастыря²³. Очевидно, Кастальский сделал скорее реконструкцию, нежели расшифровку.

Расшифровки XIX — начала XX в. представляют собой не столько плод научных разысканий, сколько творчество в области древнерусской монодии. Крюковая нотация подсказывает структуру песнопения; абрис мелодии, конкретный ее рисунок зависит от слухового опыта и вкуса «роспевщика», сформированного, в свою очередь, материалом синодальных изданий певческих книг и практикой старообрядческого пения.

Нельзя не провести параллели с собственно средневековым музыкальным творчеством. Подобный процесс — создание новой мелодической линии при сохранении формы песнопения — известен на Руси издревле. Именно так проходил процесс принятия корпуса церковных песнопений из Византии в X–XI вв., именно так создавались песнопения путного роспева. Примечательно, что вопросы формы никогда не обсуждались в древнерусских теоретических руководствах. Видимо, формообразование являлось частью музыкального канона, не подлежащего пересмотру.

²² ГИМ. Син. певч. 139, кон. XV в. Л. 187 об.

²³ РНБ. Сол. 277/284, сер. XVI в., л. 298.

Таким образом, произведения древнерусской монодии бытовали в культуре XIX столетия, будучи представленными в разных нотациях. Знаатоки пения, принадлежавшие к разным конфессиям, имели достаточно твердые представления о прочтении старинных нотаций. Испытывая глубокий интерес к музыкальному наследию Древней Руси, они переносили свои знания и на памятники музыкальной письменности прошлого. Можно сказать, что созданные на данном этапе развития науки образцы расшифровок древнерусской монодии в действительности являются памятниками музыкальной культуры XIX столетия.

Аббревиатуры

ГИМ — Государственный Исторический музей (Москва).

РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)

РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

СПМЗ — Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник (Сергиев Посад)

Рукописные источники

ГИМ. Синодальное певческое собрание. № 139. Кон. XV в. Л. 187 об.

РНБ. Ф. 717. Библиотека Соловецкого монастыря. № 277/284. Сер. XVI в. Л. 298.

РГБ. Ф. 210. Собрание В. Ф. Одоевского. № 24. 1-я четв. XVIII в. Л. 116 об.–117.

СПМЗ. № 274. До 1624. Л. 278 об.–279.

Список источников

- [1] Гарднер 1971 — *Гарднер И. А.* О синодальных богослужебных певческих книгах и о пении по ним // Православный путь: Церков.-богосл.-филос. ежегодник. Джорданвилль: Holy Trinity Russian Orthodox monastery, 1971. С. 108–119.
- [2] Гарднер 1998 — *Гарднер И. А.* Богослужебное пение русской православной Церкви. Сущность. Система. История. Сергиев Посад: МДА, 1998. Том 1. 592 с.
- [3] Зверева 1987 — *Зверева С. Г.* К проблеме расшифровки знаменной нотации конца XVII–XVIII вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Ленинград: ЛОЛГК, 1987. С. 73–89.
- [4] Зверева 1999 — *Зверева С. Г.* Александр Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба. Москва: Вузовская книга, 1999. 240 с. (Русская духовная музыка в документах и материалах).
- [5] Зверева 2013 — *Зверева С. Г.* Кастальский // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Моск. и всея Руси Кирилла. Москва: Православная энциклопедия, 2013. Том 31. С. 581–585.
- [6] Леонид 1886 — *Леонид, архимандрит (Кавелин Л. А.).* Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна Деспота Российского / Сообщил архи-

- мандрит Леонид. Санкт-Петербург: ОЛДП, 1886. 61 с. (Памятники древней письменности и искусства; 63).
- [7] Одоевский 2002 — *Одоевский В. Ф.* К вопросу о древнерусском песнопении // Русская духовная музыка в документах и материалах. Москва: Языки славянской культуры, 2002. Том 3. С. 50–60.
- [8] Парфентьева, Парфентьев 2015 — *Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П.* Стихиры «на подобен» царя Ивана Грозного в честь Владимирской иконы пресвятой Богородицы // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2015. Том. 15. № 4. С. 83–99.
- [9] Поспелова 2003 — *Поспелова Р. Л.* Западная нотация XI–XIV веков: Основные реформы. Москва: Композитор, 2003. 411 с.
- [10] Смоленский 1901 — *Смоленский С. В.* О древне-русских певческих нотациях. Санкт-Петербург: ОЛДП, 1901. 120 с. (Памятники древней письменности и искусства; 145).
- [11] Разумовский 1886 — *Разумовский Д. В.* Теория и практика церковного пения для воспитанников Московской консерватории / сост. проф. истории церк. пения в Моск. консерватории прот. Димитрий Разумовский. Москва: [Типография О. Гербека], 1886. [4], 174 с. (Богослужбное пение православной Греко-Российской церкви; 1).
- [12] Ряжский 1890 — *Ряжский А. Д.* Учебник церковного пения: Мелодическое пение. Ч. 1-я, практическая. Ч. 2-я. Теоретическая / сост. А. Ряжский. Москва: Синод. тип, 1890. 107 с.
- [13] Успенский 1971 — *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. Изд. 2. Москва: Советский композитор, 1971. 622 с., XXXIV с.
- [14] Шляпкин 1898 — *Шляпкин И. А.* Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. [Санкт-Петербург]: ОЛДП, 1898. 146 с. (Памятники древней письменности и искусства; 228).

References

- [1] Gardner, Ivan A. (1971). “O sinodal’nykh bogoslužhebnykh pevcheskikh knigakh i o penii po nim” [“On synodal liturgical chant books and on singing from them”]. In *Pravoslavnyy put’ [Orthodox path]*. Jordanville: Holy Trinity Russian Orthodox monastery, pp. 108–119 (in Russian).
- [2] Gardner, Ivan A. (1998). *Bogoslužhebnoe penie russkoy pravoslavnoy Tserkvi. Sushchnost’. Sistema. Istoriya [Liturgical chant of the Russian Orthodox Church: Essence. System. History]*. Sergiev Posad: MDA. Vol. 1. 592 p. (in Russian).
- [3] Zvereva, Svetlana G. (1987). “K probleme rasshifrovki znamennoy notatsii kontsa XVII–XVIII vv.” [“On the problem of deciphering of znamenny notation of the late 17th — early 18th cc.”] In *Problemy deshifrovki drevnerusskikh notatsiy [Problems of the deciphering of Old Russian notations]*. Leningrad: LOLGK, pp. 73–89 (in Russian).
- [4] Zvereva, Svetlana G. (1999). *Alexander Kastalsky. Idei. Tvorchestvo. Sud’ba [Alexander Kastalsky. Ideas. Creation. Fate]*. Moscow: Vuzovskaya kniga, 240 p. (Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh [Russian sacred music in documents and materials]). (In Russian).

- [5] Zvereva, Svetlana G. (2013). “Kastalsky” [“Alexander Kastalsky”]. In *Pravoslavnnaya entsi klopedia* [Orthodox encyclopedia]. Moscow: Pravoslavnnaya entsiklopedia, Vol. 31, pp. 581–585 (in Russian).
- [6] Leonid, arkhimandrit (Kavelin, Lev A.) (1886). *Stikhiry, polozhennyye na kryukovyye noty. Tvoreniye tsarya Ioanna Despota Rossiyskogo* [Stichera set to neumes. Creation of Tsar John Despot of Russia]. St. Petersburg: OLDP, 61 p. (Pamyatniki drevney pis'mennosti i iskusstva [Monuments of ancient writing and art]; 63). (In Russian).
- [7] Odoevskiy, Vladimir F. (2002). “K voprosu o drevnerusskom pesnenii” [“On the issue of ancient Russian chant”]. In *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian sacred music in documents and materials]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, pp. 50–60 (in Russian).
- [8] Parfent'eva, Natalya V. & Parfent'ev, Nikolay P. (2015). “Stikhiry ‘na podoben’ tsarya Ivana Groznogo v chest’ Vladimirskey ikony presvyatoy Bogoroditsy” [“Tsar Ivan the Terrible Stichera ‘on the model’ in honor of the Vladimir Icon of the Blessed Virgin Mary”]. In *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya “Sotsial'no-gumanitarnyye nauki”* [Bulletin of the South Ural State University. Series “Social and Humanitarian Sciences”]. Vol. 15, no. 4 (2015), pp. 83–99 (in Russian).
- [9] Pospelova, Rimma L. (2003). *Zapadnaya notatsiya XI–XIV vekov: Osnovnyye reformy* [Western notation of the 11th–14th centuries: Basic reforms]. Moscow: Kompozitor, 411 p. (in Russian).
- [10] Smolenskiy, Stepan V. (1901). *O drevne-russkikh pevcheskikh notatsiyakh* [On ancient Russian chant notations]. St. Petersburg: OLDP, 120 p. (Pamyatniki drevney pis'mennosti i iskusstva [Monuments of ancient writing and art]; 145). (In Russian).
- [11] Razumovskiy, Dmitriy V. (1886). *Teoriya i praktika tserkovnogo peniya dlya vospitanikov Moskovskoy konservatorii* [Theory and practice of the church singing for pupils of Moscow conservatory]. Moscow: [Tipografiya O. Gerbeka], 174 p. (Bogoslužebnoe penie pravoslavnoy Greko-Rossiyskoy tserkvi [Liturgical singing of the Orthodox Greek-Russian Church]; 1). (In Russian).
- [12] Ryazhskiy, Aleksandr D. (1890). *Uchebnik tserkovnogo peniya: Melodicheskoe penie* [The manual of the church singing: Melodic singing]. Moscow: Sinodal'naya tipografiya, 107 p. (in Russian).
- [13] Uspenskiy, Nikolay D. (1971). *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo* [Old Russian chant art]. Ed. 2. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 622, XXXIV pp. (in Russian).
- [14] Shlyapkin, Ilya A. (1898). *Tsarevna Natalya Alekseevna i teatr ee vremeni* [Tsarevna Natalya Alekseevna and the theater of her time]. [St. Petersburg]: OLDP, 146 p. (Pamyatniki drevney pis'mennosti i iskusstva [Monuments of ancient writing and art]; 228). (In Russian).

Статья поступила в редакцию: 15.03.2024; одобрена после рецензирования: 10.04.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 15.03.2024; approved after reviewing: 10.04.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Научная статья

УДК 783

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.005

«Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера

Дарья Андреевна Еремина

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

daria_eremina1@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Аннотация. Статья посвящена феномену “Icon in Sound” («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона»), занимающему центральное место в миропонимании и практике зрелого периода творчества английского композитора Джона Тавенера (1944–2013). Оригинальный тип композиции, напрямую соотносимый с понятием иконы и характеризующийся религиозным типом содержания, стал результатом многолетних духовных поисков музыканта. К «иконе в звуках» Тавенер обращался с 1983 по 2000 г.: в девяти сочинениях слово «икона» фигурирует в названии, в четырех — в уточняющих авторских примечаниях. Каждая «икона» получает индивидуальное жанровое воплощение и исполнительский состав.

Феномен «звуковой иконы» рассмотрен в статье на примере первого подобного опуса — «Иконы света» (1983), написанного для двойного хора и струнного трио. Произведение до сих пор не становилось предметом анализа в отечественной науке. В нем нашли отражение характерные черты данного типа композиции: опора на византийскую гимнографию, использование текстов на греческом языке, символизм мышления (тембровый, пространственный, числовой), симметрия, обращение к средневеково-ренессансным полифоническим принципам организации материала, экстаичность.

Ключевые слова: Джон Тавенер, икона в звуках, «Икона света», современная английская академическая музыка, хоровая музыка

Для цитирования: Еремина Д. А. «Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 84–103.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.005>

© Еремина Д. А., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.005

“Ikon of Light” as an Example of John Tavener’s “Icon in Sound”

Daria A. Eremina

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

daria_eremina1@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of the “Icon in Sound” (“musical icon” / “sound icon”), which occupies a central place in the worldview and mature creative practice of the English composer John Tavener (1944–2013). This original type of composition, directly related to the concept of the icon and characterised by its religious content, was the result of the musician’s many years of spiritual searching. Tavener used the “icon in sound” from 1983 to 2000: in nine works the word “ikon” appears in the title, and in four in the author’s explanatory notes. Each “ikon” has its individual genre form and performing cast.

The phenomenon of the “icon in sound” is explored in the article using the first such opus, “Ikon of Light” (1983), written for double choir and string trio. When translating a visual-spatial art form into an auditory-temporal one, Tavener manages to preserve the essential features of an “ikon” while preserving his characteristic style of writing. This work reflects the characteristic features of this type of composition: foundation in Byzantine hymnography, Greek texts, symbolism of thought (timbral, spatial, numerical), symmetry, the use of medieval and Renaissance polyphonic principles of material organisation, ecstasy. “Ikon of Light” has not been introduced to Russian musicology.

Keywords: *John Tavener, icon in sound, “Ikon of Light”, contemporary English classical music, choral music*

For citation: Eremina, Daria A. “Ikon of Light” as an Example of John Tavener’s “Icon in Sound”. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 84–103. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.005>

© Daria A. Eremina, 2024

«Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера

Джон Тавенер (1944–2013) — английский композитор, творческий путь которого привлекает к себе особое внимание. Профессиональный музыкант, в молодости он был всецело увлечен авангардными экспериментами, интересовался рок-музыкой и общался с группой «Битлз». Большой неожиданностью для друзей и поклонников стал «уход» композитора в духовную сферу и обращение в православие в 1977 г. С этого времени он посвящает свое творчество служению Богу, работает в паралитургических жанрах, отказывается от традиционных форм английской концертной жизни. После многолетних духовных поисков в 1983 г. Тавенер приходит к созданию оригинального типа композиции, который получил авторское название “Icon in Sound” («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона») и стал знаком зрелого стиля композитора.

Понятие «музыкальной иконы» многомерно. В научной литературе (не только русскоязычной, но и англоязычной) до сих пор не сложилось точного определения указанного феномена. Тавенер обращался к нему регулярно, однако не ставил своей целью его научную рефлексию. Он ограничивался описанием чувственного восприятия явления:

Когда я смотрю на икону Божией Матери или на икону Христа, она заставляет меня согнуться в земном поклоне <...> на лице младенца — выражение мудрости, чего вы не увидите на простой картине. Я хочу попробовать сделать икону музыкой. Возможно, это своего рода звучащая икона [Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener 2011].

Зарубежные исследователи, анализирующие «музыкальные иконы» Тавенера, в основном не пытаются дать точную дефиницию. И. Миклашевска пишет, что «иконы» — это

стратегия <...>. В них он ссылался как на визуальные характеристики произведений искусства, называемых иконами, так и на такие связанные с ними черты, как символизм и духовность [Miklaszewska 2021, 219].

В русскоязычном музыковедении понятие «звуковая икона» комментирует Р. А. Насонов. Он отмечает, что

это композиция, перед которой слушатель должен испытывать потребность молитвенного преклонения, когда он, к примеру, входит в церковь и осеняет себя крестным знамением перед образами [Насонов 2015, 80].

Ученый удачно отражает в своей формулировке чувственный компонент данного феномена, который был так важен Тавенеру.

Э. Оробинская в статье, посвященной масштабному «Апокалипсису», также затрагивает проблему «звуковой иконы», характеризуя ее как «новый род искусства, музыкальную иконопись» [Оробинская 2024, 47].

Нам представляется, что *музыкальная икона* — это тип композиции, соотносимый автором с традиционным понятием иконы, в котором обязательно присутствует религиозный компонент не только в названии или тексте, но также в музыке (апелляция к византийской православной богослужбной традиции, организация времени и пространства, тембровая и числовая символика).

Понятие «иконы» фигурирует в названии целого ряда ключевых произведений Тавенера («Икона света», 1983; «Икона Распятия», 1988; «Икона Троицы», 1990 и др.). Указанные сочинения передают эмоционально-психологические состояния, глубоко связанные с верой, либо являются музыкальной характеристикой святых, почитаемых христианской церковью. В некоторых опусах отсылки к иконе содержатся не в названиях, а в уточняющих авторских примечаниях («Покров Пресвятой Богородицы» — «Лирическая икона в звуке», 1987; «Мария Египетская» — «Икона в музыке и танце», 1991 и др.). Комментарий направлен, прежде всего, на исполнителей и призван помочь им «погрузиться» в замысел композитора. В поле притяжения «звуковой иконы» попадают сочинения самых разных жанров: инструментальные, хоровые, масштабные вокально-инструментальные, сценические.

Первым образцом нового авторского типа композиции стала «Икона света» для двойного хора и струнного трио (1983). Идея ее создания возникла у Тавенера, когда он впервые прочитал «Мистическую молитву Святому Духу»¹ святого Симеона². Композитор был поражен интенсивностью образа света в молитве. В предисловии к партитуре он пишет:

¹ Углубленная форма молитвы осуществляется в измененном состоянии сознания, позволяющем увидеть нематериальный «внутренний свет» души.

² Симеон Новый Богослов (949–1022) — один из величайших писателей-мистиков в истории Православной Церкви. В своем духовном учении он настаивает на том, что

Это попытка выразить невыразимое, то есть «нетварный свет» [Tavener 1983, 3].

Композитор мыслит его как внутреннее озарение, стремление осознать Божественную сущность, максимально приблизиться к Богу.

«Икона света» состоит из семи частей. Как подчеркивает сам Тавенер, «центральное место занимает замечательное воззвание к Святому Духу святого Симеона» [Tavener 1983, 3] — четвертая часть. Остальные части «расходятся» от срединной, образуя пары: третья (“Trisagion I”) и пятая (“Trisagion II”), первая (“Fos I”) и шестая (“Fos II”), вторая (“Doxa”) и седьмая (“Eriphania”).

Авторское обозначение произведения как «иконы» предполагает символическую интерпретацию его структурных особенностей. Приберегая центральную часть для главного события — молитвы Святого Симеона, Тавенер переводит в композиционную плоскость общие закономерности ансамбля иконостаса, акцентируя внимание на особой функции его центральных изображений.

Одной из особенностей иконостаса является его симметричная композиция. Как указывает О. Губарева,

симметрия у всех народов выступает символом красоты и гармонии упорядоченного космоса [Губарева 2017, 25].

Интересно, что тут же исследователь подчеркивает:

Природный фрактал строится на основе многообразного ритмического рисунка, где каждая его часть повторяется <...>, но не механически, а с некоторой «ошибкой» <...> Именно такая сложная и живая гармония воспринимается человеком как красота [Губарева 2017, 25].

Подобный принцип симметрии с небольшим «нарушением» обнаруживает себя в организации «Иконы света». Вместо традиционного палиндрома ABCDCBA — ABCDC₁A₁B₁. Тавенеру было важно акцентировать образ света в финале, поэтому за частью А “Fos” («Свет») следует финал В₁ “Eriphania” («Сияние») на музыкальном материале второй части В.

все, кто искренне ищет, способны достичь сознательного переживания пребывающего в них Святого Духа.

Ил. 1. Дж. Тавенер. «Икона света». “Fos I”, тт. 1–8

Fig. 1. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Fos I”, meas. 1–8

The image shows a musical score for the piece "Fos I" by John Tavener, measures 1-8. The score is arranged in a system with four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three string staves (Violin, Viola, Cello). The vocal parts are in 8/4 time and feature the word "fos" in a low register, with dynamic markings such as *sfz* and *sfz*^A. The string parts are in 8/4 time and are marked *con molto intensita* and *pp* (pianissimo). The string parts include a tremolo effect and a *pp sim.* (pianissimo simulato) marking. The overall texture is sparse and atmospheric.

Идея постоянного обновления идентичного материала встречается в «Иконе света» Тавенера неоднократно на самых разных уровнях. Строгая предопределенность сообщает сочинению черты сакрального ритуала.

В статичной инициальной части “Fos I” (ил. 1) композитор изображает две силы: образ молящегося (мягкое звучание струнного трио)³ и сияю-

³ Символика числа три вызывает ассоциации с произведением С. А. Губайдулиной «Семь слов Спасителя на кресте» (1982). Три тембровых пласта музыкальной ткани этой пьесы (струнные, виолончель, баян) приобретают значение христианских символов и воплощают образ Святой Троицы.

щий образ Бога (гимнические возгласы хора). Эпиграфом к первой части служат слова святого Симеона Нового Богослова:

It shines on us without evening, without change, without alteration,
without form⁴.

На протяжении всей первой части хор шестикратно⁵ поет ключевое слово всего произведения — “Fos”, причем каждый раз дольше предыдущего (принцип ритмической прогрессии⁶),

пока оно не станет расширенным светом, отделенным от всего [Tavener 2000, 50].

Тавенер окрашивает слово “Fos” тонами большого минорного нонаккорда без квинты. Он встречается и в других хорах композитора: автор наделил его метафоричным названием “joy/sorrow chord” («аккорд радости/печали»)⁷ [Zinter 2015, 20].

Первая часть «Иконы света» отличается строгим характером и структурным рационализмом, что особенно заметно в партии струнного трио. В ней композитор обращается к принципу свободной гемитоники. Он последовательно «собирает» ряд из 12 неповторяющихся тонов (ил. 2), который затем ляжет в основу второй части сочинения “Доха” («Слава»):

Ил. 2. Дж. Тавенер. «Икона света». “Fos I”. 12-тоновый ряд в партии струнного трио

Fig. 2. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Fos I”. A 12-tone row in the part of a string trio

g e s a s f d h c f i s b e c i s a
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

⁴ «Сияет над нами без заката, без перемен, без изменений, без формы» (перевод выполнен автором).

⁵ По Библии Бог создал землю за шесть дней.

⁶ Близкий прием аугментации — постепенного увеличения длительностей при полном сохранении звуковысотной стороны модели — обнаруживается в творческом наследии американского минималиста С. Райха, например, в пьесе “Four organs” («Четыре органа», 1970).

⁷ Аккорд радости / печали находим в таких произведениях, как “Funeral Ikon” («Похоронный Икон», 1981), “The Lamb” («Ягненок», 1982).

Эта последовательность складывается из шести сегментов по два звука: ячейки формируют альт и скрипка, а глубокий бас виолончели поддерживает партию скрипки.

Вторая часть «Иконы света» “Доха” написана для двойного хора. Поскольку для Тавенера была существенной идея симметрии, он мастерски «спрятал» в музыкальном тексте трехслойный «шифр», основанный на магическом квадрате⁸. Каждая буква квадрата получает свой порядковый номер от 1 (S) до 8 (N), ему соответствует цифра и звук из ряда, «собранного» в “Fos I” (от 1 до 8). Таким образом, за каждой буквой квадрата «закрепляется» свой звук. В результате применения принципа симметрии вторая часть «Иконы света» обрела совершенный замкнутый в себе облик: центральный звук *fis* (N) являет ось симметрии для двух «половин» латинского изречения (ил. 3):

Ил. 3. Дж. Тавенер. «Икона света». “Доха”.
Музыкальный шифр, основанный на магическом квадрате

Fig. 3. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Doxa”. A musical cipher based on a magic square

S	A	T	O	R	A	R	E	P	O	T	E	N	E	T	O	P	E	R	A	R	O	T	A	S										
1	2	3	4	5	2	5	6	7	4	3	6	8	6	3	4	7	6	5	2	5	4	3	2	1										
g	e	s	a	s	f	d	e	s	d	h	c	f	a	s	h	f	i	s	h	a	s	f	c	h	d	e	s	d	f	a	s	e	s	g

Все строфы “Доха” композитор объединяет благодаря «фундаменту» — басу. В его партии выдержанные звуки *g-es-as-f-d* соответствуют слову SATOR магического квадрата. Они отделены друг от друга пятисекундными паузами.

Музыкальный «шифр» присутствует во всех голосах, они проводят тему с симультанным кратным диминуированием (сопрано — бревисы, альты — целые, тенора — половинные). Подобное решение вызывает ассоциации с изоритмическим мотетом, основанным на остинатном повторении звуковысотной линии (*color*). В партии альтов и теноров в рамках одной строфы могут встречаться звуки, последовательно отсылающие к разным словам квадрата. Когда ряд заканчивается, композитор повторяет его с начала, образуя звуковые круги.

⁸ На ключевую роль магического квадрата в сочинении указывает Р. Сквиббс [Squibbs 2000, 6].

Второй хор вступает как респоста канона (расстояние вступления — один такт), создавая эффект антифонного диалога двух клиросов, при этом альты и тенора «обмениваются» партиями, образуя вертикально-подвижной контрапункт октавы (ил. 4):

Ил. 4. Дж. Тавенер. «Икона света». “Доха”, тт. 1–7

Fig. 4. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Doxa”, meas. 1–7

The musical score for measures 1-7 of "Doxa" from "Ikon of Light" by J. Tavener is presented for a six-part choir. The parts are Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, Bass 1, Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, and Bass 2. The lyrics are "S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A". The score is in 4/4 time with a key signature of one flat. Dynamics include *pp*, *dho*, and *molto sonore*. The vocal lines are arranged in a canon, with each part entering one measure after the previous one. The Soprano 1 part starts with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and a quarter note on B4. The other parts follow this pattern, creating a rich harmonic texture. The Bass 2 part has a *molto sonore* marking at the end of the phrase.

К созданию каждой части «Иконы света» композитор подходил индивидуально. Первые две (“Fos” и “Doxa”) отражают западную ренессансную логику организации целого, они просчитаны математически и отли-

чаются глубоким интеллектуализмом. Последующая триада близка восточной византийской традиции. В них композитор выводит на первый план свободу мелодической линии и принцип вариативности.

“Trisagion I” («Трисвятое I») — вариант византийского гимна «Трисвятое»⁹. Тавенер выстраивает гимн по принципу ипофонного (респонсорного) пения: первую строку текста исполняет солист (бас 1), выступающий в роли доместика (регента), остальные — отвечающий ему хор (тенора, басы 1, басы 2)¹⁰ (ил. 5):

Ил. 5. Дж. Тавенер. «Икона света». “Trisagion I”, тт. 1–2

Fig. 5. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Trisagion I”, meas. 1–2

Strong & solemn: freely, as in Byzantine chant (moving forward always)

Strong & solemn: freely, as in Byzantine chant (moving forward always)

B 1 *f* A - ghi - os o The - os

T *f* A - ghi - os is - khy - ros

B 1 *f* A - ghi - os is - khy - ros

B 2 *f* A - ghi - os is - khy - ros

«Трисвятое» звучит архаично благодаря аллюзии на средневековый параллельный органум. Средний голос в хоровом ответе (бас 1), повторяющем реплику солиста, уподобляется *vox principalis*, а сопровождающие его тенор и бас 2 — *vox organalis*. Верхняя пара голосов движется совершенными консонансами — параллельными квинтами, в то время как бас 2 проводит партию баса 1 в инверсии (ось симметрии *g*).

⁹ «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас».

¹⁰ Во второй части «Иконы света» аллюзия на Святую Троицу «рождалась» благодаря использованию трех инструментов, в третьей части — с помощью применения трех голосов.

Струнное трио, вступающее после хора, не только не вносит контраста, но дополняет вокальное «высказывание». В партии струнных сохраняется опора на речевой принцип организации строки и технику параллельного органума. Интересно, что тема струнных “Trisagion I” — предвосхищение хоровой темы “Trisagion II”.

Смысловый центр «Иконы света» — “Mystic prayer to the Holy Spirit” («Мистическая молитва Святому Духу») ¹¹ — отличается масштабностью построения. Она содержит в себе пять разделов, которые можно объединить в три части. Тавенер последовательно сжимает количество хоровых строк: в первой части 16 строк, во второй — 12, в третьей — 5. При их сложении получаем сакральное число 33 ¹².

Раздел А. Подобно «Трисвятому I», «Мистическая молитва» пронизана византийским влиянием. Мерное, поступенное движение, устойчивый ограниченный диапазон мелодики, отсутствие резких скачков, частая речитация на одном звуке вызывают ассоциации с жанром гимна (ил. 6):

Ил. 6. Дж. Тавенер. «Икона света». “Mystic prayer to the Holy Spirit”, т. 1

Fig. 6. J. Tavener. *Ikona of Light*. “Mystic prayer to the Holy Spirit”, meas. 1

The image shows a musical score for two soprano parts. The top staff is for Soprano 1, marked with a piano (*p*) dynamic. It contains a melodic line with lyrics: "El . the to fos to a - li - thi non". The bottom staff is for Soprano 2, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. It features a sustained note with a fermata, likely serving as a harmonic or rhythmic anchor for the vocal line.

Хоровая партия раздела А полностью подчинена слову, которое определяет организацию мелодики и метроритма. По аналогии с третьей частью «Иконы света» деление на такты условно, главной задачей Тавенер видит свободное распевание текста, а тактовая черта служит символическим ориентиром для обозначения начала и окончания строк.

Восточное влияние усматривается и в использовании исонов, разрастающихся от одного звука в сопрано до 12-звучного мажорного трезву-

¹¹ Прииди, свет истинный!
 Прииди' жизнь вечная!
 Прииди' сокровенное таинство!
 Прииди' безымянное сокровище!
 Прииди' неизреченное могущество! (пер. игумена Илариона Алфеева).

¹² Этого возраста достиг Иисус Христос к моменту распятия.

чия от *c* во всех голосах (символ полноты, перекликающийся с 12-тоновым рядом, «собранным» к концу первой части).

Раздел В — короткая интерлюдия у струнного трио — основана на новой звуковой версии магического квадрата¹³ (пять звуков¹⁴ основного мотива раздела А «Мистической молитвы» *g-f-e-d-c* соответствуют пяти буквам слова SATOR). На фоне глубокого, выдержанного баса у виолончели (он «спускается» по звукам *g-f-e-d-c*) скрипка интонирует звуки, закрепленные за буквами магического квадрата, а альт строго имитирует ее звучание. Тавенер подчеркивает важность каждого «слова», отделяя одно от другого четырехсекундной паузой (ил. 7):

Ил. 7. Дж. Тавенер. «Икона света». «Mystic prayer to the Holy Spirit», тт. 17–26

Fig. 7. J. Tavener. *Ikon of Light*. «Mystic prayer to the Holy Spirit», meas. 17–26

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 17-26 and includes the words SATOR, AREPO, and TENET. The second system covers measures 27-32 and includes the words OPERA and ROTAS. The instruments are Violin, Viola, and Cello. The Cello part is marked with *mf* and features a deep, sustained bass line. The Violin and Viola parts are marked with *p* and *mp*. The score includes dynamic markings, articulation marks, and rests. The words SATOR, AREPO, TENET, OPERA, and ROTAS are written above the staves.

¹³ Важно, что буквенно-цифровой шифр представлен в диатоническом воплощении, а потому «работает» не строго (звук символизирует как букву R, так и центр палиндрома N в TENET).

¹⁴ Согласно сакральной числовой символике пять проникающих ран получил Иисус Христос во время распятия.

Ил. 8. Дж. Тавенер. «Икона света». “Mystic prayer to the Holy Spirit”, тт. 49–51

Fig. 8. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Mystic prayer to the Holy Spirit”, meas. 49–51

The musical score consists of seven staves. The vocal parts are Soprano, Alto, Baritone, and Bass. The instrumental parts are Violin, Viola, and Cello. The Soprano part begins with a *mp* dynamic and the text "El.the to fos to a.li.thi.non". The Alto part also begins with a *mp* dynamic and the text "El.the to fos to a.li.thi - non". The Baritone part begins with a *majestic* dynamic and the text "full of light!". The Bass part begins with a *mp* dynamic and the text "El.the to fos". The instrumental parts include dynamic markings like *mp* and *majestic*.

Раздел А1 — «отражение» первого раздела А, ведь в основе — его инверсия (осью является тон *g*). Обращение меняет эмоциональный строй звучания, поскольку происходит заметная ладовая перекраска с миксолидийского *g* (в разделе А) на эолийский *g*.

Раздел В1 представляет собой инверсию раздела В «Мистической молитвы» (ось — звук *g*) со своим диатоническим вариантом магического квадрата.

В разделе А2 струнное трио и хор соединяются, образуя динамизированную репризу. Тавенер оставляет комментарий “full of light!” — «полный света!» Яркость и сила репризы насыщают пространство звуками и вызывают ощущение полноты: в партии хора текст и тематизм из раздела А усилен каскадными каноническими имитациями во всех голосах со сдвигом на три четверти. В партии струнных проходит тот же самый материал, однако с ритмическими изменениями. Выдержанный бас уподоб-

ляется исону и вместе с тем выполняет роль *cantus firmus*; другие голоса параллельно проводят диминуированные варианты его мелодии (ил. 8).

“Trisagion II” («Трисвятое II») — еще один вариант византийского гимна с тем же молитвенным текстом и созданный по тому же структурному принципу. Подобно тому, как в партии струнных “Trisagion I” предвосхищалась основная тема будущего “Trisagion II”, у струнного трио этой части появляется реминисценция хоровой темы “Trisagion I”.

