

opera musicologica

научный журнал
санкт-петербургской консерватории

№ **4** [38], 2018

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

Главный редактор:

О. Б. Манулкина
(канд. иск., доцент СПбГУ и СПбГК)

Редакционная коллегия:

Н. Ю. Афонина (канд. иск., доцент СПбГК)
Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии, доцент
АРБ им. Вагановой)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., профессор СПбГК,
вед. науч. сотр. РИИИ)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Э. В. Махрова (доктор культурологии,
профессор АРБ им. Вагановой)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ им. Вагановой и РГПУ им. Герцена)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук, доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук, доцент
СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
М. Фролова-Уокер (канд. иск., профессор
Кембриджского ун-та)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук, доцент
СПбГУ)

Редакция:

Е. В. Хаздан (ответственный редактор)
А. З. Харьковский (редактор)
С. И. Кошлакова (корректор)
Ю. Л. Ногарева (верстка)
А. А. Долгов (секретарь)

Адрес редакции:

Ул. Глинки, 2, Санкт-Петербург, 190000
Тел: +7 812 312 10 32
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
www.conservatory.ru/opera_musicologica

*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.*

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)
Л. Ботстайн (президент Бард-колледжа, гл. ред.
журнала *Musical Quarterly*)
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. Зебасс (профессор Инсбрукского ун-та)
Е. С. Зинькевич (доктор иск., профессор
Национальной муз. академии Украины)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. С. Кюрегян (доктор иск., профессор МГК)
М. Мюрата (профессор Калифорнийского
ун-та, Ирвин)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
К. Оджа (профессор Гарвардского ун-та)
Д. Редепеннинг (профессор Гейдельбергского
ун-та)
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Р. Тарускин (профессор Калифорнийского
ун-та, Беркли)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской
гос. муз. академии)
А. Б. Шнитке (канд. иск., профессор СПбГК)

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

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

Журнал OPERA MUSICOLOGICA входит в Перечень
рекомендованных ВАК российских рецензируемых
научных журналов

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2018

Содержание

Статьи

Аркадий Климовицкий
Петербургская тетрадь эскизов Бетховена
(несколько слов к публикации) **6**

Екатерина Власова
Коллективный балет
«Четыре Москвы» («Сто Октябрей»)
в Большом театре 1920-х годов **18**

Марина Раку
Путь к «культурности» в советском
обществе: от гармошки — к гармонии **35**

Татьяна Бершадская
Исчезнувшая магистраль (к вопросу
о создании учебного курса монодии) **56**

Рейн Лаул
Приемы разработочного развития
(пятая лекция курса «Основы анализа
музыки») **66**

Галина Петрова
Развлекательная музыка в Петербурге:
капельмейстер Йозеф Герман **85**

Рецензии

Петербургский музыкальный архив.
Вып. 11. Чайковский. Новые материалы
к творческой биографии.
Лариса Данько **108**

Сведения об авторах **114**

Информация для авторов **118**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editor-in-Chief:

Olga Manulkina
(*PhD, Assoc. Prof.,
SPb University & SPb Conservatory*)

Editorial Board:

Nina Afonina (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies,
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Marina Frolova-Walker (*PhD, Professor,
Cambridge University*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Ludmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Ella Makhrova (*Doctor of Cultural Studies,
Professor, Academy of Russian Ballet*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies,
Professor, Academy of Russian Ballet & Herzen
University*)
Danil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof.,
SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Professor, SPb Conservatory*)

Editors:

Evgeniya Khazdan (*Managing Editor*)
Alexander Kharkovsky (*Copy Editor*)
Julia Nogareva (*Layout*)
Svetlana Koshlakova (*Proofreader*)
Andrey Dolgov (*Secretary*)

2 Glinki Street. St Petersburg. 190000, Russia
Tel.: +7 812 312 10 32
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Secretary General, IMS*)
Leon Botstein (*President of Bard College, USA;
Editor-in-chief, The Musical Quarterly*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History,
Professor, State Academy of Music, Minsk*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Professor,
Columbia University*)
Natalia Giljarova (*PhD, Professor, Moscow
Conservatory*)
Levon Hakopian (*Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Arts Research,
Moscow*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory; Chief Research Fellow,
Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Kyuregyan (*Doctor of Art History,
Professor, Moscow Conservatory*)
Margaret Murata (*Professor, University
of California, Irvine*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow,
Institute of Russian Literature, Russian Academy
of Sciences*)
Carol J. Oja (*Professor, Harvard University*)
Dorothea Redepenning (*Professor, Heidelberg
University*)
Ellen Rosand (*Professor Emeritus, Yale University*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Ada Schnitke (*PhD, Professor, SPb Conservatory*)
Tilman Seebass (*Professor Emeritus, University
of Innsbruck*)
Sergiy Ship (*Doctor of Art History, Professor, State
Academy of Music, Odessa*)
Richard Taruskin (*Professor Emeritus, University
of California, Berkeley*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Elena Zinkevych (*Doctor of Art History, Professor,
Ukrainian National Academy of Music, Kiev*)

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

*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, 2018

Contents

Articles

Arkadii Klimovitsky

Beethoven's Saint Petersburg Sketchbook
(an Introduction to the Publication) **6**

Ekaterina Vlasova

Collective ballet
"Four Moscows" ("Hundred Octobers")
at the Bolshoi Theatre in the 1920s **18**

Marina Raku

The Way to "Kul'turnost" in the Soviet Society:
from Accordion — to Harmony **35**

Tatiana Bershadskaya

The Lost Magistral (to Introducing
a Course on Monody into Curriculum) **56**

Rein Laul

The Aspects of the Developmental Method
(the Fifth Lecture from the Course
"Fundamentals of Music Analysis") **66**

Galina Petrova

The Entertainment Music in Saint-Petersburg:
the Conductor Joseph Hermann **85**

Reviews

St. Petersburg Musical Archive. Vol. 11.
Pyotr Tchaikovsky. New Materials for the
Creative Biography. *Larisa Danko* **108**

Contributors to this issue **114**

Directions to contributors **118**

Климовицкий Аркадий Иосифович

ORCID: 0000-0001-7540-127X

SPIN-код: 4728-8656

e-mail: a.klimovitsky@gmail.com

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

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

190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2

Arkadii I. Klimovitsky

ORCID: 0000-0001-7540-127X

SPIN-code: 4728-8656

e-mail: a.klimovitsky@gmail.com

Doctor of Art History, Chief Research Fellow at the Music Department of the Russian Institute of the History of Arts.

Isaakievskaya sq., 5, St. Petersburg, 190000, Russia

Full professor at the Theory of Music Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

2 Glinki St, St. Petersburg, 190000, Russia

*Петербургская тетрадь
эскизов Бетховена
(несколько слов к публикации)*

Статья предваряет публикацию книги, посвященной черновой рукописи «Шести народных песен» Бетховена (1816), хранящейся в Российской национальной библиотеке, ее расшифровке и исследованию. Дан краткий очерк исторической эволюции отношения к автографам великих композиторов: от восприятия их в качестве сувениров до понимания эскизов как важнейшего свидетельства творческого процесса. В центре внимания — фигура Н. Л. Фишмана, основоположника метода всестороннего изучения рукописного наследия, создателя системы требований к его научной публикации.

Ключевые слова: *Бетховен, Н. Л. Фишман, «Шесть народных песен», Российская национальная библиотека, нотный автограф.*

УДК 78

ББК 85.31

*Beethoven's Saint-Petersburg
Sketchbook (an Introduction
to the Publication)*

The article introduces the forthcoming book about the draft manuscript of Beethoven's "Six Folk Songs" (1816), stored in the Russian National Library. The article also examines the study of the manuscript and its decryption. The author gives a short outline of the historical evolution of an attitude to great composers' autographs: from that of a souvenir, to a testament of the creative process. The center of attention is Natan L. Fishman, the creator of the method of study for manuscript legacy and creator of the scholar's publication requirements system.

Keywords: *Beethoven, Natan L. Fishman, "Six Folk Songs", Russian National Library, music autograph.*

Аркадий Климовицкий

Петербургская тетрадь эскизов Бетховена (несколько слов к публикации)

Памяти Натана Львовича Фишмана

Среди исследований, посвященных многообразным проблемам творческих архивов композиторов, бетховенистике принадлежит место совершенно особое уже потому, что в творческом процессе Бетховена все виды письменной работы играли исключительную роль. Не однажды демонстрировавший психологическую чуткость и аналитическую остроту самонаблюдения Бетховен говорил: «<...> если приходит мысль, сейчас же ее записываю. Я встаю даже ночью, если мне что-нибудь приходит в голову»¹.

«Присущая мне с детства дурная привычка тотчас же записывать свои первые мысли, хотя далеко не всегда, конечно, они оказывались удачными, повредила мне и на сей раз»² — так, не без известной доли самоиронии и одновременно с несомненным самоуважением, объяснял он эрцгерцогу Рудольфу свою неявку на запланированный урок с высоким покровителем, ради которого отнюдь не собирався поступаться своей органической творческой потребностью — «тотчас же записывать свои первые музыкальные мысли».

¹ Цит. по: Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы Бетховенского стиля: Сб. статей / Под ред. Б. С. Пшибышевского. М.: Музгиз, 1932. С. 313.

² Письмо к эрцгерцогу Рудольфу от 23 июля 1815 г. № 577 // Бетховен Людвиг ван. Письма. 2-е издание. В 4 тт. Т. 2. / Сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана. Пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. Доп. к составу тома, комм. и послесловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М., 2013. С. 311. Далее: БП-2.

Примечательно: композитор сам впервые употребил по отношению к собственным музыкальным наброскам выражение «эскиз», и притом в соответствии с современным его терминологическим статусом. «Не будь я так занят, — писал Бетховен Элеоноре Брейнинг, — я переписал бы сонату, которую уже давно обещал Вам. В моем манускрипте она представляет почти эскиз, и скопировать ее было бы трудно даже <...> искусному мастеру <...>»³.

Композитор по-разному относился к своим рукописям: беловые автографы легко раздаривал, черновые бережно хранил, время от времени просматривая их. «Я занят пересмотром своих бумаг, — сообщает он Нанетте Штрейхер, — попутно обдумывая, какие из них понадобятся для будущих переделок»⁴, а позднее еще раз возвращается к той же теме: «Мои музык[альные] и немужык[альные] бумаги почти в порядке. Это был один из семи подвигов Геркулеса»⁵.

Наряду с сугубо деловым, даже сугубо прагматичным отношением к своему рукописному архиву Бетховен глубоко понимал его истинное значение. Передавая Антону Шиндлеру свою рукопись партитуры первой редакции оперы «Леонора», он произнес:

Из всех моих детищ она стоила мне наибольших мук при рождении, она же доставила мне наибольшие огорчения — потому она мне дороже других. Предпочтительно перед другими я считаю ее достойной сохранения для науки об искусстве⁶.

Не только подобное отношение к свидетельствам своего творческого процесса, но и само обилие их для композитора, родившегося и воспитанного в XVIII столетии, уникально. Впрочем, для Бетховена, в творческом процессе которого впервые в истории европейской музыкальной культуры обнаруживаются свои специфические черты феномен «черновика», «эскиза», принципиально отличающегося от всех других разновидностей рукописей своим происхождением и функциональным назначением, для композитора, явившего новый тип культуры и техники профессионального труда — работу «с карандашом и нотным листом в руках», — это неизбежно⁷. Н. Л. Фишман писал:

³ Письмо к Элеоноре Брейнинг от лета 1792 г. № 2 // БП-1. С. 91.

⁴ Письмо к Нанетте Штрейхер, до 24 января 1818 г. № 902 // БП-3. С. 206.

⁵ Там же.

⁶ Цит. по: Прим. 1 к письму С. Майера от начала ноября 1805. № 125 // БП-1. С. 266.

⁷ Об этом см.: *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 176 с.

Риск преувеличения не будет велик, если сказать, что большую часть сознательной жизни Бетховен провел с карандашом или с пером в руках. Бесчисленное множество набросков записал он в книгах эскизов, «портативных» тетрадах и карманных записных книжках; на отдельных нотных листах и между строк разговорных тетрадей; на оборотах обеденных меню, в календарях, на счетах кухарок; даже на подоконниках и стенах. <...> «Я живу только в моих нотах и, едва кончив что-либо, тут же начинаю другое. При том способе, которым я теперь сочиняю, в работе часто находятся по три-четыре вещи одновременно»⁸.

Именно эта, самая драгоценная часть бетховенского архива оказалась варварски разграбленной: листы, вырванные из некогда целых эскизных тетрадей, разрезанные на мелкие части, содержащие по 2–3 строчки с набросками какого-либо произведения, в полном смысле слова разлетались по всему свету; напротив, листы, не имеющие друг к другу никакого отношения, оказались произвольно собранными под одним переплетом. Этому в огромной мере способствовал и коммерческий ажиотаж, возникавший вокруг материалов бетховенского архива по мере роста славы композитора.

История бетховенских эскизных тетрадей со дня смерти композитора была историей их разрушения. Все, что некогда представляло собой, по-видимому, единое собрание, в результате рокового аукциона 5 ноября 1827 года оказалось в руках покупателей, коммерсантов⁹.

Собирание и публикация рукописных материалов и документов Бетховена начались вскоре после смерти композитора. Воспроизводились эти материалы в различных изданиях — порой в виде иллюстраций, порой сопровождалась разного рода описаниями и комментариями. В настоящее время учтено и зарегистрировано свыше 7 500 листов бетховенских эскизов, однако высказать окончательное суждение о состоянии рукописного наследия композитора все еще невозможно: большинство из них

⁸ Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы / Исслед. и расшифр. Н. Л. Фишмана. М., 1962. С. 23. Фишман цитирует письмо Бетховена к Францу Герхарду Вегелеру от 29 июня 1901. № 50 (БП-1. С. 161).

⁹ *Jonson D., Tyson A. Reconstructing Beethoven's Sketchbooks // The Journal of the American Musicological Society. Vol. XXV, № 2. 1972. P. 137.*

не расшифровано и не опубликовано. Поэтому особое значение приобретает информация о рассеянных по странам и городам бетховенских эскизах.

Вместе с тем отношение к авторской рукописи как к историческому документу, *подлиннику*, осознание его высокой познавательной и духовной (а отнюдь не только антикварной) ценности, собирательство и коллекционирование художественных раритетов, иначе — институционализированные формы культурного быта и сопряженные с ними проблемы, размещающиеся в пространстве антитезы «живая память — музей, памятник», — все это самостоятельные и значимые сюжеты культуры. И собрания бетховенских рукописей, документов и материалов в том виде, как они сегодня существуют, то есть сложившиеся в результате конкретных исторических ситуаций, связанные с жизнью и деятельностью совершенно определенных лиц, — это уже не только документы наследия композитора (таковыми они, разумеется, являются прежде всего), но и документы, по-своему представляющие историю и культуру страны, в которой оказались и где сегодня сохраняются. Так, и петербургская бетховениана — это страница истории и культуры Петербурга.

Один из подобных набросков-листочков автор этих строк почти случайно обнаружил в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом)¹⁰. На этом, никогда ранее не упоминавшемся нотном листочке мгновенно узнаются фрагменты главной темы Девятой симфонии Бетховена. Крошечный клочок бумаги (61×82 мм) скорее всего был вырезан из горизонтально-развернутого листа альбомного формата, в котором некогда было шестнадцать нотных систем (Бетховен часто работал с тетрадами такого типа) и который, вероятно, безжалостно (но зато с исключительной практичностью) был «пущен на сувениры»¹¹.

Завершая эпизод с неожиданно обнаруженным в Пушкинском Доме автографом эскиза главной темы Девятой симфонии Бетховена, вспомним описанный Н. Фишманом автограф Девятой симфонии, фигурировавший на аукционе в Марбурге: «четыре нотные строчки, кем-то аккуратно вырезанные... из нотного листа альбомного формата»¹². Удивительное совпадение: ведь и автограф из Пушкинского Дома (*петербургский*) — это

¹⁰ Пушкинский Дом. Собр. Б. Л. Модзалевского. Ф. 184, ед. хр. 9.

¹¹ Автограф впервые опубликован и исследован в: Климовицкий А. К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии // Музыкальная классика и современность. Вопросы теории и эстетики. Сб. научных трудов. Л., 1983. С. 90–121.

¹² Фишман Н. Письма Бетховена за 1812–1816 годы // БП-2. С. 15.

«четыре нотные строчки, кем-то аккуратно вырезанные из нотного листа альбомного формата»¹³).

Альберт Кан воспроизвел музыкальное сокровище Пабло Казальса — страницу из записной книжки Бетховена, «на которой композитор собственноручно набросал первый вариант начала Девятой симфонии...»¹⁴.

Оставим в стороне утверждение о якобы представленном здесь «первом» варианте начала Девятой симфонии — конечно, это не так. Важнее, что автограф из коллекции Казальса содержанием и размерами повторяет петербургский: те же считанные (4–5) нотные строки с эскизами Девятой симфонии, фигурировавшие на аукционе в Марбурге, — ведь в том, в каком виде они ныне существуют, обнаруживается один и тот же почерк, один и тот же принцип варварского подхода к драгоценному бетховенскому наследию — «выкроить» как можно больше «товарных единиц», как можно более практично и экономно «раскроить» нотные листы в лучшем случае на сувениры.

Определить первоначальное место таких единиц — настоящая проблема бетховенианы. Как отмечал Н. Фишман, «это позволило бы вернуть „новые“ листы на старые места, под те переплеты и обложки, в которых они находились, когда на них возникали записи творений Бетховена»¹⁵. Возможно, в таком случае выяснится, что петербургский эскиз Девятой симфонии, автограф из коллекции П. Казальса и автограф, фигурировавший на марбургском аукционе, ныне содержащиеся по четыре-пять нотных строк, ранее находились на одном листе или листах, расположенных в непосредственной близости друг от друга, во всяком случае, под одной обложкой.

В связи с петербургским эскизом Девятой симфонии обратим внимание на превосходное наблюдение-предположение Ларисы Кириллиной:

...Этот фрагмент мог иметь какое-то отношение к книге эскизов под шифром «Aut. II/I», хранящейся в библиотеке Прусского культурного фонда. В <этом> эскизе есть немало общего с таким же фрагментарным эскизом из Майнца, который, согласно З. Бранденбургу, ранее принадлежал к упомянутой книге эскизов¹⁶.

¹³ Кан А. Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведенные им Альберту Кану. М., 1977. Вклейка 5 между с. 176–177.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. С. 9.

¹⁶ Кириллина Л. В. Людвиг ван Бетховен: рукописи и ранние печатные источники в хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга: каталог. М.: МГК. 2008. 143 с.

Планомерное изучение рукописей Бетховена началось лишь в последней трети XIX столетия¹⁷ и с тех пор обрело статус самостоятельной и широко разветвленной области науки. Современный этап этого процесса связан с деятельностью выдающегося отечественного бетховениста и крупнейшего текстолога XX столетия Натана Львовича Фишмана (1909–1986). Значение его исследований с исчерпывающей полнотой и проницательностью определила Лариса Кириллина, ближайшая ученица и соратница замечательного ученого:

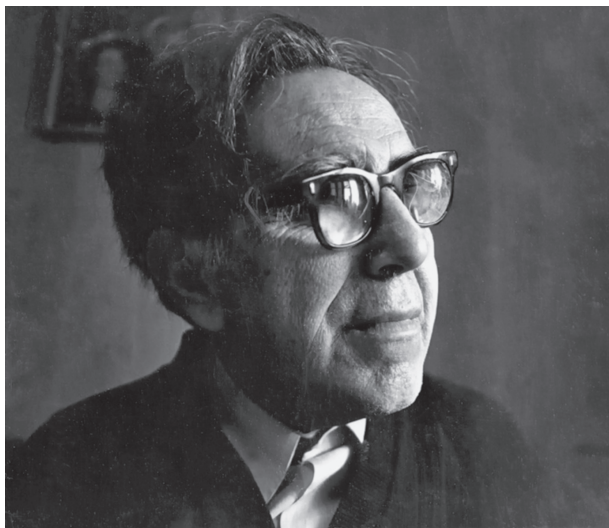
В 1962 году вышел в свет трехтомный труд Н. Л. Фишмана «Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы», открывшая новую эпоху в методологии подобных исследований: после Фишмана принцип одновременной публикации расшифровки, указателя и научного комментария к ней стал в бетховенистике общепринятым. Как ни удивительно, но до него дотошные немецкие музыковеды не смогли найти «ключа» к бетховенским эскизам, издавая их либо выборочно, либо только в виде расшифровки (причем буквалистской), либо в виде факсимиле без расшифровки и должных комментариев. Начиная же с 1970-х годов «московская модель» сделалась настолько традиционной, что теперь уже и не упоминают имя человека, который впервые осуществил ее столь продуманно и блистательно¹⁸.

* * *

Натан Львович Фишман автору этих строк довелось впервые увидеть в свои студенческие годы (кажется, это была весна 1959 г.), когда он выступал с докладом (в классе на втором этаже Московской консерватории), посвященным исследованию знаменитой Книги эскизов Бетховена за 1802–1803 гг. В составе группы студенческого научного общества (СНО) Ленинградской консерватории мы (аспирант Леонид Гаккель, студентка 4-го курса Кира Южак, третьекурсники Юрий Клусон и я) приехали в Москву. (В лексике тех лет это звучно именовалось «установлением и налаживанием творческих контактов» между СНО Московской и Ленинградской консерваторий.) И сам Натан Львович, и его Книга уже были легендой.

¹⁷ См.: Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1. М., 2009. С. 38. Перечень работ Ноттебома приводится в разделе: Библиография (Т. II. С. 555).

¹⁸ Кириллина Л. В. К 100-летию Натана Львовича Фишмана // Мир музыки (Баку). 2009. № 3–4. С. 41.



Ил. 1. Натан Львович
Фишман (1909–1986)

Мое личное общение с Натаном Львовичем возникло в связи с тем, что он публиковал в редактируемом им сборнике к 200-летию со дня рождения Бетховена мою статью. Не забыть, как виртуозно и сразу чернилами, «по старинке» обмакивая перо в чернильницу (по-моему, это была знаменитая непроливашка или непроливайка), Н. Л. «выстроил» графически довольно сложный и поначалу излишне громоздкий нотный пример (который мне никак не давался), отчего он сразу стал и проще, и понятнее.

Притом что мы жили в разных городах (Н. Л. в Москве, я в Ленинграде), я в те годы часто бывал в Москве и мы постоянно встречались у Н. Л. дома — я еще бывал на старой его квартире. А до того Ю. Н. Тюлин, мой учитель, подарил мне знаменитый «Трехтомник Фишмана» — так именовали мы грандиозную работу, под впечатлением которой находились и наши учителя, и мы (хотя тогда истинное значение ее вряд ли понимали). Однако нам льстило, что Н. Л. учился в *нашей* Консерватории.

Н. Л. был человеком исключительной доброты, готовности помочь людям, но притом столь же исключительной твердости в суждениях, никогда не уходящим от разногласий с коллегами, даже самыми близкими, когда такие возникали. Так, он в пух и прах разнес мою статью «О героическом в музыке», зная, что она принята к печати, и я уже подготовил ее для представления в издательство. Много лет прошло, давно нет ни Н. Л., ни тех, кто готовил мой опус в печать, но я и по сей день благодарно помню этот эпизод: будь та статья опубликована, я бы сегодня горько сожалел об этом (в нашей беседе Н. Л. пошутил, что самое привлекательное

в моей статье — слова И. Канта, которые Н. Л. даже был намерен использовать в своей работе, на что чуть театрально просил моего разрешения). Мы нередко спорили по разным вопросам, и не только бетховенистики (иногда наши разногласия приобретали весьма напряженный характер). Однако это не помешало Н. Л. рекомендовать мою книгу «О творческом процессе Бетховена» в 1979 г. к изданию, выступив ее официальным рецензентом, и поддержать эту работу своим отзывом при ее защите в качестве докторской диссертации в 1981 году.

Мне приходилось выполнять ряд поручений Н. Л. в ленинградских архивах в связи с находившимися тогда у него в работе предисловием к изданию «Торжественной мессы» и первым томом писем Бетховена — и посчастливилось обнаружить афишу петербургской премьеры «Торжественной мессы», опубликовать которую я не считал для себя возможным, предоставив это Н. Л.

Мы видели, с каким уважением и почтением встречала мировая бетховенистика Н. Л. Фишмана, когда вместе с ним и Юрием Николаевичем Холоповым мы были в Берлине на конференции к 200-летию со дня рождения Бетховена (1970). Н. Л. возглавлял там секцию «Всеобщее значение эскизов Бетховена».

Следование принципам «московской модели» Н. Л. Фишмана в работе с рукописями Бетховена (впрочем, не только Бетховена¹⁹) сегодня одновременно и неизбежно — как естественная опора на ставший всеобщим достоянием опыт выдающегося ученого, и прагматично, ибо в зна-

¹⁹ Автор этих строк постоянно опирается на них при исследовании рукописей и творческого процесса не только Бетховена, но И. Ф. Стравинского (*Климовицкий А. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песня о блохе» М. Мусоргского, «Песня о Блохе» Л. Бетховена. СПб., 2003*), Д. Д. Шостаковича (*Климовицкий А. Игорь Стравинский и Дмитрий Шостакович: инструментовки «Песен о блохе» Бетховена и Мусоргского // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 2005. С. 127–156; Климовицкий А. Бетховен, Берлиоз, Гуно, Стравинский, Шостакович: неожиданная встреча в погребке Ауэрбаха // Памяти М. С. Друскина в 2 кн. Кн. I. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 356–382*), Н. Ф. Финдейзена (*Климовицкий А. Известные страницы российской бетховенианы // Fioretti musicali: Материалы научн. конференции в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2011*). А. К. Лядова (*Климовицкий А. А. К. Лядов в работе над неизвестной оркестровкой «Песни о блохе в кабачке Ауэрбаха» М. П. Мусоргского (к предстоящему изданию автографа) // Памяти Анастасии Сергеевны Ляпуновой: сб. ст. и материалов. Петербургский музыкальный архив. Вып. 9. СПб., 2012. С. 231–251*), *Климовицкий А. А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни Мефистофеля в кабачке Ауэрбаха» М. П. Мусоргского (по материалам рукописного наследия)*; А. П. Бородина (*Климовицкий А., Ковалевский Г., Сорокин Н. Вторая («Богатырская») симфония Александра Бородина (восстановление авторской версии)*); работы Н. Ф. Финдейзена с рукописями Бетховена («Бетховен и бетховениана Н. Ф. Финдейзена»). Последние три работы готовятся к изданию.

чительной мере обеспечивает исчерпывающую по содержательности постановку задач и как минимум грамотное их решение.

В нашем случае это особенно существенно, ибо Нотная тетрадь Бетховена — единственный среди хранящихся в Петербурге нотных автографов Бетховена и, скорее всего, вообще последний, оставшийся неопубликованным в адекватной форме (т. е. одновременно с факсимильным воспроизведением рукописи, ее расшифровкой и исследованием — согласно принципам «московской модели» Н. Л. Фишмана)²⁰. Это монолитная тетрадь, не произвольно составленная (собранная, сложенная, сшитая) из отдельных, не связанных друг с другом листов, часто случайно «встретившихся» и оказавшихся рядом или вместе («подвернувшихся под руку» какому-либо из владельцев). Черновая тетрадь сегодня — такая, какой была, когда находилась на рабочем столе и заполнялась рукой композитора. Поэтому представляется естественным и даже единственно возможным впредь именовать ее: *Петербургская тетрадь эскизов Бетховена*²¹. Очевидно, что ее публикация в соответствии с «канонами Фишмана» является настоящей необходимостью и единственно возможной формой достойно представить этот уникальный автограф в современной Бетховениане.

Литература

1. Бетховен Людвиг ван. Письма. 2-е издание. В 4 тт. / Сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана. Пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. Доп. к составу тома, комм. и послесловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2013.
2. Кан А. Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведенные им Альберту Кану. М.: Прогресс, 1977. 232 с.
3. Кириллина Л. В. Людвиг ван Бетховен: рукописи и ранние печатные источники в хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга: каталог. М.: МГК. 2008. 143 с.

²⁰ Такая публикация (без расшифровки рукописи) — назовем ее предварительной — была осуществлена автором этих строк в: *Климовицкий А. Черновая нотная тетрадь Бетховена // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 286–294*. В те годы и эта публикация (по сей день непонятно почему) проходила с огромными сложностями и не увидела бы света, если бы не поддержка Д. С. Лихачева и Т. Б. Князевской (руководители серии «Памятники культуры»), о чем всегда благодарно помню.

²¹ Подобно тому, как ныне, например, бытуют Ландсберговская книга эскизов (*Mikulicz K. Ein Notierungsbuch von Ludwig van Beethoven. Lpz., 1927*), Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы — Виельгорская книга (Иссл. и расшифр. Н. Л. Фишмана. М., 1962); Кесслеровская книга эскизов (*Keslerisches-Skizzenbuch. Übertragung von S. Brandenburg. Bonn, Beethovenhaus, 1978*), Московская тетрадь эскизов за 1825 год (Исследование, расшифровка и комментарии Е. Вязковой, М., 1995).

4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 595 с.
5. Кириллина Л. В. К 100-летию Натана Львовича Фишмана // Мир музыки (Баку). 2009. № 3–4. С. 41.
6. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 176 с.
7. Климовицкий А. И. К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии // Музыкальная классика и современность. Вопросы теории и эстетики. Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1983. 159 с.
8. Климовицкий А. И. Черновая нотная тетрадь Бетховена // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник, 1983. Л.: Наука, 1985. 536 с.
9. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы / Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки; исслед. и расшифровка Н. Л. Фишмана. М.: Музгиз, 1962. 343 с.
10. Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы Бетховенского стиля: Сб. статей / Под ред. Б. С. Пшибышевского. М.: Музгиз, 1932.
11. Johnson D., Tyson A. Reconstructing Beethoven's Sketchbooks. Journal of the American Musicological Society, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1972), pp. 137–156.

