

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

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

Редакционная коллегия:

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

Контакты:

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

Консультативный совет:

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

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

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

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

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

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

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

Содержание

Статьи

Владимир Горячих
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского
и «Русалка» А. С. Даргомыжского:
драматургические параллели 6

Елена Мельникова
Слово, музыка и жест в фортепианном
опусе «Волокос» Ивана Соколова 25

Мария Иванова
Лирическая песня «Сон молодца»
в фольклорных традициях России:
результаты типологического изучения 42

Документы

Анастасия Логунова
К истории русских контактов Джоакينو
Россини: автографы композитора
в архивах Санкт-Петербурга и Москвы 64

Рецензии

Михаил Пылаев
Об издании статей Карла Дальхауза
в переводах Степана Наумовича 100

Сведения об авторах 115

Информация для авторов 118

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

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

Editorial Board:

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

Contacts:

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

Advisory Board:

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

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

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

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

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Articles

Vladimir Goryachikh
“Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky
and “Rusalka” by Alexander Dargomyzhsky:
Dramaturgical Parallels **6**

Elena Melnikova
Word, music and gesture in piano opus
Volokos by Ivan Sokolov **25**

Maria Ivanova
Versions of the lyrical song “Lad’s dream”
in the folklore traditions of Russia:
historical and typological assessment **42**

Documents

Anastasia Logunova
Surveying the History of Rossini’s Russian
Contacts: the Composer’s Autographs
in the St. Petersburg and Moscow
Archives **64**

Reviews

Mikhail Pylaev
On the publication of articles
by Carl Dahlhaus translated
by Stepan Naumovich **100**

Contributors to this issue **115**

Directions to contributors **118**

УДК 782.1.

ББК 85.317

DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.001

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского: драматургические параллели

Горячих, Владимир Владимирович

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

Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета.
199034 Санкт-Петербург, В. О., Менделеевская линия, 5

Аннотация. В статье впервые в отечественном музыковедении исследуются драматургические параллели между операми «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского — на уровне сюжета, образов главных героев, драматургии либретто, музыкальной композиции и драматургии. Приводятся сведения, в том числе малоизвестные, об отношении Чайковского к «Русалке». Отмечаются драматургические пересечения оперы Даргомыжского с романом А. С. Пушкина «Евгений Онегин», которые, в свою очередь, могли привлечь внимание Чайковского на первом этапе сочинения оперы. В связи с этим подробно реконструируется история создания первоначального сценария «Евгения Онегина» и участия в нем музыкального критика Н. Д. Кашкина, затрагиваются обстоятельства личной жизни композитора. Выдвигается гипотеза о возможном влиянии «Русалки» Даргомыжского на драматургический замысел оперы Чайковского, выявляется ряд содержательных и ситуационных параллелей между двумя операми. Последовательно сопоставляются драматургия и композиционный план первых двух актов «Русалки» и «Евгения Онегина», в том числе развитие конфликта; обнаруживаются объединяющие третий акт оперы Чайковского и четвертый акт оперы Даргомыжского приемы репризы и инверсии по отношению к первому действию. В контексте развязки рассматриваются две взаимосвязанные идеи в драматургии обеих опер: невозможности «замены счастья» и невозможности вернуть утраченное счастье.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, Н. Д. Кашкин, А. С. Даргомыжский, А. С. Пушкин, «Евгений Онегин», «Русалка», сценарий, либретто, композиция и драматургия оперы, идея счастья.

Дата поступления: 28.01.2020

Дата публикации: 15.05.2020

Для цитирования: Горячих В. В. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского: драматургические параллели // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 2. С. 6–24. DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.001.

Владимир Горячих

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского: драматургические параллели

Проблема, вынесенная в заглавие настоящей статьи, в обширной литературе о «Евгении Онегине» Чайковского и «Русалке» Даргомыжского никогда не рассматривалась. В отечественном музыковедении одним из первых сопоставил эти оперы Б. В. Асафьев. В исследовании «„Евгений Онегин“. Лирические сцены П. И. Чайковского» ученый упомянул «Русалку» всего несколько раз, но лишь в отношении «интонационного словаря» двух опер и единственного в русской опере до Чайковского «узнанного, массово услышанного» образа Наташи, «с ее общеволнующим песенно-куплетным и песенно-протяжным лиризмом глубоко демократического склада» [Асафьев 1954, 131]. Однако в контексте подзаголовка книги Асафьева — «Опыт интонационного исследования стиля и музыкальной драматургии» — *драматургический* аспект соотношения «Русалки» и «Евгения Онегина» (если понимать его не только в плане интонации) остался нераскрытым.

В работах о «Русалке» эта опера рассматривается как ближайшая предвестница лирико-психологических опер Чайковского, в том числе «Евгения Онегина». М. С. Пекелис отметил преемственность опер Чайковского в отношении дуэтных сцен «Русалки», которые становятся «важнейшим фактором продвижения драматического конфликта» [Пекелис 1973, 296]. Вслед за Пекелисом к дуэтам «Русалки» обратилась Т. С. Угрюмова, сравнившая их с дуэтами из «Каменного гостя», «Евгения Онегина» и «Демона» А. Г. Рубинштейна. Но поставленная исследователем предельно конкретизированная задача — «проследить, какие закономерности интерпретации малого ансамбля, свойственные классической русской опере, были уже найдены Даргомыжским» [Угрюмова 1973, 76] — обусловила локальность драматургических наблюдений, ограничив их рассмотренными ансамблями и развитием в них любовного конфликта. Все другие авторы, упоминавшие «Русалку» в связи с оперой Чайковского, оставались в рамках этих идей.

«Есть все основания думать, что Чайковский очень внимательно вслушивался и в творчество Серова и Даргомыжского, особенно же

в „Русалку“» [Асафьев 1954, 131]. Это предположение ученого можно рассматривать как призыв к поискам драматургического родства двух опер и даже шире — к обнаружению возможного влияния «Русалки» на драматургический замысел «Евгения Онегина». Но насколько правомерна такая постановка проблемы? Прежде всего обратимся к истории создания оперы Чайковского.

В известных и не раз цитированных письмах Чайковского этого времени привлекают внимание неоднократные отсылки к операм других композиторов. Так, в знаменитом письме к М. И. Чайковскому от 18 мая 1877 года (с изложением первоначального сценария оперы) о первой картине первого акта сказано, в частности, следующее: «Евгений Ленскому, а женщины друг другу сообщают свои впечатления: квинтет à la Mozart. Старухи уходят готовить ужин. Молодежь остается гулять попарно. Они чередуются (как в „Фауст“») [Чайковский 1961, 135]. «Фауст» Ш. Гуно упомянут еще раз в письме к Н. Г. Рубинштейну (от 8 ноября / 27 октября 1877 года) — уже в связи с первой картиной второго акта в окончательной версии оперы: «Бал в доме Лариных по случаю именин Татьяны. Вальс. Во время вальса различные бытовые сценки вроде первого хора 2-го действия „Фауста“» [Чайковский 1961, 206].

Очевидно, что отмеченные Чайковским параллели — не просто сходство, сюжетное или музыкальное. Учитывая причинно-следственные связи каждого эпизода в драматургии оперы, их соотношенность с целостным замыслом, можно говорить, как минимум, о сознательном заимствовании Чайковским определенных драматургических приемов при создании своей оперы. Но почему именно «Фауст» и Моцарт («Дон Жуан»)?

Отчасти это объясняют два других письма композитора — к В. В. Стасову, от 8 и 29 апреля 1877 года. Чайковский, находившийся в то время в поисках сюжета (о чем знали многие его знакомые), получил от Стасова сценарий на сюжет «Сен-Марса» А. де Виньи и предложение писать по нему оперу. Отказываясь от сценария, Чайковский вступает со Стасовым в резкий спор (редкий для эпистолярия композитора), защищая Моцарта и «преlestную оперу» Гуно (которую Стасов назвал в письме к Чайковскому «*кучей навоза*»). Для рассматриваемой темы значимы два фрагмента: «*Гуно* первоклассный *мастер*, если и не первоклассный творческий гений. <...> Что касается меня, то я считал бы себя счастливейшим человеком, если б мог написать оперу, хотя бы наполовину столько же прекрасную, сколько прекрасна опера „*Фауст*“. <...> Сейчас, вспомнив, что Вы отозвались так неблагоприятно о моем кумире *Моцарте*, пошел и проиграл все 1-е действие „*Дон-Жуана*“. О, как мне жаль Вас! Как мне жаль людей, чутких к музыке и, между тем, утративших способность

наслаждаться этой божественной красотой и простотой!» [Чайковский 1961, 119]. Таким образом, свежее сильное увлечение («Фауст») и давняя любовь («Дон Жуан») объединились, волею обстоятельств, в творческом сознании Чайковского в тот момент, когда он внутренне был уже готов к созданию одной из своих лучших опер — «Евгения Онегина».

Но имеются ли основания предполагать подобное в отношении «Русалки» Даргомыжского? Что, кроме имени автора литературного первоисточника, могло связать два этих произведения?

Чайковский любил «Русалку». Об этом свидетельствует А. И. Брюлло-ва [Брюллова 1973, 136], это подтверждают неоднократные упоминания «Русалки» в критических статьях молодого Чайковского. Он ставил ее сразу же после «недосягаемо гениальных» опер Глинки, называл «одной из лучших русских опер», «капитальной», «прелестной», отмечая, впрочем, и «значительные недостатки» «чрезвычайно симпатичного произведения» [Чайковский 1953, 128, 148, 159, 200, 263]; призывал исполнять и слушать «Русалку», в том числе, на московской театральной сцене, много раз сам посещал эти спектакли. Характерный штрих: приехав в начале сентября 1890 года в Киев на неполных три дня, Чайковский дважды (!) побывал в местном оперном театре на представлении «Русалки» и остался им очень доволен. По мнению Чайковского, высказанному в рецензии 1873 года, «преобладающее достоинство этой оперы заключается в необыкновенной правдивости и изяществе речитативов, а также в красивости мелодических рисунков» [Чайковский 1953, 149].

Все эти факты, конечно, не могут подтвердить значимость «Русалки» для Чайковского в период создания «Евгения Онегина». Но не вызывает сомнения другой факт: на 1877 год «Русалка» Даргомыжского была единственным успешным примером трансформации в оперу пушкинской стихотворной драмы (к тому же на лирический сюжет) и в данном качестве могла привлечь внимание Чайковского. В этом плане большой интерес представляют воспоминания Н. Д. Кашкина о самом первом этапе работы Чайковского над «Евгением Онегиным» — создании сценария. На сегодняшний день в литературе о Чайковском принята *единственная* версия, изложенная самим композитором в цитированном выше письме к М. И. Чайковскому (от 18 мая 1877 года). В истории о том, как Чайковский, перечитав роман Пушкина (по-видимому, вечером, так как после обеда в трактире потребовались еще «трудные» поиски нужного издания), за одну «совершенно бессонную ночь» создал «сценариум прелестной оперы» [Чайковский 1961, 135], поражает не только невероятная скорость, но и то, что в течение ночи в одиночку была проделана труднейшая работа по формированию целостного замысла оперы, создан

драматургический и композиционный план, которые определили соответствующий отбор из первоисточника необходимых фрагментов текста.

Версия Кашкина иная и во многом перекликается с трудной историей создания Даргомыжским сценария «Русалки» [подробнее см.: Горячих 2006]. Ввиду того, что этот фрагмент воспоминаний Кашкина в литературе о «Евгении Онегине» (включая фундаментальные работы общего характера — «Музыкальное наследие Чайковского», «Дни и годы П. И. Чайковского», «Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского», монографии и т. д.) не только не цитируется, но даже не упоминается, приведем его полностью.

«Пётр Ильич начал с того, что стал искать обработок „Онегина“ для сцены, нашел кое-что и пригласил меня для просмотра и совещания относительно возможного сценария оперы. Тотчас после обеда мы принялись за дело и начали выкраивать сценарий в главных чертах, не касаясь его деталей и подразделений. Дело оказалось, однако, более чем не легким; сколько мы ни пробовали, всё выходило у нас так, что либо не хватало связности и последовательности в ходе развития действия, либо приходилось уклоняться от Пушкина. Мы начинали всё вновь и вновь, но результаты получались приблизительно всё такие же. Так мы просидели до полуночи, устали, измарали проектами сценариев много бумаги, а все-таки не пришли ни к чему. Когда мы расходились по домам, Пётр Ильич предложил еще раз попробовать на следующий день, я согласился, и на завтра мы опять после экзамена отправились в тот же ресторан и опять просидели до глубокой ночи, но результат остался прежний — удовлетворяющего нас сценария мы сделать не могли. В конце концов Пётр Ильич собрал свои книжки и наши листки и сказал мне, кажется, именно в таких выражениях: „Теперь я вижу, что настоящей оперы из ‘Евгения Онегина’ невозможно сделать, но вместе с тем я должен сказать тебе, что не могу ее не написать; многое у меня в голове уже готово“» [Кашкин 1954а, 125].

Кашкин датирует встречи с Чайковским «половиной» (то есть серединой) мая, так как экзамены в консерватории, начинавшиеся 10 мая, уже шли. С 15 по 17 мая (либо 16–17-го, если следовать информации, сообщенной композитором А. И. Чайковскому в письме от 18 мая) Пётр Ильич жил в имении матери К. С. Шиловского. Знаменательная встреча Чайковского с певицей Е. А. Лавровской, во время которой она и предложила замысел оперы на сюжет «Евгения Онегина», согласно летописи «Дни и годы» произошла 13 мая. Таким образом, работа композитора

с Кашкиным над сценарием протекала 14 и, вероятно, 15 мая¹. Установив хронологическую достоверность воспоминаний (в их фактической стороне сомневаться оснований нет: Кашкин был близким другом Чайковского и в те годы — его коллегой по консерватории, воспоминания впервые вышли в свет в 1896 году и никем не ставились под сомнение), зададимся вопросом: когда же и кем был создан сценарий «Евгения Онегина», приведенный в письме композитора к М. И. Чайковскому? Из совокупности фактов следует, что этот текст написан именно в те три (или два) дня в деревне, когда Чайковский работал совместно с Шиловским. В новейшей литературе о Чайковском роль Шиловского в создании либретто пересмотрена: теперь считается, что Шиловский лишь помогал композитору оформлять литературный текст, создав также некоторые его фрагменты² (см., например: [Указатель сочинений П. И. Чайковского 2006, XXXI, 65, 74]). Нисколько не посягая на безусловный приоритет Чайковского в создании сценария и либретто, всё же предположим, что Шиловский сыграл свою роль и в окончательной выработке первоначального варианта сценария. В таком случае работа над ним продолжалась не одну ночь, а, в целом, около пяти дней. Этот временной диапазон важен не только для разгадки самого первого этапа истории создания оперы, но и потому, что расширяет круг его возможных соавторов, Кашкина и Шиловского, каждый из которых (и конечно, сам композитор) мог вспомнить о «Русалке» Даргомыжского как удачном примере «сценической обработки» Пушкина, где была и «связность и последовательность в ходе развития действия», и необходимые «уклонения от Пушкина». Но прежде чем рассматривать оперу Даргомыжского, обратимся к пушкинской «Русалке».

Еще в 2006 году автором этих строк было высказано предположение о том, что Даргомыжский, отказавшись в 1848 году от первоначальных сценария и либретто «Русалки» как слишком далеко ушедших от первоисточника, не только вернулся к оригинальному тексту драмы, но и мог обратиться к «Евгению Онегину»³ [Горячих 2006, 42–43, 45–46]. В пользу

¹ Документальных подтверждений встречи Чайковского с Лавровской именно 13 мая в литературе не приводится, возможно, она случилась в субботу 12 мая или еще ранее (в письме Чайковского к брату Модесту указана не точная дата, а лишь «на прошлой неделе»).

² Известно, что Шиловский отказался от авторских прав на либретто «Евгения Онегина», его имя никогда в дореволюционных изданиях и на афишах того времени не указывалось.

³ Не исключено, что это могло произойти и на предшествующем этапе (до 1848 года). Симптоматичным кажется выбор имени *Татьяна* для дочери Мельника (в первоначальном либретто «Русалки»). Введенной же в оперу новой героине, подруге Княгини, Даргомыжский дал имя *Ольга*.

этого предположения говорит целый ряд деталей, но, в первую очередь, появление в либретто отсутствующих в пушкинской «Русалке» строк, хорошо знакомых нам по двум «Онегиным».