В “Fos II” (“Свет II”) композитор возвращается к принципу постепенного «собираения» всех двенадцати звуков, опробованному в первой части сочинения. Полученный ряд — точная инверсия последовательности звуков “Fos I” (ил. 9):

Ил. 9. Дж. Тавенер. «Икона света». “Fos II”. 12-тоновый ряд в партии струнного трио

Fig. 9. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Fos II”. A 12-tone row in the part of a string trio

g h fis a c es d gis e b cis f
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Если в первой части «Иконы света» «аккорд радости/печали» выстраивался по принципу ритмической прогрессии, то здесь Тавенер использует линейный арифметический принцип сложения долей¹⁵.

Части “Eriphania” композитор предпосылает эпиграф — слова молитвы Святого Серафима Саровского:

I can't look at you, Father, because the light flashing from your eyes
and face is brighter than the sun and I'm dazzled...¹⁶.

“Eriphania” Тавенер организует так же, как и часть “Доха”. Композитор создает музыкальный шифр на основе звуков, собранных в “Fos II”, и поручает его исполнение хору (ил. 10).

Кульминационное восторженно-туттийное звучание хора и трио подчеркивается авторскими ремарками «сияющая сила», «очень звучно».

¹⁵ Напомним, что линейный процесс сложения и вычитания — характерный прием репетитивной техники американского композитора Ф. Гласса.

¹⁶ «Я не могу глядеть на тебя, Отче, очи твои подобны вспышке молнии, лик твой ярче солнца, моим глазам больно на тебя смотреть» (перевод автора статьи. — Д. Е.).

Ил. 10. Дж. Тавенер. «Икона света». “Epiphania”.
Музыкальный шифр, основанный на магическом квадрате

Fig. 10. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Epiphania”. A musical cipher based on a magic square

S	A	T	O	R	A	R	E	P	O	T	E	N	E	T	O	P	E	R	A	R	O	T	A	S													
1	2	3	4	5	2	5	6	7	4	3	6	8	6	3	4	7	6	5	2	5	4	3	2	1													
g	h	f	i	s	a	c	h	c	e	s	d	a	f	i	s	e	s	g	i	s	e	f	i	s	a	d	e	s	c	h	c	a	f	i	s	h	g

Итак, «Икону света» можно назвать манифестом Тавенера: это первая «звуковая икона» композитора, она отражает в концентрированном виде его религиозные взгляды. Подобно П. Флоренскому, Тавенер считал свои «иконы» окном в мир божественного. Он стремился создавать священное музыкальное пространство, способное стать источником общения с Богом, духовного очищения и обновления.

В связи с этим важным понятием, а также композиционным элементом его сочинений выступает тишина. Композитор проводил параллель с живописными иконами, на которых изображен застывший взгляд ангелов, погруженных в созерцание Абсолюта: «это стремление к Богу, которое как-то окаменело и стало безмолвным» [Tavener 2000, 157]. Композитор не только выписывал паузы между частями и разделами, но также точно хронометрировал каждый период «молчания». В его сочинениях тишина стала еще одним элементом тембра, формы и времени.

Неотъемлемый знак стиля Тавенера — медленный темп. Композитор сравнивал ощущение статики, «застывшего» времени, присущего его музыке, с иконописными образами.

Тавенер всегда учитывал вопросы организации пространства — как физические, обусловленные акустическими параметрами зала, так и символические, связанные с расположением групп музыкантов. По замыслу автора, «Икону света» желательно исполнять в зданиях с объемной акустикой [Tavener 1983, 3], а

трио лучше разместить в галерее или где-нибудь на таком же расстоянии от певцов [Tavener 1983, 3].

Каждая «икона» была для Тавенера уникальным выражением духовных исканий, воплощением христианских представлений композитора о мире, предопределявших выбор религиозных сюжетов. Вербальному

компоненту своих произведений композитор всегда уделял повышенное внимание, настаивая на том, что именно озвучивание текста имеет первостепенное значение в его творчестве:

Музыка не должна служить просто украшением, она продолжает Слово, распространяет его мощь. Она находится на службе Слова [Tavener 2000, 47].

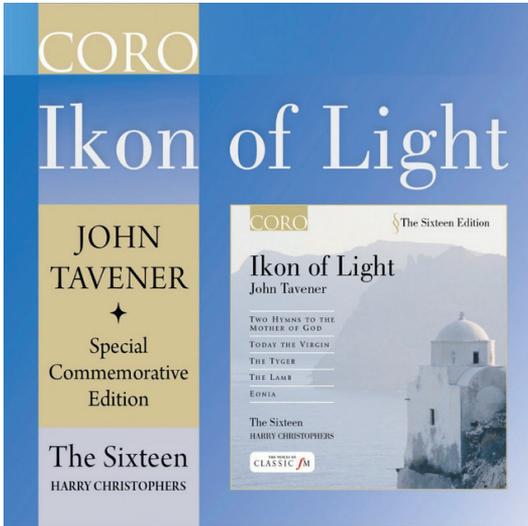
Трепетное отношение к слову подчеркивается и в «Иконе света». Ее сердцевина — «Мистическая молитва Святому Духу» — развернутое стихотворение с фразами разной длины. Композитор обрамляет сочинение цитатами Симеона Нового Богослова и Серафима Саровского. «Свет» и «Сияние» символизируют божественное присутствие, благодать и истину, становятся метафорами Бога, проникающего через музыку и озаряющего душу слушателя. «Слава» связана с поклонением и прославлением Бога, восхищением и благодарностью. Эта молитва занимает важнейшее место в христианском богослужении, являясь как неотъемлемой частью католической мессы (“Gloria in excelsis Deo”), так и инициальным разделом Великого славословия в православном каноне.

Погружение в духовную проблематику определяет специфику музыкальной организации произведения и творческий процесс Тавенера в целом. Однако авторский стиль и метод композиции остаются глубоко рациональными. Особый интерес представляет использование музыкального шифра (магического квадрата), неразличимого на слух. Интеллектуальный подход прослеживается в скрытых символических смыслах, в частности, большое значение в «Иконе света» приобретает символика числа.

Композитор последовательно организует форму «Иконы света», в которой все части взаимосвязаны: “Doxa” (ч. 2) выстраивается из звуков “Fos I” (ч. 1), “Eiphanía” (ч. 7) из ряда, собранного в “Fos II” (ч. 6). В партии струнных “Trisagion I” (ч. 3) появляется предвосхищение хоровой темы “Trisagion II” (ч. 5), а в партии струнных “Trisagion II” (ч. 5) реминисценция хоровой темы “Trisagion I” (ч. 3).

На макро- (организация всего произведения) и микроуровнях (проведение звуков, последовательно отсылающих к буквам магического квадрата, в “Doxa”, “Eiphanía”) находит свое отражение символика круга, которую можно ассоциировать с понятиями гармонии и совершенства.

Хотя в своих интервью Тавенер неоднократно подчеркивал принципиальную позицию отказа от традиций церковной музыки, сформированных в лоне западных христианских конфессий, его сочинения насы-



Ил. 1. John Tavener: Ikon of Light Special Commemorative Edition (2013).
Обложка диска

Fig. 1. John Tavener: Ikon of Light Special Commemorative Edition [CD] (2013).
Cover.

щены полифоническими приемами. В «Иконе света» это проявляется в многочисленных инверсиях, каногах, диминуциях. Избранные принципы развития не случайны: в молодые авангардные годы Тавенер увлеклся додекафонией.

Несмотря на различие избираемых подходов к организации музыкальной материи, контраст между частями сглаживается общим ощущением архаики, причастности к величественной древней культуре, которую сам композитор связывает со «строгой и торжественной» простотой византийского распева. Подчинение сакральным канонам на разных уровнях предопределило обрядовую направленность произведения, которое «должно разворачиваться как ритуал» [Tavener 1983, 3], приобщающий слушателей-участников к миру запредельного.

«Икона в звуках» стала итогом духовных исканий Тавенера, характеризующих зрелый период его творчества. Авторский, уникальный тип музыкальной композиции воплотил в себе глубокое выражение религиозных взглядов музыканта. Композитор создал «звуковые иконы», переводя визуально-пространственный вид искусства в аудиально-времен-

ной. При таком «переносе» Тавенеру удалось сохранить сущностные черты иконы и не потерять свойственную ему манеру письма, основанную на гармоничном соединении религиозной экзальтации и рациональных приемов развития материала.

Вместе с тем, духовные поиски вписывают Тавенера в контекст его времени. В последней трети XX в. в Европе возник целый пласт сочинений религиозного содержания, который можно охарактеризовать общим термином *sacra nova*. Мистериальность становится одной из важнейших тенденций эпохи, отражающей рефлексию современного культурного сознания, заострения нравственной проблематики, присутствия религиозного чувства в восприятии мира.

Многие композиторы второй волны авангарда пережили значительный стилизованный перелом в своем творчестве и развернулись от ярко выраженного культа новизны к концепции поставангарда. Подобно отцам церкви, принявшим христианство в зрелом возрасте, они кардинально поменяли стратегию своего творчества, декларативно отказавшись от «самовыражения» в пользу приобщения к религиозному канону. Среди них — А. Пярт, Х. Гурецкий, С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Сильвестров. Органичное положение в этом кругу занимает и Джон Тавенер.

Видеоматериал

Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener // BBC Four. YouTube, 2005–2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iK7Qkxt8FNs> (дата публикации: 09.12.2011; дата обращения: 01.04.2024).

Список источников

- [1] Губарева 2017 — Губарева О. Ритм и метафора в искусстве иконы // Слово.ру: Балтийский акцент. 2017. Том 8. № 1. С. 24–34. Цифровая копия: Журналы БФУ им. И. Канта, 2011–2024. URL: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/71f/Губарева_24-34.pdf (дата обращения: 01.04.2024).
- [2] Насонов 2015 — Насонов Р. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85.
- [3] Нумерология библейская // Азбука веры, 2005–2024. URL: <https://azbyka.ru/numerologiya-biblejskaya> (дата обращения: 01.04.2024).
- [4] Оробинская 2024 — Оробинская Э. Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 46–61. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>.

- [5] Miklaszewska 2021 — *Miklaszewska J.* The Idea of an “Icon in Sound” in the Works of John Tavener // *Liturgia Sacra. Liturgia.* 2021. No. 57 (1). P. 217–231.
- [6] Squibbs 2000 — *Squibbs R.* Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener’s Ikon of Light. Greensboro: Annual Meeting of the Texas Society for Music Theory, 2000. 11 p.
- [7] Tavener 1983 — *Tavener J.* Ikon of Light. London: Chester music, 1983. 29 p.
- [8] Tavener 2000 — *Tavener J.* The Music of Silence: A Composer’s Testament. London: Faber&Faber, 2000. 208 p.
- [9] Zinter 2015 — *Zinter E.* The Tyger and The Lamb: exploring the relationship between text and music in selected contemporary choral settings of two poems by William Blake (1757–1827): doctoral dissertation. The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science, 2015. 80 p.

References

- [1] Gubareva, Oksana (2017). “Ritm i metafora v iskusstve ikony” [“Rhythm and metaphor in icon art”]. In *Slovo.Ru: Baltiyskiy Aktsent* [Word.ru: Baltic accent]. 2017. Vol. 8, no. 1, pp. 24–34 (in Russian). Digital copy: Zhurnaly BFU im. I. Kanta, 2011–2024. Available at: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/71f/Gubareva_24-34.pdf (accessed: 01.04.2024).
- [2] Nasonov, Roman (2015). “Muzyka kak ‘feozis’ (o religioznoy kontseptsii Johna Tavenera)” [“Music as a ‘theosis’ (about John Tavener’s religious concept)”]. In *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2015, no. 3 (14), pp. 72–85 (in Russian).
- [3] “Numerologiya bibleyskaya” (2023). Available at: <https://azbyka.ru/numerologiya-bibleyskaya> (accessed: 09.09.2023) (in Russian).
- [4] Orobinskaya, Eleonora (2024). “Vechnost’ vo vremeni: ‘Apokalipsis’ J. Tavenera kak opyt muzykal’noy ikonografii” [“Eternity in Time: John Tavener’s ‘Apocalypse’ as an Attempt of Musical Iconography”]. In *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / *Journal of Moscow Conservatory*. Vol. 15, no. 1 (March 2024), pp. 46–61 (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>.
- [5] Miklaszewska, Joanna (2021). “The Idea of an ‘Icon in Sound’ in the Works of John Tavener”. In *Liturgia Sacra. Liturgia.* 2021, no. 57 (1), pp. 217–231.
- [6] Squibbs, Ronald (2000). *Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener’s Ikon of Light*. Annual Meeting of the Texas Society for Music Theory, 11 p.
- [7] Tavener, John (1983). *Ikon of Light*. London: Chester music, 29 p.
- [8] Tavener, John (2000). *The Music of Silence: A Composer’s Testament*. Faber and Faber, 208 p.
- [9] Zinter, Erik Andrew (2015). *The Tyger and The Lamb: exploring the relationship between text and music in selected contemporary choral settings of two poems by William Blake (1757–1827)*. The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science, 80 p.

Статья поступила в редакцию: 01.04.2024; одобрена после рецензирования: 28.04.2024;
принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 01.04.2024; approved after reviewing: 28.04.2024; accepted for
publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.006

Музыка в романе Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты»

Наталья Борисовна Красикова

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург,
Россия

matveevanb2009@rambler.ru, <https://orcid.org/0009-0008-2667-5416>

Аннотация. Статья посвящена роману американского писателя Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты» (1948), в котором содержится множество музыкальных отсылок. Каждый герой имеет свой «голос», охарактеризован каким-либо музыкальным инструментом или пением. Музыкальность проявляется в описании места действия романа, свое звучание приобретает старый особняк, заброшенный сад, природа американского Юга. Насыщенность музыкальными образами сочетается с поэтикой готического романа, с его вниманием к таинственному и призрачному. Музыка с ее способностью выражать быстрые и прихотливые смены настроений становится в романе проводником в мир детства — в сферу ярко переживаемого, но часто невысказанного. Писатель прибегает к таким проявлениям музыкальности, которые воплощаются на уровне формы романа. В статье рассматриваются примеры столкновения сцен, контрастирующих именно звуковым оформлением. Обращает на себя внимание работа со сквозными музыкальными мотивами, то есть отсылками, которые проявляются в романе неоднократно, подвергаются развитию, сталкиваются и «контрапунктируют» друг другу. Особенно интересно в этом отношении появление мотива приглашения белого ребенка в церковь «цветных» и совместное слушание молитвенного пения. Мотив становится сквозным в контексте всего творчества писателя и даже в целом для американской литературы XX в. Капоте воплощает связи музыки и слова на разных уровнях художественного языка. Музыка расширяет ассоциативное поле романа, становится выразителем эмоционального подтекста повествования.

Ключевые слова: *Трумен Капоте, музыкальная метафора в литературе, синтез искусств, музыка и слово, литература американского Юга, готический роман, сквозной мотив*

Для цитирования: *Красикова Н. Б. Музыка в романе Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты» // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 104–123.*

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.006>

© Красикова Н. Б., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.006

Music in Truman Capote’s Novel “Other Voices, Other Rooms”

Natalia B. Krasikova

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Saint Petersburg, Russia
matveevanb2009@rambler.ru, <https://orcid.org/0009-0008-2667-5416>

Abstract. The article is devoted to the novel by the American writer Truman Capote “Other Voices, Other Rooms,” which contains many musical references. Each character has his own “voice”, characterized by a musical instrument or singing. Musicality manifests itself in the novel’s description; an old mansion, an abandoned garden, and the nature of the American South all have their own sound. The wealth of musical imagery is combined with the poetics of the Gothic novel, with its attention to the mysterious and the ghostly. Music, with its ability to express rapid and whimsical changes of mood, becomes in the novel a guide to the world of childhood — the world of what is vividly experienced, but often not expressed in words. The author also resorts to such manifestations of musicality that are embodied at the level of the novel’s form. The article examines examples of the collision of scenes that contrast with each other precisely in the sound design. Noteworthy is the work with recurring musical motifs, that is, musical references that appear repeatedly in the novel, undergo development, collide and “counterpoint” with each other. Particularly interesting in this regard is the appearance of a motif that recurs throughout the writer’s work and even in twentieth century American literature in general, which is the motif of inviting a white child to a “coloured” church and listening to prayer chants together. Music expands the associative field of the novel and becomes an exponent of the emotional subtext of the narrative. Capote embodies the connections between music and words at different levels of artistic language.

Keywords: *Truman Capote, musical metaphor in literature, synthesis of arts, music and words, literature of the American South*

For citation: Krasikova, Natalia B. Music in Truman Capote’s Novel “Other Voices, Other Rooms”. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 104–123. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.006>

© Natalia B. Krasikova, 2024

Музыка в романе Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты»

Литература XX в. часто преподносит множество параллелей с другими видами искусств, в частности, в ней возникают связи с живописью, музыкой, кинематографом. Движение к синтезу в различных проявлениях, к синестезии особенно ярко проявляется в стремлении писателей обогатить свой стиль, раздвинуть рамки традиционных форм, привнести новые краски и звуки в литературное творчество. Интересен в этом отношении дебютный роман американского писателя Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты», при создании которого автор вдохновлялся музыкальной образностью, вплетая в повествование разнообразные отсылки к пению, игре на инструментах, проявляя чуткость к миру звуков, ритмов, интонаций.

Целью настоящей статьи является исследование музыкальных отсылок в контексте литературного произведения на примере романа Капоте, что обосновывает постановку целого комплекса задач. Среди них выявление роли музыкальных метафор, характеристик и символов, их участия в становлении и развитии основных образов романа, их влияния на композиционные особенности произведения, значения для поэтики готического романа и т. д.

Роман «Другие голоса, другие комнаты» был создан в 1948 г. Автору на тот момент было всего 24 года, и после публикации дебютного произведения он сразу стал знаменитостью. Роман написан с опорой на традиции прозы американского Юга. Особенно сильно влияние американского готического романа — так называемой южной готики (Натаниэль Готорн, Роберт Ирвин Говард и др.). Характерными элементами этого направления являются мистика, религиозные мотивы, темы одиночества, отчуждения, безумия; символизм, метафоричность, опора на сказки и легенды, такие мотивы, как двойничество, заброшенный и разрушенный дом и т. д. Вместе с тем отличительной особенностью американской южной готики от чисто готического романа становится внимание к социальной проблематике — темам неравенства, рабства.

Роман «Другие голоса, другие комнаты» отличает плотный, вязкий, утопающий в метафорах язык. Роман уникален тем, что тонко передает восприятие мира глазами главного героя, 13-летнего Джоула Нокса —

одинокого, застенчивого мальчика, обладающего богатым воображением. Пейзажи американского Юга описаны с множеством деталей, запечатлены не только краски природы, но и звуки, и запахи; читатель окунается в этот мир до такой степени, что «кожей чувствует» и липкую жару, и таинственность полуразрушенного дома.

Джоул Нокс, рано потеряв мать, воспитывался сначала у ее родственников, а затем отправился в дом отца, который рано ушел из семьи¹. Место, в котором живет отец, названо «Скаллиз Лендинг» (в переводе с английского “scull” — «череп»). Это старый особняк с запущенным садом, место уединения для мачехи Эйми, ее двоюродного брата Рандольфа (оба персонажа экстравагантны и экзальтированы), их молодой чернокожей кухарки Миссури (Зу) и ее столетнего дедушки, Джизуса Фивера, а также, собственно, отца главного героя — мистера Сансома. Встреча с отцом (или «поиск отца») определяет множество сквозных линий и главную пружину развития романа.

Известно, что родители Капоте рано развелись, детство писателя прошло в семье дальних родственников. Данный факт нашел отражение во многих его произведениях, в том числе в романе «Луговая арфа», рассказах «Одно Рождество» и «Воспоминания об одном Рождестве». Перечитав свой первый роман через много лет, Капоте отметил, что создание этой книги для него стало чем-то вроде «попыткой изгнания бесов», уверяя, что даже не осознавал, что она получится «в какой-то серьезной степени автобиографичной» [Капоте 2017, 355].

В ткани романа особое значение приобретают многочисленные отсылки к звукам, голосам и в широком значении, собственно, к музыке. Само название «Другие *голоса*, другие комнаты» ставит элемент звучания в сильную позицию текста, как бы определяя «тональность» целого. Кстати, процитированное эссе о времени написания своего первого романа Капоте назвал, подчеркивая данную особенность, «Голос из облака».

Экспозиция почти каждого образа включает в себя какой-либо музыкальный элемент. Интересно наблюдать за сплетением лейтмотивов, становлением симфонического полотна произведения. Так, образу Зу сопутствует звучание аккордеона, на котором она играет во время молитвенного собрания и даже берет инструмент с собой в путешествие из Скаллиз-Лендинга:

Зу выжимала музыку из маленького аккордеона и топала босой ступней по хлипкому полу веранды. «А дьявол слезы льет, не хо-

¹ Мальчик носит фамилию умершей матери.

чет верить чуду, что с ним, когда помру, уже вовек не буду». Протяжный крик: золотая щербина вспыхивала в страшном вулкане ее рта, а выписанный по почте аккордеон делал вдох-выдох, точно гофрированное бумажное легкое [Капоте 2016, 55].

Аккордеон как нельзя лучше подходит в качестве музыкального символа для образа Зу. Его звук — яркий, насыщенный, а мехи раздуваются, как легкие, не случайно Зу становится самым живым, теплым образом романа, наиболее дружественным для мальчика Джоула. Само имя девушки можно было бы назвать музыкальным — протяжное, долгое Зу (Zoo), похожее на звукоподражание голосу какого-то большого животного, в нем слышен отзвук «зверинца», «зоопарка».

Образу дедушки Зу Джизуса Фивера соответствует скрипка, на которой он играл в молодости, научившись самостоятельно подбирать разные мелодии по слуху:

«Было время, я на скрипке играл, — сказал он, грустно глядя на вползавший по хворостинам огонь, — украл у меня ревматизм из пальцев музыку». Он покачал головой, почмокал ртом и плюнул в камин [Капоте 2016, 118].

Умение играть на скрипке было особенной гордостью старого чернокожего, помнившего еще времена рабовладения. Возможно, скрипка становится здесь символом души — свободной, несмотря ни на что, и вечной, ведь сам Джизус Фивер жил так долго, что многим кажется, что он бессмертен.

Есть и некая гротескная нота в том, что скрипка, утонченный и нежный инструмент, становится музыкальным спутником Джизуса Фивера. Вот, например, строки из сцены молитвенного собрания:

Если бы не кустики побитой молью шерсти, голова Джизуса без шляпы была бы точь-в-точь полированный бронзовый шар; черный костюм двойного против надобности размера ветхо окутывал утлый остов <...>. Атмосфера службы сильно возбудила его, и он то и дело продувал нос меж пальцами и стряхивал добычу в папоротник [Капоте 2016, 56].

В его образе переплетены поэзия и жизненная проза, небесное и земное; не случайно само имя Джизус Фивер переводится странным словосочетанием «Иисус Лихорадка». Дедушка постоянно мерзнет, несмотря

на летнюю жару, просит внучку растопить камин, и только перед самой смертью ему мерещится огонь. Здесь уже возникает лейтмотив жары и холода, на котором позже следует остановиться подробнее.

Появление сестер-близнецов, живущих в особняке по соседству, — девочки-сорванца Айдабелы² и ее прилежной сестры Флорабелы, — тоже с самого начала музыкально. Айдабела запекает песню, подыгрывая себе на воображаемом банджо, а сестра вторит ей:

Подняла лицо к небу и сперва замурылыкала без слов, а потом запела: «Когда приходит стужа и холодно снаружи, куда синица бедная от холода летит?» Флорабела подхватила песню: «Летит синица-птица скорей в сарай укрыться и крылышком накрыться от холода летит!» Песня была веселая, они заводили ее снова и снова, и в конце концов Джоул присоединился к дуэту; голоса их звучали чисто и нежно, потому что все трое были сопрано, — и Флорабела бодро брэнчала на воображаемом банджо. Потом облако напоззло на луну, и в черноте пение смолкло [Капоте 2016, 33].

Здесь музыкальным символом становится песня, детское пение, живой голос без посредничества музыкального инструмента. При этом сестры-близнецы по характеру представляют полные противоположности — по-мальчишески шустрая Айдабела и с виду покладистая, но на самом деле ябеда и вредина Флорабела. Часто девочки соперничают между собой, плохо ладят, постоянно ссорятся и дерутся, но в пении их голоса сначала вторят друг другу в согласии, а потом нежно и чисто сливаются. Обратим внимание, что сами имена Айдабела и Флорабела тоже созвучны и даже откликаются друг другу призывками колокольчиков — “bell”. Джоул начинает подпевать сестрам, и это показывает, что он принят в их компанию, становится их другом. Детство в романе Капоте — период одиночества и потерянности. Детям казалось, что «песня была веселая» и пели они ее бодро. Однако достаточно представить себе, что сцена происходит во время ночного переезда посреди темного леса, дети одни, возница Джизус Фивер уснул, мул бредет наугад, а впереди для мальчика неизвестность в доме незнакомых людей, чтобы почувствовать особую щемящую ноту. Ее автор подчеркивает в конце приведенного абзаца.

² Известно, что в образе девочки-сорванца Айдабелы автор воплотил черты писательницы Харпер Ли (автора романа «Убить пересмешника»), с которой был в детстве хорошо знаком.

Да и сама песня о синице, которая пытается спастись от стужи и холода, должно быть, не только по-детски жалостлива. Она связана с мотивами снега и холода, которые в романе имеют сквозное развитие и символизируют враждебное начало. Здесь вспомним Зу, мечтающую увидеть снег, вечно мерзнущего Джизуса Фивера и т. д.

Как видно, часто музыкальные характеристики призваны усилить психологический подтекст. Ведь роман повествует о душе ребенка, о детстве, поэтому естественно, что писатель не допускает для своего юного героя развернутых внутренних монологов, рефлексивных раздумий. Психологизм, раскрытие тонких черт в характерах героев, в их отношениях — все это уходит в подтекст, обнаруживаясь, в частности, через подобные музыкальные «намекы», символы, метафоры.

Еще одна музыкальная характеристика связана с образом мачехи Эйми, которой сопутствует тембр механического пианино (пианолы):

И тогда я вставил ролик в пианолу, и она заиграла «Индийский зов любви».

— Какая красивая песня, сказала Эйми. — Грустная. Не понимаю, почему ты больше не разрешаешь заводить пианолу [Капоте 2016, 63].

Эйми сентиментальна, она до обожания привязана к своему кузену Рандольфу, всячески пытается угодить ему. В молодости она мечтала стать сестрой милосердия. В какой-то степени она ею и стала — ведь только из милосердия к брату, пытаясь спасти его, она выходит замуж за мистера Сансома (отца Джоула). В начале романа мальчик видит, как Эйми убивает птицу; потом оказывается, что она делает это тоже ради брата, который любит мастерить поделки из птичьих перьев. Такой мотив отречения от себя, вплоть до бездушности, опустошенности, возможно, находит символическое воплощение в образе механического пианино с сухим перестуком клавиш без реального исполнителя, с перебором вышедших из моды мелодий. Особую гротескность придает тот факт, что единственная полюбившаяся Эйми вещь — пианола — вызывает отвращение у ее брата до такой степени, что он почти никогда не разрешает сестре слушать музыку.

Очень важный в романе образ дяди Рандольфа, на первый взгляд, не имеет прямого музыкального символа. Наоборот, Рандольф отзывается о музыке саркастично — подтрунивает над пристрастием Эйми к старым мелодиям механического пианино или упоминает, что его давняя возлюбленная Долорес отвратительно играла на гитаре. Однако и у Ран-

дольфа есть музыкальная характеристика, при этом не ассоциированная с каким-либо музыкальным инструментом, а присущая ему самому, его голосу, особой интонации речи и манере произношения:

С самого начала Джоула беспокоило что-то странное в речи Рандольфа, но только сейчас он сообразил что именно: отсутствие какого бы то ни было акцента, областных признаков; при этом, однако, слышалась в его усталом голосе едкая, саркастическая напевность, довольно выразительная и своеобразная [Капоте 2016, 61].

Заметим, что Рандольф, как и девочки Айдабела и Флорабела, охарактеризован через голос, а не инструмент. Позже увидим, что его образ также имеет связи со сквозным мотивом снега и холода. Сам Рандольф сравнивает свою манеру говорить с музыкой. Делясь с мальчиком воспоминаниями о прошлом, он увлекается и начинает говорить как бы сам с собой. Для ребенка это становится звуками непонятной взрослой жизни:

— Не сердись на меня, пожалуйста, но ты так странно говоришь.
— Ничего, трудную музыку надо слушать по несколько раз [Капоте 2016, 104].

Образ отца героя — мистера Сансома — также имеет музыкальную характеристику, его сопровождает *staccato* подпрыгивающего на лестнице красного теннисного мячика:

Ее прервал странный звук: отдельные удары, словно бы гигантской дождевой капли, тук-тук — сверху по лестнице, все ближе. <...> Стук прекратился, мгновение тишины, и из-под арки беззвучно выкатился обыкновенный красный теннисный мяч [Капоте 2016, 69].

Мальчик сначала пугается этого звука, так как для него непонятен его источник. На самом деле отец Джоула болен, он нем и парализован после несчастного случая (позже выяснится, что много лет назад в него по ошибке выстрелил Рандольф), и подкидывание мячика является для него способом попросить что-то, позвать к себе. Звук мячика, то есть только ритм, лишенный голоса, мелодического начала, будто подчеркивает немоту и опустошенность образа — так могут обозначать свое присутствие призраки.

Образ матери, присутствующий в романе лишь эпизодически в воспоминаниях мальчика, перемешанных с его фантазиями, тоже связан с музыкой:

Прошли мимо дома, где играл рояль, — музыка звучала грустно под пасмурным небом, но мать сказала, что песня красивая. И когда вернулись, мать уже напевала, но ее знобило, она легла, пришел врач, и приходил ежедневно больше месяца... [Капоте 2016, 12].

Здесь песня, которую воспроизводила мать под пасмурным небом, будто ассоциируется со смертельной простудой, подхваченной во время прогулки под январским дождем. Также заметим, что образ матери связан с голосом, пением, мелодией, что, с одной стороны, роднит его с образом девочки Айдабелы, которая запекает песню о замерзающей синице, а с другой стороны, контрастирует образу отца, который охарактеризован лишь ритмом без мелодического звучания.

Даже второстепенные герои получают свои музыкальные характеристики. Так, лилипутку Глицинию узнаем по «флейтовому» голосу:

Он слышал игрушечный флейтовый голос лилипутки, звеневший по-комариному над праздничным гомоном площади [Капоте 2016, 146].

Образ романтической возлюбленной Рандольфа — Долорес — связан с тембром гитары (как и образ Холли Голайтли из другого романа Капоте «Завтрак у Тиффани»). Наконец, сам полуразрушенный дом в Скалли-Лендинг тоже имеет свой особый голос приглушенных скрипов и вздохов:

С самого начала он улавливал сложные звуки дома, звуки на грани слышного, усадочные вздохи камня и досок, словно старые комнаты постоянно вдыхали-выдыхали ветер [Капоте 2016, 89].

Часто музыкальные отсылки в романе балансируют на грани яви и призрачности: это не живая музыка, а либо воспоминание о ней, либо отсылка к чему-то потустороннему. Если звучит веселый рэгтайм или любовная песня, то она лишь записана на валиках механического пианино и становится отзвуком времени, когда мачеха Эйми была молодой:

Невидимые пальцы рэгтайма бегали по пожелтелым костям пианино, карнавальные аккорды отзывались легкой дрожью в хрустальных призмах. Эйми сидела на табуретке, обмахивая бледное личико синим кружевным веером, извлеченным из старинной горки, и неотрывно наблюдала за нырянием клавиш [Капоте, 67].

Старик Джизус Фивер лишь вспоминает о времени, когда он играл на скрипке. Умение подбирать мелодии по слуху было гордостью Джизуса Фивера, так что он даже перед смертью не расстается с поломанной («пыльной треснувшей») скрипкой и просит внучку достать ее вместе с другими своими «сокровищами» — старыми вещами, хранящими отзвуки прошлого [Капоте 2016, 118].

Даже девочки-близняшки Айдабела и Флорабела поют песню во время *ночной* прогулки, и поэтому Джоулу кажется, что, возможно, ему это приснилось или привиделось. Сама тема двойничества (схожести и в то же время различия до противоположности между девочками) также добавляет ноту иллюзорности:

А потом звуки пустынной природы прорезал детский дуэт: «Куда синица бедная от холода летит?..» Как призраки скользили они под луной по заросшей бурьяном обочине [Капоте 2016, 33].