References

1. Beethoven Ludwig van. Pis'ma [Letters]. 2nd ed. In 4 volumes. Ed. by N. L. Fishman. Transl. by L. S. Tovaleva and N. L. Fishman. Additions and notes by L. V. Kirillina. Moscow, Musyka, 2013.
2. Johnson D., Tyson A. Reconstructing Beethoven's Sketchbooks. Journal of the American Musicological Society, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1972), pp. 137–156.
3. Kahn A. Radosti i pechali. Razmyshleniya Pablo Kaza'l'sa, povedannye im Al'bertu Kahnu [Joys and Sorrows. Reflections of Pablo Casals as Told to Albert Kahn]. Moscow, Progress Publ., 1977. 232 p.
4. Kirillina L. V. K stoletiyu Natana Lvovicha Fishmana [Toward Natan L. Fishman's Centenary]. Mir muzyki (Baku) [World of Music (Baku)], 2009, no. 3–4. P. 41.
5. Kirillina L. V. Beethoven. Jizn' i tvorchestvo [Beethoven. Life and Work]. Vol. 1. Moscow State Conservatory Publishing, 2009. 595 p.
6. Kirillina L. V. Ludwig van Beethoven: rukopisi i rannie pechatnye istochniki v khranilitschakh Moskvy i Sankt-Peterburga: katalog [Ludwig van Beethoven: Manuscripts and Early Printed Sources in the Moscow and St. Petersburg Archives: a Catalogue]. Moscow State Conservatory Publishing, 2008. 143 p.
7. Klimovitskiy A. I. K opredeleniyu printsipov nemetskoj traditsii muzykal'nogo myshleniya. Novoe ob eskiznoy rabote Beethovena nad glavnoi temoy Devyatoy simfonii [Toward Defining the Principles of German Tradition of Musical Thinking. New Information about Beethoven's Sketches for the Main Theme of the Ninth Symphony]. Musykal'naya klassika i sovremennost'. Voprosy estetiki i teorii. Sbornik nauchnikh trudov [Collection of Scholar Proc. Musical Classics and Contemporary. Aesthetics and Theory Questions], Leningrad,

- Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography Publishing House, 1983. 159 p.
8. *Klimovitskiy A. I.* O tvorcheskom protsesse Beethovena [About Beethoven's creative process]. Leningrad, Musyka Publ., 1979. 176 p.
 9. *Klimovitskiy A. I.* Tchernovaya notnaya tetrad' Beethovena [Beethoven's Music Sketchbook]. Pamyatniki kultury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. Ejegodnik, 1983 [Cultural Monuments. New breakthroughs. Writing. Art. Archeology. Almanac, 1983], Leningrad, Nauka Publ., 1985. 536 p.
 10. *Kniga eskizov Beethovena za 1802–1803 gody* [Beethoven's Sketchbook for 1802–1803]. M. Glinka State Music Museum, research and transcript by N. L. Fishman. Moscow, Muzgiz, 1962, 343 p.
 11. *Mis P.* Znachenie eskizov Beethovena dlya izucheniya ego stilya [The Importance of Beethoven's Sketches Research for the Studies of his Musical Style]. Problemy Beethovenskogo stilya: sbornik statey [The Problems of Beethoven's Musical Style: Collection of Papers], ed. by B. S. Pschibyshevskiy. Moscow, Muzgiz, 1932.

Власова Екатерина Сергеевна

ORCID: 0000-0001-5600-9870

SPIN-код: 9096-8520

e-mail: vlasovaes@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

125009 Москва, Большая Никитская ул., 13/6

Ekaterina S. Vlasova

ORCID: 0000-0001-5600-9870

SPIN-code: 9096-8520

e-mail: vlasovaes@yandex.ru

Doctor of Arts, full professor at the Department of History of Russian Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

13/6 Bol'shaya Nikitskaya St., 125009, Moscow, Russia

Коллективный балет

«Четыре Москвы»

(«Сто Октябрей»)

в Большом театре 1920-х годов

В статье представлены неизвестные факты из истории неосуществленной постановки коллективного балета «Четыре Москвы» («Сто Октябрей») как самого значительного проекта Большого театра в конце 1920-х годов. Рассматривается феномен коллективного творчества. Воссозданы имена создателей замысла, прежде всего танцовщицы Инны Чернецкой, вошедшей в историю искусства с теорией «синтетического танца». Ее масштабную реализацию и должен был осуществить балет. Впервые публикуется либретто балета. Выявлена степень готовности музыкального текста, над которым работали Л. А. Половинкин, Ан. Н. Александров, Д. Д. Шостакович и А. В. Мосолов. Раскрываются причины срыва постановки балета «Четыре Москвы».

Ключевые слова: *история русской музыки 1920-х годов, коллективное творчество, балет, замысел, либретто.*

УДК 7.091.5
ББК 85.325

Collective Ballet

“Four Moscows”

(“Hundred Octobers”)

at the Bolshoi Theatre in the 1920s

The article presents unknown facts from the history of the unrealized performance of the collective ballet *Four Moscows (Hundred Octobers)*, the most significant project of the Bolshoi Theater in the late 1920s. It was connected with the phenomenon of collective creativity that arose in the post-revolutionary period. The author reconstructs the names of the creators of the idea, including the dancer Inna Tchernetskaya who entered the history of art by means of her theory of “synthetic dance”. The ballet in Bolshoi had to be a major implementation of this theory. The article contains the first publication of the ballet’s libretto and seeks to determine the then-readiness of the ballet’s score, which composers L. A. Polovinkin, An. N. Alexandrov, D. D. Shostakovich and A. V. Mosolov had been working on. Also the article reveals the reasons for the failure of the production of *Four Moscows*.

Keywords: *history of Russian music of the 1920s, collective creativity, ballet, idea, libretto.*

Екатерина Власова

Коллективный балет «Четыре Москвы» («Сто Октябрей») в Большом театре 1920-х годов

К концу 1920-х годов Большой театр подошел практически с полным отсутствием балетного репертуара, созданного после октябрьского переворота. «Красный вихрь» («Большевики», 1924) В. М. Дешевова, трижды прошедший на сцене бывшего Мариинского театра, так и не увидел свет на московской сцене — как и «Крепостная балерина» К. А. Корчмарева (1927). Балет Б. Б. Бера «Смерч» (1927), дошедший в постановке К. Я. Голейзовского до генеральной репетиции, был после нее запрещен к показу¹. Библейский сюжет об Иосифе Прекрасном, ставший основой балета С. Н. Василенко (1927), лишил произведение будущего в советских реалиях.

Счастливым исключением в плачевно пустой балетной жизни стал «Красный мак» Р. М. Глиэра. С 1927 года балет

¹ Таблица оперного и балетного репертуара, который имелся в распоряжении музыкальных театров страны, составлена автором данной статьи по материалам Репертуарных указателей Главреперткома 1920–1950-х годов и опубликована в монографии «1948 год в советской музыке» (М., 2010. С. 54–78). Единственный современный балетный опус, запрещенный к исполнению в СССР, в Указателе 1929, 1931, 1934 годов, — это «Смерч» Б. Б. Бера. В то же время «Стальной скок» в 1929 году имел литеру «А» (своего рода «первый сорт»), что значило гармоничное соединение идеологических и художественных задач, ставящихся перед новым произведением в послеоктябрьский период. (Там же, с. 78.)

шел в Большом театре практически каждые три дня и имел замечательный успех у публики. Однако это был единственный спектакль в рамках советской тематики, который вошел в постоянный репертуар. Театр остро нуждался в новых балетных опусах.

Успешная постановка оперы «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева и триумфальная гастрольная поездка композитора в СССР в 1927 году вызвали у руководства театра (директор С. В. Александровский и его заместитель Б. Е. Гусман) намерение поставить «Стальной скок»². Еще одним амбициозным премьерным проектом мыслился коллективный балет «Четыре Москвы».

Коллективное творчество в культурной жизни первого десятилетия послеоктябрьского периода играло важную роль³. Идея растворения «буржуазного» индивида в пролетарски массовом «творчестве-игре» принимала анекдотические формы. На страницах музыкальных журналов нередко появлялись фотографии групп скрипачей или сидящих за несколькими роялями пианистов, которыми дирижирует педагог. Подписи под такими фотографиями разъясняли читателям новый метод коллективного обучения студентов-исполнителей.

Возникновение Персимфанса (оркестра без дирижера) также было одним из результатов воплощения «коллективистской» идеи⁴. Хрестоматийным примером коллективного музыкального сочинения стала так называемая оратория «Путь Октября», сложенная членами студенческого объединения Проколл из ранее написанных ими хоровых композиций в соединении с простейшими речовками и цитатами из трудов классиков марксизма-ленинизма и агитационных стихов В. В. Маяковского.

В конце 1920-х годов бывший Михайловский театр поставил в репертуарный план коллективную оперу о революции 1905 года ленинградских композиторов Ю. В. Кочурова, В. В. Желобинского, В. К. Томили-

² О нереализованных планах постановки «Стального скока» в Большом театре см.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Сост. и подготовка текста М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М., 1977. С. 327; Пролетарские музыканты о «Стальном скоке» С. Прокофьева / Сергей Прокофьев. Дневник, письма, беседы, воспоминания. Сост. М. Е. Тараканов (М., 1991. С. 197–202); Сергей Прокофьев. Дневник. 1919–1933. Часть вторая (Paris, 2002. С. 732–733).

³ В живописном искусстве идею «коммунистического коллективного творчества» пропагандировали такие авангардные объединения, как УНОВИС («Утвердители нового искусства») и ГИНХУК («Государственный институт художественной культуры») и их представители К. С. Малевич, М. З. Шагал, Л. М. Лисицкий, А. А. Лепорская, В. В. Стерлигов, А. М. Родченко, О. М. Брик.

⁴ По примеру Персимфанса (Первого симфонического ансамбля) возник Ленсимфанс в Ленинграде.

на и И. И. Тускии. Над той же темой работали в жанре так называемой клубной оперы и москвичи А. А. Давиденко и Б. С. Шехтер (ни тот ни другой проект реализован не был). Коллективное творчество мыслилось как своего рода аналог производственного задания, в котором каждый участник, образно говоря, выпиливал свою художественную деталь. Реагируя на тенденцию времени, композитор, критик и музыкальный писатель Б. В. Асафьев писал в конце 1920-х годов:

Творчество в плане личных высказываний переживает состояние острого кризиса, и, несмотря на многие увлекательные страницы искренней и волнующей музыки, здесь перед субъективизмом уже последний этап когда-то пышного расцвета и замкнувшийся круг, ибо общественность требует решительного изменения направления творчества⁵.

Вот это «решительное изменение», на которое сам Асафьев-композитор ответил несколько позднее созданием нового, только ему присущего жанра, который он назвал «музыкальным романом», и призваны были воплотить композиторы в коллективных опусах. В случае с балетом «Четыре Москвы» это были четыре АСМовца: Л. А. Половинкин, Ан. Н. Александров, Д. Д. Шостакович и А. В. Мосолов.

О замысле балета уже писала И. А. Барсова⁶, располагая в то время нотными эскизами Половинкина к первому действию, хранящимися в РГАЛИ, и двумя информационными (не совсем точными) заметками о балете в журнале «Пролетарский музыкант». Не имея либретто балета, исследователь лишь строила гипотезы о его содержании. Полное либретто балета было обнаружено автором данной статьи. Найдены и другие документы, проясняющие историю возникновения замысла балета «Четыре Москвы» как *самого значительного балетного проекта Большого театра конца 1920-х годов*.

⁵ Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Издание второе / Общая редакция и примечания Е. М. Орловой. М.; Л., 1979. С. 261. О коллективном творчестве см. подробнее: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке.

⁶ Барсова И. А. Прогулки по выставке «Москва — Берлин». Миф о Москве-столице. В кн.: Барсова И. А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб., 2007. С. 64–75.

Замысел

К замыслу балета имеют прямое отношение брат и сестра М. С. и И. С. Бойтлеры (из известной артистической семьи Бойтлеров), поэт И. А. Аксенов⁷ и зав. репертуарной частью, исполнявший в то время обязанности директора Большого театра, Б. Е. Гусман⁸. Это был художественный круг, близкий первому наркому просвещения А. В. Луначарскому и пользующийся его поддержкой.

Михаил Сергеевич (Самойлович) Бойтлер вошел в историю как сценарист, в 1920-е годы директор московского киноконцертного центра на Малой Дмитровке. Его сестра, Инна Самойловна Бойтлер (1894–1963), получила известность как Инна Чернецкая (сценический псевдоним, который в 1915 году артистка узаконила, оформив паспорт на это имя) и входила в число приверженцев «синтетического направления» в русском балетном искусстве. «Красавицей» и «знаменитой босоножкой» именовали ее современники. Чернецкая получила балетное образование в Германии, в студии Элизабет Дункан, сестры Айседоры, брала уроки у создателя стиля «экспрессивного танца» Р. фон Лабана в Мюнхене и эвритмии у Э. Жака-Далькроза, сценическое мастерство изучала у М. М. Мордкина, была близка к А. А. Ханжонкову, занималась музыкой и живописью. В 1910-е годы актриса открыла в Москве «Хореографическую студию Инны Чернецкой», о которой писал равнодушный к ее обаянию А. В. Луначарский:

...я смело заявляю, что никогда не испытывал такого глубокого, многообъемлющего, синтетического впечатления, какое переживал, смотря последнюю композицию Чернецкой «Пан». Этот «Пан» идет в случайных костюмах, без декораций, вообще в виде только эскиза. И уже в этом виде является чистой жемчужиной сценической пластики. Самое замечательное в работах Чернец-

⁷ Аксенов Иван Александрович (1884–1935) — поэт, литературный критик и блестящий переводчик. Близок кругу Н. Гумилева и А. Ахматовой. Во время Первой мировой войны служил в действующей армии, после революции перешел на сторону красных, одно время занимая пост председателя ЧК по борьбе с дезертирством. Входил в круг С. Эйзенштейна и Вс. Мейерхольда. После революции состоял в группе литературных конструктивистов. С конца 1920-х годов занимался переводами английских и французских поэтов.

⁸ Гусман Борис Евсеевич (1892–1944) — скрипач, театральный критик, либреттист и киносценарист. Занимал руководящие посты в управлении советским искусством. Был почитателем творчества Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева. Репрессирован в 1938 году. Умер в заключении.

кой — взаимопроникновение формы, совершенной, доподлинной скульптурности, и содержания, в начале ее работы несколько впадавшего во всем известные мотивы условного символизма, сейчас освобождающегося от этих оков и принимающего широкий человеческий характер⁹.

Своего «Пана» в 1923 году Чернецкая перенесла в Большой театр к юбилею В. Я. Брюсова. На торжественном вечере в честь поэта «Пан» произвел неизгладимое впечатление на зрителей. Чернецкая должна была стать постановщиком неосуществленного в Большом театре балета А. В. Мосолова «Сталь», от которого остался известный симфонический фрагмент «Завод». Вполне возможно, что именно либретто «Стали» Чернецкая читала Прокофьеву во время его первого после революции приезда в СССР в 1927 году: «...явилась Чернецкая, та самая, которая своим балетом должна была перевернуть весь мир»¹⁰.

В 1928 году Чернецкая получила должность педагога-режиссера Большого театра. И в том же году возникла идея балета «Четыре Москвы», к реализации которой был привлечен брат Чернецкой М. С. Бойтлер и не менее, если не более известный в то время поэт и переводчик, литературный критик, представитель литературного футуризма, сподвижник Вс. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова, друг С. М. Эйзенштейна И. А. Аксенов.

Это был замечательный замысел, грандиозный и смелый. Балет должен был поражать воображение, в нем должны были соединиться все идеи, волновавшие его создателей. В 1925 году Чернецкая была включена в большую группу артистов и художников, готовивших показ советских достижений на Всемирной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже. Успех советской делегации, многие идеи, тогда впервые опробованные, требовали своего развития. Не «миф о Москве-столице» как «настоятельная потребность власти»¹¹ определял движение сюжета.

Главную идею подала Чернецкая и ее «синтетический танец», в котором соединялись балетная классика и цирковое искусство, спортивная акробатика и пантомима. Танец должен был задействовать все сценическое пространство. Танцовщики, подобно цирковым артистам и физкультурникам, по замыслу Чернецкой, выполняли свои движения на разной

⁹ Луначарский А. В. Спектакль Студии Чернецкой // Известия. 1922. 19 апреля.

¹⁰ Сергей Прокофьев. Дневник. 1919–1933. Часть вторая. Paris, 2002. С. 494.

¹¹ Барсова И. А. С. 66.

высоте. Аксенов, приверженец западного крыла в отечественном футуризме, знаток и признанный критик современной живописи и литературный конструктивист, вместе с Михаилом Бойтлером и его братом, киномонтажером и архитектором Вениамином Бойтлером, должны были сделать великолепное сценическое обрамление для танца Чернецкой с помощью кинопроекций, световых эффектов и прочих новаторских сценографических решений. Но главное, «Четыре Москвы» мыслились как энциклопедия русского хореографического искусства от его начальных форм до предвидений искусства будущего. Создатели либретто следующим образом определили свои цели:

...задание разрабатывается в плане показа отношения к танцу и его исполнителям в различные эпохи существования Москвы <...> в центре спектакля ставится технически блестящее исполнение соответственных танцев (характерных и классических, в зависимости от эпохи) как сольных, так и ансамблевых, сопровождаемых «сценами действия» мимического характера¹².

Историческое развитие танца и было той осью замысла, исходя из которого Бойтлер и Аксенов создавали либретто. Энциклопедическая идея вправлялась в рамки футуристического воплощения.

Либретто

Либретто Бойтлера и Аксенова хронологически охватывало без малого 450 лет: с 1568 года по 2017-й. Год 1568-й был выбран либреттистами не случайно. Это был год одного из самых кровавых эпизодов правления Ивана Грозного, сопровождавшийся массовыми казнями. «Не видано, не слыхано, чтобы Цари благочестивые возмущали собственную Державу столь ужасно! В самых неверных, языческих Царствах есть закон и правда, есть милосердие к людям — а в России нет их!» — говорил 22 марта 1568 года перед царем Иоанном в Успенском соборе митрополит Московский и всея Руси Филипп II, вскоре после смелых слов отлученный от сана, осужденный на вечное заключение и через год принявший мученическую смерть от руки Малюты Скуратова.

Год 2017-й мыслился как год «Ста лет Октября», утопический конец истории, наступление времени всеобщего благоденствия. По мысли либ-

¹² РГАЛИ. Ф. 2749. Оп.1. Ед. хр. 9. Л. 1. Машинопись.

реттистов, с этого момента, с «конца истории», и должно было начинаться в балете воображаемое путешествие зрителей в прошлое, своего рода спектакль в спектакле. Первое действие должно было представлять 1568 год, второе — 1818-й, трактуемый как время крепостничества, третье — 1918-й¹³ (Гражданская война и разруха), четвертое — 2017-й, столетний юбилей Октября. Пролог предварялся ремаркой: «Искусство, проникшее в массы и ставшее их общим достоянием, — танцы будущего на фоне вполне развернувшегося социалистического строительства (Москва 2017)»¹⁴. Либретто существовало в двух вариантах: краткое содержание и подробное описание сцен каждого акта.

Краткое содержание

[Пролог]

Москва в 2017 году празднует сто Октябрей. Она сильно изменилась за сто лет, протекших со времени октябрьских боев. Теперешнее скопление домов исчезло; отдельные невысокие здания поднимаются над зеленью города-сада, но Кремль сохранен, силуэты его башен и зубцы его стены видны на вечернем небе.

На главной площади готовится торжество. Последняя проверка оборудования трибуны с лифтами, телефонами и световой сигнализацией у каждого места. Световые надписи пробегают вдоль отдельных ярусов трибуны, перечисляя районы Москвы и показывая зрителям, что границы города и деревни исчезли.

Большая причальная мачта господствует над трибуной. Дирижабль «Печорский Текстильщик» плавно подходит к мачте и отшвартовывается у нее. С дирижабля по мачтовой лестнице спускаются делегатки и делегаты на праздник, одетые в яркие цвета материй своего производства. Смеркается. Все больше аэропланов начинает слетаться над площадью. С них на освещенных изнутри парашютах разных цветов спускаются делегатки различных профобъединений и стран Союза. Темнеет. Прожектора освещают трибуны и пестрые ряды, расположившихся на них праздничных зрителей. Все погружается в темноту. По небу крупными буквами прожектора мультипликационная надпись: «Что было на этом месте в 1568 году? Смотрите спектакль».

¹³ В так называемом балетном задании третье действие обозначалось 1918 годом. В более позднем, полном варианте либретто значился уже 1919-й. На памяти современников еще свежи были впечатления о 1918-м, голодном годе Гражданской войны и разрухи, как о годе российского «конца времени».

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2748. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 2. Машинопись.

Затемнение. Перемена декораций, скрывающая трибуну и Москву 2017 года от зрителей. На сцене часть Красной площади перед Кремлем XVI века (Спасские ворота без башни и пр.), из-за стены виден верх теремов Грозного с их золоченой кровлей.

[Первое действие] Москва 1568 года

На площади оживленная толпа. Продавцы, покупатели, снующие между рядами лубочных коробов, гуляющие праздноты. Игры, прерываемые от времени до времени приходом знатных людей в высоких шапках или шитых тафьях. Музыка игроков на гусях, гудках, сопелях, дудках, сурмах, медных рогах и барабанах.

Платные качели (доска на бревне, покрытая ковром), качанье на больших колесах разных цветов (колеса о широких ободьях с грузом внизу, не позволяющим колесу покатиться), качанье на ремнях. Пляшущие хозяева кукольных трупп, держат на голове лотки с пляшущими крупными и яркими куклами, которых заставляют плясать, дергая за веревочки.

Выступают группы состязающихся в бою на палках. Выстраиваются друг против друга. Завязывается палочный бой. Оживление на площади достигает высшей точки.

Вдруг опускается подъемный мост у Спасских ворот.

Ворота распахиваются, из ворот со свистом выбегает отряд опричников и отгоняет батогами народ от рва.

Из ворот выходит царь Иван и становится у моста.

Через площадь ведут осужденных на казнь. Многие из толпы, узнав в числе осужденных близких себе людей, бросаются к ним — их отгоняют батогами и кнутами. Осужденных, закованных в колодки, ведут дальше. Некоторые из них не могут идти, их ведут под руки. Когда они поравнялись с царем, большинство из них упало на колени и просило царя о милости. Не хотели просить только шесть девушек и четыре юноши. Этим непокорных царь велит расковать и увести в свой терем. Прочих милостиво отпускает на казнь.

В тереме Грозного. Мрачная палата, слабо освещенная несколькими восковыми свечами. Иван Грозный угрюмо восседает в глубоком кресле. Слышно завывание вьюги. Уныние Грозного делается все более и более мрачным. Опричники с земными полконами предлагают царю развлечься. Они вводят в палату группу молодых людей, отделенных по приказу от прочих осужденных на казнь.

Вошедшие удивлены и испуганы. В смущении стоят они перед своим владыкой. Грозный ласково им улыбается и одобряет их. Молодые понемногу успокаиваются. Приходят музыканты. Приносят много свечей — палата осветилась. Царь дает знак музыкантам играть плясовую. С поощренья царя молодежь пускается в пляс. Веселье постепенно захватывает и придворных и царя. Он принимает участие в общем оживлении. Внезапно царь резко обрывает танец. Все ждут шутки царя. Иван Грозный приказывает охватить и связать всех женихов. Дрожащим от страха невестам царь приказывает танцевать. Опричники и псари угрозами принуждают их вертеться в бешеном темпе.

В вихре пляски многие выбиваются из сил.

Наконец, падает в изнеможении и последняя жертва.

В палате стало темнее. Все замерли на своих местах. Слышен только вой метели. Под звон церковного колокола, со свечами в руках, царь и его свита, переступая через лежащих на полу, идут молиться.

[Второе действие] Москва 1818 года

Камергер дворца его величества празднует в своем Московском дворце день своего рождения. Суета захватила весь дом. Слуги сбились с ног, готовя, убирая и украшая зал.

На эстраде репетируется мифологический балет. Труппа одета по-домашнему. Крепостной балетмейстер дрессирует тощих крепостных танцовщиков толстого барина. Любезности перемежаются оплеухами. Время близится к спектаклю, балетмейстер прерывает репетицию ансамбля и отправляет танцовщиков одеваться. Остаются только балерина и ее кавалер. Они повторяют отдельные положения своего танца, но мало-помалу увлекаются и начинают исполнять его в целом. Чувства, которые они скрывают друг от друга, — прорываются. Танец переходит в хореографический дуэт влюбленных и заканчивается поцелуем. Вошедший балетмейстер прогоняет влюбленных с эстрады.

Музыканты занимают места на хорах; двери распахиваются, и толпа приглашенных наполняет зал. Налицо вся московская знать того времени, в ее рядах можно узнать многих героев Грибоедова.

Бал. Чинные танцы. Гусары пляшут для своего удовольствия, архивные юноши — по долгу службы, а барышни — для достижения рекордного количества приглашавших их танцевать. Распорядитель объявляет перерыв.

Танцующие расходятся, слуги приносят стулья и расставляют их рядами по залу. Гости рассаживаются по чинам и знатности. Оказываются и такие, которым предоставляется подпирать стены. Кавалерственная дама никак не может найти себе достаточно почетного места и успокаивается только тогда, когда ее усаживают впереди первого ряда.

Откидывают занавес эстрады, и на ней исполняется мифологический балет. Все идет благополучно, но в апофеозе у примы срывается с ноги башмачок, летит в зал и попадает прямо в кавалерственную даму. Общее смятение. Балетная Хлоя на коленях вымаливает прощение у потерпевшей старухи. Старуха великодушно прощает, но выражает свое неудовольствие хозяину и направляется к выходу. Камергер всячески ее упрощивает. Стулья убраны. Бал возобновился.

За кулисами эстрады сбились перепуганные «зефиры и амурь». Барин не простил оплошности. Он является за кулисы учинить расправу над виновной балериной. Вмешивается кавалер балерины. Он пытается заступиться. Взбешенный барин закалывает его. Балерина падает на труп возлюбленного.

Барский гнев обрушивается на балерину. Он велит поднять ее и вновь вывести к гостям.

В зале камергер еще раз просит гостей извинить неудачу балета и предлагает посмотреть новый танец. Балерина танцует одна. Ее танец начинается очень медленно, но постепенно приобретает дикий и иступленный характер.

Гости в восторге от этого развлечения, и слава барина, как покровителя искусства своих крепостных, восстановлена. Он уводит гостей из зала.

Зал начинают прибирать. Слуги начинают тушить люстры.

В зале стало темнее. Из двери у эстрады появляются несколько слуг, несущих тело убитого актера. За ним бредет, поддерживаемая под руки, изнемогая от горя, только что танцевавшая балерина.

[Третье действие] Москва 1919 года

Площадь. Павшая лошадь. Ворота завода, за которыми виден фабричный корпус со слабо освещенными окнами. Салазки с пайками унылым обозом отъезжают от закрытого распределителя, перед которым вытянулась длинная очередь. От нее время от времени отделяются группы ожидающих и бегут отогреться у костра.

Вокруг очереди вьются шептуны и старухи-сплетницы, понемногу сбивая своих слушателей в кружки.

На площадь входит колонна вооруженных рабочих и матросов, отправляющихся на фронт. Привал у костра. Шептуньи и сплетницы скрываются. Воинственный танец матросов и рабочих.

Колонна рабочих проходит в ворота завода. Ярко освещаются окна заводского корпуса.

Внутри завода. Субботник. Бодрая последовательность ритмических движений работающих. Свисток. Субботник окончен. Короткий митинг. По окончании митинга — спектакль. Приехали артисты Большого театра. Выступление артистов балета. Рабочая аудитория горячо встречает каждое выступление исполнителей. Программа окончена. Рабочие дружески провожают актеров. Кое-кого качают.

[Четвертое действие] Заключение

Затемнение. По небу пробегает мультипликационный лозунг. «Да здравствует Москва 2017 года, да здравствует Сто Октябрей».

Свет. Вновь видна трибуна, сидящие на ней приветствуют исполнителей спектакля, спускаются к ним и смешиваются в общем танце.

Из общей массы выделяются отдельные группы, исполняющие свои танцы. Танец красных юбок (текстильщицы), танец металлистов в светло-сером с длинными красными перчатками, сольный танец летчицы, покрывшей мировой рекорд на скорость полета.

Прилетают новые гости. Спускаются все новые освещенные парашюты: группы делегатов негров, малайцев, китайцев, арабов, полинезийцев и индусов по мере своего прибытия вступают в общий танец, который все усложняется. Разноцветные снопы лучей прожекторов скользят по трибуне и по массе танцующих, на темном небе вспыхивают огни фейерверка и огненные надписи: «От 4-х часового рабочего дня к 3-х часовому»¹⁵ и другие

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2748. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 2–8. Машинопись.

Музыка

Музыкальное воплощение балета было заказано четырьмя молодыми композиторами: трем москвичам, недавним выпускникам Московской консерватории Половинкину, Александрову и Мосолову, и ленинградцу, аспиранту Ленинградской консерватории Шостаковичу.

Последнему, как самому молодому, был отдан самый невыигрышный третий акт, в котором следовало написать что-то подобное «Ирисникам и папиросникам» или «Матросу в браслете и работнице» Прокофьева из его «Стального скока». Никаких следов работы Шостаковича над балетом пока не обнаружено. Вполне вероятно, что он и не приступал к ней. Из сохранившегося сценария номеров с хронометражем единственный акт, его не имеющий,— третий, Шостаковича. Видимо, создатели балета не совсем представляли себе последовательность эпизодов. Подробно описаны только следующие номера: «Очередь» («Танец очередей»), «Танец у костра» и вторая сцена «В клубе завода большой митинг идет к концу».

Отсутствует музыка и четвертого действия, отданного Мосолову, хотя в прессе указывалось на то, что Мосолов играл свою музыку на прослушивании в Большом театре в ноябре 1929 года.

Первый акт, который должен был писать Половинкин, сохранился в набросках в его личном архиве. Именно на этот материал опиралась И. А. Барсова. Второй акт, отданный А. Н. Александрову, имеет наиболее полный вид. Александров, как представляется, единственный из авторов музыки балета полностью выполнил заказ Большого театра. В личном архиве композитора имеется авторская рукопись партитуры акта (149 листов формата А3) и авторский вариант эскиза клавира (54 листа того же формата).

Александров использовал тройной состав оркестра с добавлением фортепиано и челесты. Второй акт представляет собой самостоятельный одноактный балет, в который входят номера «Предпраздничная суэта», «Репетиция», «Вальс», «Полонез», «Экосез», «Балет», «Трагический танец» и «Заключительная сцена». Номер «Балет» был запланирован как «балет в балете», с самостоятельной номерной структурой. В нем участвуют следующие персонажи: царь Адмет, Дафнис, Хлоя, богини смерти, пейзажи. На последней странице рукописи клавира карандашом рукой автора написано: «Сцена убийства за кулисами театра, связанная с музыкой в зале, будет написана после изменения сценария этой сцены согласно предложению политконтроля»¹⁶.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2748. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 54. Карандаш.