«Русалка»

Пушкин	Даргомыжский
сцена «Берег»	III действие, № 16. Каватина
К н я з ь: «Я счастлив был, безумец... и я мог / Так ветрено от счастья отказаться».	К н я з ь: «Здесь сердце впервые блаженство узнало. Увы, ненадолго нам счастье дано! <...> Не сам ли, безумец, я счастье утратил! <i>А было так близко, возможно оно!</i> <i>А было так близко, возможно оно!</i> »

«Евгений Онегин»

Пушкин	Чайковский
8 глава, XLVII	III действие, 2 картина, № 22. Заключительная сцена
Т а т ь я н а: « <i>А счастье было так возможно, / Так близко!...</i> »	Т а т ь я н а: «Ах! Счастье было так возможно, так близко, так близко!» О н е г и н, Т а т ь я н а: «Ах! Счастье было так возможно, так близко, так близко, близко!»

Курсивом выделены строки, которые Даргомыжский, как представляется, «расслышал», вычленил в многослойном, «полифоническом» романе Пушкина, предвосхитив в этом прочтении «Евгения Онегина» Чайковским.

Привлечь внимание Даргомыжского к восьмой главе «Евгения Онегина» могла и определенная содержательная и ситуационная близость к моносцене Князя на берегу Днепра у мельницы. В своем признании Онегину Татьяна мысленно переносится в те места, где она была счастлива, где впервые с ним встретилась:

«Сейчас отдать я рада / Всю эту ветошь маскарада <...> ... за дикий сад, / За наше бедное жилище, / За те места, где в первый раз, / Онегин, видела я вас, / Да за смиренное кладбище, / Где нынче крест и тень ветвей / Над бедной нянею моей...» (8 глава, XLVI).

Приведем фрагмент текста речитатива Князя в «Русалке» (III действие, № 16), почти полностью сохранивший оригинальный текст драмы:

«Знакомые, печальные места! <...> Вот, вот мельница; она уж развалилась, веселый шум ее колес умолкнул. Ах, видно, умер и старик! Дочь бедную оплакивал он долго! А вот и дуб заветный! Здесь, здесь она, обняв меня, поникла и умолкла!»

В пушкинской «Русалке» в этом монологе был еще и «садик», который за прошедшие годы «разросся кудрявой рощей» (то есть одичал), созвучный «дикому саду» в имени Лариных⁴.

В параллельный ряд пространственных топосов в «Русалке» и «Евгении Онегине» входит и место роковой дуэли Ленского и Онегина. В сравнении с романом, в опере Чайковского, благодаря вводной ремарке начала второй картины второго акта, описание места действия — *берег реки, мельница, деревья* — оказалось еще более близким «Русалке» Даргомыжского (см. вводную ремарку к № 15).

Продолжим параллели с оперой Даргомыжского. Элегическое ариозо Ленского «Что день грядущий мне готовит?», предшествующее дуэли с Онегиным, — сложный сплав печальных воспоминаний, гимнического прославления любви и прощания с жизнью. В «Русалке» ему близка по эмоциональной атмосфере элегическая каватина Князя, после которой следует остродраматическая сцена с Мельником. В трехчастном ариозо Ленского кульминация достигается в динамизированной репризе, написанной Чайковским с большим внутренним движением. Она выделена ярким сдвигом в *As-dur* (*Andante mosso, ff*) с последующей красочной цепью аккордов, приводящих в *E-dur*; здесь же достигается и самая высокая тесситузная точка — *as*². В динамизированной репризе каватины Князя кульминация также приходится на *mosso*, и самый сильный ее момент — сопоставление трезвучий *As* (в этот момент звучит и самая высокая точка каватины — *as*²) и *E* (нотированном как *Fes*), а предшествует ему цепь модулирующих аккордов.

И всё же наибольшее количество сходжений обнаруживается в драматургии первых актов двух опер. Рассмотрим их последовательно.

⁴ В «Евгении Онегине» Пушкина обнаруживаются и другие эпизоды, которые, по ассоциации с пушкинской же «Русалкой», могли привлечь внимание Даргомыжского читателя. Например, следующие строки (4 глава, XV): «Что может быть на свете хуже / Семьи, где бедная жена / Грустит о недостойном муже, / И днем и вечером одна; / Где скучный муж, ей цену зная / (Судьбу однако ж проклиная), / Всегда нахмурен, молчалив, / Сердит и холодно-ревнив». Не напоминает ли «предсказание» Онегина ситуацию III–IV действий «Русалки» («день и ночь» томлящаяся в одиночестве «Княгиня бедная», которая «всё плачет и грустит»)?

И «Русалка», и «Евгений Онегин» начинаются quasi-бытовой сценой, за «фасадом» которой скрывается совсем иное. Нравоучения, прямые в арии Мельника («И где вам слушать стариков. Ведь вы своим умом богаты, а мы так отжили свой век») и завуалированные в дуэте Лариной и Няни (с характерным рефреном «Да, так-то, так!»), несут в себе важнейшую для драматургии обеих опер идею — высказанную в виде стариковской мудрости — о *возможности замены истинного счастья и любви их «приземленным», бытовым вариантом*. Многократные «Одно и то же надо вам твердить сто раз!» Мельника и «Привычка свыше нам дана, замена счастию она»⁵ Лариной и Няни, завершающие арию и дуэт, тождественны по своей функции и смыслу. В опере Чайковского повторение житейской максимы — словно ответ на иносказательно заданный вопрос в дуэте Татьяны и Ольги и идущем следом квартете (многократные повторения «Слыхали ль вы? / Вздохнули ль вы?»), символизирующий другой, противоположный смысл — мечты о любви и надежды юности.

Следующая сцена в «Евгении Онегине» — с крестьянами. В романе Пушкина их нет, здесь же они появляются, как и в первом действии «Русалки», внезапно. Роднит обе сцены прежде всего драматургическая функция хоров: временное отстранение уже заявленного лирического конфликта. Но в первом хоре Даргомыжского эта функция совмещается с его продолжением в плане иносказания. Открывает оба хора тенор-запевала; в его партии сначала звучат важные для главной драматургической линии слова: «Ах ты, сердце, мое сердце, ретивое молодецкое» (ср. в партии тенора-запевалы в «Евгении Онегине»: «Щемит мое ретивое сердце»). Но если первый хор в «Русалке» выдержан в печальном миноре (d-moll) и по смыслу (при отсутствии Наташи и Князя) может восприниматься как *предвещание*⁶ («Уродись, мое горе, ты полынью, злой травой»), то хор Чайковского, за исключением цитированной фразы, от подобной ассоциации свободен.

В следующей сцене и во втором, жанровом хоре-пляске «Евгения Онегина» (в «Русалке» их еще два — хороводная и плясовая) параллели с оперой Даргомыжского более отчетливы.

⁵ Напомним, что эта фраза была отчеркнута Чайковским в издании «Евгения Онегина» Пушкина, использованном в работе над оперой [Вайдман 1988, 71].

⁶ В музыке этого хора очень часто находили исключительно черты русской протяжной песни, между тем ее стилиевой облик сложнее: помимо песенных черт, отчетливо слышны и признаки медленного траурно-торжественного полонеза (характерного для русской музыки конца XVIII — первых десятилетий XIX века). В музыке первого хора «Евгения Онегина» также имеются далеко не только песенные черты.

«Русалка»

Хор: Здравствуй, соседка Пахомыч!
 Мельник: А что, нельзя ли вам
 повеселее что-нибудь пропеть?
 Хор: Вестимо, можно!
 Мельник: <...> Ведь барин здесь на
 мельнице остановился отдохнуть, а вы
 потешьте-ка его веселым хором!
 Хор: Для чего ж и не потешить?
 (Начинаются хоры. Девушки
 заплетают плетень.)

«Евгений Онегин»

Крестьяне: Здравствуй, матушка-
 барыня! <...>
 Ларина: Пропойте что-нибудь
 повеселей!
 Крестьяне: Извольте, матушка!
 Потешим барыню! (Во время пения хора
 девушки пляшут со сном.)

Конечно, выявленное сходство отчасти предопределено уже сложившимися канонами русской оперы, но есть и особая деталь. Тональности первого и второго народного хора в «Русалке» соотносятся как *T* и *D* (*d-moll* и *A-dur*). Аналогичное соотношение в «Евгении Онегине»: *Es-dur* — *B-dur*.

Еще больше сближений возникает между вторым крестьянским хором в «Евгении Онегине» и третьим в «Русалке». И «Как на горе мы пиво варили», и «Уж как по мосту, мосточку» плясовые, пляшут их, согласно ремаркам, девушки. Отметим сходное фактурное решение и интонационную близость тем двух хором. Ключевой мотив темы хора Чайковского⁷ (четырежды повторяющееся движение от *IV* ступени к *I*)⁸ акцентирован и в ядре темы, использованной Даргомыжским⁹ (звучит там дважды).

⁷ Тема хора «Уж как по мосту, мосточку» заимствована не из собственного сборника («50 русских народных песен») или сборника ученика композитора, В. П. Прокунина, к которым Чайковский постоянно обращался в своем творчестве, а из напева смоленской песни «Вейся ли, вейся, капуста», записанной С. Н. Рачинской. (Записи Софьи Рачинской из Бельского уезда Смоленской губернии, ныне Нелидовского р-на Тверской области, и Пореченского уезда Псковской губернии опубликованы в нотном приложении к сборнику «Материалы для изучения быта и языка Северо-западного края. Собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном» (Т. 1. Ч. 2: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. Санкт-Петербург: Типография Академии наук, 1890. XXXI, 708, 2 с. — Прим. ред.)

⁸ Чайковский работал над эскизом первой картины первого действия в конце мая — первых числах июня 1877 года. Тогда же, в конце мая, им был сочинен черновой эскиз финала Четвертой симфонии, в котором он использовал русскую песню «Во поле береза стояла». В ее напеве обращает на себя внимание такое же, как и в теме хора «Уж как по мосту, мосточку», четырехкратно звучание нисходящего мотива от *IV* к *I* ступени.

⁹ В основу хора Даргомыжский положил мелодию смоленской песни «Среди двора, изпод древа соловей-птица прощбетала».

Сцена приезда Онегина (№ 4. Сцена) дает еще одну драматургическую параллель с «Русалкой» (№ 2. Терцет).

«Русалка»

Н а т а ш а: Чу! Я слышу топот его коня...
Он! Да, он! (*Хочет бежать. Мельник
останавливает ее за руку.*)

«Евгений Онегин»

О л ь г а: Чу! Подъезжает кто-то, это он!
<...>
Т а т ь я н а: Ах! (*Хочет бежать, Ларина
удерживает ее.*) Скорее, уберу!

Сюжетная невозможность прямого ожидания Татьяной Онегина (хотя истинный смысл сцены заключается именно в этом) обусловила инверсию: первую фразу произносит Ольга. Однако же средства, примененные Чайковским (резко звучащий сдвиг из G-dur в e-moll, ускорение темпа, переход в оркестре к симфоническому развитию темы-секвенции Татьяны и быстрое достижение драматической кульминации), очень близки тем, которые использовал Даргомыжский в момент приезда Князя (та же внезапная модуляция из G-dur в e-moll, темповый сдвиг, передача ведущей роли оркестру, в партии которого появляется яркий рельефный материал, и стремительное достижение кульминации). Оба эпизода призваны не столько передать «величайшее волнение» (ремарка) героинь, сколько подчеркнуть *драматический смысл* происходящего, выступить предзнаменованием грядущих событий.

Появление Ленского и Онегина (№ 5. Сцена и квартет) имеет общие черты с появлением Князя в «Русалке». Оба события подчеркнута контрастны предшествующему нагнетанию напряжения (сжато у Даргомыжского и более развернутому у Чайковского). Помимо возвращения в мажор и очередной перемены темпа, отметим в обоих случаях вступительные четыре такта оркестровой музыки, выдержанной в подчеркнутой галантно-танцевальной манере. За ними в «Евгении Онегине» следует речитатив Ленского, переходящий в диалог и далее — в квартет. Если в опере Чайковского такой характер, совершенно несвойственный партии Ленского, еще можно объяснить этикетной ситуацией, то в «Русалке» подобные черты связаны с самим образом Князя. Важно, что в результате драматического развития они полностью исчезнут из его характеристики. Можно предположить, что и Чайковский не пытался передать подчеркнута галантной музыкой этикетный план, а имел в виду первоначальный облик Онегина и его манеры. Как и у Князя, эти черты — уже в сцене ссоры на балу — исчезнут без следа, произойдет еще более масштабное, чем у Даргомыжского, переосмысление образа главного героя.

Еще одно, на первый взгляд, неочевидное, свидетельство драматургической близости «Евгения Онегина» и «Русалки» выявляется при сравнении финалов первых актов. Уже при жизни Даргомыжского установилось мнение, что первое действие «Русалки» благодаря драматургической цельности и свершившейся в его финале трагической развязке представляет собой нечто уникальное, по сути — самостоятельную оперу в опере¹⁰. Среди тех, кто выделял первый акт «Русалки», был и Кашкин. О том, насколько была высока его оценка, можно судить по следующему утверждению в одной из статей, посвященных творчеству Чайковскому: «В оживленных драматических сценах П. И. Чайковский не достигал той силы выражения, какую мы находим, например, в первом финале *Русалки* Даргомыжского»¹¹ [Кашкин 1954b, 36]. Прямых оснований утверждать, что этот финал повлиял на драматургию «Евгения Онегина», нет, но важнейшая параллель есть. Если следовать акцентам, отчетливо расставленным Чайковским, — в музыке, литературном тексте и ремарках финала первого акта (№ 12. Сцена и ария Онегина), — становится очевидно, что здесь, как и в «Русалке», совершается *катастрофа*. Наиболее значимы для понимания истинного смысла происходящего в финале траурная по своему звучанию музыка в партии Татьяны и в оркестре, предшествующая появлению Онегина (ц. 20, «О, боже мой! Как я несчастна, как я жалка!»), а затем его «исповеди» (в том же d-moll, ц. 50, «О, боже! Как обидно и как больно!»), и гениальная в своей молчаливой выразительности последняя ремарка акта: «Онегин подает руку Татьяне. Она долго смотрит на него умоляющим взглядом, потом машинально встает и, опираясь на него, тихо уходит».

Такая трактовка финала первого акта «Евгения Онегина» позволяет сделать попытку обнаружить черты близости драматургии двух опер как *целого*. Как и в «Русалке», в «Евгении Онегине» окончательная развязка отодвигается в самый конец заключительной сцены оперы. Пространство между первым и последним актами в операх Чайковского и Даргомыжского в силу сюжетных и композиционных отличий не может быть сопоставлено напрямую, но определенные соответствия обнаруживаются.

¹⁰ К концу XIX века первое действие «Русалки» Даргомыжского уже можно было сравнить с такими операми, как «Сельская честь» П. Масканьи и «Алеко» С. В. Рахманинова.

¹¹ Нет нужды здесь спорить с утверждением Кашкина, его недооценка опер Чайковского очевидна, однако отметим, что слова эти были написаны в 1893 году, уже после кончины композитора, и, следовательно, критик сравнивал «Русалку» со *всеми* драматическими операми Чайковского!

Первая картина второго акта «Евгения Онегина» имеет свой финал и по этому параметру, а также по содержанию (схематически: бал, гости, хоры и танцы) сопоставима со вторым действием «Русалки» (аналогично: свадьба, гости, хоры и танцы). Аналогичны и основные композиционные единицы — хоры, хоры-танцы (соответственно Вальс и хор гостей «Да здравствует наш князь молодой» с чертами мазурки и полонеза), танцы (Мазурка в одном случае, Славянский и Цыганский танцы в другом), обособленный жанровый номер (Куплеты Трике — хор «Сватушка»), ариозо, переходящие в малый ансамбль и далее, в квинтет / квартет с хором.

Интересно сравнить драматургическое развитие конфликта в обеих операх. В первой картине второго действия «Евгения Онегина» конфликт как бы рассредоточен: это диалоги Ленского с Ольгой и Онегиным, сменяемые контрастными массовыми эпизодами. Конфликт постепенно набирает силу, достигая — на стыке с Финалом — первой кульминации (вызов на дуэль). Сквозная логика драматического действия поддержана и усилена сквозной ролью музыки вальса, как бы сопровождающего конфликт (мазурка, в сравнении с вальсом, выступает в функции контрастного фона). Драматургия второго акта «Русалки» организована более просто: только в Финале происходят события, отсылающие к трагедии первого действия, но и здесь конфликт обнажается не единожды (песня «По камушкам, по желту песочку» и раздающийся в момент поцелуя Князя и Княгини стон). Как и в опере Чайковского, следующие друг за другом фазы конфликта ускоряют драматическое действие, доводя его до кульминации.