На страницах романа мы можем присутствовать на веселом балу и услышать оркестр, только все это тоже овеяно призрачными нотами, потому что было в давние времена, когда в особняке была просторная веранда, впоследствии сгоревшая:

Там, где ивы и золотарник, была музыкальная комната, и в ней устраивали балы; небольшие, конечно, — Анджела Ли немногих принимала местных... И все уже умерли, кто бывал на ее вечерах; мистер Кейси, насколько я знаю, скончался в прошлом году, а он был последний [Капоте 2016, 41].

В глубине леса находится заброшенная гостиница «Морок», некогда шикарные номера которой почти ушли в болото, и на струнах концертного рояля теперь играют водоросли:

Просела широкая веранда; печи ушли в топкую землю; бурелом навалился на портик, и водяные змеи, пресмыкаясь между струн,

извлекали серенады из гнилого рояля в танцевальном зале [Капоте 2016, 78].

Даже самая шумная и живая музыка молитвенного пения Зу, достигая своей кульминации, перерастает в мрачное проклятие по отношению к обидчику Зу — ее бывшему мужу, ныне каторжнику Кэгу Брауну. Инфернальность этой сцене придают удары грома.

Помимо прозрачности музыка в романе может быть еще нестройной или исполненной неумело, искаженной, граничащей с гротескным выражением. Так, например, Рандольф вспоминает о своей возлюбленной Долорес и ее любви к игре на гитаре:

После обеда мы спустились в поселок и покупали лотерейный билет или новую гитару: у нее было больше тридцати гитар, и она на всех играла — признаться, ужасно. И вот еще: мы редко разговаривали; не могу вспомнить ни одного длительного разговора с ней; всегда было между нами что-то недосказанное, приглушенное [Капоте 2016, 107].

По-видимому, музыка как самое бесплотное, нематериальное, мимолетное из искусств привлекало Капоте для создания особой поэтики романа. Музыка оказывается верным проводником в мир нереального и потустороннего, в *другой* мир — «*других* голосов, *других* комнат». Потом Капоте воспользуется этим приемом в своем следующем крупном произведении «Луговая арфа» (или «Голоса травы»), где в самом начале, в кульминационной сцене и в конце (т. е. опять же в сильных позициях текста) раскрыта главная метафора — шелест травы как голоса из прошлого:

Слышишь? Это луговая арфа, она может рассказать, напеть тебе какую-нибудь историю, и она всегда знает кучу историй о тех людях, что лежат на кладбище, о тех людях, что когда-либо жили в наших местах, и, когда мы умрем, арфа расскажет кому-нибудь и наши истории... [Кэпот 1971, 14].

Кроме того, музыка, помещенная в условия литературного текста, предстает лишь в виде словесного пересказа и, по сути, обращена лишь к воображению читателя, домысливающего звучание по-своему. А значит, музыка в литературе нереальна вдвойне.

Подобные качества иллюзорности и зачарованности, по-видимому, привлекали Капоте не только в музыке, но и в киноискусстве, влияние которого на писательский стиль Капоте особенно ярко проявится в более поздних произведениях, таких как «Завтрак у Тиффани», «Хладнокровное убийство». Капоте метафорически писал, что посещение кинотеатра подобно видению «призраков в солнечном свете».

Помимо переплетения тембровых лейтмотивов, некоторые сцены романа контрастируют между собой именно своим звуковым оформлением, благодаря чему достигается, например, эффект нагнетания ужаса и его внезапной разрядки. Так, при описании эпизода появления призрака Белой дамы возникает картина звукового оцепенения, но сразу же следом за ней идет довольно шумная сцена молитвенного собрания Джизуса Фивера и его внуки Зу с громким пением протестантских гимнов, хлопками, притопыванием под аккомпанемент раздражающейся непогоды, молний и грома. Здесь Капоте сталкивает между собой две яркие сцены с призраком Белой дамы и молитвой, играя именно на их звуковом контрасте. Другими словами, писатель соединяет сцены, ориентируясь именно на их музыкальные черты, поступает почти как композитор:

Кто бы ни была она (полнейшая тайна для Джоула), ее внезапное появление ввергло сад в транс: бабочка застыла на стебле георгина и перестала мигать крыльями, наждачное «фа» шмеля сточилось и смолкло. Вдруг занавески упали на место, окно опустело, Джоул сделал шаг назад, наткнулся на колокол, и в жаркой тишине повисла резкая надтреснутая нота.

«О, Господи!» ТОП. «О, Господи!» ТОП. «Повсюду с тобою рядом буду... А с дьяволом нигде!..» [Капоте 2016, 54–55].

Капоте стремится расставить музыкальные акценты в своем повествовании, оформляя кульминационные эпизоды особым звуковым колоритом. Автор чувствует потребность звукового оформления в каждом повороте. Отчасти это напоминает кинематографическое мышление, синтетическое по своей природе.

Писатель уделяет внимание выразительности ритма в повествовании. Так, сцена болезни мальчика, когда он бредил в лихорадке после побега в парк аттракционов, выписана тягучим ритмом с чередованием фраз, будто «вязнущих» в длинных предложениях:

Пианола, сочинявшая свой собственный гибельный джаз, пустилась во все тяжкие, и дом стал тонуть, уходить в землю, все

глубже и глубже, мимо индейских могил, мимо глубоких корней, холодных подземных ручьев, в косматые руки рогатых детей со шмелиными глазами, которые могут глядеть без ущерба на огненный лес... [Капоте 2016, 153].

Часто Капоте использует звукоподражания, нанизывая звучания друг на друга, переплетая, варьируя их. Они становятся для него отправной точкой для целых эпизодов, для нагнетания чувства страха. Так, например, описана сцена галлюцинаций Джоула, в которой, по-видимому, звуковое и ритмическое начало выходит на первый план (эти особенности удалось воспроизвести и переводчику романа):

Ритм качалки был давно ему знаком: парамп, парамп, час за часом, сколько часов он слушал его, летя в пространстве? И можжевеловый сундук в конце концов включился в эту качку: если падаешь, падаешь вечно с качалкой увечной, можжевеловый гроб, качания скрип; он стискивал подушку, хватался за столбы кровати, потому что морем лампового света плыла, плавно по волнам качалки, и качка была звоном колокольного буя — кто этот пират, который придвигается с каждым скрипом? [Капоте 2016, 153].

Кроме звукоподражания «парамп, парамп» обратим внимание на повторы глухих согласных, которые воплощены в переводе В. П. Гольшева: «ч» — «вечно с качалкой увечной», «с» — «скрип, стискивал, столбы», «п» — «плыла, плавно по волнам».

Конечно, особой музыкальностью обладают описания природы американского Юга, штата Алабама. Именно во время прогулки по лесу в штате Алабама у юного Капоте родился замысел романа, он был вдохновлен этой природой, и он ее воспел:

В глубокой низине темная смола засыхала корками на стволах амбровых деревьев, опутанных вьюнами; там и сям опускались и поднимались зеленые бабочки, похожие на светлые листья яблонь; живая дорожка длинноцветных лилий (только святым и героям, говорят старики, слышен туш из их раструбов) манила как будто призрачными руками в кружевных перчатках [Капоте 2016, 132].

Как видно, музыка часто становится источником любого образа романа, но также и его последним отзвуком. Например, мальчик не сразу мог поверить в смерть столетнего Джизуса Фивера, и только с последним звуком пения Зу около могилы дедушки осознал, что тот мертв:

До сих пор Джоул не вполне верил в смерть Джизуса; тот, кто жил так долго, просто не может умереть; где-то в глубине таилось такое чувство, что старик притворяется; но когда последняя нота его реквиема сменилась тишиной, — тогда все стало явью, тогда Джизус Фивер действительно умер [Капоте 2016, 122].

Описание звуковой картины в романе было бы неполным без упоминания о виртуозной работе автора со *сквозными темами*, которые в различных вариациях проходят контрапунктом через все произведение, задают звучание и определяют тональность всей композиции.

Одной из таких сквозных тем, как уже было отмечено, является тема «поиска отца». По приезду в дом отца герой долго не может увидеться с мистером Сансом, на все расспросы о нем взрослые либо молчат, либо переводят разговор на другую тему. Например, когда мальчик, у которого все мысли об отце, спрашивает о нем Зу, то она вдруг говорит ему, чтобы он пришел в воскресенье помолиться с ней и ее дедушкой Джизусом Фивером.

Так впервые в романе тема «поиска отца» косвенно соединяется с темой «поиска Бога». Даже после того как мальчик узнает, что его отец тяжело болен уже много лет в результате несчастного случая, эту тонкую нить, связывающую «земного» отца и «небесного», Капоте не обрывает. Мальчику кажется, что отец все знает и его глаза все видят: «Только мистер Сансом знает все» [Capote 2016, 130].

Другими словами, в воображении мальчика он вездесущ, как Бог. Отец никогда не выходит из комнаты сверху, обозначая свое присутствие в случае какой-либо надобности лишь подбрасыванием красного теннисного мяча на лестницу. «Всевидящий» отец не вмешивается в дела своего сына, он сохраняет благодушную улыбку, когда мальчик читает ему вслух и приключенческий роман, и кулинарный рецепт. Сложные отношения с отцом будто перекидывают арку к теме о божественном — предощущениям, безответным поискам, чувству вины. Поэтому, когда обнаруживается, что мальчик одинок в доме своего отца, то это одиночество особенно глубокое, экзистенциальное.

Когда Джоул решил убежать из Скаллиз-Лендинга, чтобы увидеть парк аттракционов, он опускается на колени возле кровати отца, будто ради молитвы или прощения. Когда во время прогулки в лесу дети обнаруживают мокасиновую змею, яд которой смертелен, мальчик думает, что он сейчас умрет, и в этот момент замечает, что у змеи глаза отца.

Образ отца также связан в романе с образом солнца. Его фамилия созвучна с солнцем — Sansom (тогда как в фамилии матери Нокс слышно

эхо ночи, ноктюрна). Жаркое солнце юга Америки, от которого никуда не скрыться, которое изнуряет и мучает.

Глупости снег, солнце всегда. ... Как глаза мистера Сансома [Капоте 2016, 159].

Солнцем оказался мистер Сансом [Капоте 2016, 172].

Не случайно образу отца сопутствует красный мячик, выкатывающийся откуда-то сверху.

Капоте достигает в книге особого эмоционального эффекта — залитый солнцем пейзаж вдруг вызывает безотчетную тревожность, нагнетает ужас. Дом отца не становится для мальчика «отчим домом». В нем он одинок, несмотря на неотвязное ощущение наблюдения за ним. Некому его понять, хоть кажется, что отец знает каждую его мысль. Мальчика мучает вопрос: «Почему он не может полюбить мистера Сансома?» [Капоте 2016, 128]. Образ отца связан с чувством отчуждения, отсутствием любви в доме, а вместе с этим богооставленности.

Обратим здесь еще раз внимание на то, что сквозные темы Капоте неоднократно обыгрывает в именах героев и в названиях мест. Ближайший город к особняку отца называется Нун-сити — «полуденный город», будто утопающий, плавающий в полуденном солнце. Чернокожий отшельник, который живет в заброшенной гостинице, носит имя Маленький Свет (Little Sunshine). Как уже упоминалось, религиозные мотивы имеют отражение в гротескном имени старика Джизуса Фивера. Книгу предвещает эпиграф из Библии:

Лукаво сердце человеческое более всего и крайне испорчено; кто узнает его? — Книга пророка Иеремии, 17:9.

В качестве противоположности фамилия сестер-близнецов Айдабелы и Флорабелы Томпкинс (Thompkins), возможно, не случайно созвучна с “pumpkins” («тыквы»), самым популярным атрибутом любимого в Америке праздника Хэллоуин. Заброшенная гостиница названа “The Cloud” («Облако», в русском переводе В. Гольшева — «Морок»).

У главной сквозной темы романа — темы «поиска отца» (солнца, Бога) — есть антагонист. Это тема призрака Белой дамы. Можно было бы сравнить сопряжение двух тем с темами главной и побочной партий в сонатной форме.

Как уже отмечалось, призраку Белой дамы при первом появлении сопутствует особая звуковая атмосфера — «наждачное „фа“ шмеля», что способно ввести в состояние транса, и «резкая надтреснутая нота» колокола³, обрывающая видение. У темы призрака Белой дамы так же, как и у темы «поиска отца», есть мотивы-спутники. Это лунный свет, снег и холод:

Тень рояля прильнула к сводчатому потолку, как крыло ночной бабочки, а за клавишами, с глазами, налитыми лунным молоком, и в сбитом набок парике, в холодных белых буклях, сидела Дама... [Капоте 2016, 90].

Первым «звонком», предвосхищающим появление призрака Белой дамы, становится эпизод с чтением книги о Снежной королеве. Джоул мысленно отмечает, что сам похож на Кая. Увидеть снег было мечтой Зу, которая хотела уехать на север в Вашингтон, чтобы наладить свою жизнь и найти женское счастье. Однако эта мечта для Зу оборачивается страшным горем, и она возвращается сломленной.

Со снегом и холодом в романе неоднократно связывается тема смерти. Мальчик придумывает обстоятельства, при которых умерла его мать, — будто она замерзла в ледяной пещере. Джизус Фивер перед смертью чувствует постоянный холод и просит внучку затопить камин, хотя на дворе лето и непереносимая жара. Ему мерещится старый хозяин, у которого вся борода «побелела от инея» [Капоте 2016, 117].

Для литературы американского Юга было характерно связывать образы снега с чем-то притягательным, манящим, но враждебным, пугающим, обманчивым. Дань этой традиции видим в рассказе Капоте «Злой дух», в котором героиня переезжает жить в холодный Нью-Йорк и продает свою способность видеть сны. Сходное переживание находим у Ф. Скотта Фицджеральда в произведении «Ледяной дворец»: красавица-южанка переезжает жить в северный штат, но не может привыкнуть к холоду и снегу, что приводит ее, в конечном счете, к нервному срыву и галлюцинациям.

В сцене смерти Джизуса Фивера происходит еще один примечательный музыкальный эпизод. Мальчик начинает петь около умирающего старика песню о младенце Иисусе. Он это делает также для того, чтобы

³ Речь идет о старом колоколе, в который били во времена рабовладения, созывая невольников с плантаций.

Зу взяла его с собой на север: ведь он умеет петь, и они будут вместе зарабатывать музыкой. Но в этот момент у него ломается детский голос:

— Слушай, Зу. — И он запел: «Ночь чиста, ночь ясна, ночь покоя и сна в мире Девы Ма...» — но тут его голос, высокий и девически нежный до сих пор, отвратительно и необъяснимо сломался [Capote 2016, 120].

Здесь впервые к мотивам смерти, холода и севера добавляется мотив взросления, который особенно важен.

Как видно, сквозные темы романа («поиск отца» и «призрак Белой дамы») создают между собой пары противоположностей:

- отец / Дама (мужское и женское);
- Бог / призрак;
- солнце / лунный свет;
- жара / холод;
- глаза отца видят все / глаза Дамы будто залиты «лунным молоком»;
- поиск отца / манящий жест призрака Белой дамы;
- детство / взросление.

Поиском отца начинается роман, когда мальчик отправляется в Скаллиз-Лендинг, а заканчивается очередным видением призрака Белой дамы, после чего герой окончательно решает покинуть особняк. Поскольку роман отчасти автобиографичен, а сам Капоте после детства, проведенного на Юге, жил в северных штатах, то символ Белой дамы в конце не случаен — она влечет Джоула на север. Кроме того, в начале романа узнаем, что прибытие в Скаллиз-Лендинг состоялось не позднее первого июня (действие романа охватывает несколько летних месяцев и начало осени), а в октябре герой уезжает. Жаркое лето он провел с отцом, а с наступлением холодов его манит Белая дама. Это также рифмуется с темой взросления: конец лета символизирует прощание с детством и расставание с иллюзиями.

Капоте не случайно был мастером детективного жанра, его тексты требуют внимания к мелким деталям. В самом конце, в последнем абзаце автор слегка приоткрывает завесу, намекая на реалистичное решение загадки призрака Белой дамы:

Кто-то наблюдал за ним. В нем все оцепенело, кроме глаз. Глаза знали. Окно было Рандольфа [Капоте 2016, 172].

Итак, призрак Белой дамы появляется именно в окне дяди Рандольфа. Внимательный читатель здесь вспомнит неоднократные упоминания в тексте о том, что у Рандольфа было моложавое лицо, округлое и изнеженное тело, женственный почерк с завитками, наконец, когда-то он танцевал на маскараде, переодевшись в пышный старинный костюм дамы, с персонажем, в которого был тайно влюблен. Капоте, будто снимая вуаль с таинственного и сверхъестественного, переводит объяснение в более прозаичное русло, ведь мальчик повзрослел и больше не верит сказкам.

Таким образом, сложное кольцо символов и сквозных мотивов совершает свой удивительный оборот. Реальный отец становится далеким и символизирует время детства с его сказочностью и верой в сверхъестественное, а призрак оказывается проводником в мир взросления и принятия себя таким, как есть, без иллюзий и самообмана. Теперь две параллельные линии, столь тщательно проведенные через весь роман, будто совершают гротескный кульбит и все-таки перекрещиваются, чтобы снова разойтись.

- отчий дом — детство, чувство отчуждения — это *мир чудесного*;
- призрак Дамы — начало взросления, принятие себя — это *прощание с иллюзиями*.

Грань чудесного, за которой скрыты «другие голоса» и «другие комнаты», оказывается такой странной и зыбкой, что, пока герой прислушивался и блуждал, он, в конце концов, открыл другого себя. Понял, что и он сам — *другой*.

Показательно, что после дебютного романа «Другие голоса, другие комнаты» Капоте, подобно своему герою, меняется и сам. Коренные изменения происходят в его писательском стиле. Автор постепенно отходит от влияния южной готики, «изживает» мистику, символизм, фантазийность и приходит к совершенно новому этапу, по сути, к противоположности — документальному роману. Это поворот «от fiction к non fiction», вершиной которого стал знаменитый документальный роман «Хладнокровное убийство» (“In Cold Blood”, 1966).

Помимо виртуозной работы со сквозными мотивами в композиции романа «Другие голоса, другие комнаты» следует отметить, что некоторые элементы выходят за рамки данного произведения и становятся сквозными в контексте всего творчества Капоте, а также шире — в контексте американской литературы XX в. Таким сквозным мотивом становится сцена, в которой чернокожая служанка приводит белого ребенка на молитву и во время службы звучит музыка — религиозные гимны, пение псалмов, спиричуэл и т. д. В рассказе Капоте «Самодельные гробики»

из сборника «Музыка для хамелеонов» (1980) черная кухарка Джой приводит ребенка (самого маленького Капоте) креститься на реку, где он слушает экстатическое религиозное пение.

В эссе Капоте «Музы слышны» (1956) о гастрольной поездке американской оперной труппы в Советский Союз есть эпизод, в котором напротив, чернокожие певцы приходят на Рождественскую службу к ленинградским баптистам и поют для них спиричуэл. Кроме того, вспомним здесь примеры из других литературных произведений американского Юга. В знаменитом романе Харпер Ли «Убить пересмешника» (1961) старая Кэлпурния приводит в методистскую церковь белых детей — Джима и Джин-Луизу Финч, которые удивляются своеобразной манере исполнения псалмов с переключками между запевщиком и хором черных прихожан. Все это говорит о наличии сквозного мотива для литературы американского Юга, который становится универсальным символом единения и общения культур.

Мы убедились, что писатель прибегает к музыкальным отсылкам при описании буквально каждого из героев (как главных, так и второстепенных), а также места действия — будь то природа или старый особняк. Музыка становится выразителем художественного подтекста. Тотальная музыкальность прекрасно сочетается с поэтикой готического романа, с его склонностью к таинственному, призрачному, иллюзорному. Музыка в романе является лучшим проводником в мир детства, поскольку она обращена к миру чувственного восприятия, с быстрыми сменами настроения, тонкими оттенками переживаний. Капоте прибегает не только к явным музыкальным отсылкам — упоминаниям о музыкальных инструментах, песнях, танцах, но и к таким проявлениям музыкальности, которые воплощаются на уровне формы (композиционное столкновение сцен, контрастных именно звуковым оформлением) и ритмической организации фраз и предложений. Обращает на себя внимание работа со сквозными мотивами, которые прорастают, развиваются и даже «контрапунктируют» (сквозные мотивы поиска отца и призрака Белой дамы). Все это подтверждает, что Капоте был писателем, удивительно чутким к музыкальной стихии, он воплощал связи музыки и слова на разных уровнях единой системы художественного языка.

Список источников

- [1] Кэпот 1971 — *Кэпот Т.* Голоса травы / [перевод с англ. С. Митиной]. Москва: Художественная литература, 1971. 204 с.

- [2] Капоте 2016 — *Капоте Т.* Другие голоса, другие комнаты / [пер. с англ. В. Гольшева, К. Тверьянович]. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 288 с.
- [3] Капоте 2017 — *Капоте Т.* Призраки в солнечном свете : Портреты и наблюдения / [перевод с англ. О. Алякринского, А. Андриевской, А. Баркова]. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 640 с.

References

- [1] Capote, Truman Garcia (1971). *Golosa travy [The Grass Harp]*, translation from English by Sulamif Mitina. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 204 p. (in Russian).
- [2] Capote, Truman Garcia (2016). *Drugie golosa, drugie komnaty [Other Voices, Other Rooms]*, translators from English Victor Golyshev, K. Tveryanovich. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 288 p. (in Russian).
- [3] Capote, Truman Garcia (2017). *Prizraki v solnechnom svete : Portrety i nablyudeniya [Portraits and Observations: The Essays of Truman Capote]*, translation from English O. Alyakrinsky, A. Andrievskaya, A. Barkov. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 640 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 03.12.2023; одобрена после рецензирования: 09.01.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 03.12.2023; approved after reviewing: 09.01.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.007

Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века

Ян Цзиньпэн

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
yangjinpeng@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-1560-9018>

Аннотация. Ло Чжунжун (1924–2021) вошел в историю китайской музыки как композитор, выдающийся педагог и ученый. Он подготовил плодотворную почву для молодых композиторов течения «Новой волны», способствовал более активному освоению музыкальных традиций западноевропейской культуры, провел колоссальную работу по переводу основополагающих теоретических трудов Арнольда Шёнберга, Пауля Хиндемита и других значительных для мировой музыкальной культуры авторов. Всю свою жизнь Ло Чжунжун не переставал изучать новое, реализуя полученные знания на практике. Его педагогическая и композиторская деятельность стали органичным продолжением научных интересов.

В статье впервые в русскоязычном музыковедении представлен творческий портрет Ло Чжунжуна с характеристикой его многогранной деятельности в контексте музыкальной культуры Китая, в том числе освещены его собственные методико-педагогические труды. Предложена периодизация жизни и творчества музыканта, сопряженная с ключевыми событиями истории страны: время формирования эстетических и художественных ориентиров (до 1960-х гг.), период «культурной революции» и ограничения свободы в творчестве и жизни (начало 1960-х — 1970-е гг.), этап активных смелых экспериментов (конец 1970-х — 2010-е гг.).

Ключевые слова: Ло Чжунжун, «культурная революция», «политика реформ и открытости», «Новая волна», «китайская пентатоника», додекафонная система, Арнольд Шёнберг, Пауль Хиндемит, Тан Сяолин, Дин Шаньдэ

Для цитирования: Ян Цзиньпэн. Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 124–145.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.007>

© Ян Цзиньпэн, 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.007

Portrait of Luo Zhongrong in the Context of Chinese Musical Culture in the Second Half of the 20th Century

Yang Jinpeng

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
yangjinpeng@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-1560-9018>

Abstract. Luo Zhongrong (1924–2021) went down in the history of Chinese music as a composer, outstanding teacher and scholar. He prepared a fertile ground for the young composers of the New Wave movement, promoted a more active assimilation of the musical traditions of Western European culture, and carried out a colossal work of translating the fundamental theoretical works of Arnold Schoenberg, Paul Hindemith and other important authors of world musical culture. Throughout his life, Luo Zhongrong never stopped learning new things and putting the knowledge he gained into practice. His pedagogical and compositional activities became an organic continuation of his scholarly interests. Regardless of the social and personal events that often interfered with his professional activities, Luo Zhongrong remained true to himself at every stage of his life in his endeavour to enrich Chinese culture.

The article is the first in Russian-language musicology to present a creative portrait of Luo Zhongrong, characterising his multifaceted activities in the context of Chinese musical culture, including his own methodological and pedagogical works. A periodization of the musician's life and work is proposed, connected with the historical context of the country: the period of formation of aesthetic and artistic guidelines (before the 1960s), the period of the “Cultural Revolution” and restriction of freedom of creativity and life (early 1960s — 1970s), the period of active, bold experiments (late 1970s — 2010s).

Keywords: Luo Zhongrong, “Cultural Revolution”, “reform and opening-up policy”, “New Wave”, Chinese pentatonic, dodecaphonic system, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Tang Xiaolin, Ding Shangde

For citation: Yang Jinpeng. Portrait of Luo Zhongrong in the Context of Chinese Musical Culture in the Second Half of the 20th Century. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 124–145. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.007>

© Yang Jinpeng, 2024

Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века

Ло Чжунжун — знаковая фигура для композиторской школы Китая. Его творчество сыграло роль катализатора в процессе освоения китайскими авторами второй половины XX в. западноевропейских композиционных методов. Творчество Ло Чжунжуна в первую очередь ассоциируется с адаптацией серийной техники на национальной почве. Однако наследие композитора составляют не только музыкальные произведения, но и многочисленные переводы основополагающих трудов европейских теоретиков. Он также стал известен благодаря успешной педагогической деятельности.

Творческое наследие Ло Чжунжуна чрезвычайно разнообразно. Он — автор камерно-вокальных, камерно-инструментальных, симфонических произведений. В их числе две симфонии, две симфонические увертюры, два фортепианных концерта, четыре струнных квартета, а также многочисленные художественные песни и фортепианные произведения. Самыми репертуарными опусами до сегодняшнего дня остаются Второй струнный квартет, Вторая симфония «Вечная жизнь в бушующем огне», симфония «Шацзябан», Второй фортепианный концерт «Полет облаков», цикл «Мечты» и Сонатина для фортепиано, пьесы «Тонкий аромат» для шэна¹ и оркестра, «Мелодия циня» для циня и девяти инструментов и др. В большинстве перечисленных произведений композитор реализует индивидуальный метод работы с музыкальным материалом, органично соединяющий использование пентатонного звукоряда и принципов додекафонии. Данный метод позволил ему вывести свой собственный ряд, названный в китайском музыкознании «пентатонным додекафонным рядом» [Ли 2018, 146].

В настоящее время в российском и китайском музыкознании существует ограниченное число исследований о творчестве Ло Чжунжуна. Чаще всего это отдельные статьи узконаправленной тематики. Цикл «Пять прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» и песня «Соби-

¹ Шэн — древний китайский духовой инструмент.

рая цветы лотоса вдоль берега реки» стали объектами исследований Фань Юй [Фань 2018; Фань 2019], Ли Юнь [Ли 2018], П. О. Тончук². Главный акцент в этих публикациях сделан на особенностях творческого метода Ло Чжунжуна, который объединил «додекафонию с китайским фольклорным колоритом» [Фань 2018, 59]. Таким образом, в фокусе внимания оказываются отдельные написанные после 1970-х гг. опусы композитора, в которых претворяется серийный метод. Однако более глобальные вопросы (генезис творчества, особенности становления композиторского стиля) зачастую остаются вне поля зрения исследователей. Главная задача настоящей статьи — представить обобщенный творческий портрет Ло Чжунжуна, предложить периодизацию основных этапов его деятельности, а также определить место композитора в музыкальной культуре Китая.

Композитор родился в провинции Сычуань в 1924 г., в возрасте 18 лет он начал учиться игре на скрипке в Сычуаньском государственном музыкальном училище. В 1944 г. он поступил на исполнительский факультет Шанхайской консерватории, параллельно с 1946 по 1948 г. брал дополнительные уроки контрапункта у Дин Шаньдэ и композиции у Тань Сяолиня. Последний был учеником П. Хиндемита в Йельском университете; он возглавил кафедру теории и композиции, но сам преподавал не гармонию, а методы своего наставника, таким образом приобщая китайских студентов-композиторов к системе Хиндемита. Среди учеников, на становление которых значительно повлиял Тань Сяолинь, также были Сан Тонг, Цюй Сисянь, Цинь Сисюань.

Ло проявлял особый интерес к музыке современных западных авторов. Он стал одним из первых в Китае, кто подробно изучил технику Хиндемита. Музыка Хиндемита оказала огромное впечатление на Ло Чжунжуна и стала импульсом для перевода им ряда трудов немецкого композитора. Обе части «Руководства по композиции» были переведены с английского языка в 1942 году (он начал работу по переводу со второй части)³. К сожалению, переводы были изданы только в 1983 г. Первая часть «Краткого курса традиционной гармонии» была переведена в 1943 г., вторая — в 1948-м, однако публикация их состоялась также значительно позже (1980), по окончании «культурной революции».

² Тончук П. О. Фуга как универсальный художественный концепт: монография. Новосибирск: НГК им. Глинки, 2020. 267 с.

³ Музыкант получил доступ к теоретическим работам Хиндемита благодаря друзьям, привозившим книги из зарубежных поездок.

Во время обучения Ло Чжунжун также испытал влияние композиторов Юлиуса Шлосса и Вольфганга Френкеля — учеников Берга и Шёнберга. Ло Чжунжун тайно сохранял свой интерес к современной западной музыке и после 1949 г.

Периодизация творчества Ло Чжунжуна тесно связана с особенностями развития китайской музыки и закономерно переплетена с историческими событиями в стране. Его творческий путь можно разделить на следующие этапы:

1. До начала 1960-х гг. — период, когда складываются музыкальные и художественно-эстетические интересы Ло Чжунжуна.

В 1949 г. Ло Чжунжун начал преподавать гармонию в Шанхайской консерватории музыки. В 1951 г. он отправился в Пекин, где получил должность композитора-резидента⁴ в Центральном филармоническом обществе. В его задачи входило сочинение композиций для приема иностранных гостей, в которых использовался национальный музыкальный материал представляющей их страны

Его «официальная» карьера как композитора началась с популярной массовой песни «Земля прекрасна за горой» (1947). В числе репертуарных симфонических сочинений данного периода — Увертюра к церемонии открытия мемориального комплекса «Тринадцать усыпальниц» (1958) и Первая симфония (1959), исполненные под руководством Ли Дэлуня.

Стиль Ло Чжунжуна в конце 1950-х и начале 1960-х гг. отличают романтическая ориентация и принципы работы с фольклорными источниками, аналогичные тем, что встречаются в ранних сочинениях Бартока.

Однако главным направлением на данном этапе, к разработке которого Ло Чжунжун подошел с большим энтузиазмом, стал жанр художественной песни⁵. В наследии композитора их всего 21: из них 13 написаны на древние китайские тексты, в остальных представлена поэзия современников. Как отмечает У Хунюань, обращение к классике

усиливало внутренние связи с китайской традиционной музыкой, в результате чего сформировался национальный музыкальный стиль композитора [У 2016, 134].

⁴ Пост, подразумевающий написание и исполнение произведений по специальному заказу для конкретных исполнительских коллективов, театров, фестивалей, учебных заведений.

⁵ Жанр художественной песни сформировался в Китае в 1920-е гг. и унаследовал традиции европейской романтической песни. Однако, в отличие от европейской песни или романса, китайские художественные песни создавались в основном на тексты древнекитайских поэтов.

В 1962 г. из-под пера композитора вышел вокальный цикл «Осенние песни» на стихи Тан Ду Му, получивший известность спустя несколько десятилетий после создания. Звуковысотная организация песен, написанных за четыре года до начала «культурной революции», имеет определенные ладовые центры, однако на примере миниатюр можно проследить эволюцию мышления композитора. Мелодии песен опираются на интонации китайской пентатоники, а в инструментальной партии проявляются черты фортепианного стиля К. Дебюсси. Так, в первой песне «Горный путь» пентатонная мелодия разворачивается на фоне нисходящих параллельных трезвучий (ил. 1):

Ил. 1. Ло Чжунжун. Песня «Горный путь», тт. 19–28

Fig. 1. Luo Zhongrong. Song *Mountain Way*, meas. 19–28

The image displays a musical score for the song "Mountain Way" (山径) by Luo Zhongrong. It is presented in two systems. The first system includes a vocal line in G minor (one flat) and 2/4 time, with lyrics in Chinese: "晚, 霜叶红予 二月 花". The piano accompaniment is written in both treble and bass staves, featuring descending parallel chords in the bass register. The second system continues the piano accompaniment, with dynamic markings of *pp* and *ppp* indicating a very soft and delicate texture.