Судьба замысла

В сентябре 1929 года А. В. Луначарский был снят с поста наркома просвещения. В том же году в каждом зрелищном учреждении были организованы политсоветы для контроля над репертуаром. В состав политсоветов по назначению Наркомпроса входили общественно зарекомендовавшие себя граждане. Так, в Большом театре появился политэмигрант, член РАПМ, ответственный редактор журнала «Пролетарский музыкант» Д. И. Гачев, который возглавил балетную репертуарную комиссию. На заседании комиссии 16 декабря 1929 года Гачев говорил:

«Четыре Москвы» не являются путем к советскому балету. Это ложный и несерьезный балет, лишенный всякого социального содержания <...>. Ограничиваться же показом только развития танца, не дав социальной идеи, — принципиально неверно¹⁷.

На этом заседании Гачев оказался в меньшинстве, его предложение полностью отклонить либретто балета не было поддержано. Однако на заседании 28 декабря по предложению Гачева было принято решение «детально переработать либретто»¹⁸. В частности, во второй акт было предложено ввести «Пугачевщину и характеризующие ее моменты, показ, например, восстания крепостных на уральских пушечных заводах и их присоединение к Пугачеву»¹⁹.

Четвертый акт следовало «коренным образом переработать», речь должна была идти не о будущем, а о сегодняшнем дне, о «Москве ближайших лет». «Основой его должно быть выявление социалистического строительства и пятилетки»²⁰. Если принять во внимание, что музыка второго акта была уже написана, то речь шла о создании нового музыкального текста, поскольку фабула, связанная с восстанием Пугачева, никоим образом не могла лечь на музыку классицистского балета, в котором действовали герои древнегреческой мифологии.

Наконец, 7 апреля 1930 года на заседании репертуарной комиссии под председательством критика, члена РАПМ, сотрудника журнала «За пролетарскую музыку» А. И. Шавердяна балет был окончательно отклонен.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 695. Л. 36. Машинопись.

¹⁸ Там же. Л. 30.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. Л. 30. Оборот.

На сей раз обвинения, предъявленные либретто, заключались в том, что «автор напищал „политикой“ произведение, думая, что в этом и заключается весь смысл»²¹. К тому времени директор Большого театра С. В. Александровский и его заместитель Б. Е. Гусман были сняты со своих постов. В Большой театр пришел новый директор, Е. К. Малиновская, и, соответственно, новая репертуарная политика.

Мытарства, которые пережили создатели балета (взаимоисключающие требования, бесконечные выматывающие придирки, не затрагивающие существа дела), были типичны для существования искусства на протяжении всего советского времени. Практика перестраховок, боязнь «кабы чего не вышло», отсутствие культуры у лиц, облеченных властью, наносили удар за ударом смелым и оригинальным художественным решениям. И в этом смысле балет «Четыре Москвы» не стал исключением.

Судьба балета «Четыре Москвы» близка истории знаменитой башни Татлина, ставшей символом авангардистской архитектурной эстетики 1920-х годов. Башня Татлина задумывалась как монументальный памятник, посвященный Третьему Коминтерну. В ее недрах должны были разместиться органы Всемирного рабоче-крестьянского правительства. В архитектуре башни предусматривались грандиозные радиомачты и прожектора, разгоняющие сумрак облаков. Сюжет балета предусматривал массовый танцевальный апофеоз на площади, в котором должны были быть представлены все нации земли. Гости всемирного праздника («Наш лозунг — всемирный Советский Союз», согласно строке припева гимна Коминтерна Г. Эйслера на слова И. Френкеля) прилетали на дирижаблях и спускались также по огромной мачте, находящейся в центре сценического пространства²².

Балет «Четыре Москвы» должен был средствами танца рассказывать зрителям революционную историю страны и вместе с тем описывать ее будущее, высокую цель, к которой она должна стремиться. Настоящее же (1918–1919 годы) оказалось самым уязвимым моментом концепции. К тому же РАМПовские критики балета упрекали либреттистов в бессюжетности, в отсутствии в балете героев народных масс. Мистериальная эстетика массовых действий первых послеоктябрьских лет, которым насле-

²¹ Там же. Л. 12.

²² Идея грандиозной мачты была воплощена архитектором К. С. Мельниковым в проекте павильона СССР на Международной выставке в Париже в 1925 году. Мачта, поднимающаяся к облакам, своего рода символ высокой социалистической идеи, указывающей светлый коммунистический путь народам, варьировалась, как видим, в разных замыслах, в том числе и сценических — таких, как «Четыре Москвы».

довал замысел балета «Четыре Москвы», оказалась неуместна в новом социально-художественном контексте, потребовавшем новых героев.

Утопическую Башню Татлина, смелые идеи Мельникова, энциклопедические замыслы Чернецкой, Бойтлера и Аксенова сменили в наступающем новом времени «Рабочий и Колхозница», «Чапаев», «Александр Невский», «Веселые ребята», «Свинарка и пастух». А театральная утопия о «Москве Ста Октябрей» оказалась забыта почти на столетие.

Чернецкая в 1930-м, после прихода нового директора, была уволена из Большого театра, два года болела и не работала, как значится в ее личном деле²³. Позднее преподавала сценическое мастерство в ГИТИСе и у К. С. Станиславского в его музыкальном театре-студии в должности педагога-режиссера. В последние свои годы, уже после войны, учила молодежь на национальном отделении Московской консерватории. В 1953 году бывшая легенда русского хореографического искусства в результате интриг и нелепых обвинений в отсутствии профессионального мастерства была уволена с должности. Для нее не нашлось учебной нагрузки.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Русская музыка XIX и начала XX века / Общ. ред. и примеч. Е. М. Орловой. Изд. 2-е. М.; Л.: Музыка, 1979. 341 с.
2. *Барсова И. А.* Контурь столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. 237 с.
3. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
4. *Луначарский А. В.* Спектакль Студии Чернецкой // Известия. 19 апреля 1922.
5. *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я.* Переписка / Сост. и подг. текста М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор. 1977. 599 с.
6. *Прокофьев С. С.* Дневник: В 2 ч. Часть вторая: 1919–1933. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. С. 732–733. 891 с.
7. Сергей Прокофьев. Дневник, письма, беседы, воспоминания / Сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор. 319 с.

References

1. *Asafiev B. V.* Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka [Russian Music of XIXth and Early XX Century] 2nd ed. Ed. and with comm. by E. M. Orlova. Leningrad, Moscow, Musyka Publ., 1979, 341 p.

²³ Анкетные данные о И. Чернецкой почерпнуты из ее личного дела, хранящегося в архиве Московской консерватории.

2. *Barsova I. A.* Kontury stoletiya. Iz istorii russkoy muzyki XX veka [The Contours of the Century. From the History of Russian Music of the XX Century]. Saint-Petersburg, Composer Publ., 2007. 237 p.
3. *Vlasova E. S.* 1948 god v sovetskoy muzyke [A Year 1948 in Soviet Music]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2010. 456 p.
4. *Lunacharsky A. V.* Spektakl' studii Tchernetskoy [The Performance of the Tchernetskaya's Studio]. Izvestia [News], 1922, April, 19th.
5. *Prokofiev S. S., Myaskovsky N. Y.* Perepiska [Correspondence]. Comp. and prep. by M. G. Kozlov and N. R. Yatsenko. Moscow, Sovetskiy kompositor Publ., 1977. 599 p.
6. *Prokofiev S. S.* Dnevnik [Diary]. Part 2. 1919–1933. Paris, Serge Prokofiev Estate Publ., 2002. 891 p.
7. *Sergei Prokofiev.* Dnevnik, pis'ma, besedy, vospominaniya [Diary, Letters, Conversations, Memories]. Comp. by M. E. Tarakanov. Moscow, Sovetskiy kompositor Publ., 1991. 319 p.

Раку Марина Григорьевна

ORCID: 0000-0001-8523-2174

SPIN-код: 1166-7636

e-mail: raku@rambler.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания, редактор журнала «Искусство музыки: теория и история».

125000, Москва, Козицкий пер., 5

Заведущая музыкальной частью Театра «Мастерская Петра Фоменко».

121165, Москва, наб. Тараса Шевченко, 29

Marina G. Raku

ORCID: 0000-0001-8523-2174

SPIN-code: 1166-7636

e-mail: raku@rambler.ru

Doctor of Art History, professor, leading researcher at the department of music history at the State Institute for Arts Studies, an editor of on-line magazine *Iskusstvo muzyky: teoriya i istoriya*.

5 Kozitskiy per., Moscow, 125000, Russia

Director of the Music Department, Pyotr Fomenko Workshop Theater.

29 Taras Shevchenko nab., Moscow, 121165, Russia

*Путь к «культурности»
в советском обществе:
от гармошки — к гармонии*

В статье анализируется один из аспектов раннесоветского культурного проекта: формирование «нового человека» посредством музыки. В тесной связи с проблемой репертуара рассматривался вопрос об идеологически пригодном музыкальном инструментарии. Семантика музыкальных инструментов в советской культуре исследуется в связи с концепцией «культурности»: ее формированием и развитием.

Ключевые слова: *советская музыкальная культура, проект «нового человека», семантика музыкальных инструментов, повседневное дисциплинирование, «культурность», интимизация идеологического.*

УДК 78

ББК 85.31

*The Way to “Kul’turnost”
in the Soviet Society:
from Accordion — to Harmony*

The article examines one of the aspects of cultural politics in the early Soviet era: the formation of a “new person” by means of music. In connection with the problem of the “repertoire”, the problem of ideologically acceptable musical instruments is examined. Semantics of musical instruments in Soviet culture are researched in the article in relation to the concept of “kul’turnost”: its formation and evolution.

Keywords: *Soviet music culture, formation of a “new person”, music instruments’ semantics, everyday disciplining, “kul’turnost”, making intimate of ideology .*

Марина Раку

Путь к «культурности» в советском обществе: от «гармошки» — к «гармонии»

Вопреки бытующим до сих пор представлениям, советский культурный проект в «едином, принятом в государственном порядке и точно рассчитанном виде <...> и в мыслях, и на практике»¹ в первые годы после революции еще не существовал. Однако уже разрабатывались предложения по его созданию, и все они, как констатирует немецкий исследователь Ш. Плаггенборг, были сфокусированы на проблеме человека:

Идея воспитания является главным признаком культурного проекта тех лет. <...> Но в нем подразумевалось не просто воспитание. <...> Проектами предусматривалась не тотальная трансформация какой-то одной — пусть и крупной — составляющей человеческого бытия, а реорганизация *conditio humana* вообще, как бы создание *conditio humana sovetica*².

Лев Троцкий, охотнее своих собратьев по партии высказывавшийся на эту тему, пророчествовал:

¹ Плаггенборг Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000. С. 322.

² Там же. С. 330.

Наряду с техникой, педагогика — в широком смысле психофизического формирования новых поколений — станет царицей общественной мысли. Педагогические системы будут спланировать вокруг себя могущественные «партии». Социально-воспитательные опыты и соревнования разных методов получают размах, о котором ныне нельзя и помышлять³.

Естественным продолжением этих идей стала разработка методов перековки «старого» человека в «нового». Троцкий в декларациях начала 1920-х годов полагал, что основным инструментом воздействия должен быть не труд, как это вскоре начнет практиковаться в советской реальности с опорой на гипотезу Ф. Энгельса о «трудоустройке» обезьяны в человека, а художественное творчество:

Искусства — словесное, театральное, изобразительное, музыкальное, архитектурное — дадут этому процессу прекрасную форму. Вернее сказать: та оболочка, в которую будет облекать себя процесс культурного строительства и самовоспитания коммунистического человека, разовьет до предельной мощности все жизненные элементы нынешних искусств. Человек станет несравненно сильнее, умнее, тоньше. Его тело — гармоничнее, движение ритмичнее, голос музыкальнее, формы быта приобретут динамическую театральность. Средний человеческий тип поднимется до уровня Аристотеля, Гёте, Маркса. Над этим кряжем будут подниматься новые вершины⁴.

Вопрос о том, какая именно музыка должна формировать нового человека, был поставлен уже в первые послереволюционные годы и продолжал активно обсуждаться на протяжении всей советской эпохи. На одно из первых мест довольно быстро выдвинулась задача отбора и идеологического присвоения музыкальной классики⁵. Не менее остро дебатировались состав и качество песенного репертуара⁶.

При этом состав репертуара рассматривался в тесной связи с проблемой идеологически пригодного музыкального инструментария⁷.

³ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 195.

⁴ Там же. С. 197.

⁵ См.: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2014.

⁶ См.: Раку М. «Музыка революции» в поисках языка // Антропология революции: Сборник статей по материалам XVI Банных чтений журнала «Новое литературное обозрение» (Москва, 27–29 марта 2008 года). М., 2009. С. 400–435.

⁷ См.: Nelson A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. Pennsylvania, 2004. P. 116.

Возможность идеологической трактовки семантики инструментов подготавливалась исподволь в предреволюционные годы. Свидетельством тому может служить, например, басня Д. Бедного «Кларнет и рожок» 1912 года:

Однажды летом
У речки, за селом, на мягком бережку
Случилось встретиться пастушьему рожку
С кларнетом.
«Здорово!» — пропищал кларнет.
«Здорово, брат, — рожок в ответ, —
Здорово!
Как вижу — ты из городских...
Да не пойму: из бар аль из каких?» —
«Вот это ново, —
обиделся кларнет. — Глаза вперед протри
Да лучше посмотри,
Чем задавать вопрос мне неуместный.
Кларнет я, музыкант известный.
Хоть, правда, голос мой с твоим немного схож,
Но я за свой талант в места какие вхож?!
Сказать вам, мужикам, и то войдете в страх вы.
А все скажу, не утаю:
Под музыку мою
Танцуют, батенька, порой князя и графы!
Вот ты свою игру с моей теперь сравни:
Ведь под твою — быки с коровами одни
Хвостами машут!»
— «То так, — сказал рожок, — нам графы
не сродни.
Одначе помяни:
Когда-нибудь они
Под музыку и под мою запляшут!»⁸

Однако в первые годы после революции иерархия инструментов по идеологическому признаку еще не выстраивалась идеологами. Так, один из лидеров Пролеткульта Платон Керженцев в пятом, 1923 года, издании

⁸ *Медведев П. Н.* Демьян Бедный: критико-биографический очерк. Л., 1925. С. 27.

книги «Творческий театр», развивающей идеи революционного жизне-творчества и «театрализации действительности», призывал:

Пусть снова раздадутся звуки арф и скрипок бродячих музыкантов, пусть заиграют оркестры, переходящие с перекрестка на перекресток, и зазвучат перевозимые на ручных тележках фисгармонии и пианино⁹.

Следовательно, по мнению Керженцева, эти и любые другие инструменты классической традиции не антагонистичны новой революционной действительности. Однако к середине 1920-х ситуация стремительно меняется: на авансцену идеологических дискуссий выдвигаются народные инструменты. Хотя Серебряный век в поисках новых образов национальной идентичности придал фольклору особый эстетический статус, народные инструменты тем не менее неохотно признавались (а чаще вовсе не признавались) академической средой музыкантов в качестве полноценной составляющей «высокой» культуры. За ними прочно закрепился шлейф «пошлости», «вульгарности», «псевдонародности»¹⁰. Это отношение было унаследовано и прессой послереволюционных лет. Но теперь народные инструменты начинают рассматриваться с принципиально антагонистических позиций: или как род «музыкального самогона»¹¹ для рабочего класса, или, напротив, как средство его воспитания.

Начиная с 1924 года в центр этой полемики выдвигается гармоника. Этот инструмент противопоставлялся — то позитивно, то негативно — старорежимному «интеллигентскому» пианино и еще более одиозному («королевскому» по своей этимологии и «буржуазному» с точки зрения его бытования и доступности) роялю, а также «мещанской» гитаре. Повидимому, это противопоставление в значительной степени определяло музыкальную атмосферу советского города этого времени, что отразилось и в художественной литературе. В. Гудкова замечает:

...обращает на себя внимание постоянство смысловых характеристик, закреплённых в поэтике Булгакова за образами «пи-

⁹ Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. М.; Пг., 1923. С. 182. Керженцев призывает музыкантов-академистов покинуть привычные концертные залы и оперные театры, с тем чтобы выполнить задачу «озвучания» революционной улицы.

¹⁰ См.: Поздняков Ю. Образ гармоники в советской культуре: от идеологических курсов к художественному канону // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: Сборник статей. М., 2011. С. 262–267.

¹¹ Любимов А. Музыкальный... самогон (по поводу «Синей блузы») // Музыкальная новь, 1924. № 11. С. 23.

нино» и «гармоники». Упоминания этих двух символов городской и деревенской культуры составляют у драматурга противоположные содержательные и эмоциональные гнезда. (Ср. у него же мимолетный, но емкий образ, передающий атмосферу начала 1920-х годов: «пианино уже умолкли, но граммофоны были живы».)¹²

Но еще заметнее борьба гармоник «за место под солнцем» в новую культурную эру запечатлелась на страницах прессы. Со стороны академических кругов оценка ее роли была абсолютно однозначной. Борис Асафьев (Игорь Глебов), диагностируя глубокий разрыв между развитием академической музыки и запросами масс с их «мещанскими» вкусами, вопрошал:

Не значит ли это, что надо разнудаться до гармоник, отвергнуть эволюцию музыки и музыкальной культуры и начать действовать гибельному засорению слуховых восприятий?¹³

В рядах пролетарских музыкантов гармошку, напротив, пытались всячески «обелить», видя в ней средство воспитания и перевоспитания рабочего. «Принять гармошку» означало с этих позиций

...любить рабочего таким, как он есть; понять его, рабочего, привычку даже и к пивной, не оскорбляться тем, что он сразу не может стать близко к тому, что действительно культурно <...>. Мы должны подойти поближе к понятному и близкому широкой рабочей массе, и, если это может быть ценно нам как путь к действительно подлинному искусству, мы должны за это ухватиться. Через гармошку можно привлекать к музыке широкие массы рабочих; гармошка может стать (помимо ее самоценности) тем, чем лубочная и полубубочная литература является для серьезной книги, — ступеньками, ведущими вверх¹⁴.

Попытки такого рода в следующие годы предпринимались неоднократно и приобретали порой грандиозный размах. Так, например, в 1926 году Агитпроп Московского уездного комитета ВЛКСМ созвал Московское

¹² Гудкова В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М., 2008. С. 310.

¹³ Глебов И. Кризис музыки // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 106–107.

¹⁴ Васильев Н. О гармошке // Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 7.

уездное совещание комсомольских запевал и гармонистов¹⁵, а уже в следующем году журнал «Рабочий и театр» с гордостью подсчитывал: «Губернский конкурс в Москве собрал 1500 гармонистов»¹⁶. Он завершился выступлением «Первого симфонического оркестра гармонистов» под управлением Л. М. Бановича (этот знаменитый коллектив просуществовал до 1939 года)¹⁷. Подобные же конкурсы, хотя и с меньшим размахом, проводились по всей стране, даже в Сибири¹⁸.

«От гармошки — к гармонии» — так красноречиво озаглавлен отчет об одном из этих событий¹⁹. Идея культуртрегерской и идеологической миссии гармошки возобладала со всей очевидностью и в отношении к ней властей²⁰. Эту идею разделял нарком просвещения А. В. Луначарский, чье выступление открыло 1-й Московский конкурс гармонистов 12 декабря 1926 года²¹. В жюри конкурса вошла маститая профессура Московской консерватории: директор К. Н. Игумнов, почетный член консерватории и дирижер Большого театра М. М. Ипполитов-Иванов, руководитель Персимфанса и профессор кафедры скрипки консерватории Л. М. Цейтлин, проректор по учебной части и декан педагогического факультета Н. Я. Брюсова. Заключительный концерт прошел в Большом театре²². Активное привлечение светил академической музыки к самостоятельному движению не было случайностью: начиналось внедрение гармошки в систему профессионального обучения. В 1924 году открывается класс баяна в Первой музпрофшколе при Киевской консерватории, в 1926-м — в Третьем государственном музыкальном техникуме Ленинграда, в 1927-м в московском Музыкальном техникуме имени Красной Пресни и в Красноярском музыкальном техникуме.

Историк советской повседневности Н. Лебина называет экономические причины, стоявшие за этой тенденцией:

¹⁵ [Хроника] // Рабочий и театр. 1926. № 27. С. 12.

¹⁶ Кожевников П. За культуру гармоника // Рабочий и театр. 1927. № 7. С. 14.

¹⁷ Определение «симфонический» указывало на репертуар оркестра: основой его были переложения произведений классического репертуара. Такие же коллективы в середине 1920-х были созданы в Ленинграде (п/у А. Л. Клейнарда) и в Киеве (п/у А. Я. Штогаренко). Академический репертуар использовался и многочисленными возникшими в это время ансамблями гармонистов.

¹⁸ Марченко Ю. Г. Очерки истории культурного развития рабочих Сибири (1920–1928 гг.). Новосибирск, 1977. С. 144.

¹⁹ От гармошки — к гармонии // Экран. 1926. № 50. С. 8–9.

²⁰ См.: Соколова А. Н. Гармоника как идеологическое орудие // Гармоника: история, теория, практика: Сборник статей. Майкоп, 2000. С. 82–87.

²¹ См.: Луначарский А. Гармонь на службе революции // Луначарский А. В. Искусство и молодежь. М., 1929. С. 95–99.

²² См.: Nelson A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. P. 117.

Резкое возрастание притока крестьян в города и пополнение рядов рабочих в основном за счет бывших деревенских жителей обеспечили успех политической кампании под девизом «Гармонь на службу комсомола». Использованию именно этого инструмента в структуре досуга молодежи города придавался большой знаковый смысл. <...> ЦК ВЛКСМ разработал даже специальные «Заповеди гармониста» — некое подобие изложения поведенческих норм. <...> Гармонь стала определяющим элементом официально формируемой песенной субкультуры молодых рабочих в 30-е гг., и добиться этого оказалось просто. Новое пролетарское поколение было активным носителем сельской культуры, где иные музыкальные инструменты практически отсутствовали²³.

Как показывают приведенные факты, судьбу русской гармоник следует рассматривать в этот период в контексте концепции «культурности»²⁴, исподволь зарождавшейся в дискурсе советской прессы.

«Культурность» никогда не была четко сформулированным понятием, ни один руководитель партии или правительства не давал установок, как стать культурным. Конкретные случаи употребления этого понятия, разбросанные по страницам газет и журналов того времени, не имеют единого и неизменного смыслового канона. Многочисленные примеры и поучения на тему культурной жизни, скорее, указывают на преобразование ряда внешних и внутренних качеств человека, причем не только за счет воздействия извне, но и благодаря «работе над собой». Собрав эти качества воедино, получим модель «культурного человека», которая, к некоторому разочарованию, окажется всего лишь вариацией на тему индивида в современном обществе — внешне цивилизованного и внутренне преданного ценностям социальной системы²⁵.

²³ Лебина Н. Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб., 1999. С. 257–258.

²⁴ См.: *Dunham V.* In *Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*. Cambridge, 1979; *Fitzpatrick S.* *The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca, 1992; *Асоян Ю. А.* Понятие и идеологема культурности в Советской России 1920-х годов // *Обсерватория культуры*. 2010. № 1. С. 123–130; *Волков В. В.* Концепция культурности, 1935–1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-23165.html> (дата обращения: 01.05.2013).

²⁵ *Волков В. В.* Концепция культурности, 1935–1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени.

Однако нельзя согласиться с утверждением о том, что «эта модель формировалась и функционировала в эпоху „большого террора“, являя собой тем не менее альтернативную ему позитивную стратегию власти»²⁶. В действительности идея «культурности» имплицитно прослеживается в прессе уже с начала 1920-х годов, в том числе и в ходе кампании «за новый быт», основные тезисы которой были сформулированы Л. Троцким в серии статей 1923 года.

«Дискурс гармошки», закрепившийся на страницах музыкальной прессы уже к середине 1920-х, подтверждает эту датировку зарождения стратегии «культурности»²⁷ — в это время гармошка стала рассматриваться в качестве идеологического инструмента «окультуривания» пролетарской массы. Почти программный смысл имело ее появление на страницах «Правды» в 1926 году в поэтическом образе: стихотворение А. Жарова «Гармонь» выдвигало этот инструмент на роль символа новой, советской деревни²⁸. К его защите стали призывать теперь уже и представители академического лагеря²⁹. Первая волна индустриализации, начавшаяся в 1928 году и приведшая, благодаря притоку сельского населения, к «окрестьяниванию городов»³⁰, окончательно помогла гармонии обрести вполне легальный и в определенном смысле академический статус в советской культуре³¹.

К середине 1920-х гармошка входит в моду. Чуткий к новым веяниям Мейерхольд в 1924 году вводит соло гармониста в звуковую партитуру экспериментальной постановки «Леса» по пьесе А. Н. Островского, затем в спектакль «Даешь Европу!». Успех этого приема приводит его к провокативной идее поставить оперу Ж. Бизе «Кармен» в переложении для трио баянистов: «Кармен» должна была стать первой работой орга-

²⁶ Там же.

²⁷ Возможны и другие доводы в пользу отнесения этой концепции к середине или второй половине 1920-х годов. Например, достаточно последовательно она представлена и развита на страницах повести Бориса Лавренёва «Гравюра на дереве» (1928), где рассматривается как в семейно-бытовом аспекте (отказ от революционного аскетизма в быту, имеющий особую важность для идеи культурности), так и в аспекте возвращения к классическим образцам искусства (в данном случае изобразительного — герой повести, крупный партиец и бывший художник, хочет вернуться к живописи, чтобы следовать в своем искусстве классическим образцам).

²⁸ Жаров А. Гармонь // Правда. 1926. 4 июля. № 151. В 1928 году на Балтийском заводе в Ленинграде была исполнена одноименная «клубная опера» П. Рукина на его текст.

²⁹ Малков Н. В защиту гармонки // Жизнь искусства. 1927. № 2. С. 7.

³⁰ Lewin M. Society, State and Ideology During the First Five-year Plan // Cultural Revolution in Russia, 1928–1931. Ontario, 1978. P. 52.

³¹ См.: О гармонике: Сборник работ комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник / Под ред. председателя секции ГИМНа по музыкальному инструментоведению проф. А. А. Рождественского. М., 1928.

низованной при ТиМе экспериментальной лаборатории. Мейерхольд был настроен весьма решительно: «Встретив летом 1925 г. в Сорренто у А. М. Горького замечательного баяниста Ф. Е. Рамшу, Мейерхольд убеждал его вернуться в Москву для участия в работе над „Кармен“»³². Сохранились даже фотографии проб грима и костюма Зинаиды Райх в главной роли. Авангардная «Кармен» не была поставлена, но трио баянистов участвовало в комедии «Мандат» (1925).

Увлечение гармоникой не оставляет режиссера несколько лет: в 1927 году он с азартом демонстрирует у себя в театре приехавшему в Россию Сергею Прокофьеву «гармонистов, замечательных виртуозов своего дела, которые играют у него в „Лесе“»:

Слышать их было очень интересно, так как они придумали немало оркестральных эффектов. На вопрос, что я могу порекомендовать им из моих сочинений, я подумал и предложил дешёвское Скерцо оп. 12 — думаю, что на гармошках оно вышло бы презанятно³³.

В тот приезд звучание гармоник не раз обратит на себя внимание Прокофьева. Так, он записывает свои впечатления от музыки Юрия Шапорина к ленинградской инсценировке «Блохи» Лескова: «Для этого он использовал частушки и переложил их для малого оркестра, смешав с гармошками. Получилась преинтересная звучность»³⁴. Эти впечатления, по-видимому, отозвались в работе Прокофьева над партитурой «Кантаты к 20-летию Октября» (1937), в которую он включил «оркестр аккордеонов».

Увлечение Мейерхольда гармонью передалось молодому Шостаковичу, с которым режиссер в 1929 году работал над постановкой «Клопа» Маяковского в ГОСТИМе: партитура к этому спектаклю включает «Фокстрот для двух гармошек» и «Галоп и трясучку для двух гармоник», написанных для того самого трио баянистов, которое так восхитило Прокофьева (гармонь здесь, конечно, ассоциировалась не только с музыкой советского быта, но и с именем одного из главных героев пьесы — Баяна). Однако был и другой вдохновляющий пример — успех оперетты И. Дунаевского «Женихи», поставленной в декабре 1927 года в только что созданном государственном Московском театре оперетты и претендовавшей на зва-

³² *Есенина Т. С.* О В. Э. Мейерхольде и З. Н. Райх. Письма к К. Л. Рудницкому. М., 2003. С. 202.

³³ *Прокофьев С. С.* Дневник: В 2 ч. Ч. 2. 1919–1933. Paris, 2002. С. 538. Запись от 5 марта 1927 г.

³⁴ Там же. С. 526. Запись от 22 февраля 1927 г.

ние «первой советской», где трио гармонистов исполняло на нэпманской свадьбе фокстрот. В 1931 году Шостакович снова прибегнет к тембру гармоника в работе для Ленинградского мюзик-холла «Условно убитый».

Гармоника становится знаком нового времени, выступая то атрибутом «нэпманского» быта, то символом революционной улицы и советского города. В 1929 году она включается в партитуру коллективной оратории «Путь Октября»³⁵, которая должна была взять на себя роль своего рода манифеста молодой поросли рапмовцев. Состав исполнителей оратории — симфонический оркестр, два хора (поющий и декламирующий), орган и гармоника. Для исполнения в рабочих клубах было сделано переложение для небольшого состава, включавшего фортепиано, орган или фисгармонию, трубу, несколько ударных и гармонику³⁶. Нехитрая смысловая антитеза сочинения отражалась в его тембровой драматургии: «Моменты торжественные поддержаны звучностью органа, народно-бытовые — гармоникой»³⁷. Гармоника задействована в двух хоровых фрагментах II части оратории («1917 год»), написанных А. Давиденко: «Улица волнуется» (на слова М. Шорина) и «Как по матушке России революция прошла» (на слова О. Ковалева). В получившей широкую известность первой из этих хоровых песен, живописующей картину народного восстания, ключевую роль выполняет рефрен «Играй, играй, гармонь!».

В 1934 году на экраны страны вышел фильм «Гармонь», название и сюжет которого прокламировали просветительскую и пропагандистскую роль этого инструмента в обществе³⁸.

«Возвышение» гармошки не повлекло за собой свержения ее символических антиподов — музыкальных инструментов «высшей касты», не только своим «происхождением», но и в значительной степени самим своим репертуаром олицетворявших «буржуазность». Постепенное оформление стратегии «культурности» показало, что ее осуществление в индустриаль-

³⁵ Авторы «музыкального действия» — девять членов так называемого ПРОКОЛЛА (Производственного коллектива Московской консерватории), незадолго до того вошедшего в состав РАПМ, — В. Белый, Г. Брук, А. Давиденко, М. Коваль, З. Левина, С. Рязов, В. Тарнопольский, Н. Чемберджи, Б. Шехтер. Премьера состоялась 18 января 1929 года в Большом зале Московской консерватории.