Особенностью, сближающей два финала, становится разомкнутость, открытость — то есть снова перенос развязки: в «Евгении Онегине» местной (дуэль) и на один день, в «Русалке» — окончательной (судьба Князя) и опять отложенной надолго (в этом отношении опера Даргомыжского занимает едва ли не уникальное место в оперном театре XIX века).

Композиция последующих сцен «Евгения Онегина» дает с драматургической точки зрения еще несколько точек соприкосновения с «Русалкой». Двухфазную драматургию второй картины второго действия можно представить так: *элегия* (ария Ленского) — *трагедия* (дуэт «Враги, дуэль»). Такая же пара обнаруживается во второй половине третьего акта «Русалки» (№ 16 и № 17): элегическая Каватина Князя и драматическая сцена Князя с Мельником, где последний впервые предстает как трагическая фигура (в сюжетном плане в финале сцены Мельник бросается на Князя, которого спасают подросшие охотники). Но развязка Даргомыжским вновь отодвигается.

Третье действие «Евгения Онегина» состоит из двух картин. Если же их композиционно объединить, тогда параллель с последним, четвертым действием «Русалки» станет отчетливее. Для драматургии обоих финальных актов определяющее значение имеют черты *репризности* по отношению к первому акту: герои вспоминают и заново переживают события и чувства, прежнюю любовь (Татьяна, Наташа-Русалка). Здесь возникает смысловая *инверсия* — Онегин и Князь страстно жаждут любви отвергнутых ими в прошлом Татьяны и Наташи. Центральное место и в опере Чайковского, и в опере Даргомыжского занимают развернутые сольные высказывания героинь. При всей их несходности, принадлежности к разным «мирам» — реальному и фантастическому — есть всё же и общие мотивы: например, оскорбленной гордости и, что гораздо важнее, не погибшей любви (у Русалки соединенной с мезтью: «Жар мести и любви кипит в крови!»).

В связи с развязкой обеих опер возникает ключевой вопрос: *достижимо ли счастье* («Счастье было так возможно, так близко...»)? Ответ на этот вопрос в «Русалке» Даргомыжского воплощен в двух взаимодействующих идеях: невозможности «замены счастья» и невозможности вернуть утраченное счастье. Первая — в самоубийстве Наташи, крахе надежд Княгини и Князя на семейное счастье, даже в помешательстве Мельника. Вторая — воплощается в почти зеркальных (показанных через параллелизм ситуаций, сходство в вербальном и музыкальном тексте) попытках Наташи и Княгини вернуть любовь Князя¹², гибели последнего как прямого следствия воскресшего чувства и самоубийственной надежды на *прежнюю* любовь Наташи-Русалки¹³. Радикально изменена Даргомыжским и мотивация Русалки. Последние ее слова в драме Пушкина — о мести: «Прошло двенадцать¹⁴ долгих лет — я каждый день / О мщенье помышляю... / И ныне, кажется, мой час настал». Они стали первыми в Арии четвертого действия. Завершается же Ария Русалки словами с противоположным смыслом (вместо мщенья — любовь и убийственная жажда *вернуть* *прежнее*): «Двенадцать лет я в разлуке тяжелой томлюся, страдаю. О, час блаженный, давно желанный, мой Князь навек, навек мне возвращен!» Отсюда и кульминационная роль темы — любовного зова Русалки («я жду тебя по-прежнему») в финальной сцене.

¹² Укажем и на арию Княгини в третьем действии, музыкальной кульминацией и смысловым итогом которой станет фраза на словах «Былого счастья уж мне не воротить!» В увертюре к опере она получит статус самостоятельной темы с важнейшей (итоговой) драматургической ролью в коде.

¹³ Даже безумный Мельник умоляет Князя «вернуть», «возвратить» ему дочь.

¹⁴ Так в «Русалке» в редакции В. А. Жуковского, с которой работал Даргомыжский. В автографе Пушкина — семь.

В опере Чайковского две названные идеи получают свое развитие. Это крах надежд Татьяны на счастье с Онегиным, попытка «замены счастья» браком с Греминым, утраченное счастье Онегина, его вспыхнувшие чувства (также показанные зеркально — по отношению к Татьяне) и попытка вернуть ее прежнюю любовь. В этом контексте — напомним о смерти охваченного любовью Князя в дописанном Даргомыжским финале «Русалки» — совершенно иначе воспринимаются заключительные слова Онегина в первой редакции оперы (отсутствующие у Пушкина): «О смерть! о смерть! Иду искать тебя!..»

В те же месяцы, когда был выбран онегинский сюжет и сверхинтенсивно шла работа над оперой, Чайковский решал для себя близкий по смыслу жизненный вопрос, связанный с женитьбой на А. И. Милюковой (в конце мая он посватался, 6 июля состоялась свадьба). Одним из отражений этих мучительных для композитора размышлений стало письмо от 12 августа 1877 года к Н. Ф. фон Мекк:

«Вы совершенно правы, Надежда Филаретовна, говоря, что есть случаи в жизни, когда нужно крепиться, терпеть и искусственно создавать себе хотя бы тень благополучия. <...> Новая связь приковывает меня теперь навсегда к арене жизни, убежать нельзя! Остается, как Вы говорите, махнуть рукой и постараться быть искусственно счастливым» [Чайковский 1961, 166–167].

Творческий процесс у великих художников в самой сокровенной его сущности всегда остается тайной, и прямые параллели между событиями жизни и творчеством, как правило, приводят к упрощению. И всё же... в случае «Евгения Онегина» они не кажутся поверхностными и, как представляется, позволяют приблизиться к пониманию замысла этой оперы.

Литература

- Асафьев 1954 — Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. Т. 2. Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / ред. текста, вступ. ст. и примеч. В. В. Протопопова и Е. М. Орловой. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 73–141.
- Брюллова 1973 — Брюллова А. И. П. И. Чайковский // Воспоминания о Чайковском: [сб. ст.] / сост.: Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. 2-е, перераб. и доп. изд. Москва: Музыка, 1973. С. 123–139.

- Вайдман 1988 — *Вайдман П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 1988. 175 с.
- Горячих 2006 — *Горячих В. В.* «Русалка» А. С. Даргомыжского. К истории сюжета и либретто оперы // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2006. Вып. 1. С. 39–46.
- Кашкин 1954а — *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском / общ. ред., вступ. ст. и примеч. С. И. Шлифштейна. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. 225 с.
- Кашкин 1954б — *Кашкин Н. Д.* П. И. Чайковский. Опыт характеристики его значения в русской музыке // *Кашкин Н. Д.* Избранные статьи о П. И. Чайковском / общ. ред., вступ. ст. и примеч. С. И. Шлифштейна. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 27–43.
- Пекелис 1973 — *Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. Т. 2: 1845–1857.* Москва: Музыка, 1973. 416 с.
- Угрюмова 1973 — *Угрюмова Т.* Роль опер Даргомыжского в формировании русской лирической оперы // Научно-методические записки. Вып. 1 / Уфим. гос. ин-т искусств; гл. ред. Л. М. Пятых. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1973. С. 66–85.
- Указатель сочинений П. И. Чайковского — Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. Москва: П. Юргенсон, 2006. LXXX, 1107 с.
- Чайковский 1953 — *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. Москва: Музгиз, 1953. 437 с.
- Чайковский 1961 — *Чайковский П. И.* Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. 6: Письма 1876–1877 / подг. Н. А. Викторовой и Б. И. Рабиновичем. Москва: Музгиз, 1961. 397 с.

Сведения об авторе

Горячих, Владимир Владимирович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>

SPIN-код: 7014-8054

e-mail: goryachih@mail.ru

Кандидат искусствоведения (1999), доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета
199034 Санкт-Петербург, В. О., Менделеевская линия, 5

“Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky and “Rusalka” by Alexander Dargomyzhsky: Dramaturgical Parallels

Goryachikh, Vladimir V.

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

Abstract. The article represents the first attempt in Russian musicology to explore dramaturgical parallels between the operas “Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky and “Rusalka” by Alexander Dargomyzhsky from the point of view of the plot, main characters images, libretto dramaturgy, and musical composition. The details provided include little-known information on Tchaikovsky’s attitude to “Rusalka”. Dramaturgical intersections of Dargomyzhsky’s opera with Alexander Pushkin’s novel “Eugene Onegin”, which, in turn, could attract Tchaikovsky’s attention at the first stage of composing the opera, are considered. In this regard, the history of creation of the initial scenario of “Eugene Onegin” and participation of the music critic Nikolay Kashkin therein are carefully reconstructed, details of the composer’s private life being addressed. A hypothesis is proposed about a possible influence of Dargomyzhsky’s “Rusalka” on the dramaturgic idea of the Tchaikovsky’s opera, revealing a number of parallels in the plot and situational parallels between the two operas. The dramaturgy and compositional scheme of the first two acts of “Rusalka” and “Eugene Onegin” are consistently compared, including the development of the conflict; the techniques of reprise and inversion in relation to the first act are discovered, which unify the third act of the Tchaikovsky’s opera and the fourth act of the Dargomyzhsky’s opera. Two interrelated ideas in the dramaturgy of the both operas are considered as the denouement: it is impossible to replace happiness and it is impossible to return lost happiness.

Keywords: *Pyotr I. Tchaikovsky, Nikolay D. Kashkin, Alexander S. Dargomyzhsky, Aleksandr S. Pushkin, “Eugene Onegin”, “Rusalka”, scenario, libretto, composition and dramaturgy of the opera, idea of happiness.*

Submitted on: 28.01.2020

Published on: 15.05.2020

For citation: *Goryachikh, Vladimir V.* “Eugene Onegin’ by Pyotr Tchaikovsky and ‘Rusalka’ by Alexander Dargomyzhsky: dramaturgical parallels.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 2 (2020), pp. 6–24 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.001

Works cited

- Asaf’ev, Boris V. (1954). “Evgeniy Onegin.’ Liricheskie stseny P. I. Tchaikovskogo” [“Eugene Onegin.’ Lyric scenes by Pyotr I. Tchaikovsky”]. In *Izbrannye trudy* [Selected works]: in 5 vols. Vol. 2: *Izbrannye raboty o P. I. Tchaikovskom, A. G. Rubinsteine, A. K. Glazunove,*

- A. K. Lyadove, S. I. Tanevee, S. V. Rachmaninove i drugikh russkikh kompozitorakh [Selected works on Pyotr I. Tchaikovsky, Anton G. Rubinstein, Alexander K. Glazunov, Anatoliy K. Lyadov, Sergey I. Taneev, Sergey V. Rachmaninov and other Russian composers], ed. by Vladimir V. Protopopov & Elena M. Orlova. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, pp. 73–141 (in Russian).
- Bryullova, Alina I. (1973). "Pyotr I. Tchaikovsky." In *Vospominaniya o Tchaikovskom: sb. st. [Memories of Tchaikovsky: Collection of articles]*, ed. by Evgeniya E. Bortnikova, Kseniya Yu. Davydova, Galina A. Pribegina. 4th ed. Moscow: Muzyka, pp. 123–139 (in Russian).
- Vaydman, Polina E. (1988). *Tvorcheskiy arkhiv P. I. Tchaikovskogo [Creative archive of Pyotr I. Tchaikovsky]*. Moscow: Muzyka, 175 p. (in Russian).
- Goryachikh, Vladimir V. (2006). "‘Rusalka’ A. S. Dargomyzhskogo. K istorii syuzheta i libretto opery" ["The Rusalka" by Alexander Dargomyzhsky. To the story of the plot and the libretto of the opera] In *Vestnik of Saint Petersburg University. History*, Issue 1 (2006), pp. 39–46 (in Russian).
- Kashkin, Nikolay D. (1954a). *Vospominaniya o P. I. Tchaikovskom [Memories of Pyotr I. Tchaikovsky]*, ed. by Semen I. Shlifshteyn. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 225 p. (in Russian).
- Kashkin, Nikolay D. (1954b). "P. I. Tchaikovsky. Opyt kharakteristiki ego znacheniya v russkoy muzyke" [Pyotr I. Tchaikovsky. The experience of characterizing its significance in Russian music]. In *Izbrannye stat'i o P. I. Tchaikovskom [Selected articles on Pyotr I. Tchaikovsky]*, ed. by Semen I. Shlifshteyn. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, pp. 27–43 (in Russian).
- Pekelis, Mikhail S. (1973). *A. S. Dargomyzhskiy i ego okruzhenie [Alexander Dargomyzhsky and his entourage]*: in 3 vols. Vol. 2: 1845–1857. Moscow: Muzyka, 416 p. (in Russian).
- Ugrjumova, Tat'yana S. (1973). "Rol' oper Dargomyzhskogo v formirovanii russkoy liricheskoy opery" ["The role of Dargomyzhsky operas in the formation of the Russian lyric opera"]. In *Nauchno-metodicheskie zapiski [Scientific and methodological notes]*, Issue 1, Ufa State Institute of Arts; ed. by Leonid M. Pyatykh.. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izdatel'stvo, pp. 66–85 (in Russian).
- Tematiko-bibliograficheskiy ukazatel' sochineniy P. I. Tchaikovskogo* (2006) [*Thematic and bibliographical catalogue of Pyotr I. Tchaikovsky's works*], ed. by P. Vaydman, L. Korabel'nikova, V. Rubtsova. Moscow: P. Yurgenson, 1107 p. (in Russian).
- Tchaykovskiy, Pyotr I. (1953). *Muzykal'no-kriticheskie stat'i [Music critical articles]*. Moscow: Muzgiz, 437 p. (in Russian).
- Tchaykovskiy, Pyotr I. (1961). *Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Literary works and correspondence]*: in 17 vols. Vol. 6: Pis'ma 1876–1877 [Letters 1876–77], ed. by Nina A. Viktorova & Boleslav I. Rabinovich. Moscow: Muzgiz, 397 p. (in Russian).

About the author

Goryachikh, Vladimir V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>

SPIN-code: 7014-8054

e-mail: goryachih@mail.ru

PhD (Arts, 1999), Associate Professor at the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Associate Professor at the History of West-European and Russian Culture at the Institute of History at the Saint Petersburg State University
5 Mendeleevskaya liniya, Saint Petersburg 19903

УДК 781.2
ББК 85.31
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.002

Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова

Мельникова, Елена Владимировна

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
620014 Екатеринбург, пр. Ленина, 26

Аннотация. Статья посвящена фортепианному опусу Ивана Соколова «Волокос» (1988), который демонстрирует один из возможных вариантов нетрадиционного соотношения слова и музыки. Жест — элемент театрализации, этой заметной тенденции современной музыки — также находит отражение в данном произведении, поскольку важное значение в реализации авторского замысла приобретают средства инструментального театра.

В «Волокосе» И. Соколов предлагает также особую форму музыкального шифрования, в результате чего происходит последовательное перекодирование вербального текста в музыкальный («криптофония»). Несмотря на критическую оценку композитором своих ранних сочинений и используемой в них техники кодирования внемузыкального смысла, именно этот способ организации музыкального материала оказался востребованным в то время и другими композиторами в поисках новых форм музыкального самовыражения.

Знаковый для последней четверти XX века и для творчества Ивана Соколова, опус «Волокос» является своеобразным манифестом автора и одним из примеров экспериментов со словом, музыкой и жестом, которые продолжаютя и в новейшей музыкальной практике.

Ключевые слова: *слово и музыка, жест, Иван Глебович Соколов, «Волокос», инструментальный театр, криптофония.*

Дата поступления: 20.11.2019

Дата публикации: 15.05.2020

Для цитирования: *Мельникова Е. В. Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 2. С. 25–41.*
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.002.

Елена Мельникова

Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова

Опус Ивана Соколова «Волокос» (1988) стал первым авангардным сочинением композитора, открывшим экспериментальный период его творчества. В оригинальной по замыслу и воплощению фортепианной пьесе отражается целый ряд актуальных для музыкального искусства конца XX века тенденций — поисков и открытий в сфере нетрадиционного взаимодействия музыки, слова, жеста, движения, акционизма, вербальных и невербальных компонентов партитуры.