Аккомпанемент второй песни «На озере Нанлинь» сочетает хроматическое нисходящее движение параллельными квартами в басу с квартowymi комплексами в более высоком регистре (ил. 2).

В заключительной песне «Доверяясь Хань Чуо из Янчжоу» в вертикали преобладают нетерцовые созвучия. Такая организация музыкальной ткани обусловлена стремлением подражать звучанию щипкового инструмента гуцинь (ил. 3).

Ил. 2. Ло Чжунжун. Песня «На озере Нанлинь», тт. 5–11

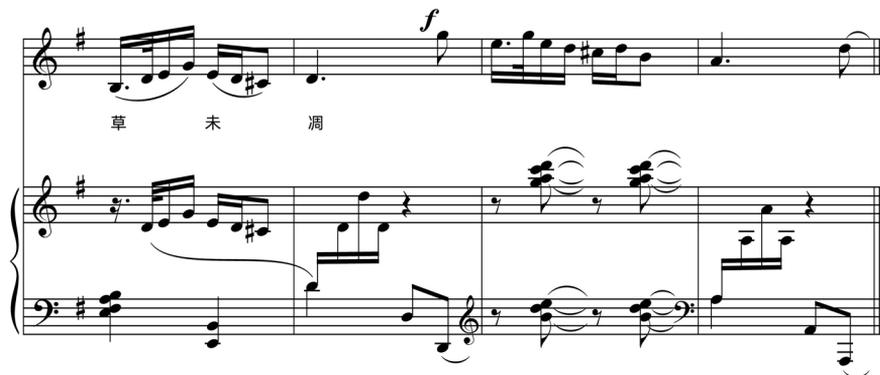
Fig. 2. Luo Zhongrong. Song *On Nanlin Lake*, meas. 5–11

The musical score for 'On Nanlin Lake' consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics '南陵水面' (Nanling Lake Surface) with a *p* dynamic. The piano accompaniment features a bass line with triplets and chords, marked *pp*. The second system continues the vocal line with lyrics '漫悠悠, 风紧云轻欲变' (Slowly drifting, wind tight, clouds light, about to change) and includes triplets and various dynamics like *p*, *mp*, and *tr*. The piano accompaniment continues with chords and triplets, marked *p* and *tr*.

Ил. 3. Ло Чжунжун. Песня «Доверяясь Хань Чуо из Янчжоу», тт. 22–29

Fig. 3. Luo Zhongrong. Song *Trusting Han Chuo of Yangzhou*, meas. 22–29

The musical score for 'Trusting Han Chuo of Yangzhou' shows a vocal line with lyrics '水迢迢, 秋尽江南' (Water is far, autumn ends in Jiangnan) and a *mf* dynamic. The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with eighth-note patterns, marked *mf*.



В целом музыкальный стиль вокальных опусов Ло Чжунжуна первого периода соединяет черты импрессионистской гармонии с опорой на пентатонный лад. Однако его песни практически не повлияли на становление жанра в творчестве современников. Только в 1980-е гг. вокальная музыка композитора обрела заслуженную популярность. Среди самых репертуарных опусов — песни «Гордый рыбак», «Мелодия „Майхуашэн“», «Посвящение Юэянской башне», «Путешествие на север», «Ипомея», «Сумерки», «Продавец цветов», «Чан Э».

2. Начало 1960-х — 1970-е гг. — сложный период в биографии композитора: творчество Ло Чжунжуна в это время не вписывалось в общую картину китайской культуры.

Его стиль раздвоился: с одной стороны композитор вынужденно следовал тенденциям времени, с другой — продолжал поиски собственного стиля, отражающего его интересы и представления о современной китайской музыке.

Будучи принужден учитывать условия социального заказа, он совместно с творческой группой композиторов (в нее входили Ян Муюнь, Дэн Цзянь, Тань Цзюньминь) написал революционную симфонию «Шацзябан» (1967). Однако это не спасло композитора от «идеологического перевоспитания» — Ло Чжунжун был обвинен в подрывной деятельности против «образцовых» театральных спектаклей и был заключен в тюрьму, из которой вышел только в 1978 г.

К этому же периоду относится создание Второй симфонии (закончена незадолго до «культурной революции»), «Сычуаньской сюиты» (1963), «Пяти прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» и др.

Цикл «Пять прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» относится к 1962–63 гг. Он был написан в дидактических целях для дочери композитора, которая в это время училась игре на фортепиано. В прелюдиях и фугах Ло Чжунжун использовал в качестве

ведущего интегрирующего фактора пентатонно-ладовую основу музыкального языка [Сунь 2013, 58].

Композитор обратился ко всем пяти звукорядам пентатонных китайских ладов⁶, посвятив каждому из них особый полифонический субцикл в рамках многочастного циклического целого. Большой полифонический цикл содержит пять циклов: Прелюдию и фугу в ладе *g-гун*; Прелюдию и фугу в ладе *as-шан*; Прелюдию и фугу в ладе *h-цзюе*; Прелюдию и фугу в ладе *g-чжи*; Прелюдию и фугу в ладе *a-юй*. Методы работы с пентатоникой постепенно подводят композитора к будущим опытам в додекафонной технике.

Несмотря на то, что в произведении отсутствует конкретная программа, здесь все же есть «образно-семантическая концентрация» другого типа: каждый из пяти циклов многогранно раскрывает выразительные возможности «своего» пентатонного лада, его

национальную интонационность, накапливаемую веками китайской песенностью и традиционным инструментальным музицированием [Сунь 2020, 174].

Так, в прелюдии *h-цзюе* наблюдается «разлив инструментальной импровизации в духе проникновенных лирико-пасторальных флейтовых наигрышей» [Сунь 2020, 181] (*ил. 4*). Ладовое движение пьесы в первой половине интенсивное и перемещается от белоклавишного *h-цзюе* через *d-чжи* — *b-цзюе* в диззную сферу: *h-цзюе* — *fis-цзюе* — *cis-цзюе* — *gis-цзюе* — *dis-цзюе* к *es-юй*. Во второй половине прелюдии — от *b-юй* — *c-юй* — *c-чжи* — *a-чжи* — *d-чжи* к *h-цзюе*.

⁶ В китайской музыке сложилось пять традиционных пентатонных ладов со следующей структурой:

- лад Gong (гун) — 1т-1т-1½т-1т;
- лад Shang (шан) — 1т-1½т-1т-1½т;
- лад Jiao (цзюе) — 1½т-1т-1½т-1т;
- лад Zhi (чжи) — 1т-1½т-1т-1т;
- лад Yu (юй) — 1½т-1т-1т-1½т.

Ил. 4. Ло Чжунжун. Тема *h-цзюе*, тт. 1–4

Fig. 4. Luo Zhongrong. Theme *h-jiao*, meas. 1–4

The musical score is for an 'Allegro' piece in 6/8 time, G major. It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a slur over the first two measures, followed by eighth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic and accompanimental patterns.

Основной тематизм прелюдии представлен в ладе *g-чжи* в первых пяти тактах (ил. 5). Материал разворачивается в квазиимпровизационном характере. Прелюдию отличает плотная фактура, состоящая из четырех пластов. Примечательно, что нижний пласт в правой руке, являющийся тематической основой всей прелюдии, представляет собой параллельное движение квартами строго в ладу *g-чжи*. С шестого такта начинаются полиладовые «наслоения» в *b-юй*, *as-шан*, *f*- и *d-цзюе*:

Ил. 5. Ло Чжунжун. Прелюдия *g-чжи*, тт. 1–6

Fig. 5. Luo Zhongrong. Prelude *g-zhi*, meas. 1–6

The musical score is for a 'Prelude *g-zhi*' in 3/4 time, G major. It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand plays a dense texture of chords, while the left hand is silent. The second system continues the chordal texture in the right hand and introduces a melodic line in the left hand with a slur. A dynamic marking of *mf* is shown with a wedge-shaped crescendo line.

(Продолжение см. на след. стр.)

(Окончание)

Двухголосная fuga в ладе *g*-чжи написана в барочном духе. Для темы свойственны широкие интервальные ходы, «воздушная» мелодия. Реальный ответ и противосложение (тт. 7–12) строятся в ладе *d*-чжи. Тональный план интермедии выглядит следующим образом: *c*-чюй — *g*-юй — *c*-юй — *f*-чжи (ил. 6). Вторая интермедия содержит в себе активное ладовое движение: *c*-шан — *b*-чжи — *f*-шан — *b*-шан — *v*-юй.

Невзирая на сложность периода создания, композитор находил возможность обращаться к европейским музыкальным формам, переосмысливая их сквозь призму национальной традиции. Полифонический цикл из 24 пар прелюдий и фуг, сложившийся в творчестве И. С. Баха, у Ло Чжунжуна превратился в цикл из пяти субциклов — таким образом он манифестировал теоретический посыл всего своего творчества, подготовив плацдарм для будущего освоения додекафонной техники в «китайском стиле».

Илл. 6. Ло Чжунжун. Фуга *g-чжи*: тема, противосложение, интермедия, тт. 1–15

Fig. 6. Luo Zhongrong. Fugue *g-zhi*: theme, counter-composition, interlude, meas. 1–15

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system features a single melodic line in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a second *p* marking. The second system introduces a counter-composition with *mf* in the right hand and *mp* in the left hand. The third system continues the counter-composition with complex melodic and harmonic patterns in both hands.

3. Конец 1970-х — 2010-е гг. — период адаптации серийной техники на почве национальных традиций.

С конца 1970-х Китай вел «политику реформ и открытости», которая способствовала активному взаимному культурному обмену с другими государствами, в том числе в сфере музыкального искусства. В целом музыкальная педагогика данного периода «нагоняет» упущенное время, приобретая системный характер. При университетах Чучжоу, Тяньцзиня, Сучжоу, Чжаоцина, Ланьчжоу и др. открываются новые факультеты, среди них музыкальные. Девять крупных консерваторий Китая, а также институты Наньцзиня, Цзилияня, Юньнани, Гуанси, Шаньдуна возобновили набор абитуриентов. К 1990-м гг. количество принятых студентов достигло 10 тысяч человек. С 1978 г. вновь функционирует Шанхайская консерватория: в ее составе теперь присутствует факультет теории музыки и композиции, а также факультет музыковедения.

Кроме того, начиная с 1978 г. вузы приглашали для выступлений и проведения лекций и мастер-классов профессоров из Европы, США, Японии и других государств, в их числе Юнь Исан, Чоу Вэнь-Чан, Александр Гёр, Джордж Крам, Тору Такэмицу, Ханс Вернер Хенце и т. д.

По инициативе Чоу Вэнь-Чана в целях оживления взаимного культурного диалога на базе Колумбийского университета был открыт Центр американско-китайского культурного обмена (Center for US-China Arts Exchange, 1978). Благодаря деятельности Центра концертная жизнь Китая приобретает международный статус. В 1979 г. американский скрипач Исаак Стерн посетил страну как официальный гость правительства КНР. В 1980 г. Дэвид Гилберт, музыкальный руководитель и дирижер Гринвичской филармонии, приступил к прохождению годовой стажировки в качестве приглашенного дирижера Центрального филармонического оркестра в Пекине. В это же время колоратурное сопрано Метрополитен-опера Роберта Питерс провела десять дней в Китае по приглашению Министерства культуры Китая. Беверли Силлс, всемирно известная оперная певица и генеральный директор Нью-Йоркской оперы, также посетила Китай с лекциями и выступлениями в 1981 г. Среди проводивших лекции для китайских студентов — американский композитор Джейкоб Дракман, филиппинский этномузыколог и композитор Хосе Маседа и др.

По окончании «культурной революции» активизировалось издание теоретических исследований, посвященных вопросам современной китайской музыки, — это «Курс сочинения серийной музыки» Чжэн Инле⁷, «Очерк о китайской музыке „Новой волны“» Ван Аньго⁸, «Судьба модернистской музыки в Китае» Ван Шэньшэня⁹ и другие.

В композиторском творчестве также происходили значительные события, вектор которых определяла общая тенденция освоения западноевропейской культуры. Экспериментальная база по использованию европейских музыкальных традиций была заложена еще в 1930–40-е гг. в творчестве Сяо Юмэя, Чжао Юаньчжуна, Хуан Цзы и других композиторов. Период «культурной революции» несколько притормозил запущенный процесс; но уже с конца 1970-х гг. тенденция взаимодействия традиционного музыкального искусства с определенными направлениями и течениями в европейском искусстве XX в. стала развиваться с новой силой.

⁷ 郑英烈, 序列音乐写作教程, 上海音乐出版社, 2007年, 共334页。[Чжэн И. Курс сочинения серийной музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2007. 334 с.]

⁸ 王安国, 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志, 1986年01期4–15页 [Ван А. Очерк о китайской музыке «Новой волны» // Китайское музыковедение. 1986. № 1. С. 4–15].

⁹ 汪申申. 现代主义音乐在中国的命运. 人民音乐, 1995 (12), 27–29. [Ван Ш. Судьба модернистской музыки в Китае // Народная музыка. 1995. № 12. С. 27–29].

Период конца 1970–80-х гг. в музыкальной культуре Китая связан с активным теоретическим и практическим познанием европейской и американской композиторских школ. Пристальное внимание китайских музыкантов было направлено на изучение творчества Б. Бартока, И. Ф. Стравинского, нововенцев, представителей послевоенного авангарда. В стремлении интегрировать опыт западноевропейских коллег в своем творчестве композиторы Китая столкнулись с проблемой адаптации современных приемов на национальной музыкальной почве. Указанный период в значительной степени связан с деятельностью молодого поколения авторов, осознающих необходимость интеграции китайской музыкальной культуры в общемировом культурном пространстве. Данное положение становится определяющим в эстетике музыкальной культуры Китая. В этом контексте огромную роль сыграло течение «Новой волны» — именно так в китайском музыкознании была обозначена деятельность молодых композиторов 1970–90-х гг. Ниже приводятся основные эстетические позиции «Новой волны» в контексте музыкального искусства:

1. Ориентация на творчество композиторов европейского музыкального авангарда 1950–60-х гг., композиционные методы которых применялись китайскими авторами в органичной связи с национальными музыкальными традициями;
2. Интерес к региональным фольклорным традициям и освоение различных методов работы с народным материалом — использование цитат, аллюзий, обращение к аутентичному звучанию традиционных инструментов и т. д.
3. Близость эстетики композиторов «Новой волны» к религиозным и философским традициям Китая.

В числе самых заметных представителей «Новой волны» — Тан Дун, Сюй Шу, Чэнь И, Чэнь Циган, Го Вэньцин, Е Сяоган и Сюй Чанцзюнь. В контекст общей направленности поисков композиторов «Новой волны» гармонично вписывается и деятельность Ло Чжунжуна — одного из пионеров китайского авангарда. Отметим, что по окончании «культурной революции» фокус его внимания переключился с творчества Хиндемита на музыку Шёнберга.

С 1985 г. Ло занимал должность профессора Китайской консерватории, читая там лекции по композиции и гармонии. Он также преподавал композицию в Центральной консерватории. В том же году Немецкой комиссией по академическим обменам (German Academic Exchange Commission) ему была присвоена стипендия, которая позволила компо-

зитуру провести год в Западном Берлине, где концерт из его произведений привлек внимание музыкантов и общественности.

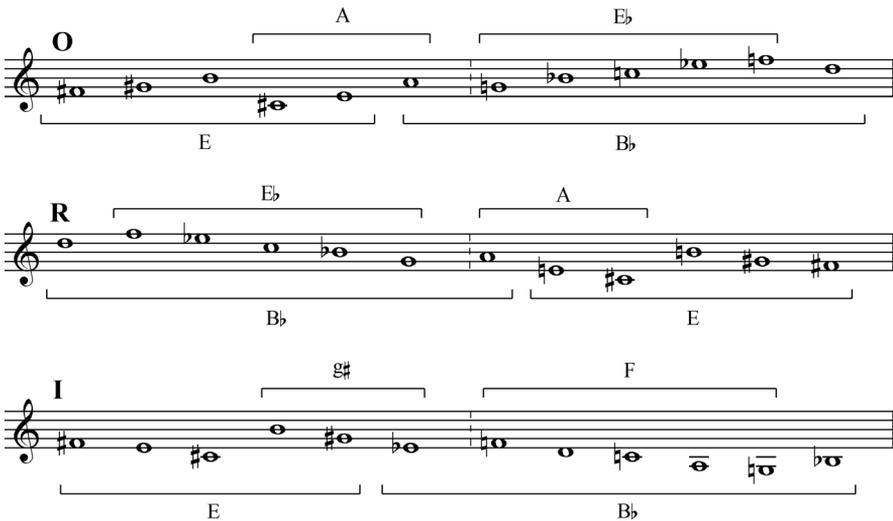
В 1988 г. Ло Чжунжун организовал Общество современной музыки в Пекине — главным образом, с целью присоединиться к Международному обществу современной музыки. Однако его план так и не осуществился по причине недостаточности финансирования.

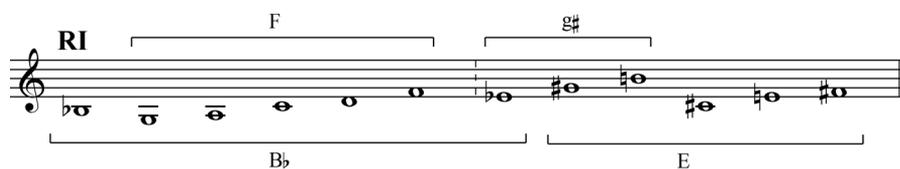
Ло Чжунжуну удалось «привить» додекафонию на плодотворную почву китайской ладовой системы. Наиболее последовательно самобытный метод адаптации воплотился в миниатюре «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» для сопрано и фортепиано (1979).

Песня основана на стихотворении из антологии «Девятнадцать древних стихотворений». Здесь применены все виды додекафонного преобразования темы — поначалу проводимая в вокальной партии, серия идет в основном виде, затем — в ракоходе, в инверсии, в инверсии ракохода (ил. 7). Серия распадается на два равных сегмента. В основе первого лежит пентатоника, соответствующая ладу *e-гун* (*e-fis-gis-h-cis*). Второй сегмент состоит из диатонического звукоряда (*b-c-d-es-f-g-a*) (ил. 8).

Ил. 7. Ло Чжунжун. Песня «Собирая цветы лотоса вдоль реки». Преобразование темы (прямое проведение, ракоход, инверсия, инверсия ракохода)

Fig. 7. Luo Zhongrong. Song *Picking Lotus Flowers along the River*. Theme transformation (original form, retrograde form, inversion, inversion of the retrograde)





На протяжении многих веков формирования традиций ансамбля определились

особенности структуры, проявляющие себя в соотношении целого и частей, а также определенные правила тембрового озвучивания паттерна и его отдельных сегментов [Фань 2019, 122].

В результате образовывались возможные варианты так называемых «мелодий».

В частности, в четвертой части квартета композитор ориентируется на ритмическую схему «юй хэ ба», состоящую из четырех ритмических последовательностей. Каждая последовательность состоит из двух сегментов:

они «взаимодополняют друг друга и в сумме всегда составляют восемь ударов. При этом один сегмент (B) постепенно разрастается (1-3-5-7), а второй (A), соответственно, сжимается (7-5-3-1)» [Фань 2019, 128].

Кроме остиной ритмической организации, паттерн подразумевает «перекрашивание» путем смены тембра. Как и в традиционном ансамбле, Ло Чжунжун выбирает в качестве базовой единицы ритмическую ячейку. Так, например, в седьмой части Квартета каждую из четырех ячеек, составляющих ряд, композитор темброво перекрашивает. Первая исполняется первой скрипкой приемом *col legno*, вторая — альтром *détaché*, третья — второй скрипкой *pizzicato*, четвертая — виолончелью *pizzicato*.

Илл. 9. Ло Чжунжун. Второй струнный квартет, I часть. Серия

Fig. 9. Luo Zhongrong. Second String Quartet, I part. Series



Метод Ло Чжунжуна неоднозначен и во многом противоречив. Как отмечает Фань Юй, добавление в двенадцатитоновую серию пентатонных интонаций

рождает ощущение натурально-ладовой организации, чувство устоя, к которому тяготеют окружающие его звуки, что в корне противоречит правилам «классической» додекафонии А. Шёнберга [Фань 2019, 48].

Но в этом и заключается индивидуальность композиторского стиля Ло Чжунжуна и его творческий подход к освоению западноевропейских музыкальных традиций. Его метод оказал колоссальное влияние на многих композиторов. Ло Чжунжун имел большое количество последователей, которые также стремились ассимилировать на национальной почве додекафонию. В их числе — Чэнь Минчжи, Чжу Цзяньэр, Чжао Сяошэн, Ван Силян, Пэн Чжиминь, Ян Хенчжань, Лу Шилинь и др.

Как уже было сказано, Ло Чжунжун вошел в историю китайской музыкальной культуре не только как композитор. Он сыграл важную роль в процессе развития национальной композиторской школы. Будучи профессором Шанхайской, Центральной и Китайской консерваторий, он воспитал плеяду учеников — Мо Вупина, Ли Баошу, Чэнь Цигана, Вэнь Дэцина и др., которые, как и Ло Чжунжун, прибегают к современным техникам композиции при опоре на национальные традиции. Так, Ли Баошу в музыке к документальному фильму «Фантазия Цзючжайгоу» (1984) соединил додекафонию с колористикой музыкального импрессионизма с целью придать загадочный, волшебный характер киноленте; серия гармонично соединяет интонации пентатоники и красочность аккордовых параллелизмов. Вэнь Дэцин, являясь основателем и руководителем «Шанхайской недели современной музыки», профессором композиции и анализа современной музыки в Шанхайской консерватории, в своем творчестве широко применяет минималистские методы письма, спектральную технику, также опираясь на традиции китайской музыки. В произведениях Чэнь Цигана органично преломились фольклорные интонации и техника письма современных западноевропейских композиторов (в частности Мессиана). Таковы Концертная сюита “*Iris dévoilée*” для трех женских голосов, трех традиционных инструментов и большого оркестра, балет «Зажги красный фонарь», Концерт для фортепиано с оркестром «Эр Хуан», Симфонические вариации “*Luan Tan*” и др.

Многие другие композиторы — ученики Ло Чжунжуна — в той или иной мере наследовали его опыт. Как писал Бао Юанькай,

я думаю, что в нашем поколении нет ни одного студента-композитора, на которого прямо или косвенно не повлиял бы господин Ло Чжунжун [цит. по: Ву 2021].

Ло Чжунжун не ограничивался рамками национальной традиции, он постоянно расширял горизонты научных взглядов и претворял их в композиторской практике. Обаятельная натура и пылкое любопытство музыканта способствовали формированию его авторитета как педагога.

Педагогический метод Ло Чжунжуна базировался на жадном познании достижений национальной и мировой музыкальных культур. Свой главный принцип Ло Чжунжун определил так:

...студентам очень трудно и даже невозможно освоить много различных музыкальных стилей за короткий промежуток времени. Так что они должны скромно учиться у профессоров! В обучении подражание — это не недостаток, а совершенная необходимость. С древних времен до наших дней хоть один молодой композитор не начинал с подражания предшественникам?¹⁰ [Jincheng 2016, 426].

По мнению профессора, способность копировать композиторские приемы своих коллег может быть развита путем тщательного анализа музыкальных партитур.

Кроме того, признанный мастер внес значительный вклад в теоретические основы китайской педагогической мысли, обобщив и структурировав большой пласт методических материалов. Являясь автором нескольких трудов, он заложил основы преподавания современной техники композиции в Китае. Так, работа «Предварительные упражнения в композиции» была создана на основе системы Шёнберга в соответствии с его «Основными принципами композиции» и «Упражнениями по композиции для начинающих». Она служит дополнением к теоретическому курсу «Лекций по гармонии», также составленному Ло Чжунжуном с опорой на работы Шёнберга «Учение о гармонии» и «Структурные функции гармонии». Положив в основу труда принципы Шёнберга, Ло Чжунжун адаптировал их с учетом специфики обучения студентов китайских вузов.

Ло Чжунжун получил известность как исследователь широкого круга музыковедческих проблем. Несмотря на ограничения и запреты, он перевел ряд важнейших для музыкальной науки работ с английского на китайский язык. Помимо уже упомянутых трудов Хиндемита, были также выполнены переводы книг американских апологетов сериализма: Джорджа Перла («Серийная композиция и атональность»; переведена в 1976, издана в 2006), Аллена Форта («Структура атональной музыки» переве-

¹⁰ Перевод с кит. автора статьи. — Я. Ц.

дена в 1973, издана в 2009), а также Арнольда Шёнберга («Учение о гармонии», переведена в 1978, издана в 2007) и Чарльза Вуоринена («Простая композиция» — учебное пособие по двенадцатитоновой технике). Научная деятельность Ло Чжунжуна не останавливалась даже в годы «культурной революции», в условиях ссылки и тюрьмы.

Помимо переводов композитор оставил значительный пласт собственных работ по теории музыки и композиции. В их числе — труды «Анализ гармонии художественных песен Тан Сяолиня», «Анализ прелюдии „Вне себя от радости“ из цикла „4 маленькие прелюдии и фуги“ Динь Шаньдэ», «Словарь современной музыки». В издании словаря, выпущенного издательством “Higher Education Press” (1997), Ло Чжунжун принял участие как главный редактор. В словарь вошла информация о 158 известных композиторах из 29 стран, в том числе из Китая. Творческий портрет каждого композитора включает биографические сведения, а также характеристику музыкальных произведений.

Широчайший круг интересов Ло Чжунжуна-исследователя в первую очередь касается новой музыки — китайской и европейской. Его увлечения в научной сфере тесно переплелись с поисками стиля в музыке и обобщениями основополагающих принципов в педагогике. В историю китайской музыки, по словам Ван Юхэ, он вошел как «композитор, который постоянно исследует художественные инновации» [Ву 2021]. Чжан Чжэнтао образно сравнил деятельность Ло Чжунжуна с «человеком, который „вкушает запретный плод“» [Ву 2021].

Изучение зарубежных трудов, скрупулезная работа по их переводам, активное теоретическое освоение современной музыки — вся эта деятельность полностью отвечала эстетическим устремлениям и композиторским интересам Ло Чжунжуна и характеризовала его как универсального музыканта. Он был в авангарде самых заметных событий музыкальной культуры страны, подготовив крепкий теоретический и практический фундамент для многих композиторов Китая. Можно сказать, что историческое значение композитора сопоставимо по масштабам с вкладом М. И. Глинки в русскую музыкальную культуру: Ло Чжунжун так же определил вектор развития национальной композиторской школы и сделал огромный шаг к сближению китайских и европейских музыкальных традиций.

Список источников

- [1] Ли 2018 — *Ли Юнь*. Применение додекафонии в творчестве китайских композиторов XX — начала XXI века // *Культура и цивилизация*. 2018. Т. 8. № 1 А. С. 142–150.
- [2] Сунь 2013 — *Сунь Вэйбо*. Большой полифонический цикл в творчестве китайских композиторов // *Культура. Наука. Творчество: сборник научных статей*. Вып. 7 / Белорусский государственный университет культуры и искусств. Минск: БГУКИ, 2013. С. 57–60.
- [3] Сунь 2020 — *Сунь Вэйбо*. Черты новаторства в композиции большого полифонического цикла Ло Чжун-жуна // *Музыкальная педагогика. Исполнительство: сборник научных трудов*. Вып. XII / научные редакторы Л. С. Зорилова, М. Б. Сидорова. Москва: Академический Проект, 2020. С. 172–189.
- [4] У 2016 — *У Хунюань*. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков: [б. и.], 2016. 231 с.
- [5] Фань 2018 — *Фань Юй*. Из истории китайской серийной техники: Ло Чжунжун // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2018. № 1 (47). С. 59–63.
- [6] Фань 2019 — *Фань Юй*. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Нижний Новгород: [б. и.], 2019. 243 с.
- [7] Ву 2021 — 吴桐. 97岁作曲家罗忠镕去世, 葬琳娜说他的作品“超级难唱”但会“一直唱下去” [Ву Т. Скончался 97-летний композитор Ло Чжунжун] // *上观新闻 [Шангуань Новости]*, ?–2024. URL: <https://export.shobserver.com/qutt/html/401800.html> (дата обращения: 20.06.2024).
- [8] Jincheng 2016 — *Jincheng Huang*. Discussion on Importance and Entry Point of Imitation Writing in Composition Instruction // *International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities*. Chengdu: Atlantis Press, pp. 426–428.

References

- [1] Li Yun (2018). “Primenenie dodekafonii v tvorchestve kitayskikh kompozitorov XX — nachala XXI veka” [“Application of dodecaphony in the works of Chinese composers of the twentieth and early twenty-first centuries”]. In *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 2018. Vol. 8, No. 1 A, pp. 142–150 (in Russian).
- [2] Sun Weibo (2013). “Bol'shoy polifonicheskiy tsikl v tvorchestve kitayskikh kompozitorov” [“Large polyphonic cycle in the work of Chinese composers”]. In *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo: collection of scientific articles*. Iss. 7. Minsk: Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv, pp. 57–60 (in Russian).
- [3] Sun Weibo (2020). “Cherty novatorstva v kompozitsii bol'shogo polifonicheskogo tsikla Luo Zhongronga” [“Traits of innovation in the composition of Luo Zhongrong's large polyphonic cycle”]. In *Muzykal'naya pedagogika. Iсполnitel'stvo [Musical peda-*

- gogy. Performing art*]: collection of scientific papers. Iss. XII / scientific editors Larissa S. Zorilova, Margarita B. Sidorova. Moscow: Akademicheskij Proekt, pp. 172–189 (in Russian).
- [4] Wu Hongyuan (2016). *Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: istoriya i teoriya zhanra* [*Chinese art song: history and theory of the genre*]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv, 231 p. (in Russian, unpublished).
- [5] Fan Yu (2018). “Iz istorii kitayskoy seriynoy tekhniki: Luo Zhongrong” [“From the History of Chinese Serial Technology: Luo Zhongrong”]. In *Aktual'nye problemy vysshhego muzykal'nogo obrazovaniya*. 2018. No. 1 (47), pp. 59–63 (in Russian).
- [6] Fan Yu (2019). *Seriynaya tekhnika v kitayskoy kamerno-instrumental'noy muzyke 1980–1990-kh godov* [*Serial technique in Chinese chamber instrumental music of the 1980s–1990s*]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka. Nizhny Novgorod, 243 p. (in Russian, unpublished).
- [7] Wu Tong (2021). *97 Sui zuòqǔ jiā luò zhōng róng qūshì, gōnglínà shuō tā de zuòpǐn “chāojí nán chàng” dàn huì “yīzhí chàng xiàqù* [*97-year-old composer Luo Zhongrong has passed away*]. Available at: <https://export.shobserver.com/qutt/html/401800.html> (accessed: 20.06.2024) (in Chinese).
- [8] Jincheng Huang (2016). “Discussion on Importance and Entry Point of Imitation Writing in Composition Instruction”. In *International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities*. Chengdu: Atlantis Press, pp. 426–428.

Статья поступила в редакцию: 24.12.2023; одобрена после рецензирования: 21.01.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 24.12.2023; approved after reviewing: 21.01.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.008

Роль мультиинструментализма в обучении и практике военного дирижера

*Артур Иванович Галухин*¹, *Александр Викторович Звонов*²

^{1, 2} Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации, Москва, Россия

¹ agaluhin@bk.ru, <https://orcid.org/0009-0002-1681-3455>

² tubazvon@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3080-0696>

Аннотация. Мультиинструментализм (полиинструментализм) — явление в музыкальной исполнительской практике весьма распространенное, однако оно незаслуженно обделено вниманием в сфере профессионального обучения музыкантов-исполнителей и дирижеров. Между тем, освоение исполнителем очередного музыкального инструмента, познание до сих пор неисследованной им сферы музыкальной науки представляются наиболее эффективными способами погружения в музыкальное искусство, а вместе с тем и самовыражения личности. В статье рассматривается положительное влияние системы обучения мультиинструментализму на процесс становления руководителя оркестра или музыканта-исполнителя. На примере указанной проблемы в статье освещаются дополнительные векторы становления профессии военного дирижера.