³⁶ *Выгодский Н.* Новости музыкальной литературы // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 48–50.

³⁷ *Дроздов Ан.* Музыка и революция. 1929. № 2 (38). С. 33.

³⁸ «Межрабпомфильм», режиссер И. Савченко, сценаристы А. Жаров и И. Савченко, композитор — С. Потоцкий. Деревенский гармонист Тимошка избран секретарем комсомольской ячейки. Он забрасывает игру на гармони, считая ее несовместимой со столь высоким постом. Но это оказывается на руку врагам: на селе больше не звучат бодрые советские песни. Осознав свою ошибку, Тимофей возвращается к любимому занятию. В основу сюжета была положена одноименная поэма А. Жарова.

ном обществе возможно лишь на почве традиционной городской культуры и ее «буржуазных» ценностей. К числу таких важнейших и наиболее привычных ценностей относилась классическая музыка как некий отобранный временем корпус художественных текстов, обладающих заведомо уникальным эстетическим качеством и особой идейной глубиной. Партийная печать артикулировала новые идеологические позиции, в том числе через репрезентацию образов музыкальных инструментов. В 1935 году «Правда» поместила на своих страницах беллетристический очерк А. Колосова «Рояль»: приобретение колхозниками рояля для сельского клуба оборачивается пересмотром ими привычных санитарных норм быта («Грязно, старый, живем. <...> У хряка в станке много чище») ³⁹.

«Побольше культурности!» — призывали газеты. Партийная печать артикулировала позиции идеологии «культурности», среди прочего надея музыкальные инструменты аллегорическими значениями. Выстраивание иерархии музыкальных инструментов отражало процессы «урбанизации» или «огорожанивания новой рабочей силы» (В. Волков), пришедшей из деревни в город и чуждой его социальным и бытовым нормам. Еще до начала «великого отступления» ⁴⁰ от раннесоветских ориентиров культурной политики, которое принято приурочивать к 1934 году, началось постепенное восстановление в правах отдельных черт «буржуазного быта», поведения и стиля жизни. Применительно к художественной культуре это выразилось в восстановлении в правах идеологически приемлемого и отобранного с этих позиций классического наследия и отказе от авангарда, отождествлявшегося с «революцией в искусстве». Для музыки же это означало в том числе постепенное восстановление прежнего символического порядка, согласно которому рояль и гармоника заняли отведенные им определенные места в социуме нового общества.

Анализируя фотоматериалы советских популярных журналов предвоенного времени, Е. Сальникова заключает:

Не сходил с журнальных страниц образ рояля. Именно рояль стал самым родным для новой культуры нового общества и самым любимым инструментом. <...> Вероятно, образы классических музыкальных инструментов во главе с роялем располагаются в эпицентре эмоционального и знакового поля советского общества. Очевидно их происхождение из дореволюционной культуры, способной вызывать ностальгию, во всяком случае на подсознательном уровне. Но старый мир побежден и ушел

³⁹ Колосов А. Рояль // Правда. 1935. 11 февр. № 41.

⁴⁰ *Timasheff N.* The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia. New York, 1946.

в небытие как неверный, неправедный, несправедливый, зато остались трофеи, чья ценность не подлежит пересмотру. <...> Освоенный советским человеком рояль доказывает состоявшийся факт не просто завоевания, но реального овладения культурой прошлого, культурой угнетателей. <...> Лишь в годы Великой Отечественной войны в журнальных фоторепортажах с фронта начинают чаще фигурировать гармонь или аккордеон. <...> Относительно каноничны кадры танцующих под гармонь военных, расположившихся где-нибудь на открытом месте, на поляне или в военном лагере. Понятное дело, в полевых условиях роялю нет места. Тем не менее, как только обозначается перелом даже еще не в ходе войны, а пока в общественном настроении, когда проходит первое потрясение от страшного начала агрессии, начинается второе нашествие рояля на журнальных страницах, которое вполне адекватно отражает реальную популярность этого инструмента в советском обществе. На рояле и фортепиано снова играют пионерки и профессиональные исполнители, сначала — чаще всего в госпиталях, позже — в заново открытых школах, сельских клубах, кружках самодеятельности, везде, где восстановлены элементы мирной жизни. А журнальные фото неустанно фиксируют классическое музицирование, как бы обозначающее даже не факт приверженности советского народа классической культуре, но само неуклонное движение СССР к победе⁴¹.

Этот закон «мирного сосуществования» двух недавних музыкальных антиподов наглядно формулируется в советском кинематографе 1940-х — 1950-х годов.

Так, оппозиция гармонике и рояля выходит на первый план драматургии фильма И. Пырьева «Сказание о земле Сибирской»⁴² и назидательно примиряется. Пианист Андрей Балашов, потеряв после войны возможность совершенствоваться в своем искусстве, покидает Московскую консерваторию и становится гармонистом в таежной чайной. «Однако „высокость“ чайной — одна из главных тем фильма» — как справедливо замечает Е. Добренко⁴³. И гармошка, под которую поначалу простой сибирский паренек фальшиво горланит сомнительную песню, преобразуется, когда

⁴¹ Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М., 2008. С. 71–72.

⁴² «Мосфильм» (1947), режиссер Иван Пырьев, сценаристы Евгений Помещиков, Николай Рожков, стихи Ильи Сельвинского, композитор Николай Крюков, текст песен Евгения Долматовского.

⁴³ Добренко Е. REALÄSTHETIK, или Народ в буквальном смысле // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 430.

переходит из рук своего незадачливого владельца в руки настоящего музыканта консерваторской выучки. Меняется и репертуар — уже не вульгарный «сиротский» вариант старинной песни «Бывали дни веселые»⁴⁴ (где звучат строки — «Забыла-позабросила, / Теперь я сирота»), а «более высокий» образец народного искусства — песня «По диким степям Забайкалья» («Бродяга»⁴⁵). Именно со слаженного хорового звучания этой песни начинается фильм: уставшие бойцы в момент краткой передышки между боями поют ее под аккомпанемент рояля, за которым их командир Балашов являет свое мастерство импровизатора. Единение народной массы (хор) с высоким классическим искусством, таким образом, символически продемонстрировано уже в первые минуты фильма, а все дальнейшее развитие сюжета становится доказательством этого тезиса. «Высокой» народной песне настоящий музыкант может аккомпанировать и на случайно подвернувшемся где-то в развалинах вражеского дома рояле⁴⁶, и на гармонии, про которую некий сибирский «дед» — почти обязательный в подобной эстетике персонаж-резонер из народа — говорит: «Гармонь — подруга песни, она о красоте больше человека сказать может».

Вопрос о символической иерархии двух инструментов, таким образом, был снят в советской культуре со всей определенностью уже к концу 1940-х годов. «Сказание о земле Сибирской», по мнению Е. Сальниковой, является «некоторым финалом в формировании иерархии музыкальных инструментов и, соответственно, разновидностей музыкального творчества»⁴⁷. Действительно, к середине 1950-х идеологическая трактовка этой коллизии ничуть не изменилась. Так, в фильме Ф. Эрмлера «Неоконченная повесть»⁴⁸ героиня, участковый врач, по обстоятельствам профессии и воле сценаристов попадает в различные приватные социальные пространства советской жизни, посещая то главного инженера крупнейшего ленинградского предприятия, то семью простых рабочих. С инженером ее объединяет любовь к классике, которая демонстрируется не только тем, что она идет на концерт симфонической музыки, но и

⁴⁴ Автор музыки неизвестен, текст — вариант баллады П. Горохова «Изменница».

⁴⁵ Автор музыки неизвестен, слова И. Кондратьева.

⁴⁶ Ему находится место именно «в полевых условиях». Аналогично его появление в более поздней киноленте «На семи ветрах» (1962, Киностудия им. Горького, режиссер Ст. Ростоцкий, сценаристы Ст. Ростоцкий, А. Галич, композитор К. Молчанов). (См.: Сальникова Е. Советская культура в движении... С. 73.)

⁴⁷ Там же. В культовом фильме «Кубанские казаки» (1949, «Мосфильм», режиссер И. Пырьев, сценарист Н. Погодин, композитор И. Дунаевский) повсеместное звучание в станице гармонии не отменяет того обстоятельства, что на ярмарке колхозники приобретают именно рояль.

⁴⁸ «Ленфильм» (1955), режиссер Ф. Эрмлер, сценарист К. Исаев, композитор Г. Попов.

домашним музицированием на фортепиано (вполне профессиональным). Однако, оказавшись на семейном празднике рабочих, она (дочь мастера-краснодеревщика) готова на равных участвовать и в их музыкальном досуге — петь народные песни в сопровождении гармони.

И все же — глубоко скрытая — иерархия сохранилась⁴⁹. Недаром выздоровление инженера, подобное чуду, происходит именно под звуки рояля, на котором играет доктор, дабы внушить своему пациенту волю к победе над недугом. И тему его подхватывает звучание симфонического оркестра, по обыкновению кинематографа этих лет триумфально венчающее финал картины. Но возможно, главные акценты расставляет репертуар. Гармоника и в фильме Пырьева, и в фильме Эрмлера как бы подвергается испытанию: сначала на ней принимаются играть что-то неподходящее, а затем с обязательным назиданием старших «из народа» — «поправляют». Так, в «Неоконченной повести» даже на семейной праздничной вечеринке молодой рабочий, начав играть разбитной мотив лишь недавно вошедшей в моду песни советских авторов «Хороши весной в саду цветочки»⁵⁰, получает внушение от отца. Альтернативой оказывается старинная песня «Вот на пути село большое»⁵¹. Неясно, правда, в чем ее преимущество — в ее якобы «народном» происхождении⁵² или в той душевности, о которой говорит старый рабочий, ведь и в фильме Пырьева выбор тоже был сделан в пользу лирической «народной» песни.

Не менее важен и ряд стилей, жанров и инструментария, который в конечном счете превалирует в этих и других советских фильмах того времени. Их кульминации и финалы, как уже было сказано, сопровождаются звуками симфонического оркестра; так или иначе звучание гармоники остается лишь деталью в партитуре целого — необходимым, но все же вкраплением. Исполнение оратории Балашова, завершающее историю поисков советским композитором своего пути в искусстве, начинается с фортепианного зачина в квартире его бывшего профессора,

⁴⁹ О ней на примере фотопубликаций послевоенных журналов пишет Е. Сальникова. Она же упоминает и об эпизоде концерта классической музыки на судостроительном заводе из фильма «Большая семья» («Ленфильм» (1954), режиссер И. Хейфец, сценаристы Вс. Кочетов, С. Кара, И. Хейфец, композитор В. Пушкин): «Но, попав в центр промышленного ландшафта с кранами и корпусами судов, рояль не смотрится как инородное тело. Рояль словно сердцевина ландшафта, неожиданно приоткрывшаяся душа гигантского созидательного процесса» (Сальникова Е. Советская культура в движении... С. 75).

⁵⁰ 1952, музыка Б. Мокроусова, слова С. Алымова.

⁵¹ Музыка П. Булахова, слова Н. Анордиста.

⁵² Все эти образцы «народных» песен приблизительно датируются последней третью XIX века и могут быть отнесены к авторской культуре, хотя имена некоторых из их создателей пока еще не установлены.

который подхватывается уже оркестрово-хоровой массой на премьере сочинения в Большом зале Консерватории. Голос гармошки не слышен, да и не был бы слышан в этом монументальном звуковом потоке, но его замещает цитата из еще одной «народной» песни — «Ревела буря, дождь шумел»⁵³, родственной (по своему настроению и сибирскому локусу) ранее звучавшему «Бродяге».

Возвращаясь к ранее приведенному нами программному заголовку статьи 1920-х, можно заключить, что движение «от гармошки к гармонии» таким показательным образом завершилось⁵⁴. Тем более заметно превалирование образа фортепиано в городских интерьерах советского кинематографа⁵⁵. Как справедливо замечает Е. Сальникова, «рояль явился наиболее узнаваемым, пластически эффективным и завершенным образом-символом классической мировой культуры»⁵⁶. В свою очередь разновидности гармоника населили пространства «деревенских» кинолент⁵⁷. С конца 1950-х на экраны страны триумфально вернулась гитара⁵⁸, став обязательным атрибутом образов советской молодежи — физиков и лириков, стахановцев и метростроевцев, целинников и геологов⁵⁹. В 1950-х она порой еще сохраняет негативный флер прежней «мещан-

⁵³ Автор музыки неизвестен, слова — вариант баллады К. Рылеева «Дума Ермака» (1822).

⁵⁴ Однако самый ранний кинематографический пример такого рода — фильм Г. Александрова «Волга-Волга», в начале которого героиня дефилирует в провинциальном интерьере с гармошкой наперевес, время от времени аккомпанируя себе, а подплывая к Москве в конце пути, поет уже в «презентабельном» сопровождении фортепиано и оркестра, а песня ее, «подхваченная народом», звучит в бравурном сопровождении рояля.

⁵⁵ При этом семантика образа рояля заметно меняется, например, от «Веселых ребят» Г. Александрова (где его определяющая коннотация — «буржуазность») к «Истребителям» Э. Пенцилина (центральная песня фильма «Любимый город» звучит в исполнении и под фортепианный аккомпанемент М. Бернеса в роли летчика — и здесь уже возникает коннотация «культурности»). Амбивалентно появление рояля в киноленте Пырьева «Партийный билет» (1936): с одной стороны, он выступает маркером быта партийной элиты — признаком той же «культурности», с другой же стороны, примкнуть к этому быту пытается враг, который, разучивая песню в сопровождении рояля, использует это как повод для любовного объяснения, благодаря которому он сможет проникнуть в эту среду и завладеть партийным билетом.

⁵⁶ Сальникова Е. Советская культура в движении... С. 76.

⁵⁷ «Кубанские казаки» (1950), «Свадьба с приданым» (1953), «Максим Перепелица», «Солдат Иван Бровкин» (оба — 1955), «Дело было в Пенькове» (1957), «Иван Бровкин на целине» (1958) и др.

⁵⁸ Однако примечательно ее появление на экранах в разгар Отечественной войны в лирической «роли» — в фильмах 1943 года «Два бойца», «Жди меня» и «Актриса».

⁵⁹ «Дом, в котором я живу», «Случай на шахте восемь» (оба — 1957), «Добровольцы» (1958), «Девушка с гитарой» (1958), «Мне двадцать лет» (1965), «Короткие встречи» и «Вертикаль» (оба — 1967).

ской» репутации⁶⁰, но вскоре достойно выходит из испытания и прощается со своим не самым благонадежным прошлым.

Использование этих музыкальных инструментов как проводников «культурности» по справедливости следует признать решающим. Фортепиано и гармоника сыграли здесь особую роль, поскольку были способными к воспроизведению многоголосия и следовательно могли стать наиболее «всеядными» репрезентантами классической музыки (произведений для оркестра, хора, органа, различных инструментов, голоса с аккомпанементом и т. д.) в соответствующих транскрипциях. Педагогический репертуар для фортепиано и баяна или его европейского «собрата» аккордеона строился именно на классике. Система детского музыкального образования в СССР, не имевшая себе равных в мире по охвату населения и результативности профессионального обучения, а также набор некоторых заимствованных из «буржуазного прошлого» и внедренных в бытовую жизнь советского человека нормативов «культурности», к числу которых стало относиться и наличие музыкальных инструментов в каждом доме, сделали некоторые из них почти обязательным атрибутом советского жилья — как абажур, скатерть и занавески.

Классическая музыка, пусть и подвергшаяся количественной и смысловой редуции, действительно стала обязательной частью жизни «культурного советского человека», независимо от его происхождения, воспитания и профессии. Так, вслед за «идеологизацией интимного» (идеологическими интерпретациями музыки) средствами самой музыки достигалась «интимизация идеологического». Сформированная в течение нескольких десятилетий ранней советской эпохи и вовлеченная в эти процессы семантика музыкального инструментария несомненно стала частью исторической памяти и коллективной идентичности нескольких поколений советских людей.

Литература

1. Асоян Ю. А. Понятие и идеологема культурности в Советской России 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2010. № 1. С. 123–130.
2. Васильев Н. О гармошке // Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 7.

⁶⁰ Например, в фильме «Весна на Заречной улице» (1956), где образ положительной героини в свою очередь ассоциируется с академической музыкой, сопровождаемая звучанием фортепианного концерта. Эта «высокая» культура требует от простого рабочего, любителя вечеринок под гитару, напряженного духовного роста — в полном соответствии с концепцией культурности, которая к этому времени уже обрела свое законченное выражение в общепринятых «заповедях строителя коммунизма».

3. Волков В. В. Концепция культурности, 1935–1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-23165.html> (дата обращения: 01.05.2013).
4. Выгодский Н. Новости музыкальной литературы // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 48–50.
5. Глебов И. Кризис музыки (Наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности) // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 99–120.
6. Гудкова В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 464 с.
7. Добренко Е. REALÄSTHETIK, или Народ в буквальном смысле // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 183–242.
8. Дроздов Ан. «Путь Октября» (Большой зал МГК, 18/І–29) // Музыка и революция. 1929. № 2 (38). С. 33.
9. Есенина Т. С. О В. Э. Мейерхольде и З. Н. Райх. Письма к К. Л. Рудницкому. М.: Новое издательство, 2003. 240 с.
10. Жаров А. Гармонь // Правда. 1926. 4 июля. № 151.
11. Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. 234 с.
12. Кожевников П. За культуру гармоник // Рабочий и театр. 1927. № 7. С. 14.
13. Колосов А. Рояль // Правда. 1935. 11 февр. № 41.
14. Лебина Н. Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб.: журнал «Нева», 1999. 334 с.
15. Луначарский А. В. Гармонь на службе революции // Луначарский А. В. Искусство и молодежь. М.: Молодая гвардия, 1929. С. 95–99.
16. Любимов А. Музыкальный... самогон (по поводу «Синей блузы») // Музыкальная новь. 1924. № 11. С. 23.
17. Малков Н. В защиту гармоник // Жизнь искусства. 1927. № 2. С. 7.
18. Марченко Ю. Г. Очерки истории культурного развития рабочих Сибири (1920–1928 гг.) / Отв. ред. В. Л. Соскин. Новосибирск: Наука, Сиб. отд.-е, 1977. 173 с.
19. Медведев П. Н. Демьян Бедный: критико-биографический очерк. Л.: Кубуч, 1925. 72 с.
20. О гармонике: Сборник работ комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник / Под ред. председателя секции ГИМНа по музыкальному инструментоведению проф. А. А. Рождественского. М.: ГИМН, 1928. 62 с.
21. От гармошки — к гармонии // Экран. 1926. № 50. С. 8–9.
22. Плаггенборг Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. И. Карташевой. СПб.: Журнал «Нева», 2000. 415 с.
23. Поздняков Ю. Образ гармоник в советской культуре: от идеологических дискурсов к художественному канону // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: Сборник статей / Ред.-сост. В. Валькова, Е. Ключникова. М.: Композитор, 2011. С. 262–267.
24. Прокофьев С. С. Дневник: В 3 ч. Ч. 2. 1919–1933. Paris: spkrfv, 2002. 890 с.
25. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение. 2014. 715 с.

26. Раку М. «Музыка революции» в поисках языка // Антропология революции: Сборник статей по материалам XVI Банных чтений журнала «Новое литературное обозрение» (Москва, 27–29 марта 2008 года) / Сост. и ред.: И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. Вып. 76 / М.: НЛО, 2009. С. 400–435 (Научная библиотека).
27. Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2008. 471 с.
28. Соколова А. Н. Гармоника как идеологическое орудие // Гармоника: история, теория, практика: Сборник статей / Под ред. А. Соколовой. Майкоп: Адыгейский гос. университет, 2000. С. 82–87.
29. Троцкий Л. Литература и революция / Печатается по изд. 1923 г.; вступ. ст. Ю. Борева. М.: Политиздат, 1991. 399 с.
30. [Хроника] // Рабочий и театр. 1926. № 27. С. 12.
31. Dunham V. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 283 p.
32. Fitzpatrick S. The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 296 c.
33. Lewin M. Society, State and Ideology During the First Five-year Plan // Cultural Revolution in Russia, 1928–1931 / Ed. by S. Fitzpatrick. Ontario: Indiana University Press, 1978. P. 41–77.
34. Nelson A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. Philadelphia: The Pennsylvania State Univ., 2004. 346 p.
35. Timasheff N. The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia. New York: Dutton & Co, 1946. 470 p.

References

1. Asojan Y. Ponyatiye i ideologema kul'turnosti v Sovetskoy Rossii 1920-kh godov [Concept and Ideologeme of Culture in Soviet Russia of the 1920s] // Observatoriya kultury [Observatory of Culture]. 2010. № 1. P. 123–130.
2. Dobrenko Y. REALÄSTHETIK, ili Narod v bukval'nom smysle [REALÄSTHETIK, or The People Literally] // Novoye literaturnoye obozreniye [New Literary Observer]. 2006. № 82. P. 183–242.
3. Drozdov An. Put' Oktjabrja (Bol'shoy zal Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii, 18/I–29) [The October's Way (Grand Hall of Moscow State Conservatory, 18/I–29)] // Muzyka i revoljutsiya [Music and Revolution]. 1929. № 2 (38). P. 33.
4. Dunham V. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 283 p.
5. Fitzpatrick S. The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 296 c.
6. Glebov I. Krizis muzykal'noy kul'tury (nabroski nabljudatelja leningradskoy muzykal'noy real'nosti) [A Crisis of Music (Observer's Sketches of Musical Reality of Leningrad)] // Muzykal'naya kultura [Music Culture]. 1924. № 1. P. 99–120.
7. Gudkova V. Rozhdenie sovetskikh sjuzhetov. Tipologiya otechestvennoy dramy 1920-kh — nachala 1930-kh godov [The Birth of Soviet Plots. Typology of Domestic Drama in

- 1920s — Early 1930s]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [New Literary Observer], 2008. 464 p.
8. *Kerzhentsev P. M.* [*Lebedev P. M.*] *Tvorcheskiy teatr* [Creative Theater]. 5-e ed. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoye izdatel'stvo, 1923. 234 p.
 9. *Kozhevnikov P.* *Za kul'turu garmoniki* [For the Culture of the Accordeon] // *Rabochiy i teatr* [Worker and Theater]. 1927, № 7. P. 15.
 10. *Kolosov A.* *Royal* [Grand Piano] // *Pravda*. 1935. 11 Febr. № 41.
 11. *Lebina N. B.* *Povsednevnyaya zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii. 1920–1930 gody* [Everyday Life of Soviet City: Norms and Anomalies. The 1920–1930 Years]. St. Petersburg: Publ. of magazine “Neva”, 1999. 334 p.
 12. *Lewin M.* *Society, state and ideology during the first five-year plan* // *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931* / Ed. by S. Fitzpatrick. Ontario: Indiana University Press, 1978. P. 41–77.
 13. *Lunacharskiy A. V.* *Garmon' na sluzhbe revoliutsii* [The Accordeon at the Revolution's Service] // *Lunacharskiy A. V. Iskusstvo i molodezh* [Art and Youth]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1929. P. 95–99.
 14. *Lyubimov A.* *Muzykal'nyi... samogon (po povodu «Siney bluzy»)* [Musical... Hooch (About “The Blue Jacket”)] // *Muzykal'naya nov'* [Musical Virgin Soil]. 1924. № 11. P. 23.
 15. *Malkov N.* *V zashchitu garmoniki* [In Defense of Accordeon] // *Zhizn' iskusstva* [Life of Art]. 1927. № 2. P. 7.
 16. *Marchenko Y. G.* *Ocherki istorii kulturnogo razvitiya rabochikh Sibiri* [Historic Essays of Siberian Worker's Cultural Education (1920–1928)] / Ed. V. L. Soskin. Novosibirsk: Nauka, Siberian department, 1977. 173 p.
 17. *Medvedev P. N.* *Dem'an Bednyy: kritiko-biograficheskiy ocherk* [Demjan Bednyi: Critical-Biographical Essay]. Leningrad: Kubuch, 1925. 72 p.
 18. *Nelson A.* *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*. Philadelphia: Pennsylvania State Univ., 2004. 346 p.
 19. *O garmonike: Sbornik rabot komissii po issledovaniyu i usovershenstvovaniyu garmonik* [About Accordeon: Article's Collection of the Panel for Accordeons' Research and Development] / Ed. Prof. A. A. Rozhdestvenskiy. Moscow: GIMN, 1928. 62 p.
 20. *Ot garmoshki k garmonii* [From the Accordeon to the Harmony] // *Ekran* [Screen]. 1926. № 50. P. 8–9.
 21. *Plaggenborg S.* *Revolutsiya i kul'tura: kulturnyye oriyentiry v period mezhdru Oktyabrskoy revolutsiyey i epokhoj stalinizma* [Revolution and Culture: Cultural Landmarks in between October Revolution and Stalin Epoch] / Transl. of Irina Kartasheva. St. Petersburg: Publ. of magazine “Neva”, 2000. 415 p.
 22. *Pozdnyakov J.* *Obraz garmoniki v sovetskoy kulture: ot ideologicheskikh diskursov k khudozhestvennomu kanonu* [Accordeons' Image in Soviet Culture: from Ideologic Discourses to Art Canon] // *Sotsiologiya muzyki: novyye strategii v gumanitarnykh naukakh: Sbornik statey* [Sociology of Music: The New Strategies in Humanities: Collection of Scientific Articles] / Eds. V. Val'kova, E. Kluchnikova. Moscow: Kompozitor, 2011. P. 262–267.
 23. *Prokofev S. S.* *Dnevnik: V 3 chastyakh. Ch. 2. 1919–1933* [A Diary: In 3 Parts. Part 2. 1919–1933]. Paris: spkrfv, 2002. 890 p.
 24. *Raku M.* *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [The Classical Musical Heritage in the Myth-Building of the Soviet Era]. Moscow: Nowoye Literaturnoye Obozreniye [New Literary Observer], 2014. 720 p.

25. *Raku M.* «Muzyka revoljutsii» v poiskakh yazyka [“Revolution’s Music” in Searching of Language] // *Antropologiya revolyutsii: Sbornik statey po materialam XVI Bannykh chteniy zhurnala «Novoye literaturnoye obozreniye»* (Moskva. 27–29 marta 2008 goda) [Anthropology of Revolution: Collection of Scholarly Articles, New Literary Observer] (Moscow, 27–29 March 2008) / Ed. I. Prochorova, A. Dmitriyev, I. Kukulin, M. Mayoffis. Scholarly Supplement LXXVI / Moscow: Nowoye Literatutnoye Obozreniye [New Literary Observer], 2009. P. 400–435.
26. *Sal’nikova E.* Sovetskaya kultura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizualnyye obrazy, geroi, syuzhety [Soviet Culture in Motion: From the mid-1930s to the mid-1980s. Visual Images, Heroes, Plots]. Moscow: LKI, 2008. 471 p.
27. *Sokolova A. N.* Garmonika kak ideologicheskoye orudiye [Accordeon as Ideological Weapon] // *Garmonika: istoriya, Teoriya, praktika: Sbornik statey [Accordeon: History, Theory, Practice: Scientific Work’s Collection]* / Ed. A. Sokolova. Maykop: Adygeyskiy gosudarstvennyi universitet, 2000. P. 82–87.
28. [Chronicle] // *Rabochiy i teatr [Worker and Theater]*. 1926. № 27. P. 12.
29. *Timasheff N.* The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia. New York: Dutton & Co, 1946. 470 p.
30. *Trotsky L.* Literatura i revolyutsiya [Litterature and Revolution] / Reprint of the 1923 edition; Introduction by Y. Borev. Moscow: Politizdat, 1991. 399 p.
31. *Vasil’yev N.* O garmoshke [About the Accordeon] // *Muzykal’naya nov’ [Musical Virgin Soil]*. 1924. № 12. P. 7.
32. *Volkov V. V.* Kontseptsiya Kul’turnosti, 1935–1938: Sovetskaya tsivilizatsiya i povsednevnost’ stalinskoy epokhi [Concept of “Kulturnost”, 1935–1938: Soviet Civilization and Everyday of the Stalin’s Epoch]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-23165.html>. (date of the application 01.05.2013).
33. *Vygodskiy N.* News of Musical Litterature // *Muzyka i revoljutsiya [Music and Revolution]*. 1928. № 10. P. 48–50
34. *Yesenina T. S.* O V. E. Meyerkhofde i Z. N. Raykh. Pis’ma k K. L. Rudnitskomu [About V. E. Meyerhold and Z. N. Reich. Letters to K. L. Rudnitskiy]. Moscow: Novoje izdatel’stvo [New Publishing House], 2003. 240 p.
35. *Zharov A.* Garmon’ [Accordeon] // *Pravda*. 1926. 4 июля. № 151.

Список сокращений

ВЛКСМ — Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодежи
(ЦК ВЛКСМ — Центральный комитет Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодежи)
ГИМН — Государственный институт музыкальной науки
МГК — Московская государственная консерватория
ПРОКОЛЛ — производственный коллектив Московской консерватории
РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов
ТиМ (ГОСТИМ) — Театр имени Мейерхольда (с 1926 года — Государственный театр имени Мейерхольда)

Бершадская Татьяна Сергеевна

SPIN-код: 8334-9358

e-mail: itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2

Tatiana S. Bershadskaya

SPIN-code: 8334-9358

e-mail: itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, full professor at the Theory of Music department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
2 Glinki Street, St. Petersburg, 190000, Russia

Исчезнувшая магистраль

*(к вопросу о создании
учебного курса монодии)*

Статья посвящена критике курса теории музыки, утвердившегося в современном отечественном музыкальном образовании. Автор указывает на необходимость дополнения курса изучением законов монодии, причем именно монодии как системы тонов, а не мелодии вообще. В статье также вновь подчеркивается важность установления информативной единицы системы в любом аспекте музыкального текста (тон, аккорд, политон), позволяющей определить вид системы (монодия, гармония, полифония) на языковом уровне. За основу изучения монодии предлагается взять концепцию Х. С. Кушнарева, изложенную им в труде «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки».

Ключевые слова: *монодия, гармония, полифония, тон, аккорд, политон, Х. С. Кушнарев.*

The Lost Magistral

*(to Introducing a Course on Monody
into Curriculum)*

The article criticizes the music theory course established in the domestic music education. The author points to the need to complement the course with a study of the laws of monody (a monody as a system of tones, not melody as a whole). The article emphasizes the importance of establishing an informative unit of the system in any aspect of the musical text (tone, chord, polyton), which allows to establish the form of the system (monody, harmony, polyphony) at the level of language. As a basis for the study of monody it is proposed to take H. S. Kushnarev's concept, described by him in *Issues of history and theory of Armenian monodic music*.