В современном композиторском творчестве понятие «слово и музыка» значительно расширяется: «словом», наряду с целостным поэтическим и прозаическим текстом, может являться и компонент произведения, не состоящий из связных слов (их заменяют междометия, отдельные фонемы) либо разделяемый в процессе озвучания на элементы, которые соединяются, комбинируются, контрапунктируют по вертикали и по горизонтали. В качестве «слова» может выступать и непроизносимый вербальный текст, и различные словесные и внесловесные проявления человеческого голоса (крик, смех, плач, мычание, рычание, кашель, чавканье, стоны, свист, вздохи и другие звуки). Поэтому в настоящей статье традиционная для музыковедческой литературы формулировка «слово и музыка» дается в кавычках¹; кавычками подчеркивается также некая метафоричность в употреблении понятия «слово».

Исследовательский интерес к указанной проблеме в новейшем искусстве зачастую исходит не от музыковедов, а от самих композиторов (видимо, не без влияния интенсивного развития семиотики и успехов лингвистики в целом). О нетрадиционных формах взаимодействия «слова и музыки», чаще по поводу собственного творчества, высказывались Л. Берно, Л. Ноно, В. Лютославский, К. Пендерецкий, С. Райх, М. Кагель, Д. Лигети, К. Штокхаузен, С. Губайдулина и сам Соколов. Первые двое

¹ Ранее автором данной статьи была предложена систематизация новых видов взаимодействия «слова и музыки» в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI веков [Мельникова 2004, 79; Мельникова 2015, 217].

из перечисленных теоретически обосновали свои взгляды в специальных работах.

Воззрения на проблему соединения в синтетической целостности слова и музыки, языка знаков и языка звуков Лучано Берิโอ изложил в статье «Музыка и поэзия: один опыт» [Berio 1959], которая посвящена в основном разбору собственного электронного опуса «Тема: Приношение Джойсу». В частности, Берิโอ писал:

«Поэзия — это тоже вербальное сообщение, развертывающееся во времени. Запись и средства электронной музыки в целом дают нам реальное и конкретное представление об этом — гораздо более полное, чем публичное представление и театрализованное чтение стихов. С помощью этих средств я попытался экспериментально проверить новую возможность соединения поэтического и музыкального текста, без того, чтобы в результате этого объединения верх взяла одна из двух выразительных систем. Пытаясь, скорее, сделать речь способной ассимилировать и полностью обусловить музыкальную составляющую опуса»² [Berio 1959, 100].

По сути, речь идет об эксперименте: Берิโอ подчеркивает, что его интересовала «возможность реализовать новую форму соотношения слова и звука, поэзии и музыки» [Berio 1959, 100]. При этом композитор пояснял:

«истинная цель тут — не противопоставление и не смешивание двух различных выразительных систем, а, напротив, создание между ними непрерывности, то есть незаметного перехода одного в другое, стирая явные различия между восприятием логико-семантического типа (тем, которое свойственно устной коммуникации) и восприятием музыкального типа, которое трансцендентно и противоположно первому как в содержательном, так и в звуковом плане» [Berio 1959, 101].

Статья Луиджи Ноно «Текст — музыка — песнь» [Nono 1975]³ — своего рода авторское обоснование новых принципов работы с вербальным материалом в кантате для солистов, хора и оркестра «Прерванная песнь»

² Здесь и далее перевод автора статьи.

³ Точнее — доклад, прочитанный Ноно на Дармштадтских курсах 8 июля 1960 года и опубликованный позднее в литературной записи его ученика Х. Лахенмана.

(1955–1956). В статье Ноно дает ответ на критику Штокхаузена, неприятно высказавшегося о «Прерванной песни» в своей работе «Слово и музыка» [Stockhausen 1958]. По мнению Штокхаузена, Ноно не раскрывает смысл текста (фрагментов из книги «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления»), а маскирует «нелитературный» текст формой: «он сводит язык к его звучаниям и делает из этого музыку» [Stockhausen 1958, 67].

Ноно же оправдывает саму возможность подобного подхода к соединению музыки и слова, обнаруживая прототипы вокального письма «Прерванной песни» в политекстовых (и даже полиязычных) мотетах XIII века, в музыке И. С. Баха и В. А. Моцарта.

В музыкальных партитурах появляется и *визуальный* — «немой», не предназначенный для озвучивания — текст, выполняющий, тем не менее, различные функции в художественном целом произведения. Неозвученное слово содержится в струнном квартете Ноно «Фрагменты и тишина, к Диотиме» (1979–1980). Вписанные в партитуру краткие фрагменты из стихотворений Фридриха Гёльдерлина служат знаками, приоткрывающими дорогу к содержанию сочинения. Тексты видны только исполнителям или тем, кто знакомится с квартетом по нотам. Это не программные указания; сам Ноно в предисловии к партитуре определяет стихотворные фрагменты как «молчаливые песнопения из других миров, из других пространств» [Nono 1981, 3]⁴. Поскольку словесный текст дан не целиком, а выборочно, его можно по-разному интерпретировать. Ноно использовал пятьдесят два фрагмента из стихотворений разных лет, некоторые фрагменты состоят из одного-двух слов: «один», «когда из глубины», «надеясь и терпя», «в тихой, вечной ясности» и т. п.⁵

Яркий представитель поколения 1980-х, Иван Соколов по праву считается одним из самых радикальных экспериментаторов, открывающих новые перспективы в музыкальном искусстве. Как пианист он исполняет (наряду с классико-романтическим репертуаром) зачастую написанные специально для него сочинения своих современников-соотечественников — С. Губайдулиной, Н. Корндорфа, Г. Уствольской, В. Екимовского, Д. Смирнова, Е. Фирсовой и многих других.

⁴ Л. Кириллина подчеркивает, что «цитаты существуют автономно, и музыканты могут лишь „петь“ их про себя» [Кириллина 1995, 49].

⁵ Неозвучиваемое слово мыслится композитором как компонент партитуры, который призван оказывать музыкально-смысловое воздействие на исполнителя, а через него и на слушателя.

«Я переживаю музыку более интенсивно, когда я её играю»,

— признается Соколов в одном из интервью, приводя слова своего учителя Николая Сидельникова:

«Пальцами прикасайтесь к музыке, и вы будете ее лучше чувствовать и понимать» [Соколов 2005, 8].

И далее:

«Даже если вспомнить „альтернативные“ времена, на меня очень большое влияние оказывали те вещи, которые я играл, а записей их у нас еще не было. Среди них — поздние Клавириштюки Штокхаузена с театром, почти все произведения Кейджа, лучшие фортепианные произведения „советских композиторов“ („Ярило“ Корндорфа, „Постлюдия“ Фараджа Караева, вся Уствольская) — всё это каким-то подсознательным образом перерабатывается в мои собственные вещи» [Соколов 2005, 8].

Для Ивана Соколова именно «Волокос» стал программным заявлением: здесь впервые к диалектической паре «слово и музыка» добавляется понятие «жест», новаторски осмысляемое в творчестве композитора. В названии одного из наиболее оригинальных сочинений раннего, «альтернативного» периода заложена зеркально прочитанная фамилия автора; сам процесс исполнения включает различные поведенческие акции с целью выявления разных «точек зрения» на предмет. В трех разделах фортепианной пьесы слово, музыка и жест оказываются одинаково значимыми для раскрытия замысла.

В монографии «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [Цареградская 2018] Татьяна Цареградская прослеживает зарождение и развитие «музыкального жеста», выявляет особенности его авторской интерпретации на основе изучения высказываний и музыкальных опусов композиторов второй половины XX века, среди которых К. Саариахо, Л. Берио, К. Штокхаузен, М. Кагель, Дж. Кейдж, Б. Фёрнихоу⁶. Об этом высказывался и Соколов. Анализируя свое творчество «альтернативного» периода, Соколов констатирует, что с помощью

⁶ Фактически, в данной трактовке феномен «музыкальный жест» вмещает в себя и понятие «инструментального театра», которому посвящено уже немало исследований (см. например: [Петров 2013; Чикунова 1997; Heile 2016]).

объединения жеста, звука, слова он планировал «в будущем свою музыку как-то „автономизировать“, „очистить“. И вот тогда получится нечто новое. Может быть таким хитроумным способом появится возможность рождения индивидуальности. Хотя последнее уже сейчас для меня значения не имеет»⁷.

Написанная, по свидетельству автора, в переломный момент творчества, фортепианная пьеса «Волокос» посвящена размышлениям о самом себе, о природе творческого самовыражения. Идея сочинения (в формулировке автора) — «посмотреть на себя, свой творческий организм со всех сторон: снизу, сверху, сбоку, сзади» [Соколов 1997, 3]. «„Волокос“ — „Соколов“, который читается из «зазеркалья», из глубины своего „я“. Это чтение дополняется элементами театрализованного действия, «своеобразного дадаистского ритуала» (по выражению И. Снитковой [Сниткова 1999, 100]). Исполнение пьесы начинается так:

«Пианист ложится под рояль головой к клавишам верхнего регистра, удобно устраивается на правом боку и начинает храпеть. Потом поворачивается на спину, „просыпается“, потягивается, „случайно“ задевает несколько любых клавиш верхнего регистра, „удивленно“ повторяет сыгранное (разумеется, приблизительно), вылезает из-под рояля и, продолжая хаотично нажимать на клавиши (негромко, без педали, немного нерешительно), читает текст» [Соколов 1997, 3].

Такое начало — акция, заставляющая вспомнить о «Театральной пьесе» Дж. Кейджа. Играя и рассуждая вслух, пианист (последовательно) лежит (сидит, стоит) под (за, над) роялем, обнаруживая одновременно взаимнообратимость верха и низа — как добра и зла, по мысли автора.

Специфика музыкального материала сочинения согласуется с методом организации опуса. В «Волокесе» Соколов предлагает особую форму музыкального шифрования, некую знаковую систему, основанную на определяемом композитором соответствии букв русского алфавита музыкальным звукам, вследствие чего происходит последовательное перекодирование вербального текста в музыкальный. Таким образом, музыкальная составляющая сочинения — это точно выполненный «перевод», в котором каждая буква приравнена к конкретному тону, а музыкальный синтаксис определен лексическим и фразовым строением «первоисточника».

⁷ Цит. по: [Хитрук 2007, 125].

Приведем текст, зашифрованный композитором в сочинении:

«Мне стало ясно, что писать по-старому нельзя. Перелом в стиле произошел естественно. Стала скучна своя музыка. В чужой музыке стало интересно только то, что автор не вкладывал в нее. Я просто доверился чувству. Как сказал Заболоцкий:

А ты — соловей, пригвожденный к искусству,
В свою Клеопатру влюбленный Антоний,
Как мог ты довериться, бешеный, чувству,
Как мог ты увлечься любовной погоней!

Кажется, я нахожу себя. Это тот огород, который можно возделывать»⁸.

Шифровальный ключ введен композитором непосредственно в музыкальную ткань сочинения в виде нескольких пуантилистически изложенных фраз, экспонирующих буквенный алфавит в определенном звуковом пространстве. В смысловой дифференциации элементов алфавита здесь заметную роль играют различные шумы («стукнуть кулаками по раме» = Т, «ладонью по бакенклёцу» = Ь) и регистры звучания (звуки в разных регистрах обозначены разными буквами). Представление музыкального алфавита исполнитель завершает беззвучно — магическим «жестом фокусника», разжимая пальцы в сторону публики. Это ключевой символ сочинения — слово-буква «Я» (*ил. 1*).

Уже на уровне составления музыкального алфавита проявляется индивидуальный авторский подход: решающую роль играет принцип отбора звуковых элементов. Звуковая шкала подчиняется достаточно жестким формально-конструктивным требованиям, так как именно она становится ответственной за все будущие музыкально-интонационные «последствия». Развертывание музыкальной формы диктуется фонетической природой вербального текста, его буквенно-частотным составом; при этом вербальный текст звучит, сочинение словно бы рассказывает о самом себе, что напоминает средневековые *vox rei*, ренессансный «сонет о сонете» и т. п.

Рассмотрим взаимодействие вербального, музыкального и визуального (жестового) компонентов в композиции «Волокос». Перед тем как начать играть, пианист произносит:

⁸ Расшифровка автора статьи.

«Слова в этом произведении играют такую же роль, как и музыка. „Волокос“ — попытка посмотреть на себя изнутри зеркала — попытка заведомо невозможная, условная. Это попытка взгляда делится поэтому условно на три части. Сначала — взгляд из-под рояля снизу, потом со стороны, а потом сверху. Также существует проекция этих взглядов в других плоскостях — слева направо (доброе начало)» [Соколов 1997, 3].

Затем он указывает жестом «направление добра» и одновременно иллюстрирует игрой на инструменте: подняв левую руку кверху, исполнитель играет правой рукой ряд мажорных трезвучий, расположенных по квинтам. Затем пианист продолжает речь:

«...и справа налево (злое)» [Соколов 1997, 3].

Опустив левую руку книзу (в «направлении зла»), правой рукой он исполняет нисходящий по квинтам ряд минорных трезвучий. Далее говорится следующее:

«...и в нравственном пространстве — добро и зло» [Соколов 1997, 3].

Центром подобным образом дифференцированного звукового пространства является звук *ми* первой октавы.

Пианист продолжает комментировать свои действия:

«Текст, который говорится, записан с приблизительной точностью в нотах таким образом, что каждому звуку соответствует буква» [Соколов 1997, 4].

Играя звуки, исполнитель последовательно перечисляет буквы русского алфавита.

«Это была первая часть трехчастного сочинения. Во второй части — попытка словами и звуками объяснить причину возникновения этого странного сочинения...» [Соколов 1997, 5].

Второй, центральный раздел пьесы представляет собой музыкальный шифр, перекодированный вербальный текст (его содержание приведено выше). На фоне звучания исполнитель излагает идею сочинения:

«Наступил момент, когда стало ясно, что в прежней манере писать нельзя, а в какой писать — было неясно. И, отключившись от форм, созданных в музыке, вслушиваясь в себя, я увидел эту странную манеру. Она проявилась как на фотопленке, помимо моей воли, удивив меня самого. В этот момент одно из четверостиший Заболоцкого оказалось созвучным этому процессу» [Соколов 1997, 5–7].

Пианист встает и, продолжая играть, декламирует стихотворение Заболоцкого стоя, комментируя:

«Восхищение перед поэзией Заболоцкого заставило меня встать, и это является переходом к третьей части сочинения „Волокос“ — взгляду на себя сверху» [Соколов 1997, 7–8].

Потом он садится, играет сидя, произнося:

«Короткий фрагмент, исполняемый сейчас сидя, является лишь элементом, специально запутывающим излишне гармоничную форму этого сочинения» [Соколов 1997, 8].

Закрепив педаль, пианист ложится на крышку рояля, которая с самого начала произведения была закрыта:

«Итак, взгляд на себя сверху. При этом смещаются направления добра и зла» [Соколов 1997, 9].

Левая рука делает жест по направлению к залу, правой рукой пианист играет тот же ряд мажорных трезвучий, с которого начиналась композиция:

«Добро направлено к людям, а зло — от людей» [Соколов 1997, 9].

Правая рука делает жест по направлению от зала, звучит минорный ряд трезвучий. Заканчивается пьеса противоположностью того, с чего началась — стоянием на рояле: пианист встает на крышку рояля, делает правой рукой жест, направленный вверх, спрыгивает на пол, кланяется и уходит со сцены.

Как можно заметить, в «Волокосе» отразились различные аспекты экспериментов со «словом», характерных для искусства второй половины

XX века. В практике московского музыкального фестиваля «Альтернатива» в 1980–1990-е годы сложилось особое направление, получившее название «криптофония»⁹. Ведущими представителями так называемых московских криптофонистов стали Сергей Невраев, Ираида Юсупова и Иван Соколов.

Криптофония во многом возникла под влиянием идей, принадлежащих к области концептуализма, основоположником которого в музыке считают Дж. Кейджа¹⁰ — «гениального изобретателя», по выражению его учителя А. Шёнберга¹¹. Система авторской шифровки смысла может реализовываться в музыкальных опусах различным образом: от включения в звуковую материю отдельных букв алфавита, до развернутых текстов, прямо переводимых на язык музыки (как в «Волокосе»). Криптофония, по сути, становится одним из аспектов обозначенной в настоящей статье проблемы «слово и музыка» в широком значении.