Ключевые слова: *дирижирование, мультиинструментализм, полиинструментализм, военный дирижер*

Для цитирования: *Галухин А. И., Звонов А. В. Роль мультиинструментализма в обучении и практике военного дирижера // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 146–158. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.008>*

© Галухин А. И., Звонов А. В., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.008

The Purpose of Multi-Instrumentalism in the Training and Practice of a Military Conductor

Artur I. Galukhin¹, Alexander V. Zvonov²

^{1, 2} Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Russia

¹ agaluhin@bk.ru, <https://orcid.org/0009-0002-1681-3455>

² tubazvon@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3080-0696>

Abstract. Multi-instrumentalism (poly-instrumentalism) is a common practice in the field of professional training of musicians and conductors, yet it is a subject that has received little attention thus far. Meanwhile, the mastery of another musical instrument by the performer and the acquisition of knowledge of the hitherto unexplored aspects of musical science represent the most effective ways of studying musical art and, at the same time, of self-expression. The article examines the positive impact of the multi-instrumentalism teaching system on the learning process of an orchestra leader or a performing musician. Using the example of the problem of multi-instrumentalism, the article highlights additional ways of becoming a military conductor.

Keywords: *conducting, multi-instrumentalism, poly-instrumentalism, military conductor*

For citation: Galukhin, Artur I. & Zvonov, Alexander V. The Purpose of Multi-Instrumentalism in the Training and Practice of a Military Conductor. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 146–158. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.008>

© Artur I. Galukhin, Alexander V. Zvonov, 2024

Роль мультиинструментализма в обучении и практике военного дирижера

В настоящее время мультиинструментализм¹ воспринимается в искусствоведческой среде как полезный для развития профессиональных качеств музыканта-исполнителя навык владения различными музыкальными инструментами. Однако, несмотря на достаточный интерес к этому виду творчества и наличие ряда научных работ, данный феномен требует дополнительного исследования, в частности в сфере военной музыки. Предметом исследования настоящей публикации стало явление мультиинструментализма в музыкальной практике, а объектом — применение указанного навыка в обучении и практике военного дирижера.

Обучение музыканта требует наставнической опеки и активного педагогического участия в индивидуальном становлении исполнителя, что реализуется посредством основных образовательных программ (основных профессиональных образовательных программ) в учебных заведениях соответствующего профиля. Квалификационные требования в отношении инструментального исполнительства сконцентрированы, в большей степени, на развитии моноинструментальных навыков — как продолжение процесса совершенствования творческой деятельности, сформировавшегося уже в XVIII в. [Бодина 2009, 6]. Тем не менее фундаментом для моноинструментального искусства является мультиинструментальная традиция. Е. С. Таникова в контексте исследования марийской народной музыки делает вывод, что

переход с одного инструмента на другой во время игры не считался чем-то особенным и подчас не осознавался (марийски-ми. — А. Г., А. З.) музыкантами [Таникова 2008, 330].

Конечно, обе исполнительские тенденции развивались в определенном смысле параллельно: начинающий свое обучение музыкант естественным образом имел возможность играть только на одном инструменте. В то же время, преимущество исторического первенства

¹ Мультиинструментализм (полиинструментализм) — профессиональный навык игры на двух и более разных по звукоизвлечению и аппликатурным особенностям музыкальных инструментов.

определяется деятельностью состоявшихся инструменталистов и преобладающим способом их музыкальных выступлений. Таким образом, явление мультиинструментализма хотя и не ново, но достаточно актуально в настоящее время, на что указывает большое число музыкантов, профессионально освоивших несколько различных по способу звукоизвлечения инструментов. Здесь следует отметить, что в полной мере навык мультиинструментализма можно считать сформировавшимся у исполнителей, овладевших на профессиональном уровне инструментами, относящимися именно к

разным семействам (струнные, клавишные, духовые и т. п.) [Кабкова, Богданов, Михайлова 2018, 6].

Добиваясь наиболее эффективного воздействия на слушателей, музыканты образуют оркестры, объединяясь в крупные инструментальные группы, которые, как правило, управляются дирижерами. Дирижеры, в свою очередь, должны уметь не только управлять оркестрами с помощью мануальной техники, но, прежде всего, самостоятельно обладать профессиональными навыками игры на музыкальных инструментах [Батищев 2019, 5–6] и «методикой обучения на инструментах оркестра» [Гарбазей 2015, 7]. На эту тему оставили рассуждения в своих трудах такие известные дирижеры и общественные деятели, как И. А. Мусин [Мусин 1987, 3, 23] и А. П. Иванов-Радкевич [Иванов-Радкевич 1973, 11]. Необходимо учесть, что не только уверенные теоретические знания, но в меньшей степени и практическое умение игры на музыкальных инструментах являются залогом плодотворной репетиционной деятельности, от качества которой полностью зависит успех концертных выступлений оркестра. Чем разнообразнее профессиональная исполнительская практика, тем глубже специфику исполнительской техники сможет познать дирижер. А так как требования дирижера к музыкантам оркестра и анализ их игры полностью основываются на уровне компетенции самого руководителя, то мультиинструментализм имеет большое значение в дирижерском искусстве. И. А. Мусин утверждает, что

именно исполнительские способности, исполнительский опыт лежат в основе всех остальных сторон деятельности дирижера [Мусин 1987, 135];

для того, чтобы заметить какой-то недочет исполнения, дирижер должен <...> знать специфику игры на каждом инструменте [Мусин 1987, 161].

М. М. Каннерштейн рекомендует дирижеру владеть одним из струнных («предпочтительно скрипкой» [Каннерштейн 1972, 7]), духовых инструментов, фортепиано, собственным голосом, методикой работы с вокалистами и хором, а, кроме этого, и всем арсеналом знаний теоретических дисциплин, которым вооружает обучающегося современный музыкальный вуз.

А. Ф. Вдов в своем выступлении на научно-теоретической конференции «Военная музыка в истории России» прямо высказался о том, что военные дирижеры, не имеющие высокого исполнительского уровня игры на музыкальных инструментах, испытывают затруднения в процессе формулирования своих указаний музыкантам [Вдов 1999, 25]. Далее, аргументируя мысль о внешней простоте дирижерской профессии, которая на деле является весьма трудной, докладчик перечислил несколько десятков фамилий дирижеров, владевших исполнительскими навыками игры на музыкальных инструментах, выделив из них Н. Г. Рахлина, владевшего по крайней мере четырьмя [Вдов 1999, 26].

В современной системе образования приоритетность учебных дисциплин выражена в учебных часах, отведенных на формирование рассматриваемой компетенции. В *Таблице 1* (см. с. 152–153) представлены объемы часов, отведенные в некоторых музыкальных вузах России на профессиональные учебные дисциплины по специальности («Дирижирование» и «Инструментальное исполнительство») с детализацией нагрузки на изучение музыкальных инструментов.

Нетрудно заметить, что в системе современного музыкального образования освоению дополнительных инструментов отводится от 1 до 4% учебного времени, что, конечно, учитывая возможности, которые открываются перед исполнителем-мультиинструменталистом, является недостаточным для овладения начальными навыками игры. Ситуация не изменится значительно, если к сумме часов на освоение оркестровых инструментов добавить бюджет времени, предназначенный для приобретения мастерства игры на фортепиано, — 4–6% от совокупности часов, отведенных на приобретение всех соответствующих компетенций по выбранной специальности, согласно учебному плану образовательной организации. К тому же целью рабочих программ ряда вузов является не практическое обучение игре, а лишь формирование теоретических знаний о природе и особенностях дополнительных инструментов.

Об одной важной и неотъемлемой стороне дирижерской профессии хотелось бы сказать отдельно. Как гражданским, так и военным дирижерам в своей творческой деятельности часто приходится выполнять инструментовки музыкальных произведений разных жанров. Если ди-

рижер имеет в своем распоряжении не один тип оркестра (например, на базе военного оркестра создан вокально-инструментальный ансамбль (ВИА)), то спектр штриховых, тесситурных и т. п. особенностей инструментов, о которых должен быть хорошо осведомлен автор инструментовки, значительно расширяется. Удобство исполнения той или иной партитуры во многом зависит от качества ее инструментовки. Слушателю может показаться, что разница между удобной и посредственно выполненной инструментовкой незначительна; но время, затраченное на разучивание таких партитур, станет главным индикатором компетентности аранжировщика. В этом случае навык мультиинструментализма даст музыканту, выполняющему инструментовку, необходимое представление о звучании и возможности исполнения оркестровых партий без необходимости многократного предварительного проигрывания их вариантов. Следует заметить, что количество и уровень квалификации мультиинструменталистов оркестра прямо пропорциональны сложности партитуры, а также влияют на состав инструментов в ней. Сценарий концертного выступления музыкального коллектива составляется исходя из программной направленности мероприятия и подготовленности самого оркестра. Чем шире круг возможностей музыкантов и дирижера, тем многограннее получится программа.

Обратимся к уникальной возможности взаимозаменяемости музыкантов коллективов, в которых есть мультиинструменталисты. Принимая во внимание, что реальный состав оркестра может отличаться от требуемого в партитуре не только принципиально, но и ситуативно, по причине временно отсутствующего необходимого музыкального инструмента (музыканта) или невозможности его использования, взаимозаменяемость будет не только полезна, но и даст возможность провести выступление на хорошем профессиональном уровне. Данный метод преодоления творческих и кадровых проблем особенно резонансно проявляется в военных творческих коллективах.

В апреле 2023 г. одним из авторов настоящей статьи было проведено анонимное анкетирование некоторых военных музыкантов (с помощью анкет-опросников без дифференциации по возрасту, полу, должности, месту дислокации военного оркестра и иных критериев) из состава сводного военного оркестра для музыкального обеспечения военного парада на Красной площади 9 мая. Анкетирование дало следующие результаты:

- из 20 опрошенных военных дирижеров все считают навык мультиинструментализма весьма полезным в дирижерской практике;
- из 103 опрошенных военных музыкантов пятнадцати оркестров, постоянно дислоцирующихся в Московской, Мурманской областях

Таблица 1. Количество часов на освоение непрофильного музыкального инструмента

<i>Учебное заведение</i>	<i>Специальность (специализация)</i>
Военный институт (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского	Дирижирование военным духовым оркестром
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского	Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром (специалитет)
	Композиция (специалитет)
	Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) (СПО)
	Хоровое дирижирование (СПО)
Российская академия музыки имени Гнесиных	Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром (специалитет)
	Дирижирование оркестром духовых инструментов (ассистентура-стажировка)
	Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) (СПО)
Московский государственный институт культуры	Дирижирование академическим хором (специалитет)
	Оркестровые духовые и ударные инструменты (СПО)
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова	Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром (специалитет)
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова	Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром (специалитет)
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки	Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром (специалитет)

и на острове Новая Земля, мультиинструменталистов оказалось 81 человек, из них 35 владеют двумя разными по звукоизвлечению и (или) аппликатурным особенностям музыкальными инструментами, 27 — тремя, 14 — четырьмя, 2 — пятью, 4 — шестью;

Всего часов на обучение (без факультативов)	Часов на изучение музыкальных инструментов		Цель изучения оркестровых инструментов (кроме фортепиано)
	Фортепиано	Техника игры на оркестровых инструментах	
10800	324	288	Теория и практика
10800	540	144	Теория
10800	540	—	—
7722	есть	—	—
7722	есть	—	—
10800	252	216	Теория и практика
4752	—	72	Теория и практика
7722	192	—	—
	есть	нет	—
	есть	нет	—
10800	216	396	Теория
10800	468	108	Теория
10800	360	288	Теория и практика

- на вопрос о пользе мультиинструментализма для творческой деятельности военного оркестра положительно ответил 81 человек;
- с утверждением о том, что навык мультиинструментализма расширяет профессиональную подготовку военного дирижера/музыканта,

согласилось приблизительно одинаковое количество человек — 68 по отношению к дирижеру и 64 по отношению к музыканту;

- 21 опрошенный владеет одним музыкальным инструментом, почти столько же человек (23) согласились с утверждением о том, что мультиинструментализм только препятствует профессиональному становлению моноинструменталиста;
- 40 человек посчитали напрасной перспективу обучения мультиинструментализму в учебных учреждениях.

Становится очевидным, что деятельность военных оркестров создает условия для освоения музыкантами дополнительных инструментов. В результате почти 80% опрошенных уже владеют навыком мультиинструментализма и считают его полезным для своей профессии, но вместе с тем около 40% думают, что нет практической необходимости специально обучать этому умению в учебных заведениях.

Как важную историческую деталь следует упомянуть, что явление мультиинструментализма было характерно для военных оркестров со времен правления Петра Великого:

Военных музыкантов обучали игре не только на духовых, но и на смычковых инструментах, чтобы они при необходимости могли исполнять балльную музыку [Тутунов 2005, 61].

В настоящее время нечто подобное происходит в многочисленных случаях, когда члены военных оркестров, нередко во главе с военным дирижером, объединяются в нештатные, но тем не менее достаточно востребованные ВИА. Такие коллективы часто ведут более активную служебно-творческую деятельность, чем штатные военные оркестры, выступая вместе с другими коллективами (например, танцевальными или спортивными). Их выступления граничат по целям и задачам с предназначением ансамблей песни и пляски ВС РФ, которые, в свою очередь, отличаются бóльшим составом по количеству музыкантов. В результате плодотворной деятельности названных коллективов командованием ВС РФ было принято решение организовать мобильные фронтовые творческие бригады — предназначенные для проведения концертов в зоне соприкосновения с противником. В настоящее время функционируют две такие бригады, которые имеют свои Telegram-каналы. Военнослужащие данных бригад, концертируя в сложных бытовых и климатических условиях, на высоком профессиональном уровне владеют различными музыкальными инструментами, мастерством художественного слова и вида-

ми изобразительного искусства, зачастую являются авторами собственных концертных номеров.

Музыкально-пропагандистская деятельность на территории проведения миротворческих операций изложена в докладе И. В. Якушева «Работа военного дирижера с музыкально-творческими коллективами при выполнении специальных задач за пределами Российской Федерации» [Якушев 2022, 149], в котором автор описал наиболее значимые и часто используемые направления творческой работы военного дирижера в данных условиях. Обладая богатым дирижерским, культурно-просветительским и исполнительским опытом, И. В. Якушев подробно разбирает ситуации, с которыми может столкнуться руководитель творческого коллектива в военное время: проведение программных выступлений и концертов-лекций, мастер-классов игры на музыкальных инструментах в образовательных организациях, совместных мероприятий с хоровыми капеллами (в этом случае дирижеру нужно не только владеть вокальными навыками, но и знать хоровой репертуар). Важно заметить, что И. В. Якушеву в процессе работы с артистами приходилось не только дирижировать, но и самостоятельно исполнять музыкальные партии на различных инструментах (гитаре, фортепиано, медных духовых), которыми он владеет на профессиональном уровне.

Подобная деятельность военных оркестров может быть востребована и в мирное время — особенно в населенных пунктах, отдаленных от крупных городов. В провинции хоровые коллективы, как правило, представлены народными ансамблями, роль образовательных учреждений выполняют кружки художественной самодеятельности, а военный дирижер зачастую является единственным специалистом, имеющим высшее профессиональное образование в области музыки. Поэтому именно он берет на себя ответственность за обучение игре на музыкальных инструментах наиболее способных к этому виду творчества граждан, а также воспитанников военного оркестра, выполняя задачу культурного просвещения населения.

Навык мультиинструментализма высоко оценен во многих теоретических трудах выдающихся дирижеров и педагогов музыкального искусства; есть много положительных отзывов слушателей ВИА, организованных на базе военных оркестров, ансамблей песни и пляски, фронтовых творческих бригад, да и самих военных дирижеров и музыкантов, что дает повод обратить внимание на преподавание соответствующих учебных дисциплин в музыкальных учебных заведениях. Очевидна практи-

ческая польза навыка мультиинструментализма в творческих коллективах и собственно в деятельности их руководителя.

В заключение приведем обобщенное мнение многих авторов монографий, учебно-методических пособий и материалов о том, что не каждый выдающийся исполнитель может стать дирижером, но всякий выдающийся дирижер — незаурядный исполнитель, и чем разнообразнее палитра профессиональных компетенций и практических умений руководителя оркестра, тем ярче блеск его мастерства на сцене.

Список источников

- [1] Батищев 2019 — *Батищев И. В.* Инструменты военного духового оркестра: учебник. Москва: Военный университет, 2019. 107 с.
- [2] Бодина 2009 — *Бодина Е. А.* История музыкального образования: учебное пособие. Москва: Московский городской педагогический университет, 2009. 164 с.
- [3] Вдов 1999 — *Вдов А. Ф.* Значение инструмента военного оркестра в практической деятельности военного дирижера // Материалы научно-теоретической конференции «Военная музыка в истории России» / Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 1999. С. 25–30.
- [4] Гарбазей 2015 — *Гарбазей И. Н.* Методика обучения игре на инструментах военного духового оркестра: учебник. Москва: Военный институт (военных дирижеров) Военного университета, 2015. 408 с.
- [5] Иванов-Радкевич 1973 — *Иванов-Радкевич А. П.* О воспитании дирижера. Москва: Музыка, 1973. 75 с.
- [6] Кабкова, Богданов, Михайлова 2018 — *Кабкова Е. П., Богданов М. Г., Михайлова Д. С.* Электронный клавишный музыкальный инструмент: методические рекомендации для преподавания учебного предмета Музыка с активным развивающим компонентом в системе начального общего образования. Москва: Музыка, 2018. 45 с.
- [7] Каннерштейн 1972 — *Каннерштейн М. М.* Вопросы дирижирования. Москва: Музыка, 1972. 253 с.
- [8] Мусин 1987 — *Мусин И. А.* О воспитании дирижера. Очерки. Ленинград: Музыка, 1987. 247 с.
- [9] Таникова 2008 — *Таникова Е. С.* Мультиинструментализм в традиционной музыке мари: к постановке проблемы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 328–332.
- [10] Тутунов 2005 — *Тутунов В. И.* История военной музыки России: учебник / общ. ред. Аксенов Е. С. Москва: Музыка, 2005. 496 с.
- [11] Якушев 2022 — *Якушев И. В.* Работа военного дирижера с музыкально-творческими коллективами при выполнении специальных задач за пределами Российской Федерации // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: Материалы Всероссий-

ской межвузовской научно-практической конференции (Москва, 21 апреля 2022 года) / отв. ред. И. В. Батищев, С. В. Кириллов, Р. Г. Лаптев, А. М. Понькина. Москва: Военный университет, 2022. С. 145–150.

References

- [1] Batishchev, Igor V. (2019). *Instrumenty voennogo dukhovogo orkestra [Instruments of the military brass band]: textbook*. Moscow: Voennyi universitet, 107 p. (in Russian).
- [2] Bodina, Elena A. (2009). *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya [History of music education]: textbook*. Moscow: Moskovskiy gorodskoy pedagogicheskiy universitet. 164 p. (in Russian).
- [3] Vdov, Anatoly F. (1999). “Znachenie instrumenta voennogo orkestra v prakticheskoy deyatelnosti voennogo dirizhera” [“The significance of the instrument of a military orchestra in the practical activity of a military conductor”]. In *Materialy nauchno-teoreticheskoy konferentsii “Voennaya muzyka v istorii Rossii” [Materials of the scientific and theoretical conference “Military music in the history of Russia”]*. Moscow, pp. 25–30 (in Russian).
- [4] Garbazei, Ilya N. (2015). *Metodika obucheniya igre na instrumentakh voennogo dukhovogo orkestra [Methods of teaching playing instruments of a military brass band]: textbook*. Moscow: Voennyi institut (voennykh dirizherov) Voennogo universiteta. 408 p. (in Russian).
- [5] Ivanov-Radkevich, Aleksandr P. (1973). *O vospitanii dirizhera [About the education of a conductor]*. Moscow: Muzyka. 75 p. (in Russian).
- [6] Kabkova, Elena P.; Bogdanov, Mikhail G. & Mikhaylova, Dar'ya S. (2018). *Elektronnyy klavishnyy muzykal'nyy instrument: metodicheskie rekomendatsii dlya prepodavaniya uchebnogo predmeta Muzyka s aktivnym razvivayushchim komponentom v sisteme nachal'nogo obshchego obrazovaniya [Electronic keyboard musical instrument: methodological recommendations for teaching the subject of Music with an active developmental component in the system of primary general education]*. Moscow: Muzyka. 45 p. (in Russian).
- [7] Kannerstein, Mikhail M. (1972). *Voprosy dirizhirovaniya [Conducting issues]*. Moscow: Muzyka, 253 p. (in Russian).
- [8] Musin, Ilya A. (1987). *O vospitanii dirizhera. Ocherki [About the education of a conductor. Essays]*. Leningrad: Muzyka: Leningradskoe otdelenie, 247 p. (in Russian).
- [9] Tanikova, Elena S. (2008). “Mul'tiinstrumentalizm v traditsionnoy muzyke mari: k postanovke problem” [“Multiinstrumentalism in traditional Mari music: towards the formulation of the problem”]. In *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Herzena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]*. 2008. No. 80, pp. 328–332 (in Russian).
- [10] Tutunov, Vladimir I. (2005). *Istoriya voennoy muzyki Rossii [History of Military music of Russia]: textbook, general editing by Evgeniy S. Aksyonov*. Moscow: Muzyka. 496 p. (in Russian)
- [11] Yakushev, Igor V. (2022). “Rabota voennogo dirizhera s muzykal'no-tvorcheskimi kolektivami pri vypolnenii spetsial'nykh zadach za predelami Rossiyskoy Federatsii” [“The work of a military conductor with musical and creative collectives when

performing special tasks outside the Russian Federation”]. In *Aktual'nye voprosy ispolnitel'stva i metodiki obucheniya igre na dukhovykh i udarnykh instrumentakh* [Current issues of performance and methods of teaching playing wind and percussion instruments]: Materials of the All-Russian Interuniversity Scientific and Practical Conference (Moscow, April 21, 2022), executive editors Igor V. Batishchev, Sergey V. Kirillov, Roman G. Laptev, Antonina M. Pon'kina. Moscow: Voenny universitet, pp. 145–150 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 18.09.2023; одобрена после рецензирования: 15.10.2023; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 18.09.2023; approved after reviewing: 15.10.2023; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Документы

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.009

А. С. Ляпунова — публикатор и комментатор писем А. Н. Серова

Анастасия Степановна Войцешко

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

nastazziy@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2276-8902>

Аннотация. Известным отечественным источниковедом и текстологом Анастасией Сергеевной Ляпуновой — заведующей Отделом рукописей Ленинградской консерватории — в 1940 г. были подготовлены к публикации письма А. Н. Серова, адресованные председателю Русского музыкального общества А. А. Кирееву. В настоящей статье освещаются этапы работы исследователя с документами, дается текстологическое описание источников, кратко характеризуется содержание писем А. Н. Серова и предпосланного им развернутого научного комментария А. С. Ляпуновой.

Ключевые слова: *Александр Николаевич Серов, Александр Алексеевич Киреев, Русское музыкальное общество, Отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, письма, машинопись*

Для цитирования: *Войцешко А. С. А. С. Ляпунова — публикатор и комментатор писем А. Н. Серова // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 160–169. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.009>*

© Войцешко А. С., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.009

Anastasia Lyapunova as a Publisher and a Commentator of Alexander Serov's Letters

Anastasia S. Voitseshko

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia
nastaziy@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2276-8902>

Abstract. The phenomenon of Serov's letters demonstrates his individuality and creative thinking, thereby exposing a sensitive, vulnerable nature. A dedication to the educational cause is particularly evident in moments of acute controversy, in the selfless struggle for justice. The texts of the letters to Alexander A. Kireev provide insight into the state of the concert repertoire during that period, as well as the context surrounding the confrontation between two organizations — the Russian Musical Society and the Free Music School. The correspondence commenced with the search for the truth about himself on the part of Society and acknowledgment of Serov's contributions to Russian music. The decade-long dispute culminated in the critic's detachment from the standards of public education and the popularity of the domestic modern repertoire. As a result of the critic's counsel, concert programmes featured previously unperformed works on the Russian stage, which subsequently delighted the audience and stimulated their interest in relevant compositions.

Keywords: *Anastasia S. Lyapunova, Alexander N. Serov, Alexander A. Kireev, Russian Musical Society, Manuscript Department of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Rimsky Korsakov State Conservatory, letters, typing*

For citation: Voitseshko, Anastasia S. Anastasia Lyapunova as a Publisher and a Commentator of Alexander Serov's Letters. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 160–169. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.009>

© Anastasia S. Voitseshko, 2024

А. С. Ляпунова — публикатор и комментатор писем А. Н. Серова

В 1940 г. известным отечественным источниковедом и текстологом, заведующей Отделом рукописей Ленинградской консерватории Анастасией Сергеевной Ляпуновой¹ были подготовлены к публикации «три неизданных письма композитора А. Н. Серова к председателю Русского музыкального общества А. А. Кирееву» [Сквирская 2012, 1], которые хранятся в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. Планируемая публикация писем должна была сопровождаться развернутым научным комментарием Анастасии Сергеевны. Расшифровкой данных писем также занималась Софья Марковна Вильскер², секретарь Ученого совета и заведующая Рукописным отделом Ленинградской консерватории с 1945 г.³

В сохранившемся машинописном экземпляре предполагаемой публикации в верхнем левом углу первого листа сделана надпись рукой А. С. Ляпуновой (синими чернилами): «Статья сдана С. М. Вильскер во Времен-

¹ Анастасия Сергеевна Ляпунова (1903–1973) — первый руководитель Отдела рукописей Ленинградской консерватории, музыковед, дочь композитора, профессора С. М. Ляпунова. А. С. Ляпунова сформулировала базовые положения научной обработки музыкальных рукописей, создала каталоги М. И. Глинки, М. А. Балакирева и А. К. Глазунова. Она же подготовила к публикации два тома академического издания Литературного наследия М. И. Глинки: *Глинка М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка*; под ред. В. Богданова-Березовского. Т. 1. Автобиография и творческие материалы. Ленинград; Москва: Музгиз, 1952; Т. 2. Письма и документы. Москва: Музгиз, 1958), 5-й и 7-й тома Полного собрания сочинений Н. А. Римского-Корсакова (*Римский-Корсаков Н. А. ПСС / Н. А. Римский-Корсаков*; подгот. А. С. Ляпуновой. Т. 5, Т. 7. Литературные произведения и переписка. Москва: Музгиз, 1963; 1970 (подробнее см.: *Сквирская Т. З., Панченко Ф. В. Хранитель и исследователь. А. С. Ляпунова — музыкант, библиотекарь, ученый // Библиотечное дело. 2005. № 2 (26). С. 39–41*). Эпистолярное наследие А. Н. Серова входило в круг ее научных интересов и в последние годы жизни.

² Софья Марковна Вильскер (1900– ок. 1971) — руководитель Отдела рукописей Ленинградской консерватории, музыковед и пианистка, занималась немецкими письмами А. Г. Рубинштейна к матери, рукописями А. К. Глазунова, библиографией наследия Н. А. Римского-Корсакова (подробнее см.: *Сквирская Т. З. Отделу рукописей 70 лет // Musicus. 2009. № 1 (14). С. 10–14*).

³ При подготовке настоящей публикации была произведена сверка расшифровок Ляпуновой с оригиналами писем.



Ил. 1. Анастасия Сергеевна Ляпунова, заведующая Отделом рукописей Ленинградской консерватории. 1950-е гг.

Fig. 1. Anastasia S. Lyapunova, Head of the Department of Manuscripts at the Leningrad Conservatory. The 1950s

ник ЛОЛГК в марте 1940 г. А. Л.» (Временник Теоретико-композиторского факультета — периодическое научное издание Ленинградской консерватории в 1940-е гг. — А. В.).

Сохранившееся эпистолярное наследие А. Н. Серова, как известно, значительно по масштабам, к настоящему времени издана лишь его часть. Среди опубликованных архивных источников в отечественном музыкознании уже представлены письма Серова к его сестре С. Н. Дютур (они охватывают период 1845–1861 гг.), изданные Н. Ф. Финдейзеном⁴, и письма к отцу, опубликованные Р. И. Грубером⁵. Выделим и письма А. Н. Серова к М. А. Балакиреву — сохранившийся отпечаток статьи А. С. Ляпуновой, подготовленной исследователем, но не вошедшей в сборник «Очерки по истории и теории музыки»⁶ и очень важной с точки зрения общения двух музыкантов. Назовем опубликованные

⁴ Серов А. Н. Письма Александра Николаевича Серова к его сестре С. Н. Дютур (1845–1861 гг.), изданные Ник. Финдейзен. Санкт-Петербург: Тип. Н. Финдейзена, 1896. 270 с.

⁵ Грубер Р. И. Письма А. Серова к отцу // Музыкальное наследство: Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва: Музгиз, 1935. Вып. 1. С. 211–221.

⁶ Очерки по истории и теории музыки. Ленинград: Изд-во Гос. научно-иссл. института театра и музыки, 1939. Указание на данный неопубликованный текст см.: «Имеется в подручной 6-ке Рукописного отдела РНБ». URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_

письма А. Н. Серова к В. В. и Д. В. Стасовым под редакцией А. А. Гозенпуда и В. А. Обрама в трех томах⁷, письма к близкой знакомой музыканта М. П. Анастасьевой (Мавромихали)⁸, а также единичные публикации в журналах писем к разным адресатам, среди которых А. С. Даргомыжский⁹, Ф. Лист¹⁰, В. Ф. Одоевский¹¹, А. Н. Островский¹², музыкальный деятель М. Е. Славинский¹³, критик В. П. Гаевский¹⁴, симферопольский сослуживец и друг композитора А. А. Бакунин¹⁵ (брат М. А. Бакунина, идеолога анархизма). Опубликованы также письма к знакомой Серова В. Е. Жуковой¹⁶, создателю либретто «Юдифи» Д. И. Лобанову¹⁷, теат-

000018_гс_2922411/ (дата обращения: 12.02.2023). Место хранения писем А. Н. Серова: ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 8. Д. 1020.

⁷ Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым / под ред. А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам // Музыкальное наследие. Москва: Музгиз, 1962. Том 1. С. 65–349; 1966. Том 2. Часть 1. С. 65–284; 1970. Том 3. С. 27–207.

⁸ Александр Николаевич Серов: его очерки, письма и заметки. 1859–1866 г. // Русская старина. 1878. Том 21, январь. С. 151–176.

⁹ Письма М. И. Глинки к А. С. Даргомыжскому и Н. А. Степанову и письма А. Н. Серова к А. С. Даргомыжскому, с предисловием и примечаниями В. Каратыгина // Невский альманах. Вып. 2: «Из прошлого» (писатели, художники, артисты) / ред. Ф. Д. Батюшков. Петроград, 1917. С. 71–84.

¹⁰ Письма А. Н. Серова [к Ф. Листу] / публ. и прим. Вл. Протопопова; пер. с фр. Г. Рабиновича // Музыкальная академия. 1984. № 1. С. 77–86. Первое из опубликованных писем написано в Симферополе и датировано 20 октября 1847 г.

¹¹ Одоевский В. Ф. Дневник. Переписка. Материалы / ред.-сост. М. П. Рахманова. Москва: Дека-ВС, 2005. С. 303–304.

¹² Островский А. Н. Письма (1842–1872) // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Том 14.

¹³ Являясь чиновником Государственного банка в Керчи, М. Е. Славинский решил посвятить себя музыке и приехал учиться в Петербургскую консерваторию, оказавшись в одном классе с П. И. Чайковским. Именно Славинский осенью 1864 г. познакомил Чайковского с Серовым, пригласив товарища на один из музыкальных «вторников». По словам Г. А. Лароша, «хозяин дома продолжал не внушать ему [Чайковскому] симпатии <...> Если он в Серове восхищался композитором и недолюбливал человека, то на творца „Юдифи“ произвел впечатление обратное. Лично он ему очень понравился» [Чайковский 1900, 82].

¹⁴ Письма А. Н. Серова [к В. П. Гаевскому] / публ. и прим. И. Смирновой // Советская музыка. 1963. № 9. С. 44–51.

¹⁵ Финдейзен Н. Ф. Новые материалы для биографии А. Н. Серова. Письма его к А. А. Бакунину (1850–1853 гг.) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894 гг. Приложения. 1895. Кн. 3-я. С. 110–129.

¹⁶ Письма А. Н. Серова [к В. Е. Жуковой] / публ. и прим. Г. Я. Эльдмана // Советская музыка. 1954. № 8. С. 59–77.

¹⁷ Лобанов Д. И. А. Н. Серов и его опера «Юдифь». Из воспоминаний // Вестник Европы. Санкт-Петербург: Тип. Ф. С. Сущинского, 1871. Том 3, июнь. № 6. С. 919–927; Финдейзен Н. Ф. Письма к Д. Лобанову // Русская музыкальная газета. 1908. № 15–16, 13–20 апреля. С. 372–376.