Keywords: *monody, harmony, polyphony, tone, chord, polyton, H. S. Kushnarev.*

УДК 78

ББК 85.31

Татьяна Бершадская

Исчезнувшая магистраль (к вопросу о создании учебного курса монодии)

Гармония, мелодия, монодия...

Когда заходит речь о музыкальном образовании, то все чаще поднимается вопрос об отсутствии в учебных планах предмета под названием «Мелодия». Вопрос не праздный, и возник он не сегодня. Его поднимали еще в 1920-х в Московской и Ленинградской консерваториях.

Борьба за перестройку теоретического курса в Ленинградской консерватории 1920-х годов шла самая серьезная и достигла немалых результатов. Во главе этого движения стояли Б. В. Асафьев, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарев, В. В. Щербачев и П. Б. Рязанов. В Ленинградской консерватории особенно бурно выступал композитор Петр Борисович Рязанов. Он страстно ратовал за введение курса мелодики как специального учебного предмета и даже приступил к практическому его осуществлению, разработав свой индивидуальный курс. К сожалению, его текст не был издан — началась война. Однако рукопись эта существует и хранится у дочери Петра Борисовича, Нины Петровны Рязановой, в ее личном архиве¹.

После войны (возможно, и в связи кончиной П. Б. Рязанова) вопрос о специальном курсе мелодики как-то затих.

¹ См.: Рязанова Н. П. Б. Рязанов и Б. В. Асафьев: из истории одной коллективной работы // Opera musicologica. 2014. № 1. С. 4–26; Рязанова Н. Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву // Opera musicologica. 2014. № 2. С. 80–86.

В наши дни о нем снова заговорили, и прежде всего — композитор Сергей Михайлович Слонимский. Думаю, о справедливости упреков в адрес отсутствия курса мелодики в образовательном процессе вряд ли стоит спорить. Хочу только несколько уточнить проблему.

Противопоставление *гармонии и мелодии* как основных *магистралей* формирования музыкального текста издавна укрепились в теории музыки. П. И. Чайковский начинает свое «Руководство к практическому изучению гармонии» (подчеркну: *практическому*) со следующего рассуждения:

Сочетания музыкальных звуков подразделяют на: а) сочетания, звуки в которых следуют один за другим; б) сочетания, звуки в которых слышатся одновременно. Сочетания первого рода называются мелодией, сочетания второго рода — гармонией².

Нельзя не заметить некоторое упущение: ведь «один за другим» может двигаться как отдельный тон, так и «гармоническое (одновременное) сочетание», составляя ряд многозвучий. Добавим, что при последовании гармонических созвучий, то есть, по Чайковскому, неоднозвучных единиц, возникает возможность различной логики, а отсюда и разного осмысления этих «единиц» — как движение «комплексов-колонн» и как движение сочетающихся в одновременности горизонталей — мелодий, что создает совершенно различную форму ткани.

Получается, что разновидности музыкальных единиц, а отсюда и материальной субстанции музыки, ее ткани, выражается уже не двумя (как у Чайковского), а *тремя* единицами: *тон — комплекс тонов* как единое целое (аккорд) — *комплексное сочетание тонов*, каждый из которых принадлежит своей мелодии. Для обозначения последней из указанных форм предлагаю новый термин — *политон*³.

Вернемся к вопросу об исчезнувшей магистрале. В своей основе он как бы продолжает давно поднимаемую проблему необходимости курса мелодики. Но здесь, повторюсь, необходимо сделать уточнение.

Категория *мелодия* возникает во всех трех случаях, во всех трех возможных формах организации музыкальной ткани — и одноголосной

² Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. М.; Ижевск. Институт компьютерных исследований, 2011. С. 13.

³ См. мои работы по этой проблематике с 1970-х годов до 2015–2016 годов, в т.ч.: Бершадская Т. С. Современная терминология как наследница мажорно-минорной системы // Opera musicologica. 2015. № 1. С. 5–16; Бершадская Т. С. Гармония в звуковысотной системе музыки как материальная категория // Opera musicologica. 2015. № 2. С. 38–45; Бершадская Т. С. От теории к практике на перекрестке систем // Opera musicologica. 2016. № 1. С. 38–45.

(ил. 1а, 1б), и сугубо гармонической (ил. 2), и полифонической — как сочетания нескольких мелодий: в любой из фуг Баха или, например, в пьесе «Два еврея» из цикла Мусоргского «Картинки с выставки (ил. 3).

Лад 4 (гипофригийский)
[Соло] [Хор]

Laus Deo Patri, parili que Proli,
et tibi Sancte studio perenni Spiritus,
nostro resonet ab ore omne peracvum.
Lau dare perieridominum: laudate nomen domini.

Тон 4
[Соло] [Хор]

Ил. 1а. Григорианский хорал. Антифон «Laus Deo Patri» и Псалом 113 «Laudate pueri»

От юности моея враг мя
и скушает и сластми пагит мя.
Аз же надеяся
на Тя, Господи, побеждаю сего.

Ил. 1б. Знаменный распев. Степенна 8-го гласа. Антифон 1-й

Andante con moto

Ил. 2. Бетховен. Соната «Аппассионата». Ч. II

Andante. Grave

Ил. 3. Мусоргский. «Два еврея, богатый и бедный» из цикла «Картинки с выставки»

Именно это обстоятельство (непременность существования мелодии как определенной структуры) делает необходимым разобраться в функциях этой мелодической структурной линии в организации целого: уточнить,

всегда ли именно она являет собой главную формирующую силу, определить, в каких именно случаях и в какой именно форме ей это доступно. Вспомним блестящую метафору Л. А. Мазеля, демонстрируемую им на примере классико-романтической мелодики: «Мелодия царствует, но не управляет». Действительно, в этом стиле, при несомненном главенстве мелодии, можно найти бесконечное множество примеров управляющей роли гармонии, которая заставляет один и тот же тон мелодии звучать совершенно по-разному. Вспомним хотя бы начальный мотив «Лунной сонаты» Бетховена или фанфарный мотив вступления Четвертой симфонии Чайковского (ил. 4а, 4б).

The image shows the beginning of the first movement of Beethoven's Sonata 'Lunar' (Op. 28, No. 1). The tempo is marked 'Adagio sostenuto' and the dynamics are 'pp'. The music is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a long note followed by eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Ил. 4а. Бетховен. Соната «Лунная». Ч. I

The image shows the beginning of the first movement of Tchaikovsky's Symphony No. 4. The tempo is marked 'Andante sostenuto' and the dynamics are 'ff'. The music is in D minor and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a long note followed by eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Ил. 4б. Чайковский. Симфония № 4. Ч. I



Ил. 4б. (окончание)

Но всегда ли это так? Всегда ли и всякая ли мелодия послушно подчиняется приказу гармонии и в зависимости от сопровождающего ее аккорда меняет свою ладовую, а следовательно и формообразующую функцию? Приведу свой излюбленный пример — отрывок Этюда-картины до минор Рахманинова (ил. 5), где самые честные аккорды ми-бемоль мажора не способны заставить тон *ре*, фигурирующий как *опора* монодийного лада, зазвучать вводным тоном, потребовать «его разрешения» в *ми-бемоль* как тонику. В системе, в которой написан этот Этюд-картина, и которую я предложила назвать монодийно-гармонической, «управляет» именно *мелодия*, подчиняя своей воле и логике тяготений гармонию. Гармония же, если угодно, царствует в своем праве выбора структуры, независимо от местонахождения тона в общем звукоряде и действующей тональной опоры (вспомним *ре-бемоль* в одном из аккордов приведенного отрывка, а также изменение интервальной структуры аккордовых комплексов). Тоны монодически организованного главного голоса уже не диктуются гармонией, а значимы как таковые, обрисовывая типичное для одноголосного знаменного распева секундное движение. *Одноголосного!* То есть такого, где единица — тон, *монотон*. Отсюда название подобного одноголосия — *монодия*.

[Lento lugubre]

Ил. 5. Рахманинов. Этюд-картина с-молл op. 39 № 7

Таким образом, говоря об исчезнувшей магистрали, следует говорить о необходимости изучения мелодии вообще, а именно *монодии*, то есть мелодии без примеси гармонических ассоциаций.

Поразительно, как легко Европа, а за ней и весь цивилизованный мир отказались от изучения одноголосия как специфической формы выражения. Ведь одноголосие как первичная форма осмысленного музыкального выражения, как я считаю, возникло изначально прежде многоголосия (существует и другая точка зрения — например, у Харлапа). Монодическая музыка и сегодня фигурирует как основа народной, а во многих странах и профессиональной музыки. Но в Европе мажоро-минор, удивившийся в связи с развитием многоголосия и особенно инструментальной музыки к концу XVI — началу XVII века, «поработил» слух и сознание музыкантов настолько, что все другие формы организации стали рассматриваться теоретиками как какие-то варианты этой могучей системы.

Для этого, как я считаю, есть объективные причины⁴. Тем не менее, начиная со второй половины XIX века и особенно в XX веке, с расширением вовлекаемых в музыку европейской традиции интонаций национальных культур (особенно азиатских и африканских), а также с возникновением различных техник написания музыки (серийной, минималистской, спектральной), музыке стало «тесно» в рамках мажоро-минора, что привело к появлению все новых и новых форм организации.

Теория «растерялась» от их множественности и неповторяемости и, не в силах установить некий единый общий закон, ухватилась за термин *модалность*, не очень заботясь о том, что им обозначают. Я предложила свое решение, которое, как мне кажется, позволяет логически упорядочить эту сложную картину⁵.

Во всем, что касается монодии, я опираюсь на учение Х. С. Кушнарева, единственного, как мне кажется, теоретика, поднявшего проблему монодии на достойный уровень и представлявшего монодию как альтернативную систему, по значимости и силе воздействия равную системе гармонии, то есть прежде всего — мажоро-минора. В своем капитальном труде «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» он предложил теорию монодической музыки как системы, приложимой ко всем негармоническим текстам.

Именно монодия и ее законы и представляют собой ту магистраль, которая как самостоятельный и специальный предмет должна занять

⁴ См.: Бершадская Т. С. Современная терминология как наследница мажорно-минорной системы.

⁵ См. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд. 3-е. СПб.: Композитор, 2003, 268 с.; Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: УТ, 1997, 192 с.

свое место в образовательном пространстве музыканта. Иными словами, необходимо создать новый специальный учебно-теоретический курс — «монодия». В учебном плане он должен предшествовать курсу гармонии, в идеале же следует читать оба курса параллельно.

Этот курс, как представляется, должен содержать не менее трех разделов.

1. Теория монодии — раздел, включающий те положения, которые характеризуют простейшие типические свойства монодии как одно-голосной структуры: описание специфических свойств монодии, ее «единицы» — монотона, законов ее формирования, характеристики строя, интервалы, принципов развития и т. п. В основу этого раздела я предлагаю положить учение Х. С. Кушнарева.
2. Проявление действия законов монодии в многоголосных складах музыки.
 - 2.1. Проявление монодических законов в гармоническом складе хоральной или гомофонной фактуры.
 - 2.2. Проявление законов монодии в музыке полифонического склада.
3. Краткий исторический обзор развития монодии.

Теоретикам следует безотлагательно приступить к созданию и методической разработке учебного курса монодии.

Литература

1. Бершадская Т. С. Гармония в звуковысотной системе музыки как материальная категория // Opera musicologica. № 2 [24]. 2015. С. 38–45.
2. Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: УТ, 1997. 192 с.
3. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд. 3-е. СПб.: Композитор, 2003. 268 с.
4. Бершадская Т. С. От теории к практике на перекрестке систем // Opera musicologica. № 1 [27]. 2016. С. 38–45.
5. Бершадская Т. С. Современная терминология как наследница мажорно-минорной системы // Opera musicologica. № 1 [23]. 2015. С. 5–16.
6. Рязанова Н. П. П. Б. Рязанов и Б. В. Асафьев: из истории одной коллективной работы // Opera musicologica. 2014. № 1. С. 4–26.
7. Рязанова Н. П. Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву // Opera musicologica. 2014. № 2. С. 80–86.
8. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. М.; Ижевск. Институт компьютерных исследований, 2011. 152 с.

References

1. *Bershadskaya T. S. Garmoniya kak element muzykal'noy sistemy* [Harmony as an Element of Musical System]. SPb.: UT, 1997. 192 s.
2. *Bershadskaya T. S. Garmoniya v zvukovysotnoy sisteme muzyki kak material'naya kategoriya* [Harmony in Musical Pitch System as a Material Category] // *Opera musicologica*. № 2 [24], 2015. S. 38–45.
3. *Bershadskaya T. S. Lektsii po garmonii* [Harmony Lectures]. Edit. 3-e. SPb.: Kompozitor, 2003. 268 s.
4. *Bershadskaya T. S. Ot teorii k praktike na perekrestke system* [From Theory to Practice in the Intersection of Systems] // *Opera musicologica*. № 1 [27]. 2016. S. 38–45.
5. *Bershadskaya T. S. Sovremennaya terminologiya kak naslednitsa mazhorno-minornoy sistemy* [Modern Terminology as a Successor of Major Minor System] // *Opera musicologica*. № 1 [23]. 2015. S. 5–16.
6. *Ryazanova N. P. P. B. Ryazanov i B. V. Asafiev: iz istorii odnoy kollektivnoy raboty* [P. B. Ryazanov and B. V. Asafiev: from the History of One Team-Work] // *Opera musicologica*. 2014. № 1. C. 4–26.
7. *Ryazanova N. P. Pis'ma P. B. Ryazanova B. V. Asafievu* [P. B. Ryazanov's Letters to B. V. Asafiev] // *Opera musicologica*. 2014. № 2. C. 80–86.
8. *Tchaikovsky P. I. Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniyu garmonii* [Guide to the Practical Study of Harmony]. M.; Izhevsk: Institut komp'yuternykh issledovaniy, 2011. 152 s.

Лаул Рейн Генрихович

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-код: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.
190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2

Rein G. Laul

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-code: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, full professor at the theory of music department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
2 Glinki Street, 190000 St. Petersburg, Russia

Приемы

разработочного развития

(пятая лекция курса

«Основы анализа музыки»)

Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Р. Г. Лаула по анализу музыки в Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории. Пятая лекция продолжает обзор приемов разработочного развития музыкального материала. В ней рассматриваются еще шесть из двадцати пяти приемов в авторской классификации (коллаж по горизонтали, коллаж по вертикали, симуляция, конфронтация, позиционный сдвиг, корреляционный сдвиг), наиболее ярко репрезентирующие специфику авторского подхода к систематизации разработочных процессов.

Ключевые слова: *анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, коллаж по горизонтали, коллаж по вертикали, симуляция, конфронтация, позиционный сдвиг, корреляционный сдвиг.*

УДК 781.2

ББК 85.310

The Aspects of the Developmental Method (the fifth lecture from the Course “Fundamentals of Music Analysis”)

The material continues a series of publications of lectures of R.G. Laul on the analysis of music in Leningrad — the St. Petersburg conservatory. The fifth lecture continues to review the methods of development of musical material. Lecture contains six more of twenty five methods in author's classification (a collage across, a collage down, simulation, confrontation, position shift, correlation shift) which are most brightly representing specifics of author's approach to systematization of developmental processes.

Keywords: *analysis of music, musical form, collage across, collage down, simulation, confrontation, position shift, correlation shift.*

Приемы разработочного развития (пятая лекция курса «Основы анализа музыки»)

Следующие четыре приема разработочного развития объединены идеей тематического комбинирования и продолжают ряд виртуозных способов разработки различных мотивно-тематических образований в их взаимодействии.

13. *Коллаж по горизонтали*. Мазель в «Строении музыкальных произведений» отмечает, что «сонатная разработка может непосредственно сопоставлять мотивы разных тем (бывшие в экспозиции на значительном расстоянии друг от друга)»¹; в других трудах, посвященных музыкальной форме, этот прием разработочного развития вовсе не упоминается, хотя и встречается не так уж и редко.

В этом приеме как в приеме сближения ранее отдаленных друг от друга тематических элементов, приведения их к непосредственному соприкосновению друг с другом отражается принцип хорошо известной игры. Ею любят заниматься музыканты, сочиняя шуточные коллажи, в которых за мотивом из произведения одного известного композитора неожиданно с подкупающей естественностью следует мотив из произведения другого не менее известного композитора, возможно весьма отдаленного от первого во времени и в пространстве. Эти коллажи дразнят воображение иллюзией, что так и могло быть сочинено. При-

¹ Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1986. С. 394.

мерами подобных коллажей могли бы служить начало до-мажорной сонаты Клемента, продолженное главной темой сонаты Моцарта в той же тональности (в полученном коллаже не нарушена элементарная музыкальная логика), или начало Первой баллады Шопена, продолженное мотивом вальса «Амурские волны».

В сущности прием разработочного развития, о котором упоминает Мазель, такой же коллаж с той только разницей, что если в шуточном коллаже соединяются мотивы из произведений разных композиторов или хотя бы из разных произведений одного и того же композитора, то в классических разработочных коллажах соединяются мотивы из одного и того же произведения, из экспозиции его сонатной формы. Именно это и происходит в примере, на который указывает Мазель: в начале разработки первой части Первой симфонии Бетховена за головным мотивом главной темы непосредственно следует синкопированный развивающий мотив из побочной темы (ил. 1).

[Allegro con brio, ♩]

110

Ил. 1. Бетховен. Симфония № 1. Ч. I. Начало разработки, коллаж по горизонтали

В только что приведенном примере мотивы отделяются друг от друга цезурой, то есть находятся в разных фразах. Но их слияние может быть

и большим — они могут соединяться в одной и той же фразе. Так, в разработке первой части «Военной симфонии» Гайдна в одной фразе с такой естественностью соединяются головной мотив главной темы (а) и мотив, завершающий начальную фразу темы заключительной части (b), что кажется, будто они так и были сочинены вместе, на одном дыхании (ил. 2).

Ил. 2. Гайдн. «Военная симфония» Ч. I. Разработка, коллаж по горизонтали

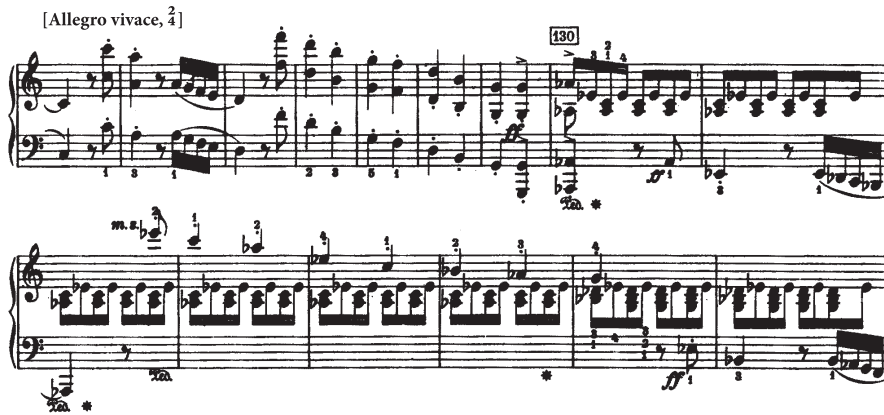
14. *Коллаж по вертикали.* Представляет собой контрапунктическое соединение мотивов или тем, которые до этого звучали в разное время, что тоже может встречаться в шуточных коллажах (например, для гимна мирового пролетариата не придумать лучшего баса, чем мелодия песенки «Чижик-пыжик»).

Классические разработочные коллажи по вертикали отличаются от подобных шуточных коллажей тем, что в них одновременно звучат темы одного того же произведения. Хорошим примером коллажа по вертикали является соединение главной темы и промежуточной темы вводной части побочной партии в уже упоминавшемся ре-минорном фрагменте из разработки первой части «Героической» симфонии Бетховена ².

Разновидностью этого приема может служить соединение рельефа одной темы с фоном другой темы, например рельефа вступительной части

² См. Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35], ил. 10, с. 42.

главной партии ³ с фоном побочной партии в начале разработки первой части Второй фортепианной сонаты Бетховена ля мажор ор. 2 № 2 ⁴ (ил. 3).



Ил. 3. Бетховен. Соната № 2. Ч. I. Начало разработки, коллаж по вертикали

15. *Симуляция*. Симуляция заключается в попытках одной темы «выдавать» себя за другую, от этого и предложенное название приема. Эти попытки выражаются в заимствовании одного параметра имитируемой темы при сохранении собственных параметров в остальном — например, в заимствовании ритма имитируемой темы при сохранении своего мелодического рисунка (или наоборот). Иногда речь идет о заимствовании каких-то характерных деталей имитируемой темы. Речь здесь также может идти и о мотивах.

Примером симуляции является начало разработки Второй симфонии Бородина, в котором Мазель рассматривает сближение мотивов побочной партии (в первом такте примера) и продолжения главной партии. Из мотивов побочной темы заимствуется только одна характерная деталь — начальный оборот, который и «выдает» стремление главной темы казаться побочной, в чем мы и увидим момент симуляции.

Для немногочисленных разработок Бородина симуляция вообще очень характерный прием, в силу чего иногда трудно понять, какая именно тема проводится (ил. 4).

³ На объединение здесь тематического материала главной и побочной партий указывает также Кремлев, определяя при этом мотив из главной темы как новый героический элемент. См.: Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М., 1970. С. 46.

⁴ О взаимодействии данного коллажа с приемами переинтонирования, перегармонизации и корреляционным сдвигом речь впереди.

[Allegro, $\frac{3}{2}$]

The image shows a musical score for the first system of the development section of Borodin's Symphony No. 2, Part I. The score is in 3/2 time and marked Allegro. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the upper staves and a bass line with various dynamics and crescendos. The key signature has two flats. The score is divided into two systems of staves.

Ил. 4. Бородин. Симфония № 2. Ч. I. Симуляция в разработке

Хорошим примером симуляции является и проведение темы вступительной части побочной партии в разработке первой части Пятой симфонии Бетховена, которая «выдает» себя за начало главной темы. Симуляция выражена здесь в новом, заимствованном из главной темы интонационном наполнении начального фанфарного мотива побочной партии, переведенной в тональность соль мажор. Отметим, что симуляция, как это часто бывает, здесь взаимная: почти с таким же успехом можно утверждать, что начало главной темы «выдает» себя за тему вступительной части побочной партии (ил. 5).

Беспрецедентно широкое поле симуляций открывается в соль-минорном фрагменте в первой части Четвертой симфонии Брамса.

Главная тема первой части занимает 19 тактов и образует четыре микрозоны внутритематического развития, в которых последовательно, один за другим излагаются и развиваются четыре ее мотива. Все они основаны на «покачивающихся» мелодических фигурах, что и служит почвой для их объединения в вертикальном коллаже в начале разработки. Но этот коллаж вместе с тем связан и с симуляциями мотивов. В партиях первых и вторых скрипок ритм второго мотива в условиях метрического сдвига (на одну восьмую назад) соединяется с нисходящими квартовыми шагами третьего мотива, среди которых можно обнаружить и характерный интервал уменьшенной кварты. Следовательно, здесь можно говорить как о том, что второй мотив «выдает» себя за третий, так и об обратном. А в партиях фаготов и флейт проводимые параллельными терциями

[Allegro con brio, $\frac{2}{4}$]

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. The tempo is marked 'Allegro con brio' in 2/4 time. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Trumpet (Tr.), Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), Cello (Cello), and Bass (Basso). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff*, *pp*, and *f*. The score is presented as a 'simulation' in development.

Ил. 5. Бетховен. Симфония №5. Ч. I. Симуляция в разработке

терцовые и секстовые ходы первого, головного мотива заполняются постепенным движением, указывающим на четвертый мотив, тем самым оба мотива «выдают» себя друг за друга. В результате рассматриваемый вертикальный коллаж представляет собой контрапункт линий, каждая из которых содержит в себе двойную симуляцию. В итоге материал, который в экспозиции занимал 19 тактов, здесь «спрессован» в двух тактах, в одном звене секвенции.

Перед нами яркий пример виртуозного конструирования музыки. Но удивительно, что в рассматриваемом фрагменте не ощущается ни малейшей «учености», скорее, наоборот — в его характере чувствуется даже подчеркнутая общительность, близкая к знаменитому «Венгерскому танцу» в той же тональности (ил. 6).

Виртуозная техника здесь совершенно незаметна, в этом и проявляется ее виртуозность.

16. *Конфронтация*. Прием конфронтации связан с активным действием одного мотива против другого. Это действие выражается в стремлении

[Allegro non troppo, ♯]

Ил. 6. Брамс. Симфония № 4. Ч. I. Коллаж по вертикали и двойная симуляция в разработке

одного мотива вытеснить из процесса развития другой, в явном старании занять его место. Обычно это действие вызывает аналогичное противодействие.

Такая конфронтация мотивов наблюдается в начале центрального раздела разработки первой части 21-й сонаты Бетховена до мажор ор. 53. Второй и третий мотивы главной темы⁵, которые в самом начале разработки только что были логически противопоставлены⁶, в начале центрального раздела показаны уже в состоянии открытой конфронтации, в котором находит свое естественное продолжение образовавшаяся логическая антитеза. Здесь мотивы поначалу чередуются один раз в такт, они ритмически сжаты — каждый вместо такта занимает полтакта. Затем в четвертых тактах построений третий мотив «узурпирует» место второго, после чего, однако, второй мотив берет более чем убедительный «реванш», устранив из развития третий мотив до конца разработки (ил. 7).

⁵ См. Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2015. № 2 [24]. С. 29, ил. 20.

⁶ См. Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35]. С. 48, ил. 18.

[Allegro con brio, C]

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system includes dynamics such as *cresc.* and *f*. The second system starts with a *p* dynamic. The third system features a *pp* dynamic. The fourth system includes a *cresc.* dynamic. The fifth system includes fingering numbers (3, 1, 4, 2) and (5) in the bass line.

Ил. 7. Бетховен. Соната № 21. Ч. I. Конфронтация в разработке

Такую же конфронтацию мотивов, основанную на взаимном их вытеснении из процесса развития, мы увидим в разработке первой части Одиннадцатой сонаты Бетховена ор. 22 си-бемоль мажор.

В следующих двух приемах развития на первом плане находятся не столько изменения самих тематических элементов (хотя таковые и здесь могут иметь место), сколько изменения их связи с контекстом.

17. *Позиционный сдвиг*. Представляет собой изменение логического значения мотива. Здесь требуется комментарий.

Первоначальное логическое значение мотива определяется его позицией в первоначальной синтаксической структуре, представляющей самый низкий уровень действия общих логических функций развития, которых пять: экспонирующая, развивающая, заключительная, вступительная и связующая⁷. В соответствии с ними обычно складывается наиболее типичная функциональная структура первичного синтаксического построения в музыке (фразы, предложения, периода). Головной мотив, расположенный в начале построения, выполняет экспонирующую функцию, но ему может предшествовать вступительный мотив; в конце построения расположен завершающий мотив, в середине — развивающий мотив. На разных позициях внутри построений возможно наличие связующих мотивов.

Примером может служить начальное построение главной темы первой части Первой симфонии Бетховена (ил. 8).

Allegro con brio ($\text{♩} = 112$)

The image shows a page of a musical score for the beginning of the first movement of Beethoven's Symphony No. 1. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The score is in 3/5 time and starts with a piano (p) dynamic. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn) and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello/Double Bass). The woodwinds play a sustained chord, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Ил. 8. Бетховен. Симфония № 1. Ч. I. Начало главной темы

⁷ Лаул Р. Г. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2015. № 2 [24]. С. 36

В тематическом отношении данный шеститакт представляет собой необычайно богатую полимотивную структуру, в которой пять весьма разных мотивов выступают в сложном единстве. В них представлены все возможные общие логические функции развития на его внутритематическом уровне. Головной мотив предваряется краткой басовой тиратой, являющейся вступительным мотивом. В роли развивающего выступает мотив, возникший как вариант основного мотива, как его производный. Связующий мотив образует внутритематический переход к заключительному мотиву, в его фанфарной основе своеобразно выделяется ход вводного тона. А сам заключительный мотив представляет собой несколько расширенный автентический каданс, реализующий в данном контексте тематическое отклонение в тональность II ступени. Все мотивы очень разные, но удивительным образом не мешают друг другу.

Хотя процесс разработочного развития отличается слитностью и непрерывностью, в то же время в нем обычно выделяется ряд синтаксических построений, производных от первоначальных, обладающих относительной автономией и разделенных цезурами той или иной глубины. Как и первоначальные синтаксические структуры, они тоже обладают своей внутренней функциональной организацией, состоят из головных, развивающих и завершающих мотивов, а возможно, и из вступительных и связующих.

Обычно логическое значение одного и того же мотива в первоначальном и производных синтаксических построениях совпадает, не меняется его позиция, которая это значение определяет: головной мотив первоначальной структуры и в производной выступает с логическим акцентом или с логической интонацией экспонирования, развивающий — с логическим акцентом развития, завершающий — с логическим акцентом заключения и т.п.

Так, например, в следующем (начинающемся в ми-бемоль мажоре) коллаже по горизонтали из разработки той же первой части Первой симфонии Бетховена сохранены все позиции и логические значения мотивов тем экспозиции — головной мотив из главной темы и здесь занимает позицию головного мотива, синкопированный мотив из побочной темы занимает позицию развивающего мотива и также выступает в роли, которая уже была ему поручена в этой теме, а гармонический мотив из главной темы, заключающийся в характерном тематическом отклонении в тональность II ступени, здесь, как и в главной теме, завершает построение (ил. 9).

Но в ряде случаев мотивы в разных синтаксических построениях занимают разные позиции и, следовательно, выступают с разными логиче-

[Allegro con brio, ♯]

Fl. 1. *p*

Ob. 1. *p*

Fg. 1. *p*

Vl. *p*

Vc. e Kb. *p*

Ил. 9. Бетховен. Симфония № 1. Ч. I. Разработка

скими акцентами, логическое значение подобных мотивов оказывается мобильным. Позиционные сдвиги мотивов, то есть сдвиги логических значений или сдвиги общих логических функций мотивов, в существенной степени динамизируют процесс развития, ибо они связаны с преодолением мощной инерции, установленной первоначальным логическим значением мотива, раскрывают смысловую многозначность подобных мотивов, которые в разных синтаксических построениях произносятся с разной логической интонацией.

Позиционный сдвиг можно встретить в финале симфонии «Юпитер» Моцарта. Речь идет о головном мотиве второй темы — темы дополнения главной партии. Этот мотив представляет собой устойчивое единство двух субмотивов, так называемый большой мотив.