В сравнении с древними и средневековыми системами тайнописи криптофония обнаруживает во многом иные цели и функции: она не предназначена исключительно для сокрытия некоего сакрального смысла. Напротив, в большинстве случаев криптофония нацелена на выявление смысла через особые формы его артикуляции. Не случайно поэтому сами авторы открыто, устно и письменно, рассказывают о мотивации своих композиторских идей, охотно раскрывают использованные системы шифрования.

Криптофония трактует музыку как форму инобытия слова. Слово становится для криптофонистов, по выражению Невраева, «основанием

⁹ Термин «криптофония» — неологизм, означающий музыкальную криптографию («специальная система изменения обычного письма с целью сделать текст понятным лишь для тех лиц, которые знают эту систему; тайнопись» [Криптография 1999, 130]). Первая попытка теоретического обоснования данного явления принадлежит композитору С. Невраеву, который впервые обратился к нему в своем комментарии к сочинению «Чувствительные оды» (1991). О криптофонии и криптофонистах писала И. Сниткова в своей статье [Сниткова 1999], на материал которой опирались авторы вводного раздела учебника «Теория современной композиции» [Ценова 2005], упоминая о данном направлении.

¹⁰ Подробнее об этом см.: [Iddon 2014; Высоцкая, Григорьева 2011, 299–310].

¹¹ Апология Кейджа выражена Соколовым публично в традиции музыкального “hommage”. Это — пьеса «Воздушное письмо» из триптиха «О Кейдже» (1992, год смерти Кейджа), в котором есть непроизносимый текст: «Дорогой Джон Кейдж! Спасибо Вам за то, что Вы показали нам, каким может быть искусство. Жаром своей любви к нему Вы расплавили его тело, опять создав из него эфир, „Дух Божий“, который носился над водами. Этот эфир предельно чуток, он мгновенно принимает облик творца, создающего из него творение, и делает этим миссию творца предельно ответственной. Спасибо Вам за это! И поэтому теперь в каждом творении, большом и малом, сознательном и стихийном, есть и всегда будет частица Вас. Мы будем стараться как можно лучше отражаться в зеркале Вашего Духа. Да поможет нам в этом Бог!» [Соколов 1997, 37–39].

для сочетания элементов речи, которое бы имело смысл» в той современной ситуации, когда «за каждым звуком или аккордом может следовать каждый»¹².

Криптофония нередко подчиняет смыслу слова всё произведение, в котором собственно музыка может играть весьма скромную роль. Об этом высказывался позднее и Соколов в связи с собственным творчеством (не без критической нотки):

«В моих ранних сочинениях („Волокос“, „Тринадцать пьес“, „Рисуя в одиночестве“, „Звук в житии“) невероятно большое значение имел факт разговоров о музыке. Иной раз было гораздо важнее объяснить концепцию, рассказать и понять умом, головой, чем сыграть, почувствовать и проникнуться. Это было максимально далеко от музыки. Музыка совершенно не мыслилась без некоего дополнительного поддерживающего литературного, концептуального пласта. <...> И если, чтобы реанимировать умирающий организм музыки, мы используем средства вроде инструментального театра или концепций, то мы этим делаем музыку плоской и непрозрачной. Она лишается некой подпитки других стилей, других эпох и других мыслей, принадлежащих той же эпохе. Например, если в „Волокосе“ я постоянно говорю о том, как это сочинение нужно понимать, то его уже невозможно понимать по-другому» [Соколов 2005, 9].

Очевидно, что криптофония — лишь одна из попыток решения типичных для музыки второй половины XX века языковых проблем, возникающих в условиях, когда более не существует «заданных» и «общепризнанных» смыслоорганизующих норм. Несмотря на критическую оценку Соколовым своих ранних произведений и используемой в них техники кодирования внемузыкального смысла, именно такой способ организации музыкального материала оказался востребованным в момент поиска своего стиля, новых форм музыкального самовыражения. Желая «объяснить причину возникновения этого странного сочинения» — фортепианной пьесы «Волокос», — композитор изобрел своеобразный жанр литературно-музыкальной лекции, в котором «слово» предстает в двух качествах: произносимое (как средство передачи конкретной информации) и непроизносимое, зашифрованное в музыке (как инструмент специфического оформления музыкального материала). Важную роль при этом играет и визуальный аспект — жест, привносящий элемент театрализации.

¹² Цит. по: [Сниткова 1999, 102].

Задача сделать слушательское восприятие более адекватным авторскому замыслу побудила композитора подчеркнуть присутствующую в музыке внутреннюю персонификацию (синтаксических единиц, тем) и заложенную в произносимом вербальном тексте идею движения исполнителя.

Несмотря на то, что в своих сочинениях 2000-х годов Соколов уходит от «концептуального вектора» и обращается к иному типу письма, которое сам называет «чистым», «естественным», «простым»¹³, эксперименты 1980-х не утратили своей актуальности и сегодня. Композиторские пробы в сфере инструментального театра, поиски новых возможностей взаимодействия «слова и музыки», жеста и звука продолжаются и в наши дни, что, в свою очередь, открывает новые исследовательские горизонты.

Литература

- Высоцкая, Григорьева 2011 — *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
- Кириллина 1995 — *Кириллина Л.* Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 2 / под ред. М. Арановского и А. Баевой; Гос. ин-т искусствознания. Москва: Музыка, 1995. С. 11–57.
- Криптография 1999 — *Криптография // Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Институт лингвистических исследований; под ред. А. П. Евгеньевой.* 4-е изд., стер. Т. 2: К–О. Москва: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. С. 130.
- Мельникова 2004 — *Мельникова Е.* Нетрадиционные формы синтеза слова и музыки в композиции XX века // Наука об искусстве: XXI век: материалы научно-практической конференции (22–23 марта 2004 года). Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2004. С. 73–80.
- Мельникова 2015 — *Мельникова Е. В.* «Слово и музыка»: к проблеме нетрадиционных форм взаимодействия в творчестве композиторов второй половины XX–начала XXI веков // По материалам защит дипломных работ студентов историко-теоретического отделения Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского: Выпуск[и] 2011–2015 годов / ред.-сост. А. Г. Коробова. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2015. С. 214–222.
- Мунипов 2019 — *Мунипов А. Ю.* Фермата: разговоры с композиторами. Москва: Новое издательство, 2019. 446 с.
- Петров 2013 — *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра / Астраханская гос. консерватория (акад.), каф. теории и истории музыки. Астрахань: Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки (АИПКП), 2013. 355 с.
- Ручкина 2017 — *Ручкина Н. П.* Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление «простого» стиля: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2017. 234 с.

¹³ Подробнее об этом см.: [Ручкина 2017, 150–162; Мунипов 2019, 24].

- Сниткова 1999 — Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (Очерки идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: материалы междунар. науч. конференций / отв. ред. В. С. Ценова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1999. С. 98–109. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; Сборник 25).
- Соколов 1997 — Соколов И. Произведения для фортепиано. Москва: Композитор, 1997. 66 с.
- Соколов 2005 — Соколов И. «Я себя по-прежнему называю композитором!» // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 5–12.
- Хитрук 2007 — Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. Москва: Классика – XXI, 2007. 316 с.
- Цареградская 2018 — Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Государственный институт искусствознания. Москва: Композитор, 2018. 364 с.
- Ценова 2005 — Теория современной композиции: [учеб. пособие] / отв. ред. В. С. Ценова; Государственный институт искусствознания; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
- Чикунова 1997 — Чикунова И. Ю. Феномен инструментального театра в современной музыкальной культуре: дипломная работа (науч. рук. А. Г. Коробова) / Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 1997. 120 с.
- Berio 1959 — Berio L. Poesia e musica — un'esperienza // Incontri Musicali. 1959. Nr. 3 (agosto). P. 98–111.
- Heile 2016 — Heile B. The music of Mauricio Kagel. London; New York: Routledge, 2016. 209 p.
- Iddon 2014 — Iddon M. New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2014. XXII, 329 p. (Music since 1900).
- Nono 1975 — Nono L. Text-Musik-Gesang (1960) // Luigi Nono: Texte, Studien über seine Musik / hrsg. von Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1975. S. 41–60.
- Nono 1981 — Nono L. Fragmente-Stille, an Diotima: per quartetto d'archi. Milano: Ricordi, 1981. 35 p.
- Stockhausen 1958 — Stockhausen K. Sprache und Musik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. 1 / hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz: Schott, 1958. S. 65–74.

Сведения об авторе

Мельникова, Елена Владимировна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8907-9071>

SPIN-код: 8282–3453

e-mail: lit_opera@mail.ru

Аспирант кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского;

620014 Екатеринбург, пр. Ленина, 26

Руководитель литературно-музыкального отдела Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета

620075 Екатеринбург, пр. Ленина, 46А

Word, music and gesture in piano opus *Volokos* by Ivan Sokolov

Melnikova, Elena V.

Ural State Mussorgsky's Conservatoire
26 Lenina Ave., Yekaterinburg 620014, Russia

Abstract. The article is devoted to Ivan Sokolov's piano opus *Volokos* (1988), which demonstrates one of the possible variants of the unconventional correlation of word and music. Gesture as an element of theatricality, this noticeable trend of the modern music is also reflected in this work, as the means of the instrumental theater gain an important role in the implementation of the author's idea here.

In *Volokos* Ivan Sokolov also offers a special form of musical encryption, which results in the sequential conversion of the verbal text into the musical ("cryptophony"). Despite the composer's critical assessment of his early compositions and the technique of encoding extra-musical meaning used therein, it was this method of organizing musical material that was in demand at that time by other composers in search of new forms of musical expression.

The opus *Volokos* became a landmark for the last quarter of the twentieth century and for the creative activity of Ivan Sokolov, as well as kind of a Manifesto of the author and one of the examples of the experiments with the word, music and gesture, which continue in the modern musical practice.

Keywords: *word and music, gesture, Ivan G. Sokolov, "Volokos", instrumental theatre, cryptophony.*

Submitted on: 20.11.2019

Published on: 15.05.2020

For citation: Melnikova, Elena. "Word, music and gesture in piano opus *Volokos* by Ivan Sokolov." In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 2 (2020), pp. 25–41 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.002.

Works Cited

- Berio, Luciano (1959). "Poesia e musica — un'esperienza." In *Incontri Musicali*, no. 3 (1959), pp. 98–111.
- Chikunova, Irina Yu. (1997). *Fenomen instrumental'nogo teatra v sovremennoy muzykal'noy kul'ture: diplomnaya rabota* (nauch. ruk. A. G. Korobova) [*The phenomenon of instrumental theatre in modern musical culture: graduate work* (academic advisor A. G. Korobova)]. Yekaterinburg, 120 p. (in Russian).
- Heile, Björn (2016). *The music of Mauricio Kagel*. London; New York: Routledge, 224 p.

- Iddon, Martin (2014). *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 354 p. (Music since 1900).
- Khitrak, Andrey F. (2007). *Odinnadtsat' vzglyadov na fortepiannoe iskusstvo [Eleven views on piano art]*. Moscow: Klassika – XXI, 316 p. (in Russian).
- Kirillina, Larisa V. (1995). “Luigi Nono.” In *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki. Dokumenty [20th century. Foreign music: Essays. Documents]*. Issue 2, edited by Mark Aranovsky and Alla Baeva; State Institute for Art Studies. Moscow: Muzyka, 127 p. (in Russian).
- Kriptografiya (1999). “Kriptografiya.” In *Slovar' russkogo yazyka [Dictionary of Russian language]*: in 4 vols., prepared by Institute of Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences; edited by Anastasiya P. Evgenèva. 4th edition. Vol. 2: K–O. Moscow: Russkiy yazyk; Poligrafresursy, 736 p. (in Russian).
- Mel'nikova, Elena V. (2004). “Netradicionnye formy sinteza slova i muzyki v kompozicii XX veka” [“Unconventional forms of synthesis of word and music in the composition of the 20th century”]. In *Nauka ob iskusstve: XXI vek: materialy nauchno-prakticheskoy konferencii (22–23 marta 2004 goda) [Science on arts: 20th century: Proceedings of the research and practice conference (March 22–23, 2004)]*. Yekaterinburg: Publishing house of the Urals Mussorgsky State Conservatoire, p. 73–80 (in Russian).
- Mel'nikova, Elena V. (2015). “‘Slovo i muzyka’: k probleme netraditsionnykh form vzaimodeystviya v tvorchestve kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov” [“Word and music’: on the problem of non-traditional forms of interaction in the works of composers of the second half of the 20th – early 21st centuries”]. In *Po materialam zashchit diplomnykh rabot studentov istoriko-teoreticheskogo otdeleniya Ural'skoj gosudarstvennoj konservatorii imeni M. P. Musorgskogo: Vypusk 2011–2015 godov [The proceedings from the graduate works of the students of the Music History and Theory Department of the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: Graduations of 2011–2015]*. Yekaterinburg: Publishing house of the Urals Mussorgsky State Conservatoire, pp. 214–222 (in Russian).
- Munipov, Aleksey Y. (2019). *Fermata: razgovory s kompozitorami [Fermata: conversations with composers]*. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 446 p. (in Russian).
- Nono, Luigi (1975). “Text-Musik-Gesang (1960).” In *Luigi Nono: Texte, Studien über seine Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, S. 41–60.
- Nono, Luigi (1981). *Fragmente-Stille, an Diotima*: per quartetto d'archi. Milano: Ricordi, 1981. 35 p.
- Petrov, Vladislav O. (2013). *Instrumental'nyj teatr XX veka: voprosy istorii i teorii zhanra [Instrumental theatre of the 20th century: Issues of history and theory of the genre]*. Astrakhan: Astrakhanskiy institut povysheniya kvalifikatsii i perepodgotovki (AIPKP), 355 p. (in Russian).
- Ruchkina, Natal'ya P. (2017). *Kompozitsionnoe tvorchestvo I. G. Sokolova: stanovlenie “prostogo” stilya: dis. ... kand. isk.: 17.00.02 [Works and compositional process of Ivan G. Sokolov: development of “simple” style: PhD dis. in musicology]*. Moscow, 234 p. (in Russian).
- Snitkova, Irina I. (1999). “‘Nemoe’ slovo i ‘govoryashchaya’ muzyka (Ocherki idey moskovskikh kriptofonistov)” [“‘Silent’ word and ‘speaking’ music (Essays of ideas of Moscow cryptophonists)”]. In *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum: materialy mezhdunar. nauch. konferentsiy [Music of the 20th century. Moscow forum: the proceedings of the international research conferences]*, edited by Valeriya S. Tsenova. Moscow, pp. 98–109 (in Russian). (Academic writings of the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire; Issue 25).

- Sokolov, Ivan G. (1997). *Proizvedeniya dlya fortepiano* [Works for piano]. Moscow: Kompozitor, 66 p.
- Sokolov, Ivan G. (2005). “Ya sebya po-prezhnemu nazyvayu kompozitorom!” [“I still call myself a composer”]. In *Music Academy*, vol. 1 (2005), pp. 5–12 (in Russian).
- Stockhausen, Karlheinz (1958). “Sprache und Musik.” In *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz: Schott, S. 65–74.
- Tsaregradskaya, Tat'yana V. (2018). *Muzykal'niy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii* [Musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Kompozitor, 364 p. (in Russian).
- Tsenova, Valeriya S. (2005). *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie* [Theory of modern composition: textbook], edited by Valeriya S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 624 p. (in Russian).
- Vysockaya, Marianna S.; Grigor'eva Galina V. (2011). *Muzyka XX veka: ot avangarda k post-modernu: uchebnoe posobie* [Music of the 20th century: from vanguard to postmodern: textbook]. Moscow: “Moscow conservatory” publishing house, 440 p. (in Russian).