ральным деятелям П. С. Федорову¹⁸ и А. М. Борху, певице Ю. Ф. Абаза¹⁹, фольклористу П. А. Бессонову²⁰, фрейлине Великой княгини Елены Павловны баронессе Э. Ф. фон Раден²¹. Остаются же до сих пор неизданными письма к Апол. Н. и Ал. Н. Майковым, Я. П. Полонскому и многим другим, сведения о которых приведены, в частности, в указателе Пушкинского Дома «Музыка и музыканты»²².

Отметим исключительную разрозненность материалов А. Н. Серова, представленных в разных архивах и нуждающихся в обобщении: в Кабинете рукописей Российского института истории искусств хранятся рисунки юного Серова и либретто к опере «Юдифь»²³, в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории обнаруживается бесценная переписка с различными адресатами и записные книжки с карандашными эскизами и нотными набросками²⁴. Внушительная коллекция писем и нотных автографов хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома²⁵. Важные документы представлены в Отделе рукописей РНБ: более 50 писем к сестре С. Н. Дютур, 45 писем к К. И. Званцову, 225 к В. В. Стасову, и ответы адресатов с конвертами²⁶. Указанные уникальные материалы, а также прижизненные издания представляют значительный научный интерес.

¹⁸ Письма А. Н. Серова [к А. М. Борху и П. С. Федорову] / публ. и прим. А. Петрова // Советское искусство. 1934. № 42, 11 сентября; Письмо А. Н. Серова [к П. С. Федорову] // Жизнь искусства. 1919. № 320, 18 декабря.

¹⁹ Письма А. Н. Серова [к Ю. Ф. Абаза] / публ. и прим. Н. Н. Лернера // Бирюч петроградских государственных театров: 2-й сб. статей. 1921. С. 242–256.

²⁰ Письма А. Н. Серова [к А. Н. Островскому, П. А. Бессонову и П. С. Федорову] // Островский и русские композиторы. Письма. Москва; Ленинград: [б. и.], 1937. С. 186–189.

²¹ Письма А. Н. Серова [к Э. Ф. Раден] / публ. и перевод М. Будылиной // Советская музыка. 1971. № 7. С. 102–105.

²² Музыка и музыканты. Творческие и биографические материалы в фондах и коллекциях Рукописного отдела Пушкинского дома. XVIII–XX вв.: указатель / сост.: Л. В. Герашко [и др.]. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2003. 432 с.

²³ См.: Путеводитель по Кабинету рукописей Российского института истории искусств: Дополненное и исправленное издание «Путеводителя по архивным фондам Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии» / сост. О. Л. Данскер, Г. В. Копытова; ред. А. Я. Альтшуллер. 2-е изд. Санкт-Петербург: [б. и.], 1996 [Минкультуры; РАН; РИИИ]. 143 с.

²⁴ *Кандакова-Камерис Ю. С.* Записные книжки А. Н. Серова // Три века Петербурга: музыкальные страницы: сборник статей и тезисов / сост., науч. ред. З. М. Гусейнова. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 17–38.

²⁵ См.: Музыка и музыканты.

²⁶ Документы хранятся в фонде А. Н. Серова в Российской национальной библиотеке: Ф. 693. Оп. 504.

Феномен эпистолярного наследия Серова подчеркивает исключительное отношение композитора к жанру письма. Кроме семейной переписки, мемуарных заметок и официальных посланий, он проявлял остроту критической мысли в открытых письмах и очерках-размышлениях, рассуждая о мире искусства, излагая собственные философские взгляды и эстетические установки.

Рассматриваемые А. С. Ляпуновой письма Серова являются ярким образцом письменного обращения, касающегося его многосторонней деятельности. Обделенный вниманием РМО, не получивший заслуженных прав почетного Члена Русского музыкального общества, автор весьма эмоционально выражает искреннее возмущение по поводу несправедливости сложившейся ситуации.

Каждое из писем имеет трехчастную композицию, соответствующую этикету рассматриваемой эпохи: приветствие, основная часть и концовка. Однако вежливое обращение к адресату у Серова лаконично, он предпочитает сразу переходить к сути дела, тезисно обрисовывая в зачине проблему, которая будет обсуждаться в основной части послания. Конец же письма, кроме прощания, содержит итоги обращения, словно резюмируя изложенный текст (наиболее ярко это проявляется в первом письме к А. А. Кирееву).

Первое послание касается исключительно личности композитора и его роли почетного Члена Общества. Сетую на несправедливое к себе отношение со стороны Дирекции Петербургского отделения РМО, критик выделяет ряд проблем, обозначая каждую вопросительной формой: равноправность, соблюдение формальностей, некомпетентность обозначенных лиц; звучат и более общие, риторические вопросы — чем спровоцирована конфронтация между Обществом и личностью русского музыканта, правомерны ли поступки уважаемой организации, играющей решающую важную роль в русском искусстве.

Ответы на них содержатся во второй половине письма: Серов гармонично подводит адресата к нужной мысли, не только объявляя о своих намерениях пристыдить РМО перед публикой, но и предлагая решение возникшей проблемы путем задокументированного голосования на общем собрании. Борясь за свою правоту, композитор озвучивает главную мысль, проходящую красной нитью сквозь всю его просветительскую деятельность, — отсутствие поддержки соратников-профессионалов сильно влияло на активность Серова в музыкальной сфере, побуждая вступать в полемику с коллегами на страницах журналов и газет. В рукописях можно обнаружить признаки редакторской работы — пометы,

сделанные красным карандашом. Нельзя с уверенностью сказать, кто именно готовил письма к публикации, но не исключено, что сам критик решился исполнить свою угрозу, показать обществу истинное отношение уважаемого Общества к заслугам его почетного Члена.

Второе письмо — менее резкое по тону — не содержит эмоциональных пассажей в сторону РМО. Получив отклик, которого жаждал в течение десяти лет, Серов остался удовлетворен восстановленной справедливостью. Рассматриваемое послание можно обозначить как письмо с предложениями: композитор делает мудрое замечание о составленной программе концертов, открыто ставя Общество в невыгодное сравнение с Бесплатной музыкальной школой. Популярность концертов под управлением М. А. Балакирева и превосходная программа приносили заслуженную прибыль, и соперничать с подобным мог лишь превосходно продуманный проект, который, по мнению критика, РМО предоставить не смогло. Значительное место в программе концертов Общества занимала музыка европейских композиторов, в то время как русским музыкантам отдавалась совсем малая часть. И даже те произведения отечественных композиторов, что учитывались в программе Общества, уже были хорошо известны публике ввиду частого исполнения. В связи с этим Серов мудро предлагает исполнять музыку современников, дополняя репертуар свежими произведениями.

Кроме того, Серов замечает существенные недостатки тематических концертов. К примеру, программа концерта с музыкой «классиков» не представлялась критику без имени И. С. Баха. Благодаря совету Серова в репертуар были включены имена Глюка (сцена “*De la Haine et sa suite*” из оперы «Армида» была исполнена в следующем сезоне 21 ноября 1870 г.) и Керубини (увертюра к опере «Абенсераги, или Знамя Гранады» прозвучала в концерте РМО 7 ноября того же года). Искренняя тяга к музыкальному просвещению заставила критика предложить еще одну важную мысль — исполнять отрывки из редко ставящихся оперных шедевров (Терцет и хор жрецов из 2-го акта «Волшебной флейты» Моцарта, Хор охотников из «Эврианты» Вебера, увертюры к операм Мегюля), а также фрагменты симфоний Берлиоза и Мендельсона. Незамедлительно был предложен и Вагнер, пропагандированием музыки которого на русской сцене был занят Серов. Таким образом, сочетание классического и современного могло бы значительно обогатить репертуар и привлечь больше слушателей.

Текст третьего письма, небольшой по объему, содержит устранение неточностей в проекте десяти концертов РМО. Преданный просветитель-

скому делу, Серов не мог не указать на ошибки в программе, касающиеся дат. Подобные ошибки были распространенным явлением: даты неверно печатали в биографических справках и указателях, что неизбежно дублировалось и в афишах.

Готовя к публикации письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву, Ляпунова предпосылает им предисловие (ученый определяет его скромно как «Вступительная заметка»). Предисловие содержит обзор отношений композитора и РМО, раскрывает контекст и причину обращений композитора к адресату. Дополнительный 27-й лист машинописного документа представляет собой копию его последнего листа, написанную чернилами. Вступительная заметка выполнена Ляпуновой на бежевой бумаге средней плотности, имеет постраничную пагинацию вверху посередине. Все сноски, сделанные в расшифровке писем, вводятся исследователем после каждого документа, тексты на иностранных языках вписаны перьевой ручкой синими чернилами²⁷.

При расшифровке писем Ляпунова сохраняет особенности авторского правописания. Перед каждым предложением или абзацем, которые композитор намерен отделить по смысловому содержанию, выставляются тире. Музыкант склонен выносить в скобки по несколько предложений, формируя отдельное мнение по рассматриваемой проблеме. Слова и фразы, на которые Серов хочет обратить внимание адресата, акцентируются одинарным, двойным или волнистым подчеркиванием, в зависимости от эмоциональной насыщенности текста. Все особенности оформления Ляпунова сохраняет в тексте подготовленной ею публикации.

Комментарии к письмам, выполненные А. С. Ляпуновой, сейчас, по прошествии нескольких десятилетий, нуждаются в уточнениях. Поэтому при публикации текстов писем и «Вступительной заметки» нами вводятся дополнения, вынесенные в раздел «Комментарии».

Аббревиатуры

ЛОЛГК — Ленинградская орденa Ленина государственная консерватория

РМО — Русское музыкальное общество

РНБ — Российская национальная библиотека (г. Санкт-Петербург)

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

²⁷ Автографы писем Серова выполнены на тонкой бумаге светло-бежевого оттенка черными чернилами. Листы имеют заломы, характерные для пересылки в конвертах.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Сквирская 2012 — Памяти Анастасии Сергеевны Ляпуновой: сборник статей и материалов / отв. ред. Т. З. Сквирская. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2012. 304 с. (Петербургский музыкальный архив; вып. 9).
- [2] Чайковский 1900 — *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Том 1. Москва; Лейпциг: Издательство П. Юргенсона, 1900. 537 с.

References

- [1] Skvirskaya, Tamara Z. (2012). *Pamyati Anastasii Sergeevny Lyapunovoy* [In memory of Anastasia Sergeevna Lyapunova]: collection of articles and materials, executive editor Tamara Z. Skvirskaya. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, 304 p. (Peterburgskiy muzykal'nyy arkhiv [St. Petersburg Music Archive]. Iss. 9). (In Russian).
- [2] Tchaikovsky, Modest I. (1900). Life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Vol. 1. Moscow; Leipzig: Edited in P. Jurgenson, 537 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 19.03.2024; одобрена после рецензирования: 10.04.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 19.03.2024; approved after reviewing: 10.04.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Документы

УДК 78.071.1

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.010

Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву

*Анастасия Сергеевна Ляпунова*¹

подготовка к публикации и комментарии Анастасии Степановны Войцешко²

¹, ² Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

² nastazziy@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2276-8902>

Аннотация. Письма А. Н. Серова к председателю Русского музыкального общества А. А. Кирееву, подготовленные к публикации заведующей Отделом рукописей Ленинградской консерватории А. С. Ляпуновой, раскрывают обстоятельства взаимоотношений композитора с Обществом и различными музыкантами: Даргомыжским, Балакиревым, Рубинштейном, Стасовым и др. В текстах писем содержится информация о составленных Серовым программах сезона 1870–1871 гг. (а также, частично, и 1869–1870). Предисловие («Заметка») Ляпуновой воссоздает контекст и устанавливает причины обращений композитора к адресату: не будучи привлечен к участию в Русском музыкальном обществе, Серов заявляет о своем отрицательном отношении к нему. Критике подвергались также концертные программы и их исполнение — в репертуаре концертов русской музыки отводилось слишком мало места. Привлечение Серова к составлению новых программ грядущих сезонов означала конец «десятилетней вражде», «полное примирение и сотрудничество враждующих сторон».

Ключевые слова: Анастасия Сергеевна Ляпунова, Александр Николаевич Серов, Александр Алексеевич Киреев, письма, машинопись, заметка, Отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Русское музыкальное общество

Для цитирования: Ляпунова А. С. Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву / подготовка к публикации и комментарии А. С. Войцешко // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 170–187.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.010>

© Ляпунова А. С., вступительная заметка, комментарии, 2024

© Войцешко А. С., подготовка к публикации и комментарии, 2024

Documents

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.010

Letters from Alexander N. Serov to Alexander A. Kireev

*Anastasia S. Lyapunova*¹

preparation for publication and comments by Anastasia S. Voitseshko²

^{1, 2} Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia

² nastazziy@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2276-8902>

Abstract. The famous domestic source scientist and textologist Anastasia Sergeevna Lyapunova, Head of the Manuscript Department of the Leningrad Conservatory, prepared for publication letters by Alexander N. Serov to the chairman of the Russian Musical Society Alexander A. Kireev. The publication of the letters was accompanied by a detailed scientific commentary by Lyapunova. The letters present intriguing insights into the composer's interactions with society and various members of the musical community, including musicians Dargomyzhsky, Balakirev, Rubinstein, Stasov and others. The texts of the letters contain information regarding the programmes compiled by Serov for the 1870–71 season (in part, also for the 1869–1870 season). In the preface (“Note”), Anastasia S. Lyapunova elucidates the context and rationale behind the composer's appeals to the addressee. Despite his lack of involvement in the Russian Musical Society, Serov makes his disapproval of the addressee known. Furthermore, the concert programmes and their performance were also subjected to criticism. It was argued that insufficient space was allocated in the repertoire of concerts to Russian music. However, Serov's involvement in the compilation of new programmes for the forthcoming seasons signified the conclusion of a decade-long feud, resulting in complete reconciliation and collaboration between the previously estranged parties.

Keywords: *Anastasia S. Lyapunova, Alexander N. Serov, Alexander A. Kireev, letters, typing, note, Manuscript Department of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Rimsky Korsakov State Conservatory, Russian Musical Society*

For citation: Lyapunova, Anastasia S. Letters from Alexander N. Serov to Alexander A. Kireev (preparation for publication and comments by Anastasia S. Voitseshko). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 170–187. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.010>

© Anastasia S. Lyapunova, introductory note, comments, 2024

© Anastasia S. Voitseshko, preparation for publication and comments, 2024

Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву

Вступительная заметка

Публикуемые письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву представляют собой любопытную страницу из истории взаимоотношений этого композитора с Русским музыкальным Обществом. Возникшая по небольшому частному поводу (присылка Серову билета в квартетные собрания РМО), переписка эта в достаточной мере характеризует взгляд Серова на деятельность РМО и его взаимоотношения с различными музыкантами.

Не будучи привлечен к участию в РМО, Серов в первых его отзывах заявил о своем отрицательном отношении к нему. Нападки Серова шли по двум линиям:

- 1) он вменял в вину обществу «монопольный» образ действия, и в частности то, что Серов сам был совершенно обойден при распределении обязанностей и должностей, — выбора директоров и членов;
- 2) он находил, что программы концертов, составляющих основную цель общества, не оправдывают названия этого учреждения, именующего себя «русским»: в них слишком мало места отводится русским композиторам и слишком много внимания уделено западно-европейским классикам. Критике подвергалось также и исполнение, причем большая часть обвинений падала на [А. Г.] Рубинштейна (главного дирижера симфонических собраний, директора консерватории), которого Серов считал неталантливым композитором, неудачным дирижером и в котором, к тому же, видел своего главного врага.

В 1867 г., когда Рубинштейн, вследствие возникших несогласий, покинул консерваторию¹¹ и уехал за границу, а председатель, М. Ю. Виельгорский^{II} умер, председателем РМО был выбран [А. С.] Даргомыжский, а главным директором — М. А. Балакирев. Отношение к Серову несколько изменилось, как это явствует из его собственного письма (см. ниже, стр. [сведения не вписаны. — А. В.]), хотя он по-прежнему не был привлечен к участию в делах РМО. Но, — как видно из того же письма и как

¹ Комментарии А. С. Войцешко пронумерованы римскими цифрами и публикуются в конце статьи (см. с. 184–186).

он писал в то время в своих статьях, — в глазах Серова эта перемена лиц не повлекла за собой перемены характера деятельности РМО: программы концертов, по его мнению, по-прежнему, были неудовлетворительны; как дирижер, Балакирев стоял много ниже Рубинштейна; личные же отношения Балакирева и Серова были таковы, что Серов вправе был считать Балакирева едва ли не худшим своим врагом, чем Рубинштейн.

В 1869 г. в составе деятелей РМО произошла новая перемена: за смертью Даргомыжского председателем был выбран А. А. Киреев; Балакирев был отстранен от должности главного дирижера и заменен Э. Ф. Направником.

К этому именно периоду относятся публикуемые письма Серова. За истекший десятилетний период произошли перемены и в его жизни. В 1863 г. была поставлена «Юдифь», в 1865 — «Рогнеда», обе с большим успехом. Серов завоевал себе известность, как композитор. Новая дирекция РМО признала, наконец, заслуги Серова на музыкальном поприще и не ограничилась восстановлением его в правах почетного члена и предоставленным ему соответствующего кресла в зале (как он этого требовал в своем письме), но весной 1870 г. избрала его председателем особого комитета при РМО для обсуждения программ симфонических собраний и присылаемых для исполнения в этих собраниях новых сочинений русских композиторов. Программы сезона 1870–71 гг. (а также, частично, и 1869–1870) составлены при участии Серова, как это видно из публикуемых писем. Таким образом, десятилетняя вражда наконец закончилась полным примирением и совместным сотрудничеством враждующих сторон.

Письма эти интересны для характеристики самого Серова и его отношения к различным музыкантам и музыкальным деятелям: Даргомыжскому, Балакиреву, Рубинштейну, Стасовым и др. Наряду с верными и меткими суждениями в музыке поражают многословные излияния по поводу кресла^{2III} и стремление обвинить всех кругом в личной враждебности и интригах против себя^{IV}. Интересна также оценка деятельности Бесплатной Музыкальной Школы: в связи с критикой программ РМО, Серов говорит об «опасном соперничестве» БМШ, против которой надо бороться ее же оружием — тщательно и толково составленной программой.

² Спор о кресле невольно приводит на мысль слова «Райка» Мусоргского: «кресло гению скорее, негде гению присесть». «Раек» был сочинен в 1870 г. Здесь и далее в постраничных сносках, пронумерованных арабскими цифрами, даны комментарии А. С. Ляпуновой (*прим. публикатора*).

Эти три письма Серова были приобретены в 1939 г. у наследников В. И. Сафонова³ и находятся в настоящее время в рукописном отделении библиотеки ЛОЛГК (№ 2062–2064)^v.

Письма печатаются по современной орфографии и с современной пунктуацией.

Слова, подчеркнутые одной чертой, печатаются (стерто. — А. В.), двумя чертами — волнистой чертой.

В некоторых местах отдельные слова и даже целые абзацы заключены в скобки красным карандашом. Это относится преимущественно к резким высказываниям Серова и имеет вид, как если бы эти письма подготовлялись уже однажды к печати. Эти отметки не оговариваются в каждом отдельном случае в комментариях.

I

(Среда 8/20 окт. 69)

Многоуважаемый Александр Алексеевич,

Благодаря Вас искренно за присылку мне номерованного билета на квартетные собрания РМО, я считаю своим долгом разъяснить Вам, как одному из директоров Общества, недавно вступившему, причину, по которой я — до известного времени — не могу посещать Собраний Вашей Музыкальной корпорации, от которой в продолжение 10 лет не вижу ничего, кроме оскорблений.

В Высочайше утвержденном *Русском Музыкальном* Обществе, которого устав гласит о поощрении *русских* музыкальных деятелей и которого «почетными членами» состояли Верстовский⁴ и Даргомыжский^{5 vi} (вероятно за оперы свои), русский композитор своими двумя операми составивший себе довольно громкое имя — не меньше Верстовского и Даргомыжского — не может участвовать иначе как на правах совершенно равных упомянутым лицам. Верна ли такая логика или нет? Жду ответа по совести.

Идем далее.

³ Сафонов Василий Ильич (1852–1918) — дирижер, пианист и педагог. Сподвижник П. И. Чайковского, ректор Московской консерватории с 1889 по 1905 г., председатель Московского отделения РМО.

⁴ Верстовский Алексей Николаевич (1799–1862) — композитор, наиболее известен своими операми: Пан Твардовский, Вадим или двенадцать спящих дев, Аскольдова могила, Тоска по родине и др.

⁵ Даргомыжский Александр Сергеевич (1813–1862) — композитор (оперы: Эсмеральда, Русалка, Каменный гость), председатель РМО в 1867–1869 гг.

Кроме известных Вам, так как и всей России, неотъемлемых внутренних прав «на звание и кресло Почетного Члена»^{VII} во всех собраниях РМО и на всех экзаменах и вечерах Консерватории, пишущий к Вам эти строки имеет еще и права внешние, формальные.

Он избран Почетным Членом РМО весною 1865 г. в Москве⁶ (еще до «Рогнеды» за одну «Юдифь»^{VIII}), причем всю дирекцию Московскою ему тогда же было официально заявлено, что это избрание *равносильно* и для Петербурга. (В то же заседание Московской дирекции был избран в Почетные Члены и А. Рубинштейн, о чем Петербургская Дирекция тогда почему-то не позаботилась или — забыла).

В Петербурге, при А. Рубинштейне, в концерты и квартеты РМО я не заглядывал⁷ и решительно не знал, было ли обо мне сделано какое-нибудь распоряжение даже и после колоссального успеха второй моей оперы^{8 IX}.

В 1867 году, в Августе, явился ко мне лично А. С. Даргомыжский с торжественным известием, что царство А. Рубинштейна миновалось, и что в РМО завяло *русским* духом (Даргомыжский заблуждался: это был не русский дух, а только *запах* г. Балакирева^{9 X} и его друзей, «собственный запах», как у Гоголевского Петрушки^{XI}). «Мы» — продолжал добренький Даргомыжский — «и Вам (т. е. мне) поставили почетное кресло. Я настояю на этом, так как у меня закон, *справедливость* — выше всего».

Я поклонился и принял это к сведению. В концерты Берлиоза¹⁰, которые меня интересовали, я пришел и сам слышал как на вопросы ИХ И[мператорского] В[ысочества] В^{XII}. Вел[икой] княгини Елены Павловны¹¹ и Вел[икого] Кн[язя] Константина — «здесь ли Серов?» — *Вице-президент* РМО отвечал: «он здесь; на *своем* почетном кресле».

(Хотя на этом кресле оказался неприличный для меня и незаконный ярлычок «Московского Почетного Члена» креслом таким я пользовался в продолжении двух сезонов.

В новой зале Консерватории^{XIII}, в нынешнем году, в числе кресел для «Почетных Членов» я своего более не нашел. Дикость такого произвола и такого оскорбления поразили меня. Вот причина резкого сло-

⁶ Опера Серова «Юдифь» была поставлена в Москве 15 сентября 1865 г.

⁷ Заметки Серова о концертах РМО относятся лишь к сезону 1859–1860 гг. и затем уже к 1867 г., когда Балакирев стал во главе концертного дела общества.

⁸ Вторая опера Серова «Рогнеда» была поставлена 27 октября 1865 г.

⁹ Балакирев Милий Алексеевич (1836–1910) — композитор, пианист, основатель (совместно с Г. Я. Ломакиным) Бесплатной Музыкальной Школы.

¹⁰ Тектор Берлиоз приезжал в Россию в 1867–1869 гг. Концерты РМО под его управлением состоялись 16 и 25 ноября, 2 и 16 декабря, 13 и 27 января.

¹¹ Елена Павловна — «августейшая покровительница» РМО со времени его основания до 1873 г.; вел. князь Константин Николаевич был ее приемником с 1873 г.

вечка, сказанного мною г. Шустову¹² на его милый ответец: «Ваше кресло — в Москве!»

Со мною — как видите — шутят, мною играют, как мячиком, *on veut m'escamoter*¹³.

Я очень хорошо знаю, что для меня в Дирекции РМО нарочно припасен какой-то § Устава, где меня — за *Петербургские* успехи и за обще-русскую известность приравнивают к *местным, провинциальным* деятелям (!!).

У меня есть и диплом в таком смысле, подписанный, во *главе* прочих, и (уввы!!) Даргомыжским. (*Sit illi terra levis!*)¹⁴.

Но — я обращаюсь к *Вам лично*, как человеку благородному и еще новому в Дирекции — скажите: *справедливо* ли со мною поступлено?

Что за война (десятилетняя) между *Русским Музыкальным Обществом* и *русским музыкантом*, бесчестия своему искусству не приносящим?

Quousque tandem?...¹⁵

Потрудитесь, например, справиться в делах дирекции РМО, *какое именно* сделано было распоряжение, чтобы поставить почетное кресло А. Рубинштейну здесь в *Петербурге*, — даже в отсутствии его, — когда, — как я сказал выше, — он выбран был весной 1865 г. в *Москве*, именно в одно заседание со мною?

Если тут была соблюдена формальность избрания и Петербургским М. О. *сверх* избрания Московского, *то почему же* не было соблюдено той же самой формальности и в отношении меня?

Если же *не было* соблюдено в этом случае в отношении А. Рубинштейна никакой формальности (что очень вероятно), то по какому праву я устранен, — когда избрание обоих нас произошло в Москве, в одно заседание, — и мне *заявлена была моя равноправность*?

Обсудите мои вопросы чисто-риторически и убедитесь в чудовищном и нахальном произволе г. Кологривова?¹⁶ и его клеветов. Так ли должна поступать Высочайше утвержденная корпорация, претендующая на весьма важную роль в русском искусстве?

¹² Шустов Александр Смарагдович (1827–1903) — один из деятелей РМО; на первом заседании комитета директоров 11 октября 1859 г. был выбран кандидатом в директора вместе с К. В. Шубертом и В. И. Лавониусом.

¹³ Меня хотят поддеть (*фр.*).

¹⁴ Да будет ему земля нелегка! (*фр.*).

¹⁵ *Quousque tandem* [abutere Catilina patientia nostra] (*фр.*) — «доколе наконец, [Катилина, ты будешь злоупотреблять нашим терпением]» — начальная фраза из первой речи Цицерона против Катилины. Вследствие своей распространенности вошла в поговорку в тех случаях, когда хотят указать на поступки человека, выводящего другого из терпения.

¹⁶ Кологривов Василий Алексеевич (1827–1874) — один из первых директоров-учредителей РМО, состоял членом дирекции до весны 1869 г.; в 1862–1866 гг. исполнял должность инспектора Консерватории.

До поры до времени все эти проделки совершаются *келейно*, «шито и крыто», но — через мою историю с г. Шустовым — я надеюсь все это выставить на свет Божий и — своим прелестным *дипломом* пристыдить РМО перед *русскою* публикой.

Ни в какие у Вас администраторы, Директоры, Председатели Комитетов и т. п. я не напрашиваюсь. Судя по Даргомыжскому, тут необходим был для РМО некто с порядочно известностью, как артист, но человек *без познаний, без авторитета и без характера*. Не претендую.

Но прав «Почетного Члена», даже формальных, у меня РМО *без особого об этом постановления* отнять не может. Мистификация «Московским» избранием должна когда-нибудь кончиться.

Пусть будет сделано *постановление* от Дирекции РМО *о недостаточности* прав Серова на звание Почетного Члена РМО в *Петербурге*, — но постановление во всей форме, по голосам *общего собрания*, утвержденное Августейшею Покровительницею Общества и опубликованное в русских и иностранных газетах — я покорюсь. До тех пор — протестую и вопию! Игрушкой гг. Директоров быть никак не желаю.

В заключение убедительно прошу Вас вникнуть в это дело не с его *смешной*, а с его *серьезной* стороны.

Прошу Вас заметить, что если я так хлопочу о «Почетном Членстве», то *единственно* только из-за протеста против дикого произвола, позорящего фирму общества, и нарушающего *сущность* его Устава («поощрение», а никак не «оскорбление» артистов).

Вы легко, конечно, поймете, что — *quant à la chose elle-même*¹⁷ — восседание в почетном кресле рядом с каким-нибудь присяжным адвокатом, ничего в музыке не смыслящем, для автора «Юдифи» и «Рогнеды» — почет не большой! Титулы, никакие в свете, известности мне ни на грош не прибавят.

Но верьте еще вот чему: мне до крайности *тяжело и горько*, что в моем отечестве не нашлось ни единой души, которая бы взяла *мою сторону*, указала бы Дирекции РМО все то *не...*^{XIV} *юридическое*, что здесь мною указано! Я совершенно изолирован, и правота моя служит только предметом глумления... это больно!

J'en suis réduit du plus triste des rôles: de faire l'avocat dans ma propre cause et dans une cause — bon Dieu! — dont l'objet est un titre honorifique! C'est le comble du ridicule, mais je dois passer par là¹⁸.

¹⁷ Что касается до дела, как такового (*фр.*).

¹⁸ Я доведен при этом до самой печальной роли: быть защитником в своем собственном деле, и в деле, — Боже мой! — предмет которого составляет почетное звание! Это верх смешного, но я должен пройти через это (*фр.*).

Je sais que j'ai grandement tort parce que je n'ai *que trop raison*. Mais je ne puis pas me taire. Ça me révolte¹⁹.

Теперь Вы знаете, Александр Алексеевич, почему я *не могу* воспользоваться присланным Вами билетом. В зале Консерватории все — старое по-старому. Один шаг в эту залу напомнил бы мне несчастную мою стычку с г. Шустовым, от которой я прохворал все лето.

Будьте повнимательнее к моему положению. Постарайтесь *уладить все*, если возможно, т. е. выхлопотать желаемое мною *постановление* (“pro et contra”)²⁰. Сделаете истинно доброе, справедливое дело. Или же: как директор РМО — подражайте великому Антону Рубинштейну, игнорируйте мое существование вовек²¹. Полу-меры приведут нас только к недоразумениям и к неприятностям.

Искренно преданный Вам

А. Серов

Среда 8/20 окт. 69.

II

(конец октября 1869 г.)²²

Многоуважаемый Александр Алексеевич,

Прежде всего позвольте извиниться перед Вами, что до сих пор не отвечал Вам на Ваше любезнейшее письмо от 23 октября. Причина моего молчания — *шибкая болезнь*, которая держит меня в постели целую неделю. Иногда по целым дням — от мара в голове не могу ни читать, ни писать, что для меня очень несносно.

Теперь к делу!

Искренно благодарю Вас и Дирекцию за официальное *извещение*. Вы пишете, что в настоящее время Дирекция не могла ничего *больше* сделать. Я даже и не понимаю — *чего больше?*

Я искал только одного, чтобы в отношении меня как *русского музыканта* была водворена в РМО некоторая справедливость. Это сделано, и я вполне удовлетворен.

¹⁹ Я знаю, что я очень виноват лишь потому, что я безусловно прав, но я не могу замолчать. Это меня возмущает (*фр.*).

²⁰ «За» или «против» (*лат.*).

²¹ Правописание А. Серова.

²² Датировка второго письма произведена на основании следующих данных: а) в нем упоминается о письме Киреева от 23 октября (ответном на письмо Серова от 8 октября 1869 г.); б) в конце письма Серов приглашает Киреева к себе на вечер в четверг 30 октября. Следовательно, письмо написано между 23 и 30 октября.

Я был убежден, что, когда не будет в составе Дирекции *лишних* врагов моих (какими были А. Рубинштейн, Кологривов, Д. Стасов²³, Балакирев), несправедливость в отношении меня не будет жарко отстаиваться Дирекцией. Стоит стать во главе ее *одному* чистому и благородному лицу, и все переменится. Я ждал этого при Даргомыжском, но — увы! — ему *приятнее* было мне напакостить! Дрянной человек это был. (В моих глазах и дрянной музыкант, но это «между нами!»).

Когда-нибудь *лично* я раскрою Вам ясно всю игру РМО против меня в продолжение целых *десяти лет*. Не забудьте, что я на афишу концертов общества со времени основания его я попадаю *в первый раз*, тогда как композиторская деятельность моя развилась на глазах общества, с ним параллельно. Все это теперь принадлежит уже к подробностям *истории русского искусства*.

Поговорим лучше о *настоящей* минуте. Я считаю ее довольно — *критической* в отношении концертов общества. Соперничество Балакиревских концертов²⁴ — опасно. У него много поклонников (Бог знает за что!), и программа составлена довольно умно и интересно. (Вероятно — Владимиром Стасовым²⁵, который один в этой шайке работает мозгами). Продажа билетов у них идет, как говорят отлично. Противоставить этому концерты РМО можно только *с превосходнейшей программой*. Напечатанный проект с этим идеалом не совсем сходится.