В первичной синтаксической структуре, в теме дополнения к главной партии, он является головным мотивом и представляет собой экспозиционную функцию формообразования, так как он единственный в теме. Но в дальнейшем его позиция в синтаксической структуре меняется более чем один раз. Уже в побочной теме, а затем и в начале разработки мотив занимает положение развивающего и выполняет функцию развития. В обоих случаях он с виртуозной точностью «справляется» с новыми для себя поручениями. Интересно, что в начале разработки мотив к тому же еще выступает в традиционной роли второго «лирического» элемента

(«ответа») классической главной темы, структура которой имитируется в начале разработки (роль первого «императивного» элемента в сильно смягченном облике выполняет основной мотив главной темы финала). Превращение триумфально-фанфарного импульса в лирический «ответ» — явление, уже само собой заслуживающее внимания (ил. 10).

[Molto allegro, ♩]

Ил. 10. Моцарт. Симфония № 41. Ч. IV. Начало разработки

Как обычно, позиционный сдвиг стимулирует выразительные изменения в интонационной, гармонической, а также в ритмической структуре мотива. Он этим заметно усиливает динамичность развития. Здесь изменения особенно ярко выражены в сфере гармонии: в отличие от первоначального варианта, опирающегося на подразумеваемую тоническую гармонию, оба варианта мотива в позиции развивающего элемента содержат несколько гармонических оборотов и заканчиваются на доминанте. Особенно выразителен новый облик мотива в начале разработки — теперь на его опорный звук приходится довольно чувствительное нисходящее задержание.

Но еще более глубоко и выразительно изменяется гармонический облик мотива в результате следующего, второго позиционного сдвига, который имеет место в конце разработки. Здесь мотив выступает в роли, максимально отдаленной от первоначальной, — как связка, ведущая от разработки к репризе. Таким образом позиции мотива в ходе развития последовательно ослабевают: позиция головного мотива — позиция развивающего мотива — позиция связующего мотива. Функциональная

отдаленность исходной и конечной позиции мотива отражены в отдаленности вариантов его гармонического прочтения — вместо одной, тонической гармонии он содержит несколько оборотов и... изысканную энгармоническую модуляцию. Крайняя простота и даже некоторая прямолинейность первоначального облика мотива («от точки до точки») уступили место предельной рафинированности. Если иметь в виду, что изменение характера мотива сопровождается еще изменением его логической интонации (первое вызвано вторым), можно говорить о необычайной глубине разработочного преобразования, достигнутого через позиционный сдвиг (ил. 11).

[Molto allegro, ♩]

The musical score is for the fourth movement of Mozart's Symphony No. 41, specifically the transition from the development section to the recapitulation. It is marked 'Molto allegro' with a common time signature. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (2 Ob.), Bassoon (2 Fg.), Horns (2 Cor. (Do)), Trumpets (2 Tr. (Do)), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vie), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e. Cb.). The music features dynamic markings such as *p*, *a2*, and *fp*, and includes a key signature change from C major to C minor.

Ил. 11. Моцарт. Симфония № 41. Ч. IV. Связка от разработки к репризе

18. *Корреляционный сдвиг.* Если позиционный сдвиг означает изменение соотношения мотива с синтаксическим построением, куда он входит, то корреляционный сдвиг означает изменение логического соотношения, характера корреляции между мотивом и другим мотивом.

В последовании двух мотивов последующий всегда совершает то или иное функциональное действие по отношению к предшествующему, то есть выступает по отношению к нему с тем или иным логическим акцентом (акцентом согласия, акцентом объяснения, акцентом противоп-

ставления и т.д.). Это функциональное действие и заключающееся в нем функциональное отношение к предыдущему мотиву так или иначе выражены в характере мелодического и гармонического соотношения мотивов. Если в дальнейшем эти же два мотива еще раз оказываются рядом и в той же последовательности, тогда первоначальное функциональное действие последующего мотива обычно повторяется. Но все же возможны случаи, когда оно меняется. Новое функциональное действие последующего мотива отражено в изменении мелодического или гармонического соотношения мотивов. Тем самым меняется и логическое соотношение двух мотивов, характер их взаимной корреляции. Так образуется корреляционный сдвиг.

Главным событием разработки первой части Второй фортепианной сонаты Бетховена ля мажор ор. 2 № 2 является корреляционный сдвиг в начале центрального раздела. Он обнаруживается при сравнении функциональных действий суммирующего мотива вступительной части главной партии в самой вступительной части и в начале центрального раздела разработки, где мотивная группа вступительной части переизлагается в тональности *As-dur*.

В первоначальном соединении мотивов четырехтактовый суммирующий мотив объединяет два однотипных двутактовых мотива. В подобных построениях суммирующая часть всегда имеет строго определенную логическую функцию: она обобщает, связывает в единое целое предшествующие ей разрозненные мотивы. Тем самым суммирующее построение похоже на аналогичные конструкции словесной речи, в которых вслед за двумя разрозненными утверждениями следует обобщающий вывод. В силу этого суммирующая часть таких построений в логическом плане всегда подчинена начальным мотивам, ибо вывод всегда запрограммирован исходными данными. В этом случае полная «лояльность» суммирующего построения по отношению к предшествующим мотивам выражается в отсутствии индивидуализированного ритмоинтонационного ядра, способного с ними конкурировать, — оно основано на движении по звукам простейшего аккорда (в других случаях эта «лояльность» может быть отражена в заимствовании суммирующей частью материала предшествующих мотивов).

Разработка начинается с точного переизложения вступительного построения главной партии в далеком до мажоре. После резкого мелодического модуляционного сдвига в еще более отдаленную тональность лябемоль мажор в начале центрального раздела разработки намечается еще одно такое проведение, только с регистровыми переключками и коллажем по вертикали — тема вступительной части главной партии проходит

на фоне, заимствованном из побочной партии. Именно это построение нас интересует (ил. 3). Ни сдвиг в далекую тональность, ни перерегистровка, ни коллаж по вертикали не характеризуют сущность того глубокого перелома, что здесь произошел в «судьбе» темы вступительной части главной партии, — они не в состоянии объяснить главное: почему суммирующий мотив теперь звучит гораздо ярче, выразительнее. Конечно, можно заметить, что конец суммирующего мотива теперь мелодизирован (*b-as-g*) и на нем совершается ранее отсутствовавшая смена гармонических функций. Эти, казалось бы, малосущественные изменения все же ощутимо меняют облик мотива. Но и переинтонирование, и перегармонизация не отражают сущности происшедшего перелома, они — его следствие. А сущность заключается в том, что суммирующий мотив... больше не суммирует и тем самым и не обобщает, так как Бетховен при переизложении темы не повторяет начального мотива на другой высоте. Именно этот пропуск в теме и становится причиной изменения в сторону активизации функционального действия бывшего суммирующего мотива. Он теперь уже не подчиняется основному мотиву, а выступает как его вполне равноправный собеседник и даже соперник — теперь он его дополняет, выступает с логическим акцентом «вместе с тем». Так произошел корреляционный сдвиг, оказавшийся здесь главным фактором преобразования, главным событием разработки. Действия композитора достаточно завуалированы, они заключаются лишь в специально не привлекающем к себе внимания пропуске, который и создает корреляционный сдвиг, а тот — все дальнейшее: интонационную и гармоническую активизацию мотива. Как некий гроссмейстерский ход, внешне неброский, но таящий в себе мощный тактический удар, этот пропуск в решающей степени динамизирует развитие в интересующей нас зоне — в гораздо большей мере, чем внешне эффектный модуляционный сдвиг в ля-бемоль мажор, переключенка регистров и привлечение фона из побочной партии, которыми здесь вполне довольствовался бы обыкновенный композитор.

В первой части 21-й сонаты Бетховена до мажор ор. 53 у одного и того же мотива корреляционный сдвиг совершается даже дважды, объектом изменения является логическое соотношение второго и третьего мотивов главной темы.

В главной теме оба мотива опираются на одну и ту же гармонию, что говорит здесь об их логическом единстве, об отсутствии противоречий между ними. Конкретнее: третий мотив, производный от второго, «объясняет» его: преодолевая его чрезмерную лаконичность, он выдвигает его более коммуникативный вариант, тем самым выступая с логическим акцентом *то есть*.

Начиная с первого производного соединения тех же мотивов во вступительном разделе разработки функциональное отношение третьего мотива ко второму становится устойчиво отрицательным, но в разных градациях. В начале разработки, в момент первого корреляционного сдвига, сопоставление мажорного тонического секстаккорда на втором мотиве и одноименного минорного тонического секстаккорда на третьем мотиве ясно выражает их логическое противопоставление. Можно сказать, что здесь третий мотив «возражает» второму, выступает с логическим акцентом *но с другой стороны* (ил. 12).

[Allegro con brio, C]

Ил. 12. Бетховен. Соната № 21. Ч. I. Корреляционный сдвиг в разработке

Следующий сдвиг в корреляции тех же мотивов имеет место в начале коды. Если в только что рассмотренном соединении этих мотивов третий мотив по отношению ко второму выступал хотя и на новой гармонии, но в тональности с той же абсолютной высотой тонического звука (в одноименной), то здесь он выступает не только на новой гармонии, но и в новой тональности (в момент модуляционного отклонения из тональности ля-бемоль мажор в тональность си-бемоль минор). Сдвиг выразительно подчеркнут динамикой (*pp-f*). Поэтому можно сказать, что в начале коды третий мотив уже не просто «возражает» второму, но «опровергает» его. Произошел новый сдвиг в корреляции двух мотивов (ил. 13).

Итак, этапы развития логического соотношения двух мотивов чрезвычайно выпукло очерчены: тождество — возражение — опровержение. Важно отметить, что моменты образования корреляционного сдвига совпадают с ключевыми моментами формообразования — с началом разработки и с началом развернутой коды. В силу этого постепенные и последовательные изменения логического соотношения двух мотивов

[Allegro con brio, C]

Ил. 13. Бетховен. Соната № 21. Ч. I. Корреляционный сдвиг в коде

выступают с максимально возможной яркостью, проецируя на процесс формообразования ряд укрепляющих арок, становясь одной из его важных сквозных линий, надежным стержнем внутренней структуры, приобретающей повышенную прочность, упругость и стройность.

Интересной особенностью рассматриваемых корреляционных сдвигов является еще полифункциональность поведения третьего мотива в момент сдвига: «возражая» второму мотиву, «опровергая» его, он тем не менее не перестает его «объяснять», все еще выдвигая более «доступный», более коммуникабельный его вариант.

Как можно было видеть, корреляционные сдвиги значительно динамизируют течение формообразующего процесса, приводят к глубокому качественному преобразованию тематического материала. Поэтому выяснение и раскрытие изменяющихся соотношений мотивов в корреляционных сдвигах имеют весьма важное значение при анализе процессов тематического развития.

Литература

1. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М.: Советский композитор, 1970. 336 с.
2. Лаул Р. Г. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2015. № 2 [24]. С. 16–37.
3. Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35]. С. 34–50.
4. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд. Москва: Музыка, 1986. 528 с.

References

1. *Kremlev Ju.* Fortepiannyye sonaty Bethovena. Izdanie vtoroe [Piano Sonatas by Beethoven. Second Edition]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1970. 336 s.
2. *Laul R. G.* Priyomy razrabotochnogo razvitiya (lektcii kursa «Osnovy analiza muzyki») [The Aspects of the Developmental Method (from the Course “Fundamentals of Music Analysis”)] // *Opera musicologica*. 2018. № 1 [35]. S. 34–50.
3. *Laul R. G.* Material i formy muzykal'noy rechii (lektcii kursa «Osnovy analiza muzyki») [Source and Shapes of Musical Language (from the Course “Fundamentals of Music Analysis”)] // *Opera musicologica*. 2015. № 2 [24]. S. 16–37.
4. *Mazel' L. A.* Stroenie muzykal'nykh proizvedenij: Uchebnoe posobie [Structure of Musical Works: Training Aid]. 3-e izd. Moskva: Muzyka, 1986. 528 s.

Петрова Галина Владимировна

ORCID: 0000-0002-5477-0751

SPIN-код: 9076-5273

e-mail: gwmalkina@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, ученый секретарь Российского института истории искусств, старший научный сотрудник сектора музыки.

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Galina V. Petrova

ORCID: 0000-0002-5477-0751

SPIN-code: 9076-5273

e-mail: gwmalkina@yandex.ru

PhD, Academic Secretary at the Russian Institute of the History of the Arts, a Senior Research Fellow at the Music Department. Isaakiievskaya sq., 5, St. Petersburg, 190000, Russia

Развлекательная музыка

в Петербурге:

капельмейстер Йозеф Герман

В статье рассматривается феномен вокзальной и садовой развлекательной музыки, получившей распространение в России с открытием Павловского вокзала и прибытием в Санкт-Петербург дирижера Йозефа Германа. По материалам периодической печати восстанавливается репертуар, включавший не только танцевальные номера, но музыку «для слушания». В центре статьи — творческий портрет «садового» капельмейстера и его коллектива. Герман был первым постоянным дирижером Павловских концертов, а также вывел развлекательную музыку за пределы Павловска. Рассмотрены также Schlacht-Musik (полковая или военно-патриотическая музыка), исполнявшаяся в саду графа Кушелева-Безбородко, и социальный состав публики в условиях формирования новых форм досуга.

Ключевые слова: *Йозеф Герман, Павловский вокзал, концерт, досуг, публика, садовая музыка, бальная музыка, полковая музыка, вальс, галоп.*

The Entertainment Music

in Saint-Petersburg:

the Conductor Joseph Hermann

The article analyses the phenomenon of so-called garden or «railway-station» entertainment music which became popular in Saint-Petersburg in the first half of XIX century, with the opening of Pavlovsk railway station and the conductor Joseph Hermann's arrival to the city. The author reconstructs the repertory of Pavlovsk Vauxhall concerts that included not only dance items, but also the music «for the listening». The article creates a portrait of the «garden» bandmaster and his group. Hermann, the first permanent conductor of Pavlovsk concerts, brought the entertainment music to the other venues, i. e. the garden of count Koushelev-Bezborodko. The article also concerns the Schlacht-Music (regiment and military patriotic music) and the concert audience in the moment when the new forms of leisure appeared.

Keywords: *Joseph Hermann, Pavlovsk Vauxhall, concert, leisure, public, garden music, ball dance music, regiment music, orchestra, waltz, gallop.*

УДК 78

ББК 85.31

Галина Петрова

Развлекательная музыка в Петербурге: капельмейстер Йозеф Герман

В Петербурге становление традиции публичной городской культуры было связано с разрастанием сферы частного, с развлечением — новыми формами досуга, еще не типичными для Северной столицы по сравнению со многими городами Германии и Австрии. Одной из форм досуга, получившей распространение в Петербурге в конце 1830-х годов, явились концерты Павловского вокзала. Н. В. Кукольник с воодушевлением написал о впечатлении, произведенном на него путешествием по железной дороге в Павловск, открытием Павловского вокзала как центра музыкальных и гастрономических наслаждений:

Для меня железная дорога очарование, магическое наслаждение. В особенности была приятна вчерашняя поездка в Павловский Воксал, вчера же открытый для публики. <...> Великолепная зала, с большим искусством расположенная архитектором Штаккеншнейдером, строителем вокзала, украшенная множеством четырехгранных колонн, обширными хорами и весьма затейливым фонтаном, вся уставлена столами и снабжена двумя роскошными буфетами. Направо две бильярдные залы; налево залы для желающих, за обедом, некоторого удаления от прочих посетителей. На хорах музыка, внизу песни Тирольцев. Что, если бы московские цыгане

полюбопытствовали прокатиться по железной дороге и испытать счастье в нашей столице и в этом вокзале? Что, если бы на хоры возместился Штраус со своим магическим оркестром?..¹

Имя прусского скрипача, дирижера и композитора танцевальной музыки Й. Германа² тесно связано с первым периодом музыкальных вечеров Павловского вокзала³. Музыкальное образование Герман получил у крупнейших музыкантов в Бреслау: органиста и композитора Ф. Б. Бернера и известного капельмейстера И. Шнабеля. Со временем он приобрел профессиональные навыки, соответствующие должности «директора народной музыки», и получил назначение на этот пост в Бреслау⁴. Должность подразумевала руководство хором и оркестром, составленным из горожан, умеющих петь и играть на музыкальных инструментах: «Директор должен знать все роды музыки, иметь самые разнообразные способности»: управлять спектаклями, оркестрами (на сцене, на открытом воздухе) — везде, где поют или «разыгрывают в саду», в том числе «Бетховена, Моцарта или Гайдна»⁵.

Корреспондент «Северной пчелы» подчеркивал, что Герман как музыкант сформировался в венском оркестре знаменитого И. Штрауса-отца, «куда он определился как скрипач»⁶. По сведениям русскоязычной периодической печати, именно Штраус оказал на прусского скрипача непосредственное влияние, благодаря которому Герман «изучил оркестровку, эффекты и переливы, причудливые темпы и игру протeya вальсов»⁷. В 1834-м музыкант образовал свой «избранный оркестр», который «пользовался в Германии популярностью наравне со Штраусом»⁸. Однако обратим внимание на то, что Герман создал оркестр именно в Бреслау, а не в Вене. В какие годы он мог «стажироваться» под управлением Штрауса, имелся ли этот опыт вообще в судьбе артиста, остается неясным.

Несмотря на то что специализация Германа — «городские коллективы», отметим, что его практика аккомпанирования, как и других «садовых»

¹ Кукольник Н. [В]. Павловский вокзал (Письмо к М. И. Глинке) // Северная пчела. 1838. № 116. 26 мая. С. 462.

² Нем.: Hermann; Herrmann.

³ Герман родился в Бреслау (годы жизни неизвестны), в 6-летнем возрасте лишился родителей, был принят в монастырь, где впервые обнаружили его музыкальные способности: пел (дискантом) в хоре, затем обучался наукам в Пруссии.

⁴ Капельмейстер Герман // Иллюстрация. 1845. Т. 1. № 6. 12 мая. С. 91.

⁵ Там же.

⁶ Приятные известия для танцующей молодежи // Северная пчела. 1838. № 289. 20 дек. С. 1153.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

капельмейстеров, была разнообразной. По сообщениям прессы, оркестр Германа не только «превосходил многие оркестры согласием и одушевлением своей игры», но и аккомпанировал «всем известнейшим артистам: Роде, Б. Ромбергу, Каталани, Паганини»⁹.

Герман был приглашен в Санкт-Петербург на смену Й. Лабицкому¹⁰ прежде всего для того, чтобы оживить «музыкальный оазис» (Финдейзен) Павловска. Анонсы о его концертах в Павловском вокзале появились не позднее 5 января 1839:

Директор музыки, из Бреславля, Герман, даст в Павловске, со своим оркестром, шесть концертов, в подражание знаменитому Штраусу, а именно: 6.8.10.12 и 15 числа сего января, два раза в день от 2-х до 3-х и от 7 до 9 часов пополудни¹¹.

В феврале 1839-го концерты под управлением Германа прошли в Москве. Корреспондент журнала «Галатея» писал:

Непростительно было бы, однако же, с нашей стороны, не сказать несколько слов о втором концерте в Благородном Собрании, во вторник, 21 февраля. Кто помнит концерты Благородного Московского собрания прошлых годов в сравнении их с концертами нынешнего года, — тот увидит между ними разницу, — и отдаст пальму первенства последним. Правду сказать, концерты в нынешнем году многим обязаны оркестру г. Германа и Теплова, которыми отлично выполнены пьесы...¹².

Корреспондент «Северной пчелы» отмечал:

На отъезд Лабицкого возвратился из Москвы Герман и уже с прошедшего воскресенья возобновил свои концерты. Он ангажиро-

⁹ Капельмейстер Герман // Иллюстрация. 1845. Т. 1. № 6. 12 мая. С. 91; «Герман <...> аккомпанировал со своим оркестром скрипачу Паганини, в Бреславле» и «певице Каталани <...>». См.: *Межевич В. С. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1844. № 199. 2 сент. С. 793.*

¹⁰ Й. Лабицкий (Josef Labitzky; 1802–1881) — первый (гастролирующий) дирижер Павловского вокзала. Как дирижер танцевальной музыки, он имел, возможно, большую популярность, чем Герман. А. С. Розанов полагал, что «известность Лабицкого не уступала славе Иоганна Штрауса-отца» (*Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978. С. 32*). Лабицкий был известным композитором танцевальной музыки, и прибывший в Петербург Герман включил в свой репертуар его сочинения.

¹¹ Павловский Вокзал // Северная пчела. 1839. № 4. 5 янв. С. 4.

¹² Хроника // Галатея. 1839. № 9. С. 627.

ван на все лето, а играет по воскресеньям, вторникам, четвергам и субботам, от двух до трех часов пополудни, и от семи до девяти вечера¹³.

По сообщениям периодики, Герман гастролировал сперва в Варшаве (дата неизвестна), а затем в Санкт-Петербурге. Н. Ф. Финдейзен указывал, что Герман «прибыл в Петербург в декабре 1837 г.»¹⁴, та же информация (без ссылки на источники) приводится в книге М. С. Пекелиса¹⁵. Эти сведения документально не подтверждаются. Двадцатого декабря 1838 года «Северная пчела» сообщала о прибытии в Санкт-Петербург «Бреславльского дирижера музыки Германа, ангажированного со своим оркестром», о богатом собрании бальной музыки: «играя даже каждый вечер, не повторит одной и той же пьесы»¹⁶. Корреспондент «Северной пчелы» продолжал:

Не вдаваясь ни в какие сравнения между ним (Германом.— Г. П.) и Лабичким, потому что у каждого из них свой отдельный род игры, скажем, что Герман привез из Белокаменной множество новой музыки, несколько попури из любимых опер, которыми должен восхитить петербургскую публику в течение будущего лета. С наступлением теплых дней и в особенности теплых вечеров концерты его будут проходить на открытом воздухе, перед вокзалом, где для его оркестра выстроен изящный павильон»¹⁷.

Нотное собрание Германа описал Финдейзен:

Огромный каталог произведений Германа, заключающий более 120 всевозможных вальсов, полек, мазурок, галопов и т. д., вероятно, составил основной фонд репертуара его концертов, вместе с многочисленными танцевальными номерами Иог. Штрауса, Лабичкого и Ланнера. Все это было в спросе дня¹⁸.

¹³ Концерты Германа в Павловском вокзале // Северная пчела. 1839. № 94. 29 апр. С. 373.

¹⁴ Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк. 1838–1912 / Сост. Н. Ф. Финдейзен. СПб., 1912. С. 30

¹⁵ Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3-х т. Т. 1. М., 1966. С. 198.

¹⁶ Приятные известия для танцующей молодежи // Сев. пчела. 1838. № 289. 20 дек. С. 1153.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Павловский музыкальный вокзал. С. 31.

Информация «Северной пчелы» носила рекламный характер: Петербург готовился к балам и танцам, которые продолжались в течение шести недель от начала Святков до конца Масленицы. В следующем номере та же газета уже информировала о «пышном бале», состоявшемся в зале Дворянского собрания под руководством оркестра Германа¹⁹. Корреспондент газеты в развернутом очерке обсуждал репертуар (Й. Ланнер, Й. Лабицкий, И. Штраус), соотношение танца (шире — движения) и музыки на примере французской кадрили и вальса: «Вальс — танец по преимуществу, в особенности ныне, когда движение должно соразмеряться с прелестною мелодией»²⁰.

О том, сколь существенно различались эти танцы, узнаем из следующих строк, написанных со скрытым юмором по отношению к царившей тогда на балах кадрили:

Оркестр играл французскую кадрили впервые в Петербурге, и вовсе не предполагал, чтобы у нас существовал обычай, вместо того чтобы танцевать, просто *расхаживать*, даже не заботясь о музыке. Это должно было сбить его с толку...²¹.

Дирижер, однако, оказался «так же хорош в кадрили, как и во всем другом. Теперь Герман увидел нашу манеру и будет играть нам кадрили на нашу статью», — писал автор статьи в подтверждение таланта Германа²². Кроме того, музыкант проявил изобретательность и накануне бала сочинил кадрили «на заданные темы (из Хитаны)». Импровизированные им за ночь вариации на мотивы из балета «Гитана, испанская цыганка» (1838, музыка И. Ф. Шмидта и Д.-Ж.-Э. Обера, хореография Ф. Тальони) «уже на другой вечер» играли на балу²³.

Учитывая возможные разногласия и привычные вкусы («А Французскую кадрили гораздо ловчее танцевать под оркестр Лядова!»), корреспондент «Северной пчелы» решительно отдает свои предпочтения «смычку» Германа, при этом «не отнимая достоинства Лядова»²⁴. Для петербуржцев было важно, что Герман прибыл «из самого отечества вальса» и познакомил публику «со смычком Штрауса»²⁵. Указывая на широкое

¹⁹ Оркестр Германа // Северная пчела. 1838. № 295. 29 дек. С. 1178.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 1179.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Таким образом, Герман практически идентифицировался с королем вальсов. Не случайно петербургские и московские «биографы» настаивали на принадлежности музыканта «к труппе Штрауса». См. также: Хроника // Галатея. 1839. № 9. С. 627.

распространение вальса, ставя его в центр бала, хроникер фактически указал на смену бального «имиджа»: меньшую ритуальность и большую чувственность. «Бальную музыку Германа можно слушать с наслаждением, а это двойное удовольствие, потому что и танцующие участвуют мыслью и чувством в танцах»²⁶.

С весны 1839 года Герман стал постоянным дирижером Павловских концертов и затем возглавлял их в течение пяти лет, в октябре 1839 гастролировал по России. 8 ноября 1839 года он дал концерт в Павловском вокзале, перед тем как отправиться в турне по городам России. Публики на концерт, несмотря на промозглую погоду, собралось немало: она «занимала не только все места в главной зале, но и наполнила галерею и боковые комнаты»²⁷. Герман в процессе исполнения заимствовал эффект, который впервые применил Й. Гайдн в «Прощальной симфонии»: «По-гайдновски оркестранты постепенно покидали свои места и уходили, и в конце концов Герман со скрипкой в руках остался один на эстраде, среди аплодисментов»²⁸. Но видимо, задуманный музыкантом эксцентрический прием должного эффекта не возымел, так как публику более всего занимала опечатка в афише: слово «контрабасисты» напечатали как «контрабандисты»²⁹: «Многие и в самом деле ожидали, что увидят страшные фигуры испанских контрабандистов, а не мирных уроженцев Бреславля...»³⁰

Приведенное описание позволяет отчасти судить о составе слушателей: публика была самой разношерстной, в основном не аристократического происхождения. Рецензент газеты упоминает «эстраду», которая, видимо, была специально сооружена в осеннее время «в главном здании вокзала». Программа упомянутого прощального бенефиса 8 ноября (в пользу самого Германа) распределялась в соответствии с установленным расписанием утренних и вечерних концертов. «Музыкальное утро» (устраивалось от двух до трех часов дня) включало: интродукцию балета Л. Бетховена «Творения Прометея», вальс Й.-Ф.-К. Ланнера «Праздничные звуки Гименея», Вариации для кларнета Й.-И. Бера, «Вальс северных жителей» Лабичко, «Версальский галоп» Штрауса. Вечерняя программа состояла из увертюры к опере «Сандрильона, или Торжество добро-

²⁶ Оркестр Германа // Северная пчела. 1838. № 295. 29 дек. С. 1178. Автор очерка о состоявшемся в Дворянском собрании бале информирует о составе оркестра Германа (18 человек) и о ценах на билеты: «за бал с вечера до утра цена составляла 750 руб.». // Там же.

²⁷ Павловский Воксал // Северная пчела. 1839. № 253. 8 ноября. С. 1009.

²⁸ Цит. по: Розанов А. С. Музыкальный Павловск. С. 34.

²⁹ Павловский Воксал // Северная пчела. 1839. № 253. 8 ноября. С. 1009.

³⁰ Там же.

детели» Дж. Россини, вальса «Виктория» Штрауса, Попурри из оперы «Верный пастух» А. Адана. Также исполнялись «Вальс Лейб-гвардии Преображенского полка» Германа, «Болеро» А. С. Даргомыжского, галоп «Шампанские пробки» Ланнера, поурри из национальных и военных песен, «Вальс железной дороги из народных песен, с присовокуплением „Прощания оркестра“, юмористическо-музыкальной картины сочинения И. Германа»³¹. «Болеро» Даргомыжского звучало и в летних концертах 1839 года, а в сентябре этого года было напечатано, о чем сообщалось корреспондентом «Северной пчелы»:

В отношении к музыке, на днях появилось несколько музыкальных пьес. Замечательнейшие из них следующие: «Болеро» для фортепиано с кастаньетками, соч. А. С. Даргомыжского, игранное в Павловском Воксале оркестром Германа, издано А. Гейде и продается в его магазине на Невском проспекте, в доме Энгельгардта³².

Вероятно, Герман довольно быстро освоился в Петербурге и привлек внимание русских композиторов, не только Даргомыжского, но и М. И. Глинки³³. Глинка писал:

Из «Болеро» я сделал целую пьесу для фортепиано. Герман переложил его очень удачно на свой оркестр, равно как и вальс *Fantaisie h-moll*; обе эти пьесы были чрезвычайно любимы публикой. Наша братия по сему случаю оставалась несколько дней в Павловске, где мы очень весело проводили время³⁴.

По свидетельству Кукольника,

оркестр Германа исполнил его («Болеро». — *Г. П.*) с некоторыми придаточными коленами, исполнил прекрасно, руководимый в экспрессии самим автором, и площадка павловского воксала неоднократно оглашалась требованиями Болеро³⁵.

³¹ См.: Павловский музыкальный вокзал. С. 32.

³² Северная пчела. 1839. № 217. 27 сентября. С. 865.

³³ Журнал «Иллюстрация» также называет имена В. М. Кажинского и Д. Ю. Струйского в связи с исполнением их сочинений. Капельмейстер Герман // Иллюстрация. 1845. Т. 1. № 6. 12 мая. С. 91.

³⁴ Глинка М. И. Литературное наследие / Ред. В. М. Богданов-Березовский. В 2-х т. Т. 1. Л.; М., 1952. С. 206.

³⁵ Кукольник Н. [В.]. Прощание с Петербургом // Художественная газета 1840. № 17. 1 сент. С. 11. Романс «Болеро» («О, дева чудная моя») из цикла «Прощание с Петербургом» стал основой фп. переложения (Глинка ППС 6, 208–218). Оркестровая редакция

«Вальс-фантазия» для фортепиано был написан Глинкой летом 1839-го и тогда же издан под названием «Valse-fantaisie exécutée par l'orchestre de M. Hermann. Composée par M. Glinka et dédiée à son parent et ami Dimitri de Stounéeff. S. Petersburg. Impr. lith-que de Davignon» («Вальс-фантазия, исполняющийся оркестром г. Германа. Сочинен М. Глинкой и посвящен его родственнику и другу Дмитрию Стунееву. С.-Петербург. Литография Давиньона»³⁶. Некоторые сочинения, «игранные» Германом в Санкт-Петербурге, таким образом, с его легкой руки обрели популярность и признание публики. Так, «к наступающим зимним холодам» «содержатель музыкального магазина» К. Ф. Гольц выпустил собрание «новой музыки для танцев и пения». Из них:

Вальс из волшебного мира, и Вальс Поликсены, соч. Германа, прозвавшего это соч. «Прелестями Павловска»; «любимый военный галоп, соч. Ольбриха, игранный Германом в павловском воксале»; «Die Kosenden» («Ласкающиеся»), вальс Ланнера, также игранный весьма часто Германом...³⁷.