About the author

Melnikova, Elena V.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8907-9071>

SPIN-код: 8282–3453

e-mail: lit_opera@mail.ru

Graduate student of the Department of Music Theory of the Ural State Mussorgsky's Conservatoire

26 Lenina Ave., Yekaterinburg 620014, Russia

Head of Literary and Musical Department of the Yekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theater

46A Lenina Ave., Yekaterinburg 620075, Russia

УДК 784.4

ББК 85.314/

DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.003

Лирическая песня «Сон молодца» в фольклорных традициях России: результаты типологического изучения

Иванова, Мария Николаевна

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

Аннотация. В статье представлен опыт историко-типологической оценки вариантов песен с сюжетом «Сон-предзнаменование несчастливой судьбы (солдатства/гибели) молодца», относящихся к различным региональным традициям. Приводятся результаты сравнительного исследования более ста образцов. Выделены три основных очага распространения песен с исследуемым сюжетом: Русский Север (Архангельская, Вологодская области, Республика Коми), западные области России (Смоленская, Тверская) и южные регионы проживания казаков (Ростовская, Волгоградская области, Ставропольский, Краснодарский края, Чеченская Республика и Республика Ингушетия). Отдельные примеры напевов и текстов также обнаружены в Оренбургской, Челябинской, Псковской, Ульяновской и Кировской областях. В ходе исследования было выявлено три версии развития сюжета и более десяти различных в типологическом отношении напевов. Это объясняется спецификой певческих традиций, к которым принадлежат рассматриваемые образцы. На процесс изменения текстов и напевов оказывают влияние исторические обстоятельства бытования песен, а также индивидуальные особенности исполнительского стиля отдельных певцов. Из множества песен с единым сюжетом может быть выстроена условная историческая цепочка — от наиболее ранних напевов и текстов к вариантам, вобравшим в себя черты позднейшего поэтического и музыкального стиля. При этом выявляется принцип несинхронного развития компонентов художественной формы. Учитываются все формообразующие признаки — структура и содержание поэтического текста, особенности композиционно-ритмической и мелодической организации напевов.

Ключевые слова: *лирическая песня «Сон молодца», вариант, традиция, историческая оценка.*

Дата поступления: 25.02.2020

Дата публикации: 15.05.2020

Для цитирования: *Иванова М. Н. Лирическая песня «Сон молодца» в фольклорных традициях России: результаты типологического изучения // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 2. С. 42–62. DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.003.*

Мария Иванова

Лирическая песня «Сон молодца» в фольклорных традициях России: результаты типологического изучения

Песни с сюжетом «Сон молодца» имеют обширную географию распространения. В различных коллекциях экспедиционных аудиозаписей¹ и в публикациях XIX–XXI веков выявлено более ста образцов, относящихся к различным региональным певческим традициям России. В результате картографирования исследуемых материалов выделены *три основных очага бытования песен* с данным сюжетом, удаленные друг от друга на значительное расстояние и расположенные на следующих территориях:

- 1) Русский Север (Архангельская и Вологодская области, а также Республика Коми);
- 2) западные области России (Смоленская, Тверская);
- 3) южные регионы проживания казаков (Ростовская, Волгоградская области, Ставропольский, Краснодарский края, Чеченская Республика, Республика Ингушетия).

Отдельные примеры напевов и текстов также зафиксированы в Оренбургской, Челябинской, Псковской, Ульяновской и Кировской областях.

В основе рассматриваемого сюжета лежит повествование о недобром сне, предвещающем скорую гибель молодца или службу в солдатах. Наиболее известные варианты этой песни с зачинами «*Мало-мало мне ночку спалось*» или «*Не вечер-то ли не вечер*» традиционно ассоциируются с именем Степана Разина. Но главный герой повествования персонифицируется только в двух вариантах песни в записях от уральских и оренбургских казаков: события песни посвящены Степану Разину, недобрый сон которого толкуется есаулом как предсказание гибели казаков и самого предводителя. Этот факт позволяет исследователям отнести варианты

¹ Основная часть источников сосредоточена в фондах Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Дополнительные материалы — из коллекций Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Музыкально-этнографического центра имени Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки имени Гнесиных и других фондов.

песен с данным сюжетом к XVII веку². Однако в абсолютном большинстве обнаруженных в процессе исследования образцов упоминание об этом историческом персонаже отсутствует.

Варианты песен отличаются большим разнообразием: выявлено *три версии развития сюжета* и более десяти типовых напевов, имеющих самостоятельные зоны распространения на территории европейской части России. Своеобразие рассматриваемых образцов обусловлено стилевыми особенностями локальных и региональных песенных традиций, а также принадлежностью песен к разным историческим пластам и жанровым группам лирики. При подробном изучении представляется возможным определить закономерности, указывающие на взаимосвязи вариантов на глубинном уровне. Выделению отличительных особенностей и общих показателей различных в типологическом отношении групп песен посвящена настоящая статья.

Типологическая группировка лирических песен с единым сюжетом проводится по совокупности признаков и касается:

- содержания поэтического текста и его организации — установление самостоятельных мотивов и мотивных блоков; определение мотивов, общих для всего корпуса текстов и регионально отличных, ранних в историческом отношении и более поздних;
- структурных и стилевых особенностей напевов (принципов композиционно-ритмического строения, ладо-мелодического развития, специфики многоголосия).

Представим наиболее показательные варианты песен, относящиеся к двум версиям сюжета «Сон молодца»³. В связи с различным семантическим наполнением поэтических мотивов и по характеру изложения основного содержания они могут быть атрибутированы как принадлежащие к различным жанровым группам лирики: рекрутским песням (1) и к группе лиро-эпических исторических песен⁴ (2).

² В серии «Памятники русского фольклора» опубликованы два варианта песни с сюжетом «Сон молодца» под заголовком «Разин видит сон» [Исторические песни XVII века 1966, 279–280 (№№ 348, 349)].

³ В данной статье не представлена третья версия сюжета «Сон молодца», содержащая «сон-описание убитого на чужбине молодца», где преломляются мифологические образы и представления о слиянии умершего человека с миром природы. Подобные тексты восходят к ранним формам молодецких лирических песен и бытуют на западе и юге России. См.: [Иванова 2017].

⁴ Как отмечают исследователи, «своими связями с эпосом выделяется так называемая „мужская лирика“ — лиро-эпическая песня, подобно эпосу поднимающая общественно значимые темы героико-военного, новеллистического и бытового содержания. <...> Напевы песен разинского цикла, несмотря на всё разнообразие стилевых манер различных областей, объединяются общей близостью их к мелодике лирических

Варианты поэтических текстов из дер. Модестовской Архангельской области (*пример 1*) и Медный Ям Тверской области (*пример 2*) относятся к *рекрутским песням* (сюжет «сон-предзнаменование службы в солдатах, вдовства / сиротства родных»); подобные образцы распространены на Русском Севере, а также в Тверской, Псковской, Кировской и Ульяновской областях.

Пример 1. «Да мне-то сево́дне но́ченьку», д. Модестовская Архангельской области
Example 1. «Da mne-to sevodne nochen'ku» from Modestovskaya village Arkhangelsk region

Да мне-то сево́дне но́ченьку, мне малёшен(и)ко спало́сь.

Ой, спало́сь...

Мало ночью спа́лосе, много во сне-то виделось.

Виделось...

Виделось мне, молодцу, сон-то о́чен(и) нехорош.

Нехорош...

Нехорош сон, нера́дошной, до́брой конь-то ево́ рознёс.

Ой, рознёс...

Рознёс конь да воро́ненькой, ехал мо́лодец на кони́.

На кони́...

На воро́неньком на ко́нике, во дубо́вых во санях.

Во санях...

Выпадал, ой, молодец из дубо́вых-то из саней.

Из саней...

Свали́ласе шапочка, шапка, с кисточкой картуз.

Ой, картуз...

Свалилось колéчушко со право́й-то бело́й руки.

Ой, руки...

Со право́й-то со ру́ченьки, ой, обруча́л(и)ной да перстенёк.

Перстенёк...

Тут-то мне, до́брому мо́лодцу, при печа́ли-то парню жить.

протяжных песен. <...> Для всех напевов характерно светлое приподнятое звучание, необычайная сила и упругость, что дало основание для появления в литературе наименования „молодецкие песни“» [Добровольский, Коргузалов 1966, 23–24].

Парню жить...
 При печали парню жить жо да царю белому служить.

Ой, служить...
 Моему родному батюшку век робётаньку роботать.

Роботать...
 Моёй рódной жёнушке век солдаткой(и) вёр(ы)но слыть.

Верно слыть...
 Моим-то мáлым деточкам век сироткой сиротать.

Сиротать...
 Моёй рódной матушке слéзно плакат(и), горевать.

Горевать...
 — Не плачь, не плачь, маменька, не плачь, мамка, обо мне.

Обо мне...
 Наплáчешься да навóешься, когда не будёт меня
 [ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1124-01].

Пример 2. «Спородила мать единого сыночка», д. Медный Ям Тверской области

Example 2. «Sporodila mat' edinogo synochka» from Mednyi Yam village Tver region

Спородила мать единого сыночка.
 Спородивши мать нарекла его в солдаты,
 Нарекши во солдатушки, гульбы-волюшки дала:
 — Гуляй, гуляй, дитятко, в моем саду!
 В моем зеленом саду на своем добром коне,
 На своем добром коне, при черкасском седле.
 Черкасское седельце — серебряны струмена,
 Серебряны струмена — золота новá узда,
 Золота нова узда — шелкóв новый поводок.
 Шелков новый поводок — сударушкин поясок,
 Сударушкин поясок из белых рук упал,
 Из белых рук упал — в черну грязь попал.
 Как мне, доброму молодцу, придремалось-приспалось,
 Придремалось-приспалось — нехороший сон виделся:
 Как мне, доброму молодцу, несчастному в роду быть,
 Несчастному в роду быть — во солдатушки идить,
 Во солдатушки идить — царю Белому служить,
 А моей-то молодой жены корысть-радость получить,
 А моей-то родной матушке по век плакать-горевать.
 Не плачь, не плачь, матушка, на моем покиль роду!

Наплачешься, матушка, будет время без меня.
 Загонят-то нас, матушка, в чужи дальние края,
 В чужи дальние края, где холодна сторона
 [Песни, собранные П. В. Киреевским 1929, 325–326].

Характерный для казачьих традиций поэтический текст из станицы Успенской Краснодарского края (*пример 3*) содержит описание реалий военного быта казаков и принадлежит к группе *лиро-эпических исторических песен* (сюжет «сон-предзнаменование гибели молодца / казака / Степана Разина»).

Пример 3. «Ой, мала, мала да мне ночке спалось», ст. Успенская Краснодарского края
Example 3. «Oy, mala, mala da mne nochke spalos'» from Uspenskaya village Krasnodar region

Ой, мала, мала да мне нóчке спалóс(и),
 И-е-ой(и) да мно́га, м(ы)но́га да ва сне ш(и) видел(ы) я.

Ой да мно́га, мно́га да ва сне ш(и) видел(ы) я да.
 Е-ох(ы) да и бóдта ш(и), бóдта ш(и) да коник(ы) мой да варóбинькай,
 Ох(ы), ой, взыг(ы)ра́л(ы)ся да ко́н(и) мой(и) пада м(ы)ной,

Ой, уз(ы)гра́л(ы)ся да кон(и) мой(и) пада мной,
 Е-ох(ы) да и абар(ы)ва́л(ы)ся да залато́й(и) кинжалик(ы),
 Ох(ы), с маго́ ле́ва да ле́вава ш(и) бед(ы)ра.

Ой да с маго́ ле́ва да ле́вава бед(ы)ра да.
 Е-ох(ы) да и с(ы)вали́ласи да мая ш(и) чё́р(ы)ная ша́пачка да,
 Ох(ы) да с мае́й(и) бóйнай(и) да бóйнай(и) гала́вы.

Ой, с мае́й бóй(и)най да бóйнай(и) гала́ве да.
 Е-ой(и) да кто бы ш(и), кто бы ш(и) да маё горе знал(ы) бы да,
 Ох(ы), всё пра сон(ы) мой(и) да сон(ы) мой(и) рассказал?

Ой да всё пра сон(ы) мой да сон(ы) мой(и) рассказал(ы)?
 Е-ох(ы) да и абазва́лас(и) да старая ш(и) да й старушеч(и)ка да,
 Ох(ы), род(ы)ная ма... да мамен(ы)ка ма́я.

Ох(ы), род(ы)ная ма... да мамен(ы)ка ма́я да.
 Е-óх(ы) да и как па́едеш(и) да, дитё ш(и) маё ш(и) милая да,
 Ох(ы), в чужу ш(и) да́л(и)нею да сто́рану ш(и) да служить.

Ой да в чужу да́л(и)нею да сто́рану служит(и).
 Е-ох(ы) да и на чужой(и) да на дал(и)ней(и) на старо́нуш(и)ке да,
 Ох(ы), знать уби́таму да (й)уби́таму ш(и) быть.

Ой, да знать убѣтаму да й убѣтаму быть.
 Е-ох(ы) да и а конику ш(и) да й тваему да й варо́наму ды,
 Ох(ы), знать падстрѣлиннаму да падстрѣлиннаму быть.

[ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 8003-86].

Рекрутская тематика, представленная в архангельском и тверском образцах (*примеры 1, 2*), в сравнении с содержанием текстов, записанных от казаков, исторически более поздняя, что проявляется в негативном отношении к солдатской службе (рекрутчине⁵), приводящей к долгой разлуке или неминуемой смерти: «...мне, доброму молодцу, при печали-то парню жить, / <...> царю белому служить. / <...> / Моёй рѣдной жѣнушке век солдаткой верно слыть. / Моим-то малым деточкам век сироткой сиротать. / Моёй рѣдной матушке слѣзно плакать, горевать» (*пример 1*).

Особенности поэтики вариантов песни, записанных на Кубани (*пример 3*), указывают на принадлежность образцов к более ранней в типологическом отношении группе лиро-эпических исторических песен. В повествовании отсутствует эмоциональная оценка происходящих событий, и, напротив, встречаются мотивы, корни которых уходят в сферу эпоса. Так, мотивы «вещий сон», «снаряжение коня», «толкование сна старушкой / бабушкой-задворенкой» характерны для былин. На связь ранних исторических песен с былинами указал Б. Н. Путилов: «Поэтика эпоса составила один из художественных источников песенно-исторического фольклора XIII–XVI веков» [Путилов 1960, 29].

Особенности стихосложения и слога-ритмического строения напевов рассматриваемых песен позволяют отнести приведенные образцы к двум ритмическим типам. В силу непосредственной связи поэтического текста и ритма слогапроизнесения эти ритмические типы четко координируются с версиями сюжета.

На Русском Севере и в западных областях представлен связанный с группой рекрутских текстов ритмический тип с силлабической организацией стиха: строка делится на две слоговые группы 7+5 (или 7+7); встречаются напевы как с одностроичной (с композиционно выделенным запевом), так и со строфической структурой (*примеры 4, 5*).

⁵ Рекрутчина — «система комплектования регулярной армии и флота в России XVIII–XIX вв. Состояла в установленной законодательными актами обязанности населения податных сословий ежегодно поставлять в армию и флот определенное число рекрутов» [Епифанов 1979, 103].

Пример 4. «Нáчесь мало спáлосе», д. Игнатъевская Архангельской области
 Example 4. «Naches' malo spalose» from Ignatievskaya village Arkhangelsk region

Нá - чесь ма - ло спá - ло ста - ло ссе, мно - го во сне да ви - де - лось.
 Мно - го во сне - та ви - де - лось, да да
 при - ви - да - лес мó - ло - щу сон был ó - че - н(и) не - хо - рош.

Нáчесь⁶ мало спáлосе, много во сне да виделось.

Много во сне-та виделось, да

Привидáлсэ мблòдцу сон был очен(и) нехорош.

Сон-то был очен(и) нехорош, ох да

Нехорош, не басок, да доброй конь его рознёс.

Доброй конь-то его рознёс да,

Доброй конь да вороненькой(и) во дубовых(ы) во санях.

Во дубовых-то во санях да,

Выпал добрый молодец да из дубовых из саней.

Из дубовых(ы) из саней да,

Свалиласе шапочка, шапка с кйстоцкой картуз
 [ФЭЦ СПБГК. ОАФ № 1027-18].

⁶ В словах «ночьсь», «оченьь», «шапочка» — звук «ч» произносится мягко, близко к «ч».

Пример 5. «Спарадила матушка ядіныва сыночка», д. Рожино Тверской области
 Example 5. «Sparadila matushka yadyniva synochka» from Rozhino village Tver region

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 59. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody. There are some bracketed sections in the music, possibly indicating phrasing or specific performance techniques.

Сла - ра - див - ши ма - туш - ка, эй,
 спа - ра - див - ши ма - туш - ка горь - ка кой до - лей на - рек - ла.

Спарадила матушка, эй,

Спарадила матушка ядіныва сыночка.

Спарадивши матушка, эй,

Спарадивши матушка горькей долей нарекла.

Эй, горькей долей нарекла, эй,

Горькей долей нарекла, гулять волюшку дала.