В доказательство моего искреннего сочувствия и желания добра делам РМО примите от меня (келейно, разумеется) несколько советов касательно улучшения программы ваших концертов этого сезона (весьма — важного, именно вследствие устранения Балакирева²⁶).

1) В программе с характером классицизма в отношении старых мастеров не может отсутствовать *И. Себастиан Бах*. А его-то и нет у вас!

²³ Стасов Дмитрий Васильевич (1828–1918) — брат известного критика Владимира Васильевича Стасова, был одним из директоров учредителей РМО, вышел из состава Дирекции около 1864–1865 гг.

²⁴ Речь идет по-видимому о 5 абонементных концертах БМШ в сезон 1869–1870. В следующем сезоне 1870–71 г. концертов БМШ не было.

²⁵ Стасов Владимир Васильевич (1824–1906) — известный искусствовед и музыкальный критик. В период 40–50 гг. был очень дружен с Серовым; к этому времени относится их переписка, частично опубликованная в «Русской Старине». Впоследствии, совершенно разойдясь с Серовым, близко сошелся с Балакиревым, был завседателем собраний «Могучей кучки» и проводником ее идей в печати.

²⁶ Хотя речь идет о концертах «этого сезона» (1869–1870), когда Балакирев только что был отстранен от должности главного дирижера, но поправки, вносимые Серовым в программы, были приняты в большинстве случаев в следующем сезоне (1870–1871). Относительно программ следующего сезона идет, по-видимому, речь и в последнем (третьем) письме.

Я говорил об этом с Э. Ф. Направником²⁷ и посоветовал ему разучить с Орловым^{28 xv} арию тенора с хором “Ich will bei meinem Jesu wachen” из “Passions – Musik” по еванг. Матвею^{29 xvi}.

Это хоть отчасти пополнит пробел.

[2] Из великих композиторов прошлого века пропущен еще один герой: Глюк (1714–1787). Можно взять из его опер хоть одну сцену. Напр[имер] из 3-го акта *Армиды* сцену De la Haine et sa suite (2-ва сопрано и хор)³⁰. Пока я к Вам заготавливал это письмо, — после моего свидания и переговоров с Направником, проект насчет Глюка^{*****}³¹ уже вошел в программу.

Из И. Гайдна³² мало одной симфонии — целая часть оратории «4 времени года», а именно: “Der Herbst”, могла бы войти в программу и произвести отличное впечатление. Там хоры и соло.

По моему мнению, надо непременно изредка давать публике отрывки тех немецких превосходных опер, которые *на сцене не даются*. Так, из «Волшебной флейты» Моцарта — терцет 2-го акта — хор жрецов оттуда же — отрывки из последн[его] финала. Все это прелесть и в концерте³³.

Так, из «Эврианты» Вебера³⁴ — украшение концертов *Консерватории Парижской*: хор охотников из 3-го акта (он притом очень короток и одни мужские голоса).

Мегюля есть превосходная увертюра: “Le jeune Henri”³⁵.

Керубини надо бы хоть что-нибудь. Хоть один отрывок из какой-нибудь его мессы. Во всякой есть превосходные части.

Увертюру к «Водовозу» (Wassertrager) или уверт[юру] Elisa^{36 xvii}.

²⁷ Направник Эдуард Францевич (1839–1915) — дирижер и композитор. С 1869 г. до смерти состоял первым дирижером Мариинского театра; в 1869–1881 гг. — главный дирижер симфонических собраний РМО.

²⁸ Орлов Дмитрий Александрович (род. 1842 г.) — драматический тенор. В 1867 г. дебютировал на московской казенной сцене, в 1869 г. поступил на петербургскую сцену, где пел до 80-х гг.

²⁹ Ария была исполнена в следующем сезоне 21 ноября 1870 г.

³⁰ Фраза, взятая в квадратные скобки, вычеркнута Серовым.

³¹ Сцена «Ненависти и ее свиты» из «Армиды» Глюка, о которой пишет Серов, была исполнена в следующем сезоне 21 ноября 1870 г.

³² Третья часть оратории Гайдна «Времена года» — «Осень» (*нем.*), — была исполнена в следующем сезоне, 7 ноября 1870 г.

³³ Увертюра к «Волшебной флейте» Моцарта была исполнена 20 декабря 1869 г. Прочие отрывки не исполнялись.

³⁴ Увертюра к «Эврианте» Вебера была исполнена в концерте 3 января 1870 г. под управлением Фердинанда Гиллера, гастролировавшего в Петербурге в сезон 1869–1870 г.

³⁵ Увертюра Мегюля не исполнялась.

³⁶ В следующем сезоне, в концерте 7 ноября 1870 г. была исполнена увертюра Керубини к оп. «Абенсераги, или Знамя Гранады» (1813).

Берлиоза одного “*Marche au supplice*” — *мало*. Тут же зараз надо исполнить весь *финал* Фантастической симфонии (откуда этот марш). Финал слышали только при *нем*³⁷, а это одно из лучших его созданий, *dans le style fantastique et echevelé Un Capo d'opera nel genere*³⁸.

Надо бы еще: *la symphonie descriptive* из «Троянцев» (Буря в девственном африканском лесу. Участие *хора* там незначительно)³⁹.

Мендельсона “*Reformations symphonie*” не находка. Это — *oeuvre postume*, которую он *сам* отстранил от публичности. Лучше бы *мало* слышимую: *A-dur* — *symphonie (die Italienische, mit dem “saltarello” als Finale)*⁴⁰. Хоть на следующий год, надо *непрерывно* разучить капитальнейшую вещь Мендельсона для концертов *такого рода*: “*Die erste Walpurgisnacht*” von Goethe.

“*Sommernachtstraum*” уже слишком заигран да исполняется и у Балакирева⁴¹.

Сюитой Лахнера я бы пожертвовал: мало ли немцев на свете?⁴²

Точнее и «Гаде» и «Свендсеном»⁴³. Такие имена не украшают, а *гадят* афишу.

Вагнера⁴⁴ надо непременно, кроме *Vorspiel* к *Lohengrin*’у, *Ritt der Walküren* и увертюру «Мейстерзингеров»⁴⁵, чтобы показать Балакиреву, как надо исполнять эту увертюру.

В отношении к Глинке и Даргомыжскому затруднение немалое в том, что написано у них немного, и все или дается на сцене чуть не каждую

³⁷ Берлиоз исполнял Фантастическую симфонию 25 ноября 1867 г. В концертах РМО сезонов 1869–1870, 1870–1871 она не исполнялась.

³⁸ В фантастическом, гротескном и растрепанном стиле. В своем роде шедевр (*фр.*).

³⁹ Отрывки из «Троянцев», — в частности «описательная симфония» (*фр.*), Буря в лесу, — в концертах РМО не исполнялась.

⁴⁰ Итальянская, с «сальтарелло» в качестве финала (*нем.*).

⁴¹ Реформационная симфония Мендельсона исполнялась 20 декабря 1869 г.; «Сон в летнюю ночь» — 10 января 1870 г. Вальпургиева ночь не была исполнена. Симфония *A-dur* исполнялась в следующем сезоне, 3 января 1871 г.

⁴² Сюита Лахнера № 5 ор. 135 была исполнена 17 января 1870 г. под управлением Ф. Гиллера.

⁴³ Симфония *D-dur* Свендсена была исполнена 22 ноября 1869 г. Произведения Гаде не исполнялись.

⁴⁴ Вступление к «Лоэнгрину» Вагнера не было исполнено. Полет Валькирий исполнялся 14 февраля 1870 г. Увертюра, антракт III д. и песнь Вальтера из «Мейстерзингеров» были исполнены в следующем сезоне 27 февраля 1871 г. Увертюра к «Мейстерзингерам» под управлением Балакирева была исполнена в предыдущем сезоне в концерте РМО 22 февраля 1869 г.

⁴⁵ У меня есть рукой самого Вагнера написанная для его концертов в 63 г. подробная программа увертюры Мейстерзингеров. Перевод программы разъяснит публике каждый звук [комм. Серова А. Н.]

неделю, или в концертах донельзя заиграно, как напр. обе *испанские* увертюры-фантазии Глинки и «Казачек» Даргомыжского. Но все же лучше в сотый раз прослушать и Камаринскую и хоту Арагонскую и “Souvenir de Madrid” — нежели *вальс-фантазию*, пьесу *слабую* до-нельзя. (Еще, пожалуй, враги скажут, что кто-нибудь нарочно посоветовал, чтоб набросить тень на симфоническое творчество Глинки)⁴⁶. Так и в Даргомыжском — «Ария из Русалки» — это уже как-то *мозолит* глаза. Поставьте лучше арию сопрано из «Торжества Вакха» (Платонова⁴⁷ пела) — или «Чухонскую фантазию», которую всего однажды исполняли⁴⁸.

— За свою пьесу⁴⁹ я, скажу Вам откровенно, побаиваюсь немножко. Для публики она покажется только странною. Это ведь в архаистическом церковном стиле, во вкусе старинных итальянских мастеров. Пожалуй, что ничего в ней не поймут. Но — для афиши все-таки новинка, а для меня — лестно. Будет и того!

— Простите меня, что я так распространился, — предмет меня задевает за живое. (Составление программ бывало моей специальностью^{xviii}). Вместо того, чтобы высказывать все это в печати, в виде *упреков*, не лучше ли высказать *Вам*, в виде добрых советов, которые, быть может, пойдут и впрок. Резонности моих замечаний *Вы* не отринете.

— Прибавлю Вам еще одно обстоятельство, о чем Вам знать *не мешает*. На днях, видя на программе Балакирева монодраму Берлиоза “Lelio” (avec une fantaisie sur la tempête de Shakespeare)⁵⁰ и желая, по обыкновению, приготовить себя к слушанию, я попросил у библиотекаря Консерватории *партитуру* этой вещи, которая *исполнялась* в концертах общества еще при Рубинштейне⁵¹ (Ларош⁵² XIX играл в оркестре на ф. п.). Что же

⁴⁶ Из произведений Глинки были исполнены: увертюра к «Руслану» (22 ноября 1869 г.) и «Ночь в Мадриде» (25 апреля 1870 г.).

⁴⁷ Платонова Юлия Федоровна (1841–1892) — драматическое сопрано. В 1863 г. дебютировала в партии Антонида на Мариинской сцене, где и пела до 1876 г. Опера Мусоргского «Борис Годунов» впервые была поставлена Платоновой в ее бенефис. Оставив сцену, Платонова некоторое время занималась преподаванием пения.

⁴⁸ Из произведений Даргомыжского, в следующем сезоне исполнялся женский хор из оп. «Рогдана» (13 марта 1871).

⁴⁹ О каком произведении Серова здесь идет речь, сказать трудно, т.к. в программах сезона 1869–1870 гг. его имя не фигурирует. В следующем сезоне, 30 января 1871 были исполнены антракт и сцена из III д. «Юдифь».

⁵⁰ С фантазией на «Бурю» Шекспира (*фр.*).

⁵¹ Отрывки из «Лелио» Берлиоза («Эолова арфа» и «Буря») были исполнены Рубинштейном 29 февраля 1864 г.; в БМШ эти же отрывки были исполнены 21 февраля 1866 г. В сезон 1869–1870 г. и следующий 1870–1871 «Лелио» не исполнялось.

⁵² Ларош Герман Августович (1845–1904) — музыкальный критик, приятель Чайковского, окончил Петербургскую консерваторию при Рубинштейне в 1866 г.

оказалось? В библиотеке Консерватории этой партитуры нет!! Исполняли по экземпляру В. Стасова, как и теперь будут исполнять у Балакирева по тому же экземпляру, *единственному в городе*!! Не совестно ли должно быть Консерватории и РМО, что у частных лиц, у меня и у Стасовых есть много партитур, которых нет в библиотеке Общества! Ведь нам никто на музыкальные цели не жертвует по 15/т.!!

Уж если б принять за непременное правило хоть одно то, чтоб иметь в библиотеке *все*, что *хоть раз исполнялось* в концертах общества, то случай с «Лелио» был бы уже невозможен. Но этого мало. Надо непременно иметь *все* старинные *первого разряда* и все современное, особенно замечательное. В Московской Консерватории я сам видел все партитуры Берлиоза, все партитуры Вагнера (в том числе и Тристана и Мейстерзингеров, все что есть *напечатано*). А у вас ?!

Невольно призадумываешься, куда пошли или пойдут эти громадные суммы пожертвований, лотерей, ежегодные 15/т. от императора и т. д., когда нет *даже* порядочной библиотеки?! Вот за эти маленькие вопросы Кологривов-то меня и старался представить «очумелым».

Чем длиннее письмо, тем труднее его окончить. Не осталось места для одного Post-scriptum!

В четверг, 30 октября, соберутся у меня артисты русской оперы, чтобы прослушать — в авторском безголосом исполнении — то, что готово из новой оперы моей «Вражья сила».

Чрезвычайно бы обяжали меня, Александр Алексеевич, если б пожаловали ко мне (часам к 8 вечера). Будет и Э. Ф. Направник. (Я не зову только рецензентов, в том числе и Ф. М. Толстого⁵³, чтобы кто-нибудь не сказал, что я критиков наперед *задабриваю, подкупаю ласкою*). Присутствие Ваше в четверг было бы большим одолжением для преданнейшего Вам

А. Серова

Вас[ильевский] О[стро]в 15 линия, на углу Б[ольшого] проспекта, дом Вяземского, кварт[ира] № 21.

⁵³ Толстой Феофил Матвеевич (1809–1881) — композитор, певец и музыкальный критик, писавший под псевдонимом Ростислав; первоначально был враждебно настроен в отношении Серова и его творчества, но после постановки «Юдифи» резко изменил свое мнение и сделался одним из его поклонников.

III

(ноябрь — декабрь 1869)⁵⁴

Многоуважаемый Александр Алексеевич,

В видах того, что программа (предварительная) 10 концертов РМО будет печататься еще не раз (вся вместе), и потом — подробно перед каждым из 10 концертов, я считаю долгом указать Вам вкравшиеся неверности касательно *русских* композиторов.

- 1) А. С. Даргомыжский умер в нынешнем 1869 г., в январе, а не в 68 г.
- 2) А. Серов родился не в 1818 г. (как *наврано* в справочном словаре Зотова^{XX}), а в 1820 г. как значится в моем метрическом свидетельстве.
- 3) А. Рубинштейн родился не в 1830, а в 1829, как я от него самого слышал и как напечатано в разных словарях.

(У него «годик» посбавили; мне за то два годика надбавили; если б было *наоборот*, я приписал бы случайности. Годы скрывать смешно, да за чем — *неточность*? После и будет повторяться до окончания века).

Касательно *состава* программы (предположительной) много есть кое-чего заметить, но я сделаю это путем печати⁵⁵, говоря, в параллель, и о Балакиревских, — которые, по-настоящему, должны быть *убиты* концертами РМО.

Будет ли так? —

Преданнейший Вам

А. Серов

Комментарии А. Войцешко

- I. А. Г. Рубинштейн разошелся с Дирекцией в ряде принципов касательно профессионального музыкального образования.
- II. Виельгорский Михаил Юрьевич (1788–1856), русский музыкальный деятель и композитор-любитель, современник М. И. Глинки.

⁵⁴ Датировка письма произведена на основании следующих соображений:

- а) оно написано в 1869 г., как о том говорится в самом письме (см. пункт о Даргомыжском);
- б) из предыдущего письма видно было, что именно второе письмо явилось ответным на письмо А. Киреева от 23 октября, которое, в свою очередь, было написано в ответ на первое письмо Серова от 8 октября; следовательно, это третье письмо не могло быть написано позднее;
- в) так как в нем подвергаются обсуждению программы следующего сезона (произведения Серова и Даргомыжского в сезоне 1869–1870 не исполнялись) оно одинаково могло быть написано в течение ноября или декабря 1869 г.

⁵⁵ Статей Серова о концертах РМО и БМШ в период 1869–1871 гг. не было.

- III. Кроме требования дарового кресла, Мусоргский в «Райке» высмеивал стремление композитора стать директором РМО: «всех директоров долой, он один их всех заменит!»; а также его критику в печати: «мчится, несется, мятется, рвет и мечет, злится, грозит, на тевтонском букефале, заморенном цукунфтистом».
- IV. Серов был возмущен, что при организации РМО его не пригласили в качестве директора, хотя композитор к тому времени не написал еще ни одной оперы.
- V. Рассматриваемые письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву в настоящий момент получили другой шифр и хранятся в НИОР НМБ СПбГК (1936–1938).
- VI. С Даргомыжским у Серова сохранились сдержанные отношения. К изданным критиком статьям об опере «Русалка» Даргомыжский отнесся с добродушием и пониманием, глубоко уважая профессионализм Серова и его право на собственное мнение.
- VII. Согласно Уставу Императорского Русского музыкального общества, Ст. 17: «Почетные члены общества и члены-соревнователи имеют именные стулья во всех отделениях общества...» [Устав 1897, 8]. Серов обозначает не только отсутствие законных привилегий, его задевает нежелание коллег признать его заслуги как музыканта.
- VIII. Премьера оперы состоялась 16 мая 1863 г. в Мариинском театре.
- IX. «Рогнеда» была поставлена в Мариинском театре.
- X. Дирижировал концертами РМО (1867–1869) и возглавлял Придворную певческую капеллу (1883–1894). Серов был ярким противником Балакирева, критиковал как его дирижерские и композиторские способности, так и создание БМШ.
- XI. Серов упоминает лакея Чичикова Петрушку из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»: «...лакей Петрушка успел притащить свою шинель и вместе с нею какой-то свой собственный запах» [Гоголь 1951, 9].
- XII. В сокращении титула Серов написал лишнюю букву.
- XIII. С 1869 г. до постройки здания Консерватории на месте Каменного театра учебное заведение занимало часть здания Министерства внутренних дел на Театральной ул., 3; ныне ул. Зодчего Росси.
- XIV. А. С. Ляпунова ставит троеточие на месте неразборчивого слова.
- XV. Уточнены годы жизни Д. А. Орлова (1842–1919). Среди вершинных достижений вокалиста на сцене Мариинского театра была и партия Руальда из оперы «Рогнеда» Серова.
- XVI. Ария тенора с хором «С Иисусом рядом я, на страже».

- XVII. Увертюры к опере «Два дня, или Водовоз» (1800) и «Элиза» (1794) не были исполнены.
- XVIII. Во время первого пребывания Серова в Крыму в 1845–1847 гг. его назначили директором Симферопольского театра. В обязанности Серова входили контроль труппы и оркестра, а также отбор пьес и составление программ.
- XIX. Ларош, в отличие от Серова, придерживался иного взгляда на музыкальное образование в России — отстаивал необходимость профессионального академического обучения, основанного на изучении техники и истории развития музыкальных стилей (см. статью «Мысль о музыкальном образовании в России» (1869): Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. М., 1913. Т. 1. С. 214–245).
- XX. Имеется в виду «Настольный словарь для справок по всем отраслям знания (справочный энциклопедический лексикон)», составленный и изданный В. Ф. Зотовым и Ф. Г. Толлем в 1863–1866 гг.

Аббревиатуры

БМШ — Бесплатная музыкальная школа

ГИХЛ — Государственное издательство художественной литературы

ЛОЛГК — Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория

НИОР НМБ СПбГК — Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории

РМО — Русское музыкальное общество

РНБ — Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства. Санкт-Петербург

Рукописные источники

Серов А. Н. Письма к А. А. Кирееву. НИОР НМБ СПбГК. Шифр 1936–1938.

Список источников

- [1] Устав 1897 — Устав Императорского Русского музыкального общества. Санкт-Петербург: Тип. В. В. Берк, 1897. 23 с.
- [2] Гоголь 1951 — *Гоголь Н. В. Мертвые души* // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Том 6: Мертвые души. Том I / ред. Н. Ф. Бельчиков и др.; текст и комм. подгот. В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшур. Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1951. 924 с.

References

- [1] _____ (1897). Charter of the Imperial Russian Musical Society. St. Petersburg: Type. V. V. Burke, 23 p. (in Russian).
- [2] Gogol, Nikolai V. (1951). “Mertvyye dushi” [“Dead souls”]. In Nikolai V. Gogol, *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete set of works]: in 14 Vols. Vol. 6: *Mertvyye dushi* [Dead souls]. Vol. 1. Moscow, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR. 924 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 19.03.2024; одобрена после рецензирования: 10.04.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 19.03.2024; approved after reviewing: 10.04.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Архивные документы
УДК 78.071
doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.011

Пять писем Розины Левиной

Владимир Абрамович Гуревич

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
gourevich@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

Аннотация. Публикуемые впервые пять писем выдающегося российско-американского музыканта — пианистки-исполнителя и педагога Розины Левиной — уникальные документы конца 1950-х гг., связанные с беспрецедентным успехом ее воспитанника Вана Клиберна (Вэна Клайберна) на Первом международном конкурсе имени П. И. Чайковского и последующим выходом в свет посвященной Клиберну монографии Софьи Хентовой. Они дают возможность уточнить ряд важных деталей, связанных с процессом создания книги.

Ключевые слова: *пианизм, конкурс, биография, международные культурные связи*

Для цитирования: *Гуревич В. А. Пять писем Розины Левиной // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 188–194.*
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.011>

© Гуревич В. А., 2024

Archival documents

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.011

Five Letters by Rosina Levinne

Vladimir A. Gurevich

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia
gurevich@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

Abstract. These five hitherto unpublished letters from the distinguished Russian-American musician, pianist, performer and teacher Rosina Levina (Levinne) represent a unique historical document from the late 1950s. They relate to the extraordinary success of her pupil, Van Cliburn, in the First International Tchaikovsky Competition and the subsequent publication of Sofia Hentova's monograph on Cliburn.

Keywords: *Pianism, competition, biography, international cultural connections*

For citation: Gurevich, Vladimir A. Five letter by Rosina Levinne. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 188–194. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.011>

© Vladimir A. Gurevich, 2024

Пять писем Розины Левиной

Пять писем Розины Яковлевны Левиной (1880–1976) — отголосок эпизода творческой биографии Софьи Михайловны Хентовой (1922–2002), который сделал ее известной всей стране: истории создания монографического очерка о Ване Клиберне (или Вэне Клайберне)¹, чья феерическая победа на Первом международном конкурсе имени П. И. Чайковского в 1958 г. вызвала огромный интерес к личности замечательного музыканта. По счастливому стечению обстоятельств успех Клиберна совпал с периодом улучшения советско-американских отношений в годы хрущевской «оттепели», что способствовало полной поддержке замысла Хентовой со стороны государства. Написанная Софьей Михайловной «на одном дыхании», за лето-осень 1958 г., книга была без малейшей цензурной задержки издана гигантским для музыкальной публикации тиражом в 100 тысяч экземпляров.

Приступая к работе над монографией о молодом американском артисте, Софья Михайловна, будучи не только музыкантом-практиком и ученым, но и опытным журналистом, естественно, формировала содержание книги на фактологической основе, сочетая популярно-биографический и научно-аналитический аспекты в раскрытии темы. Это было необходимо для того, чтобы она оказалась понятна и профессионалам, и любителям музыки, тем более что популярность Клиберна в СССР приобрела поистине всенародные масштабы. Поэтому бесценным обстоятельством жизни Клиберна стало его обучение в Джульярдской школе в классе Розины Левиной. Ибо именно Левина — выдающийся представитель классической русской фортепианной школы — стала педагогом, определившим творческие взгляды пианиста.

Разумеется, Софья Михайловна не преминула установить прямой контакт с Розиной Яковлевной. Летом 1958 г. она послала Левиной письмо на адрес Джульярдской школы с предложением о сотрудничестве. Не получив ответа, Софья Михайловна направила Розине Яковлевне второе письмо, уже не по почте, а напрямую, попросив передать его Кирилла Петровича Кондрашина, отправлявшегося на гастроли в США, где он

¹ Хентова С. М. Вэн Клайберн. Москва: Гос. музыкальное изд-во, 1959. 77 с.

должен быть аккомпанировать Клиберну — так же, как он блистательно делал это на московском конкурсе.

Спустя месяц Левина прислала ответ. Так завязалась переписка, частично вошедшая в монографию о Ване. Из пяти писем, хранящихся в личном архиве С. М. Хентовой, четыре написаны на русском языке, пятое (от 9 января 1959 г.) — по-английски.

Письмо первое

1 октября, 58

Уважаемая Софья Михайловна,
Первого письма Вашего я так таки не получила, о чем очень жалею.

Второе же Ваше письмо от 28-го сентября милый Кирилл Петрович мне передал.

Спешу ответить Вам, что я с великим удовольствием поделюсь с Вами всем, чем могу в вопросе, интересующим Вас.

Так как занятия уже начались в «Джюльяд школе», весь мой день очень занят, то я смогу лишь урывками набросать все что знаю и что помню, и, при первой возможности отправлю Вам «полный доклад». С большим удовольствием думаю, что благодаря книге о Вэне, русская публика вспомнит, а молодежь узнает об искусстве Иосифа Аркадьевича Левина, а также и о моей деятельности со дня окончания консерватории, включая 36 лет моей работы в Джюльяд школе с выдающимся моментом конкурса имени Чайковского в Москве!

Желаю Вам всего хорошего

С уважением

Розина Левина

Очень хотела бы иметь пластинку концерта Чайковского, наигранную Игумновым. Имеется ли она?

Комментарий. В письме зафиксировано согласие Левиной на написание автобиографического очерка. Розина Яковлевна свое обещание сдержала: очерк, названный ею «докладом», был написан и вошел в книгу Хентовой о Клиберне и в сборник статей «Выдающиеся пианисты-педагоги о своем искусстве».

Письмо второе

Многоуважаемая г-жа Хентова:

11/23/58

С благодарностью подтверждаю получение Вашего письма. Мой «краткий очерк» уже почти готов, но ввиду дополнительных вопросов, поставленных в Вашем письме, мне придется его еще немного задержать.

Я постараюсь, по возможности, сообщить Вам хотя бы отчасти все интересующие Вас сведения и вышлю весь материал в середине декабря с. г.

Я очень много работаю в настоящее время и потому прошу извинить задержку в моей переписке. В надежде, что мои наброски удовлетворят требования издателей книги, я остаюсь с дружеским приветом.

Уважающая Вас Розина Левина

Комментарий. Получив предыдущее письмо Р. Я. Левиной, С. М. Хентова послала расширенный список вопросов, касающихся конкретных деталей обучения Клиберна, хода подготовки к конкурсу им. П. И. Чайковского и др. В результате «краткий очерк» превратился в достаточно обстоятельный рассказ, содержание которого вышло за рамки первоначальной темы.

Письмо третье

(без даты)

Многоуважаемая Софья Михайловна, посылаю Вам эту краткую биографию. Надеюсь, сможете употребить ее. Если еще хотите какие-нибудь сведения, пожалуйста, дайте мне знать. Наилучшие пожелания. Уважающая Вас Розина Левина

Комментарий. Из краткого письма, фактически записки, зафиксированной на визитной карточке Розины Яковлевны, становится очевидным, что Софья Михайловна смогла побудить Левину несколько раз дополнять изложение новыми деталями, вспоминать ушедшее и, казалось, забытое. Показательно, что желая как можно быстрее известить об отправке своего «доклада», Левина не послала его по почте, а отправила с оказией, поэтому конверт отсутствует, но есть написанный прямо на лицевой стороне визитки домашний адрес Хентовой.

Письмо четвертое²

Апарт-отель Rex Arms,
945 Бульвар Уилшир,
Лос Анджелес, Центр 17

9 января 1959

Дорогая госпожа Хентова:

Пишу второпях эту небольшую записку о моем отдыхе здесь, чтобы сообщить Вам, что глава «Моя жизнь», которую я недавно отправила Вам, написана не мной лично. Я изложила интервью-эру факты, и она написала главу в стиле очень цветистом и далеком от моей собственной манеры выражаться. Поэтому, пожалуйста, не используйте его в такой форме.

Если Вы можете взять факты и переписать их по-своему, мне было бы очень интересно получить Вашу версию, как можно скорее, до публикации. Я принимаю как должное, что это не будет изложено в форме автобиографии.

Я надеюсь вскоре получить от Вас весточку и что мое письмо на английском языке не причинило Вам неудобств.

С наилучшими пожеланиями
Ваша Розина Левина

PS. Я пробуду здесь до 25 января. Затем мой адрес: 185 Клермонт-авеню, Нью-Йорк.

Комментарий. Информативно важное письмо, уточняющее ход работы над «докладом». Оказывается, Р. Я. Левина включила в него материал своего интервью, которых после московского успеха Вана Клиберна дала множество. Одно из них легло в основу посланного С. М. Хентовой текста, но, суды по всему, после его повторного прочтения, характер изложения не понравился Розине Яковлевне. Отсюда и ее просьба не цитировать интервью, а дать собственное изложение фактам. Софья Михайловна сделала это с удовольствием. Автор этих строк помнит, как тщательно она подбирала каждое слово, советуясь со своим супругом Абрамом Владимировичем Гуревичем — известным ленинградским адвокатом, блестяще владевшим стилистикой русского языка и обычно печатавшим на машинке статьи Софьи Михайловны. Переработанный текст был послан Левиной и одобрен ею в устной форме во время телефонного разговора с Хентовой.

² Перевод с английского В. Гуревича.

Письмо пятое

4.15.60

Нью-Йорк

Дорогая Софья Михайловна!

Простите ради Бога, что до сих пор не написала Вам. Но у меня абсолютно не было времени ввиду подготовки к моим юбилейным концертам. Вкладываю в это письмо несколько газетных статей по этому поводу.

Сейчас у нас в школе идут окончательные экзамены и масса различных состязаний, поэтому я ограничусь этой коротенькой запиской.

Если когда-нибудь Вы чиркнете мне несколько слов, я буду очень рада.

Шлю Вам мой сердечный привет и наилучшие пожелания

Искренне Ваша Розина Левина

Комментарий. Отделенное годом от предыдущего, данное письмо отправлено Р. Я. Левиной в ответ на получение увидевшей свет книги С. М. Хентовой о Ване Клиберне. Письмо показывает, что сделанное Софьей Михайловной вызвало душевный отклик у Розины Яковлевны. Тон письма Левиной, эпитеты, которыми она пользуется в обращении к Хентовой, свидетельствуют о том, что Левина, не без оснований слышавшая человеком далеко не лирического склада, почувствовала в Хентовой личность и музыканта, близкого себе. И это, думается, едва ли не главный вывод, который можно сделать, знакомясь с вышеприведенными письмами.

Статья поступила в редакцию: 09.03.2024; одобрена после рецензирования: 15.03.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 09.03.2024; approved after reviewing: 15.03.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



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

Рецензии

Рецензия на издание

УДК 78.01

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.012

Круг открытий. Двухтомное издание Татьяны Шабалиной в Германии

Михаил Александрович Сапонов

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россия
saponov@mail.ru

Аннотация. В рецензии выделено значение источниковедческих открытий выдающегося исследователя, профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории Татьяны Васильевны Шабалиной. Рецензируемый труд стал результатом многолетних поисков неизвестных ранее и хранящихся в РНБ в Санкт-Петербурге первоисточников (в основном текстовых), относящихся к наследию Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и его современников. Рецензент обращает внимание читателя на необычный научный жанр двухтомного немецкого издания. Помимо исследовательских глав, этот труд содержит ценный каталог редких изданий (всего 998 позиций), считавшихся утерянными, но сохранившихся в Петербурге. Акцент сделан и на трудностях научного поиска, ведь среди тысяч книг XVII–XVIII вв., зарегистрированных в библиотечном каталоге того же времени (а другого пока нет) именно музыкальные издания не были обозначены специально. Исследователю оставалось либо заказывать из хранения в читальный зал всё подряд (а на это не хватит и целой жизни), либо требовать отдельные источники, руководствуясь лишь собственной интуицией и догадками по аналогии. В рецензии показана также естественная научная связь между аналитическими и собственно источниковедческими разделами издания.