Тогда же у Гольца вышло собрание русских романсов и песен и др. сочинения. Пекелис отмечал:

Следует думать, что исполненное Германом «Болеро» (Даргомыжского. — Г. П.) было сочувственно принято публикой, потому что у одного из владельцев нотного магазина, А. Гейде, появилось желание напечатать фортепианное переложение этой пьесы³⁸.

Таким образом, складывалась целая «популяция» сочинений, обретших свою известность благодаря их исполнению Германом. Из них — «Valse mélancolique». По поводу исполнения «Valse mélancolique», «написанного Глинкой для Павловского оркестра, Германа», В. П. Энгельгардт сообщал следующее: «Герману (в Павловске. — Г. П.) наследовал Гунгль, после которого были еще другие капельмейстеры, но никто из них не играл больше этого вальса³⁹.

фп. переложения «Болеро» Глинки не обнаружена (См.: Глинка М. И. Литературные произведения и переписка / Подг. А. С. Ляпунова Т. 1. М., 1973. С. 396).

³⁶ Автограф не обнаружен; экземпляр 1-го изд. с карандашными пометами Глинки см.: ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 73; изд. см.: Глинка ППС 6, XVIII, 193–203.

³⁷ Музыкальные новости // Северная пчела. 1839. № 244. 28 окт. С. 2.

³⁸ Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 204.

³⁹ В. П. Энгельгардт. Из писем к Н. Ф. Финдейзену // Глинка в воспоминаниях современников / под общей редакцией А. А. Орловой. М., 1955. С. 319.

Оркестр Германа имел спрос не только в пестрой среде разночинной публики, будь то военные (отпрыски родовой знати), служащие, Глинка с «братией», другие музыканты. Коллектив Германа был периодически востребован и при высочайшем дворе. «Директору музыки Павловского вокзала» Г.⁴⁰ за игру в присутствии их величеств «во время вечерних собраний 26 и 28 (мая 1839.— Г. П.)» было выплачено 700 р. Об этом свидетельствует рапорт обер-гофмаршала кн. Н. А. Долгорукова⁴¹. Кроме того, музыкант часто безвозмездно учил гвардейских музыкантов, давал «безденежные концерты во всех казенных учебных заведениях для благородных девиц»⁴².

В обрамлении развлекательных музыкальных жанров, служивших фоном для прогулок, поводом к вальсированию или галопированию, в репертуаре Павловского вокзала получили распространение и образцы «высокой» музыки — музыки для слушания. Речь идет не только об уже упомянутых сочинениях Глинки, Даргомыжского, но и об увертюрах, присутствие которых также с большой выдумкой культивировалось Германом. Благородные намерения музыканта не шли вразрез с превалирующей развлекательной функцией оркестра.

11 февраля 1840 года Дирекция императорских театров в 11 часов давала «на Большом театре Большой маскарад»⁴³. (В качестве рекламы дополнительно сообщалось о том, что «будет петь хор Московских цыган и играть оркестр Германа»⁴⁴.) Находим также единичное сообщение о выступлении оркестра Германа в Екатерингофском вокзале в марте 1840 года.

2 мая (четверг) 1840 г. «Северная пчела» напомнила, что для санкт-петербургской публики с наступлением весны вновь «открывается любимая цель ее прогулок» — Павловский вокзал⁴⁵. «Оркестр Германа, выучивший нас постигать настоящую прелесть Штраусовых вальсов... обещает множество новой музыки, полученной им недавно из Германии»⁴⁶. Кроме пышного («зазывающего») описания самого вокзала как «волшебного храма, развертывающегося внезапно в густой роще», ссылок на новый репертуар, впервые для привлечения публики активно рекламируются «гастрономические» удовольствия ресторации вокзала⁴⁷.

⁴⁰ Очевидно, так официально называлась должность Германа.

⁴¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 1715. Л. 1.

⁴² Там же. Л. 2.

⁴³ Библиографические и разные известия // Северная пчела. 1840. № 33. 10 февр. С. 132.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Павловский вокзал // Северная пчела. № 97. 2 мая. С. 587.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

С окончанием блестящих летних развлечений в октябре 1840 года «Северная пчела» уведомила читателей, любителей танцев, что Герман «решился остаться в Петербурге со своим оркестром еще на одну зиму и предлагает свои услуги для балов, вечеринок и обедов»⁴⁸. Дополнительно об оркестре сообщалось: «Его полный оркестр, составленный из восемнадцати человек, устроен таким образом, что может делиться на меньшие (составы. — Г. П.), составленные из трех, пяти, семи и т. д. человек»⁴⁹. К этому времени Герман уже имел сложившуюся репутацию и в особом представлении не нуждался («Никто не играет так вальсов Штрауса, Ланнера и Лабичского, как оркестр Германа»). Однако объявление давалось в качестве рекламы.

Заметим, что услуги оркестра Германа — его функции как частного коллектива — расширяются. Оркестр предлагает частные услуги «на дому», особенно «охотникам до вальса». Итак, вальс перестал быть привилегией аристократического бала, благодаря Герману получил широкое распространение в публичной (уличной) сфере развлечения горожан, а затем и занял нишу домашнего досуга. Эта ниша была не столь мала, как может показаться на первый взгляд. Санкт-Петербург в 1840-е годы — это город чиновников, но не все из них были чиновниками 14-го класса, подобно герою гоголевской «Шинели». Государственные служащие, предприниматели, владельцы заводов, представители железнодорожных концессий, банковские служащие, откупщики — все они могли быть в том числе дворянами, но не аристократами. Однако это развивающееся социальное явление, естественно, стремилось в своем быту адаптироваться к новой моде. И здесь Герман со своими услугами пришелся очень кстати.

Бенефисы Германа отличались разнообразием, в них нередко дебютировали не только молодые дарования из состава оркестра, но и представители иных профессий, выпускники Театрального училища.

Неоднократно Герман брался за исполнение сочинений Л. Бетховена. Напомним, что имя венского классика впервые появляется на афишах в «прощальном» концерте в ноябре 1839 года.

Герман, любимец нашей публики, доньше восхищавший нас пополнениями вальсов Ланнера и Штрауса, затеял дело почти неслыханное у нас на Руси. Он намеревается исполнить все симфонии Бетховена и назначил на это постоянно один день в неделю, четверг. Корреспондент наш пишет, что слышал Первую сим-

⁴⁸ Известия для любителей музыки // Северная пчела. 1840. № 235. 17 окт. С. 937.

⁴⁹ Там же. Сообщается адрес проживания Германа: «в Гороховой улице близ Кашкиного моста, в доме Котомина под № 25, квартира № 26».

фонию на репетиции, и был удивлен стройностью исполнения. Оркестр, конечно, мал, но этим ограничиваются недостатки его, и каждый из участников знает свое дело⁵⁰.

Герман стремился придать павловским развлечениям более четкую жанровую иерархию: разграничить сочинения, имевшие исполнительский статус, от танцевальных номеров. О том, как воплощались новые начинания «музыкально-танцевальных вечеров» Германа, красноречиво писал Д. Струйский. «Человек ли повинуются моде, или мода человеку?» — давался вопросом критик. «Мне кажется, мода создана для дам; дамы повинуются моде, мужчины дамам. <...> Модным днем в Павловске стал четверг»⁵¹, — делился он своими впечатлениями недельной давности.

Не быть в Павловске в четверг, по мне, что быть в Риме и не видеть Папы. Герман с симфониями, танцами и галоп-паровозом собрал вокруг себя род веча. <...> Симфония Моцарта с ее замысловатой фугой прошла и, несмотря на большую тесноту, не зацепила никого. Увертюра из Вильгельма Телля прогремела со всем ее музыкальным парадом⁵².

Приведем суждения музыканта о качестве исполнения:

Трубы у нас ни разу не запнулись, что у нас случилось в первый раз. Всем известно, что валторны и трубы у нас присвоили себе право заикаться и фальшивить: на этот раз они вели себя чинно и добропорядочно⁵³.

Однако ни симфонии, ни увертюры, похоже, не интересовали публику (а под публикой Струйский имел в виду прежде всего дам).

Когда же дошла очередь до галопа-паровоза, воцарилось глубокое молчание, и дамы разноцветными колонками подвинулись к Герману. Вот раздался варварский свисток — все, что на своем хроматическом языке изобрели кошки, колеса и попугаи, сосредоточено в этом свистке: превосходно!⁵⁴

⁵⁰ Музыкальные известия // Северная пчела. 1843. № 158. 19 июня. С. 650.

⁵¹ Д. С. [Струйский Д. С.] Павловск и Герман (письмо в редакцию) // Северная пчела. 1843. № 173. 5 авг. С. 689.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же.

Итак, можно заметить, что наряду с вальсом пришла мода на «инсценированный» галоп. «Галоп начался снова, галоп... а наш галоп,— иронизировал Струйский,— вероятно, будет вечным наслаждением *истинных* любителей изящного». В заключение корреспондент объявил программу, намеченную Германом на четверг, 5 августа, со Второй симфонией Бетховена, увертюрой Мендельсона (?), «попурри из Лучии, написанным Сололеем, молодым артистом Германа с замечательным талантом». Подводя итог, критик не удержался от язвительной реплики: «а в заключение повторится гал... но вы уже сами догадались, что это такое»⁵⁵.

Герман, тем не менее, старался придерживаться традиции «двух отделений»: концерт и танцевальный вечер. 4 сентября 1843 года «Северная пчела» известила о вокально-инструментальном концерте в Павловске 8 сентября, «где будут участвовать все лучшие наши таланты, а после концерта начнется танцевальный вечер»⁵⁶. Струйский, анонсировавший оба мероприятия, использовал свою публикацию для повода к очередным нападкам на предстоящий танцевальный вечер. Наделенный литературным талантом, он вел свое повествование в гофманианском духе, то погружая читателя в происшествия, постигшие «фаталиста» на балу, то от «первого лица» пародировал картину бала.

С ним («фаталистом» — Г. П.) начали совершаться странные события в танцах. Брюнетка, приглашенная им на кадрили, превращалась в блондинку, блондинка в брюнетку <...>. Однажды, во время вальса, фаталист как-то выронил свой кошелек, и гризетники схватились с пяточками вальсировать, как кавалеры с дамами⁵⁷.

В заключение фельетона Струйский (он же — «фаталист») язвительно-саркастически «взывает» к танцам, ирония распространяется и на капельмейстера:

Вальсируйте смело, галопируйте доверчиво, прелестные ножки! <...> Другого вечера конечно такого не будет! Сам Герман играет для самого Германа! <...> Кто откажется быть в его бенефис? <...> Вот Герман дает сигнал... За громом музыки никто не подслушает, кроме фаталиста... Всматриваюсь... дамы начинают побеждать...

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Музыкально-танцевальный вечер в Павловском воксале // Северная пчела. № 197. 4 сент. С. 785.

⁵⁷ Там же.

Взгляните, сколько порабощенных кавалеров... Да, это чудный вечер!.. Все намеки, уверения <...>, сомнение, грусть, радость, притворная ревность, ложное сострадание, двусмысленный взгляд, недосказанное слово, хитрая улыбка, не исполненные обеты — все, что до сей поры было тайной женского сердца, объяснится в этот чудный вечер!»⁵⁸

Гораздо более сдержанными представляются суждения о павловских концертах Б. Дамке. Особенно важно сравнение «подобия» феноменов развлекательной музыки в разных европейских столицах.

Концерты Штрауса в Вене, Иосифа Гунгля в Берлине, Мюзара в Париже — посещаются главным образом ради общения и удовольствия, музыка часто перекрывается громкой беседой, и только мимолетно ей удается привлечь к себе внимание⁵⁹.

По словам критика, у петербургской публики проявилось другое, более серьезное отношение к музыке («даже в ее самых легкомысленных формах»), несмотря на то что садовые концерты в Павловске «есть подражание названным героям (Штраусу, Гунглю, Ф. Мюзару.— *Г. П.*)»⁶⁰. О садовой музыке Павловского вокзала Дамке писал с профессиональной основательностью:

Прежде всего, у этого оркестра (Германа.— *Г. П.*) время от времени можно услышать, наряду с танцевальной музыкой, также увертюры, симфонии, исполнение которых, как правило, оставляет желать лучшего. Помимо слишком слабой группы струнных инструментов, все расположение танцевального оркестра совсем другое, чем в опере и симфонии. Некоторые инструменты, особенно те, которые столь необходимы для серьезной музыки, отсутствуют в танцевальном оркестре⁶¹.

Кроме того, Дамке, единственный из петербургских обозревателей, кто обратил внимание на природу вальса с точки зрения разновидности инструментальной миниатюры: «Я нахожу в вальсах Штрауса и кадрилиях

⁵⁸ Там же. С.786.

⁵⁹ *Damcke B.* Musikalische Excursionen // SPbZ. 1847. Nr. 174. 2/14 Aug. S. 721.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.* S. 722.

больше гениальности, изобретательности и сердечности, чем в некоторых пресловутых серьезных композициях нового времени»⁶².

Надо сказать, попытки Германа разнообразить репертуар не всегда терпели фиаско. В сезон 1844 года обозреватель «Северной пчелы» привлек внимание к музыкальному феномену, для Павловского вокзала — исключительному.

На этой неделе Петербургские любители музыки имели вечер, который надолго останется для них незабвенным, тем более что этот вечер выдался как-то неожиданно, в такое время года, когда наши музыкальные наслаждения почти исключительно ограничиваются оркестром Германа в Павловске и полковой музыкой на разных петербургских гуляньях⁶³.

В знаменитый концертными программами павловский четверг, 31 августа, состоялся концерт Ф. Серве, включавший четыре произведения самого виолончелиста-виртуоза, две увертюры — к опере Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» и веберовскому «Оберону», а также *Stabat Mater* Россини. Серве исполнил концерт собственного сочинения («произведение высокой музыки»), «очаровательный каприз» на темы из «Севильского цирюльника». Прозвучала также «La Romanesca» (романсная ария XVI столетия) — «чудная музыкальная элегия, меланхолическая песнь, которой Серве тронул слушателей своих до слез» и «Венецианский карнавал (*fantaise burlesque*)»⁶⁴. Уже и раньше в периодике отмечалось, что Герман аккомпанировал Паганини и Каталани. Так что случай с Серве не выходил за рамки его возможностей. Все артисты исполняли свое дело «как нельзя лучше»; а про обе увертюры и *Stabat Mater* (в каком составе прозвучало сочинение Россини, не сообщалось) пресса отзывалась, прибегнув к известному «клише»: «мастерски, с согласием и отчетливостью»⁶⁵. «Мы сами слышали, — подчеркнул обозреватель концерта для большей достоверности, — как Серве сознавался, что не ожидал найти в Павловском Вокзале такой превосходный оркестр...»⁶⁶

Серьезной помехой этому концерту стал «другой аккомпанемент»: хлопанье пробок и звон бокалов с шампанским, доносившиеся из боковой залы вокзала. Ф. В. Булгарин в сентябре 1844 года ядовито заметил, что

⁶² Ibid.

⁶³ Межевич В. С. Журнальная всякая всячина. С. 793.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

именно Герман «пробудил в нас вкус к терпеливому слушанию садовых концертов с аккомпанементом бифштекса»⁶⁷. Справедливости ради заметим, что развитие массовой развлекательной музыки — своего рода «субкультуры» — повсюду в Европе было тесно связано с развитием торговли, а точнее — с расширением гастрономии; в Павловском вокзале — это локальные приманки в виде ресторанов: в анонсах хвалилось искусство поваров, качество и стоимость «чистых», «неподдельных» вин (дороже всего «Рейнвейн-Штейнбергер» по 5 р. 13 коп. серебром), поставленных из английских магазинов. «Отныне бутылка лучшего кремана Моэта или шампанского вдовы Клико по 2 руб. 45 коп. сер.: (дешевле. — Г. П.) этого нет и не бывало ни в одной Петербургской ресторации»⁶⁸ и пр. Обозреватель концерта Серве впервые указал, что место любителей такого рода удовольствий — не концертная зала, «а зала какого-нибудь клуба»⁶⁹.

7 апреля 1845 года Правление железной дороги объявило Герману о расторжении контракта.

В вину павловскому «директору музыки» ставились и малочисленность оркестра, и дурной его состав. И то, что собрался оркестр только к 1 июня 1844 года, а уже в сентябре двое музыкантов вышли из него, и то, что в этом сезоне Герман вовсе не был в состоянии выполнить прежнюю свою обязанность дирижировать оркестром и вместо первой скрипки вообще едва мог играть вторую⁷⁰.

Насколько объективными были претензии правления железной дороги, предъявленные Герману, судить трудно. Несмотря на попытки дирижера сохранить «статус-кво», он был отстранен, и в конце мая 1845 года в Павловске уже играл вновь назначенный правлением дирижер И. Гунгль.

Герман, однако, не покинул Петербург. Корреспондент журнала «Иллюстрация» писал:

У нас 15 мая день торжественного открытия весны. Странно, что около Петербурга более двадцати (дачных? — Г. П.) мест, а постоянно музыка только в одном Павловске, и то для поощрения охотников ездить по немецкой железной дороге. <...> В Германии чуть где два дерева и лавочка с пивом, вместо швейцара —

⁶⁷ Цит. по: Розанов А. С. Музыкальный Павловск. С. 38.

⁶⁸ Павловский вокзал // Северная пчела. 1840. № 97. 2 мая. С. 1.

⁶⁹ Межевич В. С. Журнальная всякая всячина. С. 793.

⁷⁰ Розанов А. С. Музыкальный Павловск. С. 40.

музыкант, два и т. д. Это наводит большое сомнение насчет нашей музыкальности, которой Петербург в последнее время по праву может похвалиться⁷¹.

Собственно, эту новую нишу — концерты «за городом», в дачной местности — занял Герман. «Иллюстрация», однако, сетовала на отсутствие его в Павловске, с ностальгией писала о приверженности музыканта к русской музыке, которую он «играл не хуже западной», «совестливости», ответственности; и даже о «музыкальных скандалах» — «галопах с бродячей трубой». «Вспомните, как он исполнял вальс Глинки, эту удивительную элегию, исполненную любви, неги и тоски, или болеро; вспомните пьесы Даргомыжского, Кажинского, Струйского, попури из русских опер»⁷².

Летом и осенью 1845-го газета «Ведомости С.-П.-бургской городской полиции» публикуют одно за другим объявления о концертах на даче графа Г. А. Кушелева-Безбородко:

В воскресенье, 22 июля в саду Графа Кушелева-Безбородко, музыкальный вечер Германа, в котором будет исполнено большое попури с принадлежащим к тому фейерверком. Цена за вход 30 коп. сер.⁷³.

Попури (Potpourris) как «жанровая» разновидность в конце 1840-х занимает свое место в нотоиздательских и нототорговых каталогах наряду с увертюрами, рондо и вариациями и, как правило, объединяет до семи-восьми различных номеров. Концерты по объявлениям, указанным Германом как «Большой концерт и фейерверк», заключались, как правило, «новым» или «любимым» «попури, пушечной пальбой и боевой музыкой»⁷⁴.

В конце царствования Николая I заметно возрастает интерес к полковой и «боевой» музыке, что было обусловлено внутри- и внешнеполитическими причинами. Отметим, что концерты Павловского вокзала под руководством Гунгля также сопровождалась «военной музыкой» или «хором песенников»⁷⁵. Подобные «большие концерты» на даче Кушелева-Безбородко с «пушечной пальбой и военной музыкой» сопровождали

⁷¹ Музыка // Иллюстрация. 1845. Т. 1. № 5. С. 78.

⁷² Капельмейстер Герман // Иллюстрация. 1845. Т. 1. № 6. 12 мая. С. 91–92.

⁷³ Ведомости С.-П.-бургской городской полиции. 1845. Год 7-й. № 157. 18 июля. С. 4; № 158. 19 июля. С. 4; № 159. 20 июля. С. 4.

⁷⁴ Там же. 1845. № 170. 2 авг. С. 4; № 176. 10 авг. С. 4.

⁷⁵ Там же. 1845. № 176. 10 авг. С. 4.

особо торжественные даты, например день «Коронации Их Императорских Величеств»⁷⁶.

В 1846 году в периодике находим объявление о том, что Герман «с оркестром от 5 до 30 человек, играет по приглашениям на балах, вечеринках, маскарадах и других собраниях»⁷⁷. В 1847 году Герману удалось придать увеселениям в саду Кушелева-Безбородко более изящное музыкальное оформление, изменился и характер объявлений. Место «пушечной пальбы» и «попурри» в объявлениях бывшего музыкального директора Павловского вокзала заняли концерты (анонсировались на немецком языке) с вновь сформированным оркестром.

Так, в четверг, 3 июля 1847 года состоялся «большой музыкальный вечер с увеличенным оркестром». В первом отделении прозвучали: Вторая симфония Бетховена, финал III действия оперы «Дон Себастьян Португальский» Г. Доницетти, «кларнетовые вариации» Ферд. (?) Давида; увертюра к опере «Клятва, или Фальшивомонетчики» Д. Ф. Э. Обера. Во второй части концерта — марш из оперы «Риенци» Р. Вагнера, *Ländlich, sitteln* («Сельские мотивы») — «новейший Вальс Штрауса» (видимо, сына); «*Hühner Masken-Quadrille*» («Смешные (?) маски», кадрили для оркестра, 1846) датского композитора и капельмейстера Х. К. Лумбю (*von Lumbye*; в 1850 гастролировал в СПб). В конце второго отделения был исполнен номер «Реминисценции, большое попурри» а в заключение «Кавалерийский галоп» Германа на русские военные сигналы⁷⁸. Здесь же рекламировался первый фейерверк, назначенный на 6 июля. Корреспондент писал:

Нынешнее лето в особенности много посещается дача Кушелева-Безбородко и дача г-д Королевых, на Выборгской стороне. На первой старый приятель Герман услаждает слух посетителей звуками своего оркестра, вновь прекрасно сформированного и, также старый приятель Излер, устроивший там несколько палаток, услаждает вкус мороженым и разными сладостями⁷⁹.

Через неделю та же газета опубликовала «частное объявление» о «большом музыкальном вечере» на даче Кушелева-Безбородко «с увеличенным оркестром». Программа включала в первом отделении: увертюру к опере Ф. Флотова «Алессандро Страделла», интродукцию к опере А. Лорцинга «Оружейник», Фантазию для скрипки на темы В. Беллини, вальс

⁷⁶ Там же. 1845. № 184. 21 авг. С. 4.

⁷⁷ Прибавление к СПб. вед. 1846. № 207. 15 сент. С. 2081.

⁷⁸ Ведомости Санкт-Петербургской полиции. 1847. № 14. 2 июля. С. 3.

⁷⁹ Там же. С. 2.

Штрауса-отца «Плач Лорелеи на Рейне», *Hühner Masken-Quadrille* Лумбю, «Чешскую польку» И. Штрауса-сына. Во втором отделении исполнялись: «Палермо-марш» (автор не указан), интродукция к опере «Дочь полка» Доницетти, «Танцы Софии» Штрауса-сына, «Натали-галоп» М. Сакса (?), Большое поурри на тему (вальса?) Ф. Листа «Волшебные звуки», в заключение — вновь «Большое поурри» и «Кавалерийский галоп на русские сигналы»⁸⁰.

Концерты у Кушелева-Безбородко какое-то время устраивались еженедельно. Приведем анонс очередной программы. Первое отделение: [Des] *Kriegers-Abschied*, (патриотический?) марш Сакса; увертюра к опере Обера «Баркарола, или Любовь и музыка», «Кембридж-вальс» Лабицкого, «*Glocken-Tanz*» из балета «Морские разбойники» Гериха (*Gährig*), *Eldorado*-кадриль Штрауса, *Veunions*-галоп Лумбю. Второе отделение: «Полковой марш» Гаушильда, увертюра к опере К. Крейцера «Ночной лагерь в Гранаде», дуэт из оперы Доницетти «Линда ди Шамуни», «Вальсы Эпионы» (ор. 190) Штрауса-отца, поурри «Патриоты» Й. Гунгля, «Лейпцигская почтовая полька» Гаушильда. В заключение: «фейерверк из 5-и перемен»⁸¹.

Как видим, репертуар Германа обновлялся: в аранжировке для оркестра звучали новейшие вальсы, кадрили, польки и марши популярных в то время композиторов, не только отца и сына Штраусов, но и Лумбю, К. Гаушильда, Вагнера. Линия *Schlacht-Musik* (полковая или военно-патриотическая музыка) также имела место: сюда отнесем марши Гаушильда, военные сигналы, некоторые оперные сюжеты, вполне избирательные (из «Риенци» Вагнера исполнялся марш), поурри Гунгля «Патриоты». Концерты и «большие гулянья» в саду Кушелева-Безбородко, инициированные Германом, как можно проследить по страницам периодической печати, продолжались до середины сентября 1847 года. Сообщая о «большом гулянье с двойным оркестром Германа» 3 сентября 1847 года, корреспондент газеты «Ведомости С.-Петербургской городской полиции» напоминал о заслугах капельмейстера:

Этот праздник гг. Герман и Излер дают в пользу оркестра первого из них. Этот оркестр, первый из трех ныне в Петербурге находящихся, и уже много лет доставляющий удовольствие нашей публике, играл в Павловске, на всех возможных балах и праздниках, и сохранил донныне старую заслуженную репутацию свою, потешим же его в свою очередь⁸².

⁸⁰ Там же. 1847. № 150. 9 июля. С. 27.

⁸¹ Там же. 1847. № 156. 16 июля. С. 51.

⁸² Там же. 1847. № 192. 2 сент. С. 214.

Следующий «большой концерт» с хором полковой музыки Герман дал в пользу «Дома призрения малолетних бедных Императорского Человеколюбивого общества»⁸³. Летние гулянья, как правило, устраивались совместно с Излером — держателем кафе-ресторана (café-restaurant) в саду Кушелева-Безбородко. Осенью вступила в свои права мода на иллюминацию («с непрерывными бенгальскими огнями и римскими свечами»). Таким образом, вошло в обычай в периодике называть имя не только владельца кафе, но и декоратора гуляний: «Весь сад будет иллюминирован декоратором Брюлем»⁸⁴; указывалась и плата за вход — 50 к. серебром. Технический прогресс приносил свои плоды и «Русские ночи, Гунгль, Гильман, Герман» уходили в прошлое. «Все это уже старые песни...» — констатировал корреспондент той же газеты, рекламируя «линию газовых фонарей», их «бесконечные огненные полосы» и «ярко освещенные окна магазинов»⁸⁵.

Вероятно, в конце 1847 года Герман покинул Санкт-Петербург. Точная дата его отъезда не установлена. Заслуги Германа неоспоримы. Высокий профессионализм музыканта состоял в способности ответить на модные эстетические и музыкальные веяния времени и даже в некотором роде опередить новые запросы современного ему общества. В связи с исполнением «Болеро» Даргомыжского и Глинки и, особенно, «Вальса-фантазии», звучавших «на открытом воздухе», в музыкальной культуре Санкт-Петербурга наметился поворот к новому социокультурному феномену — романтизации быта. Это явление имело универсальный характер и затронуло самые разные сословия.

Исполнение симфоний Бетховена в программе летних концертов, за которое ратовал Герман, также способствовало изменению структуры павловских и других мероприятий и наметило абрис, который будет присущ садовым концертам впоследствии — в конце XIX века. Однако симфонии Бетховена (не далее Первой) и Моцарта вкупе с «Вальсом-Фантазией» Глинки в садовом контексте или бальном окружении выполняли функцию развлечения и становились «возвышенной развлекательной музыкой», поскольку были максимально адаптированы к ожиданиям широкой слушательской аудитории.

Литература

1. Ведомости С.-П.-бургской городской полиции. 1847. № 156. 16 июля. С. 51; 1845. № 157. 18 июля; 1845. № 158. 19 июля. С. 4; 1845. № 159. 20 июля. С. 4; 1845. № 170.

⁸³ Там же. 1847. № 199. 11 сент. С. 243.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же. 1847. № 186. 23 авг. С. 182.

- 2 авг. С. 4; 1845. № 176. 10 авг. С. 4; 1845. № 176. 10 авг. С. 4; 1845. № 184. 21 авг. С. 4; 1847. № 14. 2 июля. С. 34; 1847. № 150. 9 июля. С. 27; 1847. № 186. 23 авг. С. 182; 1847. № 192. 2 сент. С. 214; 1847. № 199. 11 сент. С. 243.
2. *Глинка М. И.* Литературное наследие / Ред. В. М. Богданов-Березовский. В 2-х т. Т. 1. Л.; М.: Музгиз, 1952. 511 с.
 3. Глинка в воспоминаниях современников / Под общей редакцией А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. 432 с.
 4. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка / Подг. А. С. Ляпунова Т. 1. М.: Музыка, 1973. 483 с.
 5. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Сочинения для фортепиано в две руки / Подг. Н. Н. Загорный. Т. 6. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 258 с.
 6. *Д. С.* [Струйский Д. С.] Павловск и Герман (письмо в редакцию) // Северная пчела. 1843. № 173. 5 авг. С. 689.
 7. Иллюстрация. 1845. Т. 1. № 5. С. 78; 1845. Т. 1. № 6. 12 мая. С. 91–92.
 8. *Кукольник Н.* [В.] Прощание с Петербургом // Художественная газета. 1840. № 17. 1 сент. С. 11.
 9. *Кукольник Н.* [В.] Павловский вокзал (Письмо к М. И. Глинке) // Северная пчела. 1838. № 116. 26 мая. С. 462.
 10. *Межевич В. С.* Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1844. № 199. 2 сент. С. 793.
 11. Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк. 1838–1912 / Сост. Н. Ф. Финдейзен. СПб.: Изд. Управления Петербургской сети М.-В.-Р.Ж.Д., 1912. 87 с.
 12. *Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3-х т. Т. 1. М.: Музыка, 1966. 495 с.
 13. Прибавление к СПб. вед. 1846. № 207. 15 сент. С. 2081.
 14. *Розанов А. С.* Музыкальный Павловск. Л.: Музыка, 1978. 159 с.
 15. Северная пчела. 1838. № 289. 20 дек. С. 1153; 1838. № 295. 29 дек. С. 1178; 1839. № 94. 29 апр. С. 373; 1839. № 217. 27 сентября. С. 865; 1839. № 4. 5 янв. С. 4; 1839. № 244. 28 окт. С. 2; 1839. № 253. 8 ноября. С. 1009; 1840. № 97. 2 мая. С. 1; 1840. № 235. 17 окт. С. 937; 1843. № 158. 19 июня. С. 650; 1843. № 197. 4 сент. С. 785; 1840. № 33. 10 февр. С. 132.
 16. Хроника // Галагея. 1839. № 9. С. 627.
 17. *Damcke B.* Musikalische Excursionen // St. Petersburgische Zeitung. 1847. No. 174. 2/14 Aug., p. 721.

References

1. *Damcke B.* Musikalische Excursionen [Musical Excursions]. St. Petersburgische Zeitung, 1847, no. 174, p. 721.
2. *D. S.* (Struyskiy D. S.) Pavlovsk i German (pis'mo v redaktsiyu) [Pavlovsk and Hermann (a Letter to Editor)]. Severnaya pchela [Nothorn Bee], 1843, 173, p. 689.
3. *Glinka M. I.* Literaturnoe nasledie [The Literary Legacy]. Ed. by V. M. Bogdanov-Berezovskiy. Vol. 1. Leningrad — Moscow, Muzgiz Publ., 1972. 511 p.
4. *Glinka M. I.* Literaturnye proizvedeniya i perepiska [The Literary Works and Correspondence]. Vol. 1. Moscow, Musyka Publ., 1973. 483 p.

5. *Glinka M. I. Polnoe sobranie sochineniy. Sochineniya dlya fortepiano v dve ruki* [The Complete Works. The Piano Pieces for Two Hands]. Vol. 6. Moscow, State Musical Publishing House, 1958. 258 p.
6. *Glinka v vospominaniyakh sovremennikov* [M. Glinka in Contemporaries' Reminiscences]. Ed. by A. A. Orlova. Moscow, Muzgiz Publ., 1955. 432 p.
7. *Illyustratsiya* [Illustration], 1845, Vol. 1, no. 6, pp. 91–92; 1845, Vol. 1, no. 5, p. 78.
8. *Khronika* [A Chronicle]. Galateya, 1839, no. 9, p. 627.
9. *Kukol'nik N. (V.) Pavlovskiy vokzal (Pis'mo k M. I. Glinke)* [The Vauxhall of Pavlovsk (A Letter to M. I. Glinka)]. *Severnaya pchela* [Nothorn Bee], 1838, no. 116, p. 462.
10. *Kukol'nik N. (V.) Proshchaniye s Peterburgom* [Farewell to Petersburg]. *Khudojestvennaya gazeta* [The Art Magazine], 1840, no. 17, p. 11.
11. *Mejevich V. S. Jurnal'naya vsyakaya vsyachina* [Magazine's Different News]. *Severnaya pchela* [Nothorn Bee], 1844, no. 199, p. 793.
12. *Pavloskiy muzykalniy vokzal. Istoricheskiy ocherk. 1838–1912* [The Vauxhall of Pavlovsk. The Historical Essay. 1838–1912]. Comp. by N. F. Findreyzen. Saint-Petersburg, Management of SPb branch of Russian Railways, 1912. 87 p.
13. *Pekelis M. S. Aleksandr Sergeevich Dargomyjskiy i ego okrujenie* [Aleksandr Sergeevich Dargomyjskiy and his Circle] Vol. 1. Moscow, Musyka Publ., 1966. 495 p.
14. *Pribavlenie k SPb vedomostyam* [Supplement to Saint-Petersburg News], 1846, no. 207, p. 2081.
15. *Rozanov A. S. Musykal'niy Pavlovsk* [Musical Pavlovsk] Leningrad, Musyka, 1978. 159 p.
16. *Severnaya pchela* [Nothorn Bee], 1838, no. 289, p. 1153; 1839, no. 4, p. 4; 1839, no. 217, p. 865; 1839, no. 244, p. 2; 1839, no. 253, p. 1009; 1839, no. 295, p. 1178; 1839, no. 94, p. 373; 1840, no. 33, p. 132; 1840, no. 97, p. 1; 1840, no. 235, p. 937; 1843, no. 158, p. 650; 1843, no. 197, p. 785.
17. *Vedomosti S.-P.-burgskoy gorodskoy politsii* [News of the Saint-Petersburg City Police], 1845, no. 157, p. 4; 1845, no. 158, p. 4; 1845, no. 159, p. 4; 1845, no. 170, p. 4; 1845, no. 176, p. 4; 1845, no. 184, p. 4; 1847, no. 14, p. 3; 1847, no. 150, p. 27; 1847, no. 156, p. 51; 1847, no. 186, p. 182; 1847, no. 192, p. 214; 1847, no. 199, p. 243.

Рецензии

«Петербургский музыкальный архив. Выпуск 11. Чайковский. Новые материалы к творческой биографии»

Санкт-Петербург: издательство Политехнического университета, 2013.—
451, XVI с: ил., нот.

В год 125-летия со дня смерти П. И. Чайковского хотелось бы напомнить о большой исследовательской, собирательской и издательской деятельности научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории (далее—НИОР СПбГК) по изучению творческого наследия великого композитора, первого выпускника Петербургской консерватории.

С 1996 года НИОР СПбГК организует ежегодные конференции (чтения), получившие со временем международный статус, и с 1997 начинает издавать тематические сборники статей «Петербургский музыкальный архив» (далее—ПМА). В первых же выпусках были опубликованы неизвестные ранее материалы о П. И. Чайковском¹. Полностью ему был посвящен четвертый выпуск ПМА «Чайковский. Новые документы и материалы», получивший признание музыкальной общественности².

¹ *Сквирская Т. З.* Автографы П. И. Чайковского в Отделе рукописей Петербургской консерватории / Петербургский музыкальный архив. Выпуск 1. СПб.: Канон, 1997. С. 117–122; *Вайдман П. Е.* П. И. Чайковский: Новые страницы биографии (по материалам рукописей ученических работ композитора) / Петербургский музыкальный архив. Выпуск 2. СПб.: Канон, 1998. С. 134–143; *Сквирская Т. З.* «Драгоценность П. А. Вакара» (об одном автографе П. И. Чайковского) / Там же. С. 144–149; *Вайдман П. Е.* Биография художника: Жизнь и произведения (по материалам архива [ГДМЧ] П. И. Чайковского) / ПМА. Выпуск 3. СПб., 1999. С. 173–180; *Сквирская Т. З.* К переписке П. И. Чайковского с И. А. Всеволожским / Там же. С. 181–189.

² Отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2003. Наряду с сотрудниками НИОР в нем приняли участие такие известные специалисты, как П. Е. Вайдман (3 статьи), А. И. Климовицкий, В. С. Соколов, А. Н. Познанский. Сборник вышел в необычном для того времени «раритетном» оформлении. См.: *Данько Л. Г.* Новая книга о Петре Ильиче Чайковском // *Musicus*. 2004. №1. С. 69–70.

Более подробно следует остановиться на содержании ПМА № 11, включившем большое количество неизвестных или ранее не изученных документов и автографов великого композитора из различных архивов и частных собраний. Значительное место в нем занимают материалы по родословной Чайковского, а также по истории создания его сочинений. Впервые опубликованы 55 писем композитора, расшифровка и подготовка к публикации которых принадлежит зарубежным исследователям литературного наследия Чайковского.

Высокий профессионализм в изучении исторических источников способствует воссозданию ранее не известных сюжетов творческой биографии Чайковского. В открывающей сборник статье Т. З. Сквирской подробно изучены документы А. М. Ассьера, деда Чайковского по материнской линии. Приводится много интересных исторических фактов, впечатляет обзор материалов из петербургских архивов РГИА и ЦГИА. Дополнением к биографии А. М. Ассьера, связанным с его семьей и недвижимостью в Петербурге, служат заметки В. С. Соколова, уточняющие ряд сведений, ранее сообщенных им же в ПМА № 4.

Большое внимание в сборнике по-прежнему уделяется творческому процессу Чайковского. По рукописным материалам, хранящимся в Петербургской консерватории, Т. З. Сквирская изучает годы учебы Чайковского и процесс создания дипломного сочинения на текст оды Ф. Шиллера «К радости». В статье достигнута такая степень подробности, когда «важна каждая деталь, каждая строка истории этого сочинения» (с. 45). Так, например, на всех оркестровых и хоровых голосах имеется печать РМО. «Следовательно,—как пишет автор статьи,—это те самые голоса, по которым кантата исполнялась в 1865 году в Михайловском дворце» (с. 42). Тем более закономерно, что в настоящее время они переданы из отдела нотной литературы библиотеки Консерватории в отдел рукописей (НИОР СПбГК. № 656–ОН). Тщательное изучение авторских рукописей (фрагменты юношеской партитуры Чайковского представлены на качественно выполненных иллюстрациях, VI–VIII) позволило выявить ряд неточностей, допущенных в существующих публикациях ранней кантаты Чайковского в ЧПСС и других изданиях.

Существенные штрихи к истории создания оперы «Пиковая дама» и некоторые подробности трехмесячного «флорентийско-римского» пребывания Чайковского в Италии содержатся в дневнике Назара Литрова. На страницах ежедневных записей компаньона и слуги великого композитора немало ярких бытовых зарисовок — своеобразного фона к напряженному творческому процессу (известно, что именно в этот период

опера была почти полностью сочинена в клавире и частично оркестрована). К этим историческим документам обратился и комментировал их В. С. Соколов.

Во втором разделе «Неизвестные и не замеченные ранее письма П. И. Чайковского корреспондентам в России, Европе и США», под авторством зарубежных коллег Л. Сундквиста и Б. Лэнгстона и в переводе на русский язык М. С. Заливадного, впервые опубликованы 55 писем Чайковского (с. 196–425). Они заметно дополняют известные тома переписки в ЧПСС (с общим количеством более пяти тысяч введенных в научный оборот корреспонденций)³.

Обращают на себя внимание тщательно выверенные научные комментарии, дополнения и уточнения материалов веб-сайта «Исследования о Чайковском». Сундквисту и Лэнгстону удалось найти разрозненные эпистолы в архивах разных стран, а также в частных коллекциях Петербурга и Москвы, Австрии, Германии, Франции, Нидерландов, Чехии, США и даже Новой Зеландии. Часть из них обнаружена в каталогах антикварных аукционов («И. А. Штаргардт» в Германии, Sotheby's, Artcurial) или в малотиражных изданиях, которые не переводились на русский язык, оставаясь вне поля зрения специалистов. Но благодаря техническим новшествам последних лет эти материалы оцифрованы по проекту Google Books и доступны в Интернете — наряду с возросшим объемом генеалогических сведений.

Хронологически письма Чайковского охватывают почти два десятилетия (1876–1893) и связаны с наиболее интенсивным периодом его творчества и огромного интереса к сочинениям разных жанров, их исполнением во многих столицах мира. Поражает широкий круг зарубежных контактов композитора, его общение с коллегами и друзьями в разных странах на французском, русском и английском языках, обилие имен — известных и малознакомых, обсуждение многих творческих и личных проблем. Разнообразна и литературная манера общения: деловая, официальная в переписке с Адольфом Чехом, Эдуардом Колонном, Николаусом Мессером (горячую заинтересованность проявляет Чайковский в письмах к Леону Дегруайя — 7 писем! — к Луи Галле, к Жюлю Массне); дружеская,

³ Первый, не столь полный вариант публикации Л. Сундквиста и Б. Лэнгстона был осуществлен на веб-сайте «Исследования о Чайковском» (Tchaikovsky Research), включающем регулярно обновляемый каталог, охватывающий все известные письма композитора. См.: URL: <http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letters>. Дата обращения: 28.10.2018.

с «искорками» нескрываемого юмора и благорасположения — с Полиной Виардо, Юзефом Венявским, Мари Рено.

Среди поздних корреспонденций Чайковского — августовские письма 1893 года, адресованные Василию Сапельникову и Софии Менгер и включающие даты авторских концертов на январь 1894 года и планируемой совместной концертной поездки по Европе. А 11/23 августа 1893 года Чайковский пишет Екатерине Ларош о том, что 16 октября он выступит как дирижер в первом концерте ИРМО в Петербурге с увертюрой «Кармозина» своего друга и соученика Германа Лароша⁴. Тогда же, как известно, состоялась и премьера Шестой симфонии Чайковского под управлением автора. Анонсированный в тесном кругу концерт оказался последним в жизни великого артиста.

Приведенное письмо послано из Клина в Петербург, но оно хранится за пределами России, в музее Библиотеки рукописей Карпелеса (Karpeles Manuscript Library) в г. Санта-Барбара (США, штат Калифорния). Фрагменты двух предыдущих писем (в немецком переводе) были выставлены на аукцион фирмой «Штаргардт» в Марбурге в 1978 году. Копии страниц каталога и факсимильное воспроизведение подписи были предоставлены авторам описываемой публикации сотрудником фирмы.

Такова сложная судьба многих писем Чайковского, опубликованных в 11-м выпуске ПМА. Вот почему беспредельна благодарность бескорыстному энтузиазму и профессиональной ответственности собирателей ранее не опубликованных писем, непрерывно ищущих ускользающие нити в каталогах прошедших аукционов, в Интернете, в электронной оцифровке материалов, в личной переписке с сотрудниками библиотек, музеев, зарубежных университетов, их увлекательной и кропотливой источниковедческой работе⁵.

Из малоизученной части эпистолярного наследия Чайковского впервые приводятся *подлинные* тексты двух писем композитора на французском языке директору императорских театров И. А. Всеволожскому

⁴ Это письмо самым неожиданным образом корреспондирует сообщению о спорах по поводу двух разных увертюр Г. А. Лароша, которые могли быть исполнены в последнем концерте. По утверждению Т. З. Сквирской, «хранящаяся в ОР СПбГК партитура (увертюра «Кармозина», а не Увертюра-фантазия ре мажор. — Л. Д.), очевидно, и лежала на попире перед Чайковским 16 октября 1893» (Сквирская Т. З. Автографы П. И. Чайковского в Отделе рукописей Петербургской консерватории // ПМА. Выпуск 1. С. 120).

⁵ В конце эпистолярного полутома дан хронологический перечень опубликованных писем, с краткой аннотацией, местонахождением (если оно известно) и номером каждого письма по нумерации писем Чайковского на веб-сайте Tchaikovsky Research.

(с факсимильным воспроизведением автографов: от 18 августа 1890 г., Каменка; от 28 ноября 1887 г., Майданово. Ил. XII–XIII, XIV). Примечательны уточняющие сравнения М. С. Заливадного с известными ранее русскими переводами, в частности в ЧПСС.

По переписке П. И. Чайковского и Е. К. Альбрехта (27 писем, 1880–1892) и развернутой биографии Е. К. Альбрехта, подробно изложенной Г. А. Моисеевым, восстанавливается роль Санкт-Петербургского общества камерной музыки в распространении музыки Чайковского при его жизни⁶.

Можно назвать и другие содержательные материалы в ПМА № 11: об издании сочинений Чайковского во Франции пишет музыковед Люцинда Браун из Германии; об обработках Чайковским речитативов к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта — М. В. Дёмина, заведующая отделом раритетов Музыкально-театральной библиотеки Швеции. Расширенный поиск в связи с автографом Чайковского 1893 года — кратким отзывом на сочинение начинающего композитора А. А. Бернарди — проводят Л. А. Миллер и В. А. Сомов.

По материалам личной библиотеки и архива композитора в Доме-музее Чайковского в Клину впервые раскрывается увлекательная тема «П. И. Чайковский и Л. Н. Толстой». В статье А. Г. Айнбиндер рассматривается постоянный внутренний диалог двух великих личностей как «существенный фактор духовной жизни композитора» (с. 164). С продолжением этой темы и ее документальным подтверждением выступит П. Е. Вайдман: «Именно Л. Н. Толстой и некая полемика с ним стали причиной возникновения у М. И. Чайковского попытки создать новую биографию П. И. Чайковского» (с. 195), но этот труд о гениальном брате остался незавершенным.

Ценность данного сборника не вызывает сомнений. Редколлегии удалось привлечь авторитетных авторов из Петербурга и Москвы, Государственного дома-музея Чайковского в Клину, ученых из Германии, Швеции, Великобритании. Новые документы и материалы о великом композиторе не только явились достойным приношением НИОР СПбГК к 150-летию юбилею первой в России Консерватории. Выпуск ПМА № 11 «Чайковский. Новые материалы к творческой биографии» — весомый вклад в источниковедческую и текстологическую базу дальнейших исследований, посвященных жизни и творчеству Чайковского.

⁶ Таблица «Исполнения сочинений П. И. Чайковского в С.-Петербургском Обществе камерной музыки (1874–1893)» (с. 74–77).

Хочется надеяться, что сборник ПМА № 15, посвященный 175-летию со дня рождения гения русской музыки, публикация которого была отложена по объективным обстоятельствам, будет подготовлен с таким же тщанием и ответственностью, как и рецензируемый выпуск⁷.

Лариса Данько

⁷ Петербургский музыкальный архив. Выпуск 15. Петр Ильич Чайковский: *Т. З. Сквирская*. Музыкальные занятия в Императорском училище правоведения; *А. А. Алексеев-Борецкий*. «Неизвестный Чайковский». Заметки о воспитании Чайковского в Петербургской консерватории; *М. С. Заливадный*. Два письма Г. А. Лароша П. И. Чайковскому; *Л. Браун*. Эдуар Монтгобри и его шансонетка «Faut s'amuser, danser et rire». К истории французского источника в Первом концерте для фортепиано Чайковского; *М. Демина*. Чайковский в датском интерьере; *А. В. Комаров*. Три пьесы Чайковского для скрипки и фортепиано opus 42. История текста. Инструментовка *А. К. Глазунова*; *Л. Сундквист*. Два неизвестных письма П. И. Чайковского и *И. С. Тургенева*; *А. Г. Айнбиндер*. Страницы истории Скрипичного концерта Чайковского; *P. de Vet*. Неизвестный автограф Чайковского; Приложение: *Т. З. Сквирская*. О Полине Ефимовне Вайдман. Содержание сборника любезно предоставлено его составителем и отв. редактором *Т. З. Сквирской*. Возможны уточнения и перестановки.

Сведения об авторах

Бершадская, Татьяна Сергеевна — профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории, заведующая секцией гармонии. Доктор искусствоведения (1986), профессор (1979), заслуженный деятель искусств РФ (1992). Ученица и последовательница Ю. Н. Тюлина и Х. С. Кушнарева, в области методики преподавания — Н. Г. Привано. Основная область исследований — звуковысотная организация музыки. В центре внимания Бершадской находятся проблемы гармонии и лада, вопросы монодии, аспекты организации вербального и музыкального языков. Преподавать начала в 1943 году, с 1953 года работает в Ленинградской (Петербургской) консерватории. Под руководством Бершадской подготовлено около 70 дипломных музыковедческих работ, около 20 кандидатских диссертаций. Среди учеников Бершадской — ведущие музыковеды, профессора и преподаватели Санкт-Петербургской, Таллинской, Петрозаводской консерваторий. Автор монографий «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни» (1961); «Лекции по гармонии» (1978, 3-е изд. 2003); «Гармония как элемент музыкальной системы» (1997); «Статьи разных лет» (2004); учебников и учебных пособий, статей (более тридцати).

Власова, Екатерина Сергеевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Член Союза композиторов России. Автор и редактор-составитель монографий и сборников: «Союз композиторов России. 40 лет» (2000), «Р. К. Шедрин: жизнь и творчество» (2006), «Р. К. Шедрин. Материалы к творческой биографии», «Наследие: русская музыка — мировая культура» (вып. I, 2009), «1948

Contributors to this issue

Tatyana Bershadszkaya teaches at the department of theory of music and heads the section of harmony at the St. Petersburg Conservatory. In 1986 she received her senior doctorate in musicology, in 1979 became professor, and in 1992 was awarded the title of the Honoured Artist of the Russian Federation. She is a disciple of Yu. Tyulin and Kh. Kushnaryov and an adherent of N. Privano's educational principles. Her research field is pitch organization in music. Prof. Bershadszkaya concentrates on the problems of harmony, tonality, monody, and some aspects of the structure of verbal and music languages. She began her teaching career in 1942 and since 1953 has been on the teaching staff at the St. Petersburg Conservatory. Prof. Bershadszkaya has supervised about seventy graduate and about twenty postgraduate students in preparing their master's theses and doctoral dissertations. Among her former students are leading musicologists, professors and teachers at the conservatories of St. Petersburg, Tallinn, and Petrozavodsk. She is the author of monographs on Russian folk song and the study of harmony, textbooks, tutorials, and more than thirty scholarly articles.

Ekaterina Vlasova is a senior doctor of arts, a professor at the department of history of Russian Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. A member of Composers union of Russia. She is an author, editor and compiler of books and collections of articles: *The Union of Russian Composers. Forty years* (2000), *R. K. Shchedrin. Life and Work* (2006), *R. K. Shchedrin. Materials for the creative biography* (2007), *Heritage: Russian music — world culture* (issue I, 2009), *The Year 1948 in the Soviet Music*

год в советской музыке» (2010), «Наследие: XVIII–XIX век» (вып. II, 2013), «С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания (2016).

Данько Лариса Георгиевна — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. В 1955 году окончила теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории; в 1960-м — аспирантуру Ленинградского НИИ театра и музыки. В 1964-м защитила кандидатскую диссертацию в Консерватории; в 1984-м — докторскую диссертацию во ВНИИ искусствознания (Москва). С 1976-го по 2013-й — зав. кафедрой музыкальной критики Консерватории. Автор монографий: «Комическая опера в XX веке» (1976, 2-я ред. 1982), «Театр С. С. Прокофьева в Петербурге» (2003), «Константы музыки» (2011), учебно-методических пособий, статей в научных сборниках и периодике. Член Диссертационного совета Консерватории, научный руководитель кандидатских и докторских диссертаций. Член Союза композиторов и Союза театральных деятелей. Область научных интересов: музыка XX века, творчество петербургских композиторов, оперная драматургия, история музыкальной критики.

Климовицкий, Аркадий Иосифович — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор Санкт-Петербургской консерватории, заслуженный деятель искусств РФ. Член Союза композиторов России, Gesellschaft für Musikforschung (Kassel), Русско-немецкого общества П. И. Чайковского (Тюбинген) и Richard Wagner Gesellschaft (Bayreuth). А. И. Климовицкий обнаружил и атрибутировал ряд рукописных материалов Бетховена. Автор более 150 печатных работ,

(2010), *Heritage: XVIII and XIX century* (issue II, 2013). *Sergei Prokofiev: for the 125th anniversary of his birth. Letters, documents, articles, memories* (2016).

Larisa Danko is a senior doctor of arts, a professor at the St. Petersburg Conservatory, and an Honoured Artist of the Russian Federation. In 1966 she graduated from the Department of theory and composition at the conservatory and in 1960 finished her postgraduate studies at the Leningrad Research Institute for Theater and Music. In 1964 she defended her PhD dissertation at the Conservatory, and in 1984 received her senior doctorate at the Research Institute for Arts Studies (Moscow). From 1976 to 2013 prof. Danko was the head of the Music criticism department at the Conservatory. She authored monographs *Comic Opera in the Twentieth Century* (1976, 2nd ed. 1982), *Sergey Prokofiev's Theater in St. Petersburg* (2003), *Constants of Music* (2011) and others; textbooks and articles in scholarly collections and in press. Larisa Danko is a member of the Dissertation Council of the Conservatory, and supervised PhD and senior doctoral dissertations. She is also a member of the Composers' union and the Theatre Union. Her research interests include music of the XX century, music of St. Petersburg composers, opera dramaturgy, and history of musical criticism.

Arkadiy Klimovitsky, an Honoured Artist of the Russian Federation, is a chief research fellow at the Russian Institute of the History of Arts and a professor at the St. Petersburg Conservatory. He is a member of the Union of Composers, Gesellschaft für Musikforschung (Kassel), Tchaikovsky Russian-German society (Tubingen) and Richard Wagner Gesellschaft (Bayreuth). Prof. Klimovitsky has found and identified a number of Beethoven's manuscripts. He is the author of more than 100 published works, including monographs on Beethoven (1979), on Igor Stravinsky's

в том числе: «О творческом процессе Бетховена» (1979); «Игорь Стравинский. Инструментовки: „Песнь о блохе“ М. Мусоргского, „Песнь о блохе“ Л. Бетховена» (на рус. и англ. яз., 2003); «Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия» (2015).

Лаул, Рейн Генрихович — профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения. Окончил теоретико-композиторское отделение Ленинградской консерватории в 1964 году как музыковед (по классу А. Г. Шнитке) и в 1967 году как композитор (по классу В. Н. Салманова). В 1972 году защитил кандидатскую диссертацию «Стиль и композиторская техника А. Шёнберга», в 1989 году — докторскую диссертацию «Логические функции мотива в процессе формообразования». С 1970 года работает на кафедре теории музыки Консерватории, где преподаёт гармонию и анализ музыкальных произведений. Автор научных трудов, методических пособий. Член Союза композиторов, автор симфонии (1973), трех фортепианных сонат, скрипичной сонаты, Мессы для смешанного хора и других сочинений.

Петрова, Галина Владимировна — ученый секретарь РИИИ, старший научный сотрудник сектора музыки. Окончила Новосибирскую гос. консерваторию им. М. И. Глинки (1985) и аспирантуру РИИИ (науч. рук. — проф. А. И. Климовицкий); в 1994 защитила кандидатскую диссертацию «„Восток“ Густава Малера: культурно-исторические предпосылки, поэтика претворения». Автор-сост. (совм. с А. Порфирьевой и Ж. Князевой) книги «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. 4. Петербург в контексте европейской музыкальной культуры. Синхронические таблицы»

instrumentations of Mussorgsky's and Beethoven's versions of *The Song of the Flea* (in Russian and English, SPb, 2003), and on Tchaikovsky (2015).

Rein Laul is a senior doctor of arts, a professor of Music theory department at the St. Petersburg Conservatory. In 1964, he graduated from the Department of theory and composition at the Conservatory as a musicologist (under A. G. Schnittke) and in 1967 as a composer (under V. N. Salmanov). In 1972 he defended his PhD dissertation *Arnold Schoenberg's Style and Compositional Technique*, and in 1989 his senior doctoral dissertation *Logical Functions of a Motive in Formal Processes*. Since 1970, prof. Laul teaches harmony and formal analysis at the St. Petersburg Conservatory. He has had published many scholarly articles and textbooks. Prof. Laul is a member of the Composers' union and a composer of a symphony (1973), three piano sonatas, a violin sonata, a Mass for mixed choir and other compositions.

Galina Petrova is an academic secretary and a senior researcher at the Russian Institute of the History of Arts. She studied music theory at the Novosibirsk Conservatory and in 1985 received her first academic degree. In 1994 she received her PhD with a dissertation on Gustav Mahler (supervisor — prof. A. Klimovitsky). Galina Petrova has compiled and edited a collection of articles on cultural contacts between Russia and Germany (2010), the 4th volume of an encyclopedic dictionary of music in St. Petersburg in the XVIII century (together with A. Porfirjeva and J. Knjazeva, 2001), and numerous academic articles in Russian, German and Italian. G. Petrova

(2001); ред.-сост. сб. статей «Россия — Германия. Контакты музыкальных культур» (2010). Автор ряда статей на русском, немецком и итальянском. Организатор и участница всероссийских и международных конференций. Научные интересы: история Императорского оркестра, концертная и инструментальная практика виртуозов, феномен мультикультурности в Петербурге конца XVIII — начала XX вв., музыкальный романтизм, модерн в творчестве Г. Малера и Р. Штрауса.

Раку, Марина Григорьевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва), член Комиссии по музыковедению и музыкальной критике Союза композиторов Москвы, ответственный научный редактор Нового собрания сочинений Д. Д. Шостаковича в 150 томах (М.: DSCH), редактор онлайн-журнала «Искусство музыки. Теория и история» (www.sias.ru), член научной редколлегии энциклопедии «Петр Ильич Чайковский», заведующая музыкальной частью Московского театра «Мастерская Петра Фоменко». Автор монографий «Вагнер. Путеводитель» (2007) и «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» (2014), 150 научных публикаций в российских и зарубежных журналах, сборниках, коллективных монографиях и энциклопедиях (в т. ч. Великобритании, ФРГ, США, Италии, Бельгии, Швейцарии). Лауреат премии «Книга года» газеты «Музыкальное обозрение» (2014).

has organised and presented at a number of national and international conferences. Her academic interests include history of the Russian Imperial Orchestra, multiculturalism in St Petersburg from the late XVIII to the early XX centuries, Romantic music, Jugendstil in G. Mahler's and R. Strauss's work.

Prof. *Marina Raku* is a leading researcher at the department of music history at the State Institute for Arts Studies (SIAS, Moscow); a member of the Committee on musicology and music criticism at the Composer's union of Moscow; an executive scholarly editor of *Dmitri Shostakovich New Collected Works* in 150 vol. (DSCH, Moscow); a member of the editorial board of the *Tchaikovsky* encyclopedia; an editor of the on-line journal *Iskusstvo muzyky. Teoriya i istoriya* (www.sias.ru); a manager at the Musical Department of the "Pyotr Fomenko Workshop" Theatre. M. Raku is an author of the monographs on Wagner (2007) and on the classical music in the Soviet mythology (2014); a "Book of the Year" award of the magazine *Muzykal'noye obozreniye*. She published about 150 scholarly articles in the journals, proceedings, and encyclopedias in Russia, Germany, USA, Great Britain, Italy, Belgium, Switzerland.

Информация для авторов

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

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

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи — не более 0,25 листа (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,3 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы курсив и разрядка; подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются.

Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате MUS (расширение *.mus), набранные в нотном редакторе, или TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF (допускается сжатие LZW) или JPEG (с минимальным сжатием) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

Примечания и ссылки на литературу подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами. Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке.

Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала. Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы. Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должна быть приложена краткая аннотация (до 500 печатных знаков с пробелами) на русском языке и более объемная (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов) на русском и английском языках.

Авторам необходимо представить следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы, контактная информация (адрес электронной почты, почтовый адрес с указанием индекса, телефон), а также краткую биографию (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Краткая биография и контактная информация публикуются в журнале.

Журнал осуществляет рецензирование всех поступающих в редакцию материалов, соответствующих его тематике, с целью их экспертной оценки. Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних трех лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции журнала в течение пяти лет.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Рецензирование проводится анонимно. Статьи направляются рецензентам без имени автора; рецензии направляются авторам без подписи и указания фамилии, должности и места работы рецензента. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации.

Если рецензия содержит рекомендации по доработке статьи, автору направляются предложения внести необходимые изменения в статью или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же рецензенту.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 4 [38], 2018

Подписано в печать 15.11.2018. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ 1998-18/14118.

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