Эй, гулять волюшку дала, эй:

— Гуляй, гуляй, дитичка, на сваём добрым каню,

Ой(и), ны сваём добрым каню, эй,

На сваём добрым каню, при в чаркёсным конь сядлү,

И при в чаркёсным конь сядлү, эй,

При в чаркёсным конь сядлү, залатые струмена

[ФЭЦ СПБГК. ОАФ № 4393-13].

Для песен, записанных от донских и кубанских казаков и связанных с текстами лиро-эпического плана, характерен ритмический тип с вторичной ритмической композицией⁷ (пример б). На поверхностном уровне стиховая структура представляет собой соединение четырех подвижных по составу слоговых групп $4^5 + 7^{5,8} + 4^5 + 5^6$. При обобщении слоگو-ритмической структуры напева на глубинном уровне, с одной стороны, можно выявить его связь с силлабическими структурами $4+5+4+5$, которые в свою очередь адресуют нас к тоническим девятисложникам (9/9). Этот факт находит подтверждение и в наличии характерных для тонического стиха акцентах, приходящихся на третий от начала и третий от конца слоги стиховой строки. С другой стороны, при снятии избыточных компонентов текста исходную модель можно определить как ритмический тип $8+7$, в котором скрыто или явно присутствуют признаки силлаботонического стиха, и, соответственно, обнаруживается четырехсложная стопа (пеон третьего разряда).

Приведенный факт свидетельствует об исторической многослойности, которая проявляется на уровне одной песни, о чем упоминал К. В. Квитка: «...отдельная мелодия, как бы она ни была коротка, может не принадлежать целиком к одной эпохе или одному стилю, а складывается из элементов, свойственных разным эпохам и стилям» [Квитка 1973, 14]⁸. В данном случае мы наблюдаем не столько сочетание элементов, сколько взаимодействие принципов, которые относятся к сложившимся в разное время⁹ системам стихосложения.

Следует также подчеркнуть, что песни, связанные с более ранней в типологическом отношении лиро-эпической версией текста, имеют развитую слоگو-ритмическую структуру с вторичной ритмической композицией (пример б). Тогда как песни с более поздним рекрутским сюжетом, в текстах которых раскрывается эмоциональное отношение к подневольной солдатской службе, опираются на силлабический ритмический

⁷ «Вторичные ритмические композиции» — термин Б. Б. Ефименковой [Ефименкова 2001, 201–220].

⁸ Подробное рассмотрение данных структур приводится в статье: «Музыкально-стилевые особенности вариантов лирической песни „Сон молодца“» [Иванова 2019].

⁹ Так, например, А. В. Руднева относит 12-сложный силлабический стих $7+5$ ко второму стилевому пласту русского музыкального фольклора (XV–XVII века), а метро-ритмические формулы силлабо-тонического стиха, по ее мнению, сформировались на третьем этапе — в период XVIII–XX веков. При этом «количество слогов выходит за пределы норм народно-песенного стиха (шестнадцать, семнадцать слогов и более). В силлабо-тонической стиховой строке бывает от девятнадцати до тридцати и более слогов...» [Руднева 1990, 160–163].

Пример 6. «Ой, ма́ла, ма́ла да мне ночку спало́сь», хут. Туркинский Краснодарского края
 Example 6. «Оу, ма́ла, ма́ла да мне по́чку спало́сь» from Turkinsky farm Krasnodar region

Ой, ма́ла, ма́ла да мне но - чку, ой, спа - лось, ой, да м(ы) - но - га.
 Оу, ма́ла, ма́ла да мне по́чку спало́сь, ой, о - х(ы), да мно́ - га, мно́ - га, да ва сне ви - де - л(ы) я.
 Ой, мно́ - га, мно́ - га да ва сне ви - де - л(ы) я, о - х(ы), да бу́ - дга, ох...

бú - дта да ко - ни - к(ы) мой да ва - ни - н(и) - ки - й(и), о - х(ы), у - зы -

да ко - н(и) мо - й(и) да гра - ля да конь мой па - да мной.

Ой, мала, мала да мне ночку, ой, спалось,
Е-ой, ох(ы), да многа, многа да, да ва сне видел(ы) я.

Ой, многа, многа да ва сне видел(ы) я,
Е-ой, ох(ы), да будта, будта да коник(ы) мой да варонин(и)
кий(и),
Ох(ы), узыгрался да конь мой пада м(ы)ной.

Ой, узрал(ы)се да конь мой пада мной.
Е-ой, ох(ы), да с(ы)валилас(и) да мая ш(и) чёр(ы)ная шапач(и)ка,
Ох(ы), с маеи буй(и)най(и), да буйнай(и) галавы.

[ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 3536].

тип 7+5, истоки которого восходят к обрядовым формам фольклора¹⁰ (примеры 4, 2).

Несмотря на очевидные отличия, именно на уровне слоگو-ритмической структуры прослеживаются глубинные взаимосвязи напевов (таблица 1)¹¹. При сопоставлении обобщенных моделей слоگو-ритмических структур можно выстроить эволюционную цепочку вариантов и гипотетически представить, каким образом напев изменялся и преобразовался в историческом процессе.

В приведенной таблице вариантов слоگو-ритмических структур типологическая последовательность образцов основана на логике постепенного «разрастания» простой силлабической структуры. Это происходит за счет расширения стиховой строки (появления отдельных добавочных слогов, избыточного словесного компонента, словообрывов и повторов), замедления темпа слоگوпроизнесения, возникновения обильного внутрислового распева, дополнительных внутрискрипических цезур, появления вторичной ритмической композиции и, наконец, трансформации структуры (доминирование силлабо-тонического принципа организации).

Самостоятельной задачей является историческая оценка вариантов напевов на основе анализа ладо-мелодического строения. В данном случае наблюдается разнообразие мелодических типов, специфика которых определяется принадлежностью к той или иной региональной и локальной традиции. На основе общности принципов ладового развития и с учетом особенностей многоголосия образцы песен можно объединить в две типологически самостоятельные группы¹².

¹⁰ Сопоставление обрядовых и лирических песен данного ритмического типа проводится в исследовании «Ритм в произведениях русского вокального фольклора» (Глава 4. «Класс цезурированных ритмических форм») [Ефименкова 2001, 88–96].

¹¹ В таблице представлен обобщенный слоговой ритм в объеме стиха, выявленный по методу моделирования ритмо-синтаксической формы песни, предложенному А. А. Баниным: «В иерархическом ряду ритмической организации песни имеется <...> четыре уровня — два поверхностных и два глубинных: а) собственно музыкальный ритм, б) фактический слоговой ритм, в) обобщенный слоговой ритм в объеме строфы, г) обобщенный слоговой ритм в объеме стиха. Уровни перечислены в порядке увеличения степени обобщенности, нарастания свойства инвариантности представляющих их ритмических структур песни» [Банин 1982, 104–108].

¹² Е. А. Дорохова, отмечая сходные явления в песенных традициях русско-украинского пограничья, вводит понятие «мелодико-фактурный тип» (МФТ). Согласно формулировке Дороховой, МФТ «представляет собой мелодико-многоголосную модель, которая характеризуется общей ладовой формой напевов, реализующихся в конкретной звуковой шкале, и единым набором мелодических звеньев („строительного материала“ напевов), каждое из которых имеет определенную функцию в мелодической композиции. Общим для напевов одного МФТ является и вид многоголосной фактуры. В местной народной терминологии мелодико-фактурному типу соответствует понятие голос» [Дорохова 2008, 17].

Первую группу составляют варианты, записанные в Архангельской и Вологодской областях, которые по ряду признаков совпадают с образцами из Смоленской и Тверской области. Их общность обнаруживается на уровне особенностей многоголосия — гетерофонии унисонного типа. Сходство проявляется и в отношении закономерностей ладо-мелодического развития: напевы основаны на простых узкообъемных (в большинстве случаев квартových) ладовых структурах и строятся на варьированном повторе попевки (*пример 1a*) либо сопоставлении двух оппозиционных попевок по принципу вопроса-ответа (*пример 2a*). При этом роль звуковысотной вершины могут попеременно выполнять два верхних тона — квартový и квинтовый или квинтовый и секстовый.

Вторая группа вариантов включает донские и кубанские образцы напевов, которые отличаются большим разнообразием попевочного материала и оказываются сложными в ладовом отношении. Для них характерно многократное смещение основной опоры лада, сопровождающееся сменой состава звукоряда и ладового наклона (*пример 3a*). В песнях этой группы представлено «контрастное двухголосие» — выделяются нижние голоса и верхний подголосок. В кубанских напевах можно обнаружить проявление принципов гармонического мышления¹⁶.

Две обозначенные группы напевов по ладо-мелодическим и фактурным особенностям относятся к различным историко-стилевым пластам музыкального фольклора. Северно- и западнорусские образцы в равной степени могут служить примером ранней мелодики и форм многоголосия с преобладанием линейного принципа мышления и наличием единого ладового остова, во многих случаях в ограниченном диапазоне. При характеристике напевов второй группы наблюдается не только усложнение структуры лада, но и значительное расширение диапазона.

Отличия двух групп напевов прослеживаются и на уровне *мелодической композиции*. Тверские и архангельские напевы имеют лаконичную однострочную основу мелодики с выделенным запевом (в объеме полустипсия), который может представлять собой варьированный повтор предыдущего мелодического оборота. В напевах, относящихся к традициям казачества, в большей степени обнаруживается тенденция к высвобождению мелодики, ее динамичному развитию, при котором границы попевок и слоговых групп не совпадают; широкие распевы, обильные мелодические вставки приводят к предельному усложнению композиционно-ритмической структуры. В кубанской традиции формируются более поздние черты, связанные с действием законов периодичности в струк-

¹⁶ Об этом подробнее см.: [Иванова 2019].

туре строфы (возникновение повтора композиционных звеньев) и признаков гармонического мышления (в первую очередь, это проявляется в организации фактуры с плотным заполнением вертикали).

Подчеркнем, что историческая оценка вариантов песен основана на типологических показателях поэтических текстов и напевов, выявленных в результате сравнительного изучения более ста образцов. Что касается диахронного сопоставления, то записи напевов, сделанные на одной территории с разницей в 20–80 лет, а также варианты поэтических текстов, зафиксированные с интервалом более 150 лет, не обнаруживают существенных изменений в структуре и содержании.

При сравнении всех выявленных в ходе исследования вариантов песен с сюжетом «Сон молодца», в первую очередь, прослеживается обусловленность отмеченных отличительных черт влиянием на форму и содержание песен конкретной региональной и локальной фольклорной традиции. Наиболее существенные изменения в поэтических текстах и в напевах, несомненно, зависят от исторических обстоятельств бытования песен. Плотность исторического времени, насыщенность важными событиями, напряженность межэтнических контактов, смена потоков населения приводят к ускорению процесса эволюции песенной традиции. Поэтические тексты активнее вбирают в себя современные той или иной эпохе реалии, в них могут упоминаться особо значимые имена героических личностей. Напевы, обогащенные протяженной выразительной мелодикой, постепенно изменяют ритмическую структуру, присущую им изначально. Кроме того, зачастую на характер звучания песни и на ее композицию влияют индивидуальные особенности исполнительского стиля певцов.

Таким образом, изучение вариантов песен с единым сюжетом дает возможность не только осуществить типологическую группировку, но и раскрыть сложный процесс исторических изменений в песенных формах, выявить их изначальное родство и позднейшие напластования. Историко-типологическая оценка образцов с учетом структуры и содержания поэтических текстов, ритмического и мелодического строения напевов позволяет сделать вывод о несинхронном развитии компонентов художественной формы.

Комментарии к нотным публикациям¹⁷

Пример 1. «Да мне-то севодне нóченьку». Зап. от Марии Александровны Афимьиной, 76 лет, д. Модестовская (Заборье), Верхне-Тоемский р-н, Архангельская обл. Соб.: Н. Н. Артеменко, Г. Аркадов, Т. А. Жеребцова, Л. В. Ткаченко, В. В. Смирнов, 05.07.1981 г. [ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1124-01].

Пример 2. «Спородила мать единого сыночка» Зап. от извозчика, д. Медный Ям, Тверской уезд, Тверская губерния. Соб.: П. В. Киреевский, 16.09.1834 г. [Песни, собранные П. В. Киреевским 1929, 325–326].

Пример 3. «Ой, мала, мала да мне нóчке спалóсь» Зап. от Веры Ивановны Алтуховой, 1927 г. р., Нины Ивановны Шевякиной, 1928 г. р., Валентины Максимовны Подковзиной, 1941 г. р., Александры Дмитриевны Алтуховой, 1939 г. р., ст. Успенская, Белоглинский р-н, Краснодарский край. Соб.: Г. В. Лобкова, И. В. Суханова (Светличная), А. М. Демидова, 05.08.2008 г. [ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 8003-86].

Пример 4. «Нáчесь мало спáлосе». Зап. от Клавдии Федоровны Никитиной 72 лет (родом из д. Городок), д. Игнатъевская, Виноградовский р-н, Архангельская обл. Соб.: Ю. И. Марченко, И. Б. Толстикова (Теплова), 11.07.1980 г. [ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1027-18].

Пример 5. «Спарадiла матушка ядiныва сыночка». Зап. от Надежды Леонидовны Титовой, 1927 г. р., Ольги Даниловны Ильиной, 1909 г. р., Натальи Сергеевны Ушатенковой, 1917 г. р., д. Рожино, Бельский р-н, Тверская обл. Соб.: А. М. Мехнецов, А. В. Полякова, С. Р. Балакшина, 29.01.1995 г. [ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 4393-13].

Пример 6. «Ой, мала, мала да мне ночку спалóсь». Зап. от ансамбля хутора Туркинско-Белоглинского р-на Краснодарского края на репетиции этнографического концерта «Взаимосвязи культур народов РСФСР», состоявшейся во Всесоюзном Доме композиторов. Москва, 03.12.1976 г. [ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 3536].

Аббревиатуры

ФЭЦ СПбГК — Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
ОАФ — основной аудиофонд

НЦНМ МГК — Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Литература

Банин 1982 — Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха (Методологические заметки) // Фольклор. Поэтика и традиция. Москва: Наука, 1982. С. 94–139.
Добровольский, Коргузалов 1966 — Добровольский Б. М., Коргузалов В. В. О напевах исторических песен XVII века // Исторические песни XVII века / изд. подг.

¹⁷ Все нотации выполнены автором статьи.

- О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский и др. Москва; Ленинград: Наука, 1966. С. 23–25.
- Дорохова 2008 — *Дорохова Е. А.* Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 26 с.
- Епифанов 1979 — *Епифанов П. П.* Рекрутчина // Советская военная энциклопедия: в 8 т. Т. 7: Радиоконтроль — Тачанка. Москва: Воениздат, 1979. С. 103–104.
- Ефименкова 2001 — *Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. Москва: Композитор, 2001. 256 с.
- Иванова 2017 — *Иванова М. Н.* Варианты лирической песни «Сон молодца» в фольклорных традициях Смоленской и Тверской областей: жанрово-стилевая специфика // Традиционная культура. 2017. № 4 (68). С. 18–29.
- Иванова 2019 — *Иванова М. Н.* Музыкально-стилевые особенности вариантов лирической песни «Сон молодца» // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 2 [26]. С. 55–64.
- Исторические песни XVII века 1966 — Исторические песни XVII века / изд. подг. О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский и др. Москва; Ленинград: Наука, 1966. 386 с. (Памятники русского фольклора).
- Квитка 1973 — *Квитка К. В.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. Т. 2. Москва: Советский композитор, 1973. С. 3–29.
- Песни Печоры 1963 — Песни Печоры / изд. подг. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. Москва; Ленинград, 1963. 460 с.
- Песни, собранные П. В. Киреевским 1929 — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / изд. Обществом любителей российской словесности при I-м Московском университете. Вып. 1–2. Вып. 2, ч. 2. (Песни необрядовые). Москва: Наука и Просвещение, 1929. 389 с.
- Путилов 1960 — *Путилов Б. Н.* Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI веков / Институт Русский литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. А. М. Астахова. Москва; Ленинград: издательство АН АССР, 1960. 300 с.
- Руднева 1990 — *Руднева А. В.* Об эволюции стиля в народном творчестве // *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории фольклора / ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Л. Ф. Костюковец. Москва: Советский композитор, 1990. С. 158–164.

Сведения об авторе

Иванова, Мария Николаевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0060-8238>

SPIN-код: 2080-2956

e-mail: mari_sh_nt@mail.ru

Ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

Versions of the lyrical song “Lad’s dream” in the folklore traditions of Russia: historical and typological assessment

Ivanova, Maria N.

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

Abstract. The article presents the experience of historical and typological evaluation of versions of songs with the subject “Dream-omen of lad’s misfortune (recruitment in soldiers / death in a foreign land)”, belonging to various regional traditions. The results of the comparative study of more than one hundred sample songs are given in the article. Songs are recorded in the territory of the Russian North (Archangelsk, Vologda region, Komi Republic), in western regions of Russia (Smolensk, Tver region) and areas of residence of Cossacks (Rostov, Volgograd, Stavropol, Krasnodar Territory, Chechen Republic, Ingushetia Republic).

The study revealed three versions of the plot and more than ten typologically different melodies. This diversity is due to the specifics of the singing traditions to which the song variants belong. The process of changing lyrics and melodies is also influenced by the historical circumstances of song distribution, as well as the individual features of the performance style of individual singers.

A conditional historical chain is built on the example of variants of songs with a single story—from the earliest in historical terms samples to variants that have included features of later poetry and musical style. All components of the song form are taken into account. The principle of asynchronous development of the components of the art form is revealed by the study.

Keywords: *lyrical song, variant, tradition, historical score.*

Submitted on: 25.02.2020

Published on: 15.05.2020

Forcitation: Ivanova, Maria N. “Versions of the lyrical song ‘Lad’s dream’ in the folklore traditions of Russia: historical and typological assessment.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 2 (2020), pp. 42–62 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.003.

Works cited

- Banin, Aleksandr A. (1982). “K izucheniyu russkogo narodno-pesennogo stikha (Metodologicheskie zametki)” [“To the study of Russian folk song verse (Methodological notes)”]. In *Fol’klor. Poetika i traditsiya* [*Folklore. Poetics and tradition*]. Moscow: Nauka, pp. 94–139 (in Russian).

- Alekseeva, Ol'ga B. & Dobrovol'skiy, Boris M. (1966). *Istoricheskie pesni XVII veka* [Historical songs of the 17th century], edited by Ol'ga B. Alekseeva, Boris M. Dobrovol'skii. Moscow; Leningrad: Nauka, 386 p. (in Russian).
- Dobrovol'skiy, Boris M. & Korguzalov, Vsevolod V. (1966). "O napevakh istoricheskikh pesen XVII veka" ["About tunes of historical songs of the 17th century"]. In *Istoricheskie pesni XVII veka* [Historical songs of the 17th century], edited by Ol'ga B. Alekseeva, Boris M. Dobrovol'skii. Moscow; Leningrad: Nauka, pp. 23–25 (in Russian).
- Dorokhova, Ekaterina A. (2008). *Etnokul'turnye 'ostrova': puti muzykal'noi evolyutsii* [Ethno-cultural 'islands': ways of musical evolution: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02], Moscow state institute of Art Studies, responsible organization. Moscow: [s. l.], 26 p. (in Russian).
- Epifanov, Petr P. (1979). Rekrutchina [Recruitment]. In *Sovetskaya voennaya jenciklopediya* [Soviet military encyclopedia]: in 8 vol. Vol. 7. Moscow: Voenizdat, pp. 103–104 (in Russian).
- Efimenkova, Borislava B. (2001). *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora* [Rhythm in works of Russian vocal folklore]. Moscow: Compositor, 256 p. (in Russian).
- Ivanova, Maria N. (2017). "Varianty liricheskoi pesni 'Son molodtsa' v fol'klornykh traditsiyakh Smolenskoi i Tverskoi oblasti: zhanrovo-stilevaya spetsifika" ["Variants of the lyrical song 'Lad's dream' in folklore traditions of Smolensk and Tver' regions: genre and style features"]. In *Traditional culture*, 2017, no. 4 (68), pp. 18–29 (in Russian).
- Ivanova, Maria N. (2019). "Muzykal'no-stilevye osobennosti variantov liricheskoi pesni 'Son molodtsa'" ["Music style features of the variants Young Fellow's Dream lyrical song"]. In *Music. Art, research, practice*, 2019, no. 2 (26), pp. 55–64 (in Russian).
- Kireevskiy, Pyotr V. (1929). *Pesni, sobrannye P. V. Kireevskim. Novaya seriya*. [Songs collected by Pyotr V. Kireevsky. New series]. Moscow: Nauka i Prosveshchenie: Issue 2, part 2. 389 pp. (in Russian).
- Kolpakova, Natalia P., Sokolov, Flavii V. & Dobrovol'skiy, Boris M. (1963). *Pesni Pechory* [Songs of Pechora], edited by Natalia P. Kolpakova, Flavii V. Sokolov, Boris M. Dobrovol'skiy. Moscow; Leningrad: Nauka, 460 p. (in Russian).
- Kvitka, Kliment V. (1973). "Vstupitel'nye zamechaniya k muzykal'no-etnograficheskim issledovaniyam" ["Introductory Remarks to Musical and Ethnographic Studies"]. In Kliment V. Kvitka, *Izbrannye trudy*. [Selected Works]. Moscow: Sovetskiy compositor, vol. 2, pp. 3–29 (in Russian).
- Putilov, Boris N. (1960). *Russkii istoriko-pesennyi fol'klor XIII–XVI vekov* [Russian historical song folklore of XIII–XVI centuries]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy compositor, 300 p. (in Russian).
- Rudneva, Anna V. (1990). "Ob evolyutsii stilya v narodnom tvorchestve" ["About evolution of style in folk creativity"]. In Anna V. Rudneva, *Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo. Ocherki po teorii fol'klora* [Russian folk musical creativity. Essays on folklore theory], edited by Natalia N. Gilyarova, Larisa F. Kostyukovets. Moscow: Sovetskiy compositor, pp. 158–164 (in Russian).

About the author

Ivanova, Maria N.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0060-8238>

SPIN-код: 2080-2956

e-mail: mari_sh_nt@mail.ru

Leading expert in folklore at A. M. Mehnetsov Folklore Center at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Документы

УДК 78.01

ББК 85.313

DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.004

К истории русских контактов Джоакино Россини: автографы композитора в архивах Санкт-Петербурга и Москвы

Логунова, Анастасия Александровна

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

Аннотация. Статья продолжает тему, начатую документальной публикацией автора в журнале *Opera musicologica* № 4 (42) / 2019, и освещает малоизвестные факты из истории взаимоотношений Россини с подданными Российской империи в период с 1817 по 1865 год. Источниками информации послужили материалы из следующих хранилищ: Российский государственный исторический архив, Российская национальная библиотека, Государственный архив Российской Федерации, Российский национальный музей музыки, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Российский государственный архив литературы и искусства. В статье подробно комментируются два письма Россини к И. М. Толстому, придворному из окружения Александра II, свидетельствующие о продолжительных дружеских отношениях композитора с влиятельным российским чиновником. Среди рекомендательных писем Россини особенно интересны послания 1860 года — к Т. Рикорди и Дж. Боноле, в которых идет речь о молодом русском певце, будущем режиссере А. Д. Гарфильд-Дмитриеве. Представленные в настоящей статье документы — шесть писем и музыкальный автограф для альбома М. Я. Раппапорта — не только открывают новую страницу в истории русских контактов Россини, но содержат малоизученные факты, касающиеся биографии композитора и его итальянских связей. Большинство автографов публикуются впервые.

Ключевые слова: *Джоакино Россини, Иван Матвеевич Толстой, Александр Дмитриевич Гарфильд-Дмитриев, Матвей Юрьевич Виельгорский, Федерико Пескантини, Амалия Феррарис, Маврикий Яковлевич Раппапорт, Карло Чичимарра, Тито Рикорди, Джованни Бонола, Джованни Боттезини, Антонио Тамбурины, Джованни Рубини.*

Дата поступления: 08.11.2019

Дата публикации: 15.05.2020

Для цитирования: *Логунова А. А. К истории русских контактов Джоакино Россини: автографы композитора в архивах Санкт-Петербурга и Москвы // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 2. С. 64–98. DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.004.*

К истории русских контактов Джоакино Россини: автографы композитора в архивах Санкт-Петербурга и Москвы

В марте 2019 года в переписке с автором настоящей статьи редактор *Fondazione Rossini* Даниеле Карнини, ссылаясь на опубликованные Фондом письма князя П. И. Тюфякина к Россини, предположил, что в Санкт-Петербурге может находиться ответное письмо композитора. Найти это письмо до сих пор не удалось, однако в ходе поисков были обнаружены другие автографы¹, а результатом проведенной работы стала данная публикация*.

Джоакино² Россини не довелось побывать в России, хотя возможность гастролей итальянской труппы под руководством маэстро дважды обсуждалась на самом высоком уровне. При этом круг общения композитора включал немало российских подданных, о чем свидетельствуют архивные документы, письма и музыкальные посвящения. В 1810–1820-х годах среди русских знакомых Россини фигурировали Е. И. Голенищева-Кутузова, З. А. Волконская³, Н. И. Куракина, С. С. Щербатова. Как удалось

* Автор выражает благодарность за неоценимую консультационную помощь в подготовке статьи председателю и управляющему директору *Deutsche Rossini Gesellschaft* (Базель, Швейцария), члену научного совета *Fondazione Rossini* (Пезаро, Италия), редактору «*La Gazzetta*» Рето Мюллеру / *Reto Müller*; редактору издательства *Fondazione Rossini* Даниеле Карнини / *Daniele Carnini*; сотруднику Исследовательской группы Санкт-Петербургской консерватории Владимиру Александрович Сомову; кандидату филологических наук, старшему научному сотруднику ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН Антону Олеговичу Дёмину; заведующей кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории, кандидату искусствоведения, доценту Наталии Александровне Брагинской.

¹ Четыре из них (три письма и визитная карточка Россини) с минимальными комментариями были впервые представлены в разделе «Документы» в журнале «*Opera musicologica*» за 2019 год [Логунова 2019].

² При крещении Россини был назван *Gioacchino*, в дальнейшем его имя писалось по-разному — *Gioachino*, *Gioacchino*. В отечественной литературе стал традиционным вариант «Джоаккино». Однако в рассмотренных автографах композитора, как и в изданиях *Fondazione Rossini*, значится *Gioachino*, которому соответствует русский вариант «Джоакино».

³ Точное время знакомства Россини с Волконской неизвестно. В 1815 году Волконская выступила в опере «Итальянка в Алжире» в Париже [см.: Огаркова 2004, 120], а первое свидетельство исполнения ею партии Танкреда в одноименной опере Россини относится

установить, с А. А. Шаховским весной 1817 года Россини обсуждал детали готовившихся гастролей итальянской труппы⁴. Во время Веронского конгресса маэстро встретился с Александром II, который в скором времени поддержал идею организации итальянской оперы в Петербурге, при условии, что это будет контракт с Д. Барбайей и Россини⁵. В начале 1830-х Россини впервые услышал тенора Н. К. Иванова, ставшего его протеже [см.: Петрушанская 2007, 148]. Не будучи представленным Николаю I, в 1834 году композитор заочно посвятил ему три военных марша [см.: Копытова 1992]. В начале 1840-х в кругу общения композитора оказался князь Трубецкой⁶, а к концу декады — А. Г. Орсини-Орлова⁷. Личное знакомство связывало Россини с В. В. Стасовым⁸, а также с А. Г. Рубинштейном и князем А. Б. Лобановым-Ростовским. Новые архивные документы, предлагаемые вниманию читателей в настоящей статье, позволяют значительно расширить круг русских контактов Россини, не ослабевавших на протяжении десятилетий.

к 1821 году, когда княгиня находилась в Риме. Россини был гостем парижского салона Волконской, существовавшего с июня 1823 по июль 1824 года [см.: Иванова 2012, 20].

⁴ По сообщению князя П. И. Тюфякина в журнале Комитета учреждений по делам Театральной Дирекции от 18 апреля 1817 года, «в Неаполе первый нынешний сочинитель музыки Россини представил ему [Шаховскому. — А. Л.] предположительную смету итальянской полной оперной труппы в серьезном и комическом родах, принимая на себя составить оную из первейших артистов и привезти под своим надзором в Россию» [Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 497. Оп. 1. № 1646. Л. 3]. О непосредственном контакте Тюфякина с Россини и его роли в попытке организации гастролей свидетельствуют письма князя от 8 (20) мая и 12 (24) декабря 1817 года [см.: Rossini 1992, 220–223, 236–237].

⁵ Реализации идеи помешало петербургское наводнение 7 (19) ноября 1824 года [см.: Додолев 1997; Лащенко 2012, 70–42].

⁶ Об этом свидетельствует письмо от 2 декабря 1842 года, в котором Россини просит неизвестного адресата любезно принять князя Трубецкого в Неаполе и передает через него подарок. Вероятно, речь идет о князе Петре Петровиче Трубецком (1822–1892), отце скульптора Паоло Трубецкого. Автограф хранится в частной коллекции и находится в открытом доступе: URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/rossini-gioacchino-autograph-letter-signed-g-5bc4ba6bce#> (дата обращения: 14.02.2020).

⁷ Антонина Орсини-Орлова, дочь графа Г. Ф. Орлова (1790–1853) и французской актрисы В. Вензель, с 1844 года была почетным членом Академии Санта-Чечилия в Риме [см.: Орлов 2019, 178–179]. Россини посещал салон Орсини-Орловой во Флоренции; согласно сведениям, предоставленным автору Р. Мюллером, переписка с ней охватывает 1849–1853 годы. Письмо от 24 марта 1851 года хранится в ОР РНБ [см.: Бронфин 1968, 60–61].

⁸ В письме к М. И. Глинке от 18 (30) ноября 1853 года В. В. Стасов делится восторгом от общения с Россини и намерением написать о нем статью, впрочем, так и не увидевшую свет [см.: Глинка 1977, 320–321].

* * *

В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (далее — ОР РНБ) хранится письмо Россини с упоминанием еще одной русской аристократки, а именно, «княгини Голицыной». Вместе с другим россиневским автографом из коллекции графа П. К. Сухтелена⁹ письмо было опубликовано Стасовым в русском переводе [см.: Стасов 1856, 120–121], а затем факсимиле автографов (без транскрипции, перевода и комментариев) вышли в монографии Е. Ф. Бронфин [Бронфин 1973]¹⁰. В тексте письма, адресованного певцу Карло Чичимарра, отсутствуют инициалы Голицыной; Стасов не комментирует личность княгини. Теоретически ею могла быть известная своей музыкальностью Елена Александровна Суворова (урожд. Нарышкина), которая, согласно анекдоту, пересказанному графом М. Д. Бутурлиным, имела шанс общаться с Россини еще в 1815 или 1816 году в Риме [см.: Бутурлин 1897, 590]; к 1824 году она вторично поменяла фамилию, став женой князя В. С. Голицына. Но вероятнее всего Россини пишет о Наталии Степановне Голицыной (1794 или 1796–1890), внучке легендарной княгини Н. П. Голицыной («Пиковой дамы»). В расшифровке Стасова письмо датировано 2 февраля 1825 года. Однако в автографе¹¹ цифра «5» значительно отличается от свойственного Россини лаконично-округлого начертания. Швейцарский музыковед Рето Мюллер, сотрудничающий с Fondazione Rossini в качестве специалиста по письмам композитора, не только подтвердил сомнения автора настоящей статьи в отношении датировки года, но откорректировал также и датировку месяца. Согласно его транскрипции, письмо было написано 2 сентября 1824 года. Н. С. Голицына как раз в 1823–1824 годах проходила лечение на водах в Карлсбаде и Эмсе, а осень и зиму проводила в Париже, где, вероятно, и состоялось ее знакомство с Россини. В 1825 году княгиня с супругом посетила Италию и «проехала всю страну, вплоть до Неаполя» [Басова 2018, 68]; указанный город соответствует адресу письма Россини, которое заранее было передано композитором Голицыной в Париже — для солиста неаполитанского театра San Carlo. Приведем текст письма в транскрипции Р. Мюллера и А. О. Дёмина с переводом В. В. Стасова (датировка откорректирована).

⁹ ОР РНБ. Ф. 993. Второе письмо Россини адресовано директору Итальянской оперы в Париже К. Северини.

¹⁰ Письма отсутствуют в осуществляемом Fondazione Rossini издании эпистолярного наследия композитора (к настоящему времени вышли четыре тома) и, по словам сотрудников Фонда Д. Карнини и Р. Мюллера, до сих пор не были известны в Италии.

¹¹ ОР РНБ. Ф. 993. Оп. 3. Ед. хр. 341.

Al