Ключевые слова: *музыкальное источниковедение, тексты произведений И. С. Баха, Российская национальная библиотека*

Для цитирования: *Сапонов М. А. Круг открытий. Двухтомное издание Татьяны Шабалиной в Германии // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 196–204.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.012>*

© Сапонов М. А., 2024

Review of the publication
doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.012

A Collection of Discoveries. The Two-Volume Edition by Tatjana Shabalina in Germany

Mikhail A. Saponov

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
saponov@mail.ru

Abstract. The review emphasises the significance of the source study discoveries of the outstanding researcher, Professor Tatjana Vasilievna Shabalina of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. The reviewed work is the result of an extensive research endeavour, spanning several years, into the discovery of previously unidentified primary sources (predominantly textual) pertaining to the legacy of Johann Sebastian Bach (1685–1750) and his contemporary colleagues. These sources are preserved at the Russian National Library in Saint Petersburg. The reviewer directs the reader's attention to the distinctive scholarly format of the two-volume German edition. In addition to the research chapters, this work contains a valuable catalogue of rare editions (998 items in total) that were previously believed to be lost but have survived in Saint Petersburg. Furthermore, the review highlights the difficulties inherent to a scientific search, given that among the thousands of books from the 17th and 18th centuries registered in the library catalogue of the same period — the only available source — musical editions were not specifically identified. The researcher was compelled to either order everything in a row from the storage area to the reading room (which would not be a feasible solution for the duration of his lifetime), or to demand individual sources, guided only by his own intuition and guesses by analogy. The review also demonstrates the natural scientific connection between the analytical and source studies sections of the publication.

Keywords: *music source studies, texts of Johann Sebastian Bach's works, The National Library of Russia*

For citation: Saponov, Mikhail A. A Collection of Discoveries. The Two-Volume Edition by Tatjana Shabalina in Germany. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 196–204. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.012>

© Mikhail A. Saponov, 2024

Круг открытий. Двухтомное издание Татьяны Шабалиной в Германии

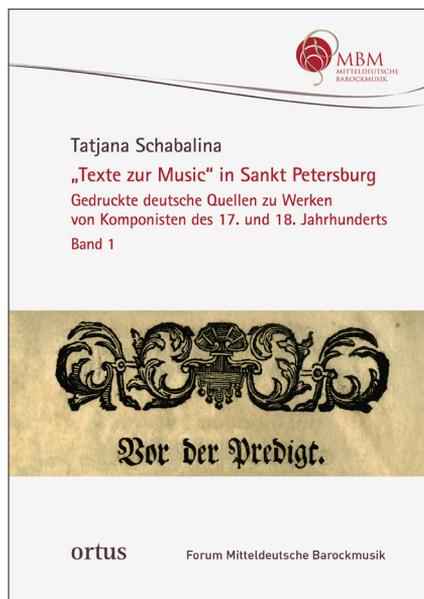
Татьяна Васильевна Шабалина около четверти века публикует результаты своих источниковедческих и текстологических открытий, исследуя творчество И. С. Баха и его современников. Новым обобщающим прорывом в такой работе стал недавно вышедший в Германии ее двухтомный труд о неизвестных ранее редких изданиях текстов к музыке Баха и других композиторов 1603–1800 гг., обнаруженных ею в Российской национальной библиотеке (РНБ) в Санкт-Петербурге (*ил. 1*)¹. Причина резонанса данного двухтомника, пожалуй, не только в насыщенности книги источниковедческими находками, но и в непривычном научном жанре публикации.

Обратимся к устройству двухтомника в целом. Германские издатели в своем предисловии, приоткрывая историю проекта, упоминают наряду с новым материалом также и прежние публикации автора, собранные теперь, как они пишут, в одном «аннотированном каталоге» — *in einem beschreibenden Katalog* (с. 1). Но собственно «каталогом» в труде Шабалиной стала только одна глава из четырех. Двухтомник же в целом объединил в себе свойства и материалы по меньшей мере четырех самостоятельных исследований. Основной текст книги начинается с очерка о формировании иностранных фондов Императорской Публичной (ныне Российской национальной) библиотеки (Первая глава). Далее — упомянутый каталог (Вторая глава). Насыщена новыми исследовательскими выводами заключительная аналитическая презентация текстовых (и нотных) первоисточников немецкой музыки, в том числе тех, что ранее считались утерянными (Четвертая глава). Наконец, важнейший раздел книги посвящен открытиям, связанным с творчеством И. С. Баха (Третья глава). Таким образом, более тысячи страниц убористого текста

¹ Tatjana Schabalina. “Texte zur Music” in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag, 2021. 2 Bde. 1053 S. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; Band 12. Red.: H. Drauschke). ISBN: 978-3-937788-71-5. — *Татьяна Шабалина. «Тексты к музыке» в Санкт-Петербурге: немецкие печатные источники произведений композиторов XVII–XVIII веков. Бесков: Ортус, 2021. В двух томах. 1053 с., сквозная пагинация (Серия: Форум барочной музыки Центральной Германии. Т. 12); [на немецком языке].*

Ил. 1. Tatjana Schabalina. „Texte zur Music“ in Sankt Peterburg. Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Band 1. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021. 1053 S. Обложка издания (Том 1)

Fig. 1. Tatjana Schabalina. „Texte zur Music“ in Sankt Peterburg. Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Band 1. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021. 1053 S. Cover of publication (Volume 1)



едва вместили в себя по сути материал нескольких книг в разных исследовательских направлениях. Т. В. Шабалина четырнадцать лет работала над своим необычным изданием, и результат оказался исторически значимым.

Печатные памятники, как ни парадоксально, часто оказываются большей редкостью, чем рукописи, сберегаемые заведомо тщательнее. Поэтому давние издания ныне тоже наперечет, как и рукописи. В этом также ценность книги Т. В. Шабалиной.

Введение и Первая глава двухтомника явно адресованы зарубежным читателям, вряд ли знакомым с историей РНБ и обстоятельствами ее создания в 1795 г. на основе столичных коллекций, а также книжного собрания братьев Залуских, вывезенного из сотрясаемой тогда боями польской провинции². Основу материалов двухтомника составили печатные издания, приобретенные в конце XVIII — начале XIX в., включая экземпляры, связанные с творческим наследием И. С. Баха и его современников.

² Правда, значительная доля увезенных тогда книг (десятки тысяч) была возвращена в Варшаву и в Вильну в 1842, 1862, 1915 и в 1922–1935 гг. (и позднее тоже). Но в наибольшей степени сохранилась ее петербургская часть. Только Россия уберегла свою долю коллекции Залуских, а большинство из тех материалов, что она возвратила, было уничтожено в 1944 г. западными нацистами.

Инновационным результатом многолетних изысканий Татьяны Васильевны стал каталог обнаруженных ею источников (всего 998 единиц хранения). Это вторая глава, занимающая около 740 из 1053 страниц ее книги и притом по своим научным результатам не менее значимая, чем собственно исследовательские главы. Каталог делится на три основные группы. Первая — тексты к богослужебной музыке: 160 позиций, включая 20 годовых циклов немецкого проприя (церковных кантат). Вторая группа — 489 изданий текстов и нот светских произведений, а также различных образцов «заказной» музыки («на случай», *Gelegenheitsmusiken*). Третья группа — 285 изданий либретто опер и других представлений³. Каждая группа подразделяется «географически», по месту издания либо также исполнения.

При взгляде на каталог не упустим главного — наличия библиотечного шифра в начале каждой позиции. Поэтому читатель поначалу мог бы и недоумевать: мол, что же это за находки, если библиотечные шифры указывают местонахождение любого материала. В чем здесь исследовательская дилемма? Увы, каждая из этих позиций, каждая подобная карточка существует в старинном карточном каталоге не в понятном ныне классификационном поле, не в ящичке, специально обозначенном «музыкально», не рядом с себе подобными, а *затерянной в гуще тысяч иных карточек*, не имеющих отношения к музыке. И нет никакого «ключа» или указателя для выборочного извлечения именно музыкальных источников из громадного чуждого контекста. Первым и пока единственным таким указателем стал именно двухтомник Т. В. Шабалиной, его Вторая глава. И это результат безмерных усилий. Выискивать подобные «иголки в стоге сена» в течение четырнадцати лет вряд ли отважился бы на ее месте другой исследователь того же уровня.

Невзрачные «тетрадоочки» с кантатными и пассионными текстами, издававшиеся до исполнения соответствующей богослужебной музыки в немецких городах (в том числе в Лейпциге, во времена жизни и деятельности И. С. Баха), редко снабжались нужной нам сегодня маркировкой. На их титульных листах, как правило, отсутствовали имена авторов музыки и текста. В старинных каталогах картина та же⁴.

³ Названные три группы составляют большинство позиций, прочие случаи также указаны в приложении к каталогу.

⁴ В пору директорства А. Н. Оленина (1763–1843), как указывает Т. В. Шабалина, карточки расставлялись в систематическом каталоге, рубрики которого не содержали, например, отсылок к либретто, к текстам для церковной музыки, к нотным изданиям партитур или голосов в конволютах и т. д.

Источники приходилось искать буквально наугад. Музыкальные материалы обнаруживаются... в залах № 6, а также 15, 16 и 17 (разделы по богословию), как указывает Т. В. Шабалина, в виде разрозненных экземпляров текстов к церковной музыке Лейпцига, Дрездена, Гамбурга, Любека, Кёнигсберга и т. д. Среди них Татьяна Васильевна вдруг обнаружила и тексты к произведениям И. С. Баха, и тексты к исполнявшейся под его руководством чужой музыке. Начался этот процесс в декабре 2007-го с сенсационной находки тетради 1727 г. с текстами кантат, датировку которых данный источник вынудил отчасти уточнить, а отчасти и вовсе существенно изменить. Многие из них, нужные для своего издания, Т. В. Шабалина находила в любом разделе Иностранного книжного фонда библиотеки — от залов с богословской литературой до «Полиграфии».

Например, при затребовании в читальный зал в который раз очередного издания вроде *Biblische Geschichte...* («Библейская история...») автору двухтомника удалось обнаружить книжечку с текстом исполнявшейся в 1699 г. в двух главных церквях Лейпцига оратории к Пятидесятнице. Тем же трудным путем, в поисках «наугад» был найден и ответ на нерешенный баховедями вопрос о том, какое произведение исполнял Бах в Великую Пятницу 1734 г. Им оказалась страстная оратория Г. Х. Штёльцеля. А под ходовым обозначением *Cantica* («Песнопения») в каталоге скрыт редчайший экземпляр знаменитого издания годового цикла кантатных текстов Пикандера (Лейпциг, 1728). К похожим открытиям относится и текст к исполнению новой версии «Страстей по Марку» И. С. Баха в 1744 г. Ведь в каталоге читаем: *Das Leiden und Sterben...* 1744 «Страдание и смерть...»). А это слова, близкие многим заголовкам в богословской литературе.

Подобных формульных инципитов в старых каталогах множество, и Т. В. Шабалиной, перебирая каталог, приходилось, подобно героям произведений Ф. М. Достоевского, «ставить на зего».

Таким образом, «выуживать» открытия среди «иносказательных» текстов давних каталожных карточек любому исследователю старинных коллекций придется годами, если не десятилетиями, пока каталог не будет модернизирован. И не в упрек нашей системе книгохранилищ с ее оправданно строгими правилами напомним: в мире есть и такие библиотеки, где ученых допустят к стеллажам напрямую (как, например, в библиотеке Института музыковедения в Кёльнском университете), дабы проворнее найти нужное, и не через четырнадцать лет, как было суждено Т. В. Шабалиной, а гораздо раньше. Впрочем, в наше время процесс оцифровки фондов снимает и такие проблемы.

Исследовательские главы рецензируемого двухтомника — Третья и Четвертая — по своему научному значению сбалансированы с феноменальным Каталогом Второй главы. Печатные материалы (в том числе и найденные впервые) к произведениям Георга Филиппа Телемана, Иоганна Адольфа Хассе, Иоганна Кунау и других композиторов эпохи Барокко анализируются в Четвертой главе. Однако своеобразной сенсацией, особенно для немецких коллег, здесь оказались не только вербальные источники, но и нотные⁵.

Наиболее ценными в труде Т. В. Шабалиной стали исследовательские положения, сосредоточенные в Третьей главе, посвященной обнаруженным ею текстам к музыке И. С. Баха и другим материалам по его композиторской и исполнительской деятельности⁶.

В рецензируемом двухтомнике развернута последовательность прежних и новых открытий, в частности, считавшиеся ранее утерянными тексты к исполнявшимся под управлением Баха его богослужебным произведениям 1724, 1725, 1727, 1728 гг. и новой версии «Страстей по Марку» (1744), а также другие упоминавшиеся здесь материалы.

Любая скромная брошюрка с кантатными либретто может стать сенсационным историческим источником. А в руках такого ученого, как Т. В. Шабалина, хронологическая траектория переработок и пародий одного опуса уточняется путем тщательного текстологического и отчасти даже почерковедческого анализа нотного автографа. Элегантная и точная методика исследователя помогает раскрыть любую «тетрадочку» с текстами к музыке как источник неожиданной информации. Он позволяет, как показала Т. В. Шабалина, не только выправить, уточнить датировку кантат, но и скорректировать устоявшиеся «правила» при восстановлении реальной хронологии. Например, международное баховедение почти убедило себя в одной раз и навсегда найденной закономерности:

⁵ В частности, Георг Ридель (1676–1738), которого историки называли даже «кёнигсбергским Бахом», до выхода в свет труда Т. В. Шабалиной был известен лишь по одной из его кантат. Все его автографы исчезли из библиотек Кёнигсберга в 1944–1945 гг. Их нынешнее местонахождение неизвестно. Однако в РНБ среди приобретенных рубежа XVIII–XIX вв. автором двухтомника найдены некоторые образцы «загадочных» канонов и вокальной музыки Г. Риделя. А это уже изменяет ситуацию. Еще одной сенсационной находкой оказалось обнаружение двух неизвестных ранее Мотетов Иоганна Кунау 1682 г. Многочисленны и другие сочинения немецких композиторов, открытые автором книги в фондах петербургской библиотеки.

⁶ Некоторые из открытий (не только в РНБ) уже были обнародованы Т. В. Шабалиной в «Баховском ежегоднике» (Bach-Jahrbuch) в разные годы, начиная с юбилейного номера к 100-летию данного издания (2004), научные материалы в котором открываются ее статьями. Позднее там издавались и другие ее исследования, связанные с баховедческими находками. Тот же материал публиковался затем и в русских научных журналах.

все пародии (переработки) у Баха якобы шли только от светских (заказанных) партитур — к богослужебным (к музыке лютеранского проприя), а не наоборот. Но при беспристрастном анализе первоисточников (автографов и ранних изданий текстов) Т. В. Шабалина находит и обратные случаи.

Одним из получивших сенсационную известность стал пример дискуссий вокруг кантат-«близнецов» BWV 34 «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» («О вечное пламя, источник любви», к первому дню Пятидесятницы) и BWV 34a (венчальная кантата). Сам феномен переработок известен, и проблема лишь в их хронологии и приоритете версий. Считалось, что облик произведения на заказ формировался в угоду заказчику, музыка им нужна была новая, а текст — с аллюзиями на повод. Уже одно это подсказывало идею хронологической последовательности от оригинала к переработкам, а именно — от заказанной «семейной» вещи (например, BWV 34a) к тексту более обобщенному, богослужебному (например, BWV 34). Проблема смены просодии при перетекстовке, таким образом, упрощалась: выбор церковных текстов велик. Так легче сохранить мелодические линии и т. д. Тогда, рассуждая логически, в новой версии могут остаться следы вынужденных нотных исправлений, а оригинал в таком случае должен остаться в идеале в виде чистой рукописи. Роль исходной версии в упомянутом случае баховедение отводило венчальной кантате BWV 34a. При этом недостатка в более конкретных аргументах тоже не было. Т. В. Шабалина приводит, к примеру, диссертационные доводы западного коллеги: там приведены результаты многих анализов, но нет ни слова об авторских исправлениях. А именно баховские правки, обнаруженные Т. В. Шабалиной в автографе *Am. B. 39* и в партиях *St 73*, наглядно доказывают: первоисточником оказывается церковная кантата BWV 34, что может подтверждаться и датировкой прижизненного издания ее текста, также обнаруженного автором данного двухтомника.

Хотя часть подобных первопроходческих исследовательских прорывов и открытий уже была опубликована Т. В. Шабалиной в научной периодике России, Германии и Великобритании, в рецензируемом двухтомнике она продолжает, развивает и системно соотносит научные идеи и результативность своих изысканий — прежних и новейших.

Сложная история музыкального источниковедения и текстологии в России (от времен П. А. Ламма до наших дней) обретает новое дыхание и новый уровень. И дело тут не только в инновационной сути труда Т. В. Шабалиной. Наша исследовательница не просто «приобщается» к зарубежному источниковедению, она предлагает западным коллегам свой системный метод досконального анализа первоисточников и поиска

печатных памятников и автографов вплоть до почерковедческих сводок ради восстановления хронологии и музыкально-текстологических данных.

Известно, насколько европейские коллеги ценят баховедческие находки Татьяны Васильевны Шабалиной, признают приоритет ее открытий на пути уточнения современных знаний о наследии Баха, судя по многочисленным ссылкам на ее работы. Поэтому хочу пожелать скорейшего выхода материалов этого уникального двухтомника также и в России.

Статья поступила в редакцию: 02.07.2024; одобрена после рецензирования: 09.07.2024; принята к публикации: 09.07.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 02.07.2024; approved after reviewing: 09.07.2024; accepted for publication: 09.07.2024; published: 10.09.2024.



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

Сведения об авторах

Анастасия Степановна Войцешко — выпускница музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Руководитель концертного отдела Международного музыкального фестиваля «Земля детей». Как музыкальный критик публикуется в различных изданиях, освещает культурно-просветительские мероприятия международного уровня. Область научных интересов сосредоточен вокруг эпистолярного наследия Научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. В настоящий момент работает над диссертацией под руководством доктора искусствоведения, профессора З. М. Гусейновой.

Артур Иванович Галухин — ветеран боевых действий, преподаватель кафедры инструментов военного оркестра военного института (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации. Автор четырех научных публикаций по методике обучения и игры на тубе.

Владимир Абрамович Гуревич — доктор искусствоведения (1990), профессор (1993), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Родился в Ленинграде в 1947 г. В 1971 с отличием окончил Ленинградскую консерваторию по специальности «Музыковедение» по классу профессора Ю. Н. Тюлина. Автор 8 научных монографий и более 200 статей в российских и зарубежных изданиях на русском, немецком (владеет свободно), английском, французском, туркменском, украинском и др. языках. Участник научных форумов в России, Германии, Франции, Бель-

Contributors to this issue

Anastasia S. Voitseshko is a graduate of the musicology department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She is the head of the concert department of the International Music Festival “Children’s Land”. As a music critic, she writes for various publications, covering cultural and educational events of an international level. Her research interests are centered around the epistolary heritage of the Scientific Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Conservatory. She is currently working on her dissertation under the supervision of Professor Zivar M. Gouseinova, Dr. habil. in Art History.

Artur I. Galukhin is a combat veteran and a lecturer at the Department of Instruments of the Military Orchestra of the Military Institute (military conductors) at the Military University of the Ministry of Defence of the Russian Federation named after Prince Alexander Nevsky. He is the author of four scientific publications on the methods of teaching and playing the tuba.

Vladimir A. Gurevich — Dr. habil. in Art History (1990), Professor (1993), Professor of the Department of History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Herzen State Pedagogical University of Russia. He was born in Leningrad in 1947. In 1971, he graduated with honours from the Leningrad Conservatory with a degree in Musicology, class of Professor Yury N. Tyulin. He has authored eight scientific monographs and over two hundred articles in Russian and foreign editions, including Russian, German (which he fluently speaks), English, French, Turkmen, Ukrainian and other languages. He has participated in scientific forums in Russia, Germany, France, Belgium, Austria, Finland, Sweden, Norway, Canada, Poland, Ukraine, Slovenia and Latvia. He is

гии, Австрии, Финляндии, Швеции, Норвегии, Канаде, Польше, Украине, Словении, Латвии. Член Союза композиторов России (с 1972), в 2010–2017 — Секретарь Союза композиторов России. Под руководством В. А. Гуревича успешно защищено более 20 кандидатских диссертаций соискателями из России, Китая, Кореи и других стран. Он входит в состав диссертационных советов Санкт-Петербургской и Нижегородской консерваторий. Свободно владеет фортепианной игрой, регулярно выступает как солист и концертмейстер в концертах в разных залах России и зарубежных стран, является членом жюри Международных конкурсов в России и Финляндии, организатором и руководителем ежегодных Шостаковичских чтений (Союз композиторов Санкт-Петербурга). С 1995 — член Рабочей группы сообщества музыковедов стран Центральной и Восточной Европы Института музыковедения Лейпцигского университета.

Дарья Андреевна Еремина — студентка 4 курса кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (класс доктора искусствоведения, профессора А. Е. Кром). Окончила теоретическое отделение Нижегородского музыкального училища имени М. А. Балакирева в 2020 году. Основные сферы научных интересов: современная академическая музыка, английская культура, творчество Джона Тавенера.

Нина Борисовна Захарьина — доктор искусствоведения (2008), доцент (2023), профессор кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1984 окончила Ленинградскую государственную консерваторию. В 1992 защитила кандидатскую диссертацию на тему «Интонационная лексика и композиция октомодалных песнопений знаменного распева», в 2007 — докторскую диссертацию «Русские певческие книги: типология, пути эволюции».

a member of the Union of Composers of Russia, having joined in 1972. Between 2010 and 2017, he held the position of Secretary of the Union of Composers of Russia. V. A. Gurevich has served as a scientific supervisor for over twenty doctoral dissertations, which have been successfully defended by applicants from Russia, China, Korea and other countries. He serves on the dissertation committees of the St. Petersburg and Nizhny Novgorod Conservatories. He is an accomplished pianist and regularly performs as a soloist and accompanist in concerts in various halls in Russia and abroad. Additionally, he serves as a jury member of international competitions in Russia and Finland, and as the organiser and leader of the annual Shostakovich Readings (Union of Composers of Saint Petersburg). Since 1995, he has been a member of the Working Group of the Community of Musicologists of Central and Eastern Europe at the Institute of Musicology at the University of Leipzig.

Daria A. Eremina is currently a fourth-year student at the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire under the guidance of Professor Anna E. Krom, Dr. habil. in Art History. She graduated from the theoretical department of the Balakirev Nizhny Novgorod Music College in 2020. Her principal main areas of research interest are contemporary classical music, English culture and the distinctive characteristics of John Tavener's oeuvre.

Nina B. Zakharina holds a Dr. habil. in Art History (2008) and is a Professor of the Department of Old Russian Chant Art at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. In 1984, she completed her studies at the Leningrad State Conservatory. In 1992, she successfully defended a doctoral dissertation on the subject of "Intonational vocabulary and composition of oktomoodal hymns of znamenny chant". In 2007, she completed her Dr. habil. dissertation, entitled "The Russian chant books: typology, ways of evolution". She has held positions at the National Library

Работала в Российской национальной библиотеке, Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Автор более 50 научных публикаций и монографии «Русские богослужбные книги XVIII–XIX веков». Область научных интересов: источниковедение, музыкальная текстология, историография, компаративистика.

Александр Викторович Звонов — кандидат искусствоведения (2021), преподаватель кафедры военно-оркестровой службы военного института (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации. Автор семи научных публикаций о воинской песенности.

Наталья Борисовна Красикова — музыковед, кандидат искусствоведения (2018). Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение» (2011) и аспирантуру (2014). Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Т. С. Бершадская. Тема кандидатской диссертации: «Стихоточная и прозоподобная организация музыкальной речи» (2018). В настоящее время работает в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов на кафедре музыкальной звукорежиссуры. Среди научных интересов: связь слова и музыки, музыкальный экфрасис, отражение музыкальной образности в произведениях художественной литературы — в романах Энтони Берджесса, Трумена Капоте, Харпер Ли, Уильяма Фолкнера, Хулио Каргасара, Алехо Карпентьера, Гильермо Кабреры Инфанте и т. д.

Данила Вадимович Любимов — аспирант 2 курса кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург). Окончил отделение теории музыки Пермского музыкального колледжа (2016). В 2022 с отличии-

of Russia, the Saint Petersburg Conservatory, and the Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music Art. She has authored over 50 scientific publications and a monograph entitled “Russian Liturgical Chant Books of the 18th–19th Centuries”. Research interests: source studies, musical textology, historiography, comparative studies.

Alexander V. Zvonov holds a PhD in Arts (2021) and is a lecturer at the Department of Military Orchestra Service of the Military Institute (military conductors) at the Military University of the Ministry of Defence of the Russian Federation named after Prince Alexander Nevsky. He has published seven scientific articles on the subject of military songwriting.

Natalia B. Krasikova obtained a degree in Musicology from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2011, followed by postgraduate studies in 2014. PhD in Arts (2018). The candidate was supervised by Professor Tatyana S. Bershadskaya, Dr. habil. in Art History. The dissertation, entitled “Verse-like and prose-like organization of musical speech”, was completed in 2018. She is currently employed at the Saint Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. Her scientific interests include the connection between words and music, musical ekphrasis, and the reflection of musical imagery in works of fiction particularly in the novels of Anthony Burgess, Truman Capote, Harper Lee, William Faulkner, Julio Cortazar, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, etc.

Danila V. Lyubimov is a second-year postgraduate student in the Musical Art Department of the Vaganova Ballet Academy in Saint Petersburg. He graduated from the Department of Music Theory at the Perm Music College in 2016. In 2022, he graduated with honours

ем окончил Нижегородскую государственную консерваторию имени М. И. Глинки по специальности «Музыковедение» (композиторско-музыковедческий факультет, кафедра истории музыки). Сфера научных интересов связана с балетным театром XX в., деятельностью М. М. Фокина, С. П. Дягилева и его труппы «Русские сезоны» («Русский балет», 1908–1929). В центре внимания — изучение оркестровых балетных партитур, а также исследование феномена небалетной музыки на балетной сцене. В настоящее время работает над написанием диссертации по теме «Балеты Михаила Фокина на фортепианную музыку: особенности оркестрового воплощения».

Анастасия Сергеевна Ляпунова — советский музыковед, текстолог, библиограф. Заведующая отделом рукописей Ленинградской консерватории и главный хранитель рукописного отдела Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Научно-исследовательский интерес сосредоточен на русской музыке XIX века. Автор каталогов рукописей М. И. Глинки и М. А. Балакирева, занималась описью рукописного наследия А. К. Глазунова, Ц. А. Кюи, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова.

Михаил Александрович Сапонов — историк музыки, поэт-переводчик, текстолог, доктор искусствоведения (1992), профессор (1993). В 1976 окончил аспирантуру Московской консерватории на кафедре истории зарубежной музыки, которую возглавил с 20.02.1990. Там же преподает в течение 48 лет. Автор более 170 публикаций, в том числе 9 монографий. Автор концепции о музыкальной культуре европейского Средневековья как культуре преимущественно устно-профессиональной (менестрельной). С 1991 г. выступал с лекциями и докладами за рубежом (Германия, США, Эстония, Молдавия), работал в научных центрах Германии и Швейцарии. Впервые

from the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka with a degree in Musicology (Department of Composition and Musicology, Department of Music History). His research interests lie in the field of 20th-century ballet, with a particular focus on the work of Michel Fokine, Sergey Diaghilev and his troupe, the “Russian Seasons” (also known as the “Russian Ballet” and the “Ballets Russes”, 1908–1929). The research is centered on the analysis of orchestral ballet scores and the examination of the phenomenon of non-ballet music on the ballet stage. The author is currently engaged in the preparation of a dissertation on the topic of Fokine’s ballets to piano music, with a focus on the characteristics of their of orchestral implementation.

Anastasia S. Lyapunova is a Soviet musicologist, textual critic, and bibliographer. She held the position of Head of the Manuscripts Department at the Leningrad Conservatory and served as Chief Curator of the Manuscript Department of the Saltykov-Shchedrin State Public Library. Her research interests are centered on the field of nineteenth century Russian music. She is the author of the catalogues of the manuscripts of Michael Glinka and Mily Balakirev and was engaged in the inventory of the manuscript heritage of Alexander Glazunov, César Cui, Anatoly Lyadov and Nicolai Rimsky-Korsakov.

Mikhail A. Saponov is a music historian, translator of poetry and textual critic. Dr. habil. in Art History (since 1992), Professor (since 1993). He completed his doctoral studies at the Moscow Conservatory, where he subsequently assumed leadership of the Department of World Music History in 1990 and has been engaged in teaching for 48 years. He has authored in excess of 170 publications, including nine books. In his writings, he puts forth the concept of the musical culture of the Middle Ages as a predominantly oral and professional “minstrel culture”. Since 1991, he has delivered lectures abroad, including in Germany, the USA, Estonia and Moldova, and conducted research in Germany and Switzerland. Addi-

опубликовал ряд ранее неизвестных писем Вагнера и Малера из московских архивов, комментированные переводы всех статей Жана Кокто о музыке, русских дневников и стихотворений Р. Шумана, вокальных текстов И. С. Баха и др. материалы.

Мэгуми Ханья — музыковед, магистр искусств (2021), докторант Токийского университета, аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Т. В. Шабалина). Автор ряда статей о жизни и творчестве А. Г. Шнитке, среди них: «Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского „В мире басен“: К проблеме полистилистики» (2023); «Минао Сибата и Альфред Шнитке: Композиторы-„шестидесятники“» (2022). Область научных интересов связана также с изучением творчества И. С. Баха российскими и советскими музыковедами; на данную тему опубликована статья: «Б. Л. Яворский и А. Швейцер в баховедении: На основе записей С. Н. Рязова» (2021).

Ян Цзиньпэн — композитор из Китая. Ранее работал в китайском военном оркестре; затем для дальнейшего обучения приехал в Россию. В 2019 окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Композиция» (класс профессора С. В. Нестеровой). В 2021 окончил ассистентуру-стажировку. В настоящее время преподаёт композицию китайским студентам в Санкт-Петербургской консерватории. Лауреат российских и международных конкурсов. Член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Наталья Александровна Яковлева — PhD in Philosophy (The Faculty of Arts, University

tionally, he has published a number of previously unknown letters by Wagner and Mahler, which were discovered in archives in Moscow. He is the author of the Russian translation (with commentary) of all of Jean Cocteau's musical articles, Robert Schumann's Russian diaries and poems, as well as J. S. Bach's vocal texts and other materials.

Megumi Hanya is a musicologist, she holds a Master of Arts degree (2021) and is currently pursuing a PhD at the University of Tokyo. Additionally, she is a postgraduate student at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Department of Foreign Music History, her research is supervised by Professor Tatjana V. Shabalina, Dr. habil. in Art Studies). Her contributions to the field include numerous articles on the life and work of Alfred Schnittke, among which: "Alfred Schnittke's Music for Andrey Khrzhanovsky's In the World of Fables: To the Problem of Polystylism" (2023); "Minao Shibata and Alfred Schnittke: Composers of the 'Sixties'" (2022). Her research interests also encompass the study of the work of Johann Sebastian Bachs by Russian and Soviet musicologists. On this topic, she has published the article: "B. L. Yavorsky and A. Schweitzer in Bach Studies: On the basis of notes of S. N. Ryzov" (2021).

Yang Jinpeng is a composer from China. He previously worked in a Chinese military orchestra and subsequently pursued further studies in Russia. In 2019, he graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory with a degree in composition (class of Professor Svetlana V. Nesterova). In 2021, he successfully completed an assistantship training programme. He is currently engaged in teaching composition to Chinese students at the Saint Petersburg Conservatory. He has received accolades in both Russian and international competitions. He is a member of the Union of Composers of Saint Petersburg.

Natalia A. Iakovleva holds a PhD in Philosophy from the University of Helsinki (2012).

of Helsinki, 2012), доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Автор работ по русской литературе и культуре, сфера научных интересов — история русского модернизма, история балета.

She is currently an Associate Professor at the Department of Ballet Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her publications include works on Russian literature and culture, with a particular focus on the history of Russian modernism and the history of ballet.

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.

К публикации не принимаются статьи, содержание которых посвящено исключительно мемориальным событиям или юбилеям (т. е. лишено четко сформулированной научной проблемы и ее раскрытия), а также материалы обзорно-описательного характера.

Материалы предоставляются редакции журнала 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 Word шрифтом Times New Roman. Настройки основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, межстрочный интервал — одинарный, абзацный отступ — 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 (Список источников) и наукометрический список на английском языке (References), в котором для изда-

ний, 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. Если статья включает документы (фотоматериалы, рукописи, и т. п.), находящиеся в архивах или представляющие частную собственность, необходимо представить письменные разрешения на публикацию от обладателей этих документов.

Все статьи проходят обязательную проверку на наличие некорректных заимствований. При использовании автором в статье ранее опубликованных им материалов допускается не более 25% автозаимствований. При использовании в статье переводных материалов необходимо в подстрочном примечании указать автора перевода (если он не представлен в библиографическом описании источника).

К статье должны быть приложены: аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), код УДК (<https://teacode.com/online/udc/>). 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 о себе следующие сведения: 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 2-х 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 рецензен-

там 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 16. № 3. 2024

Подписано в печать 10.09.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 13,8. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 5124-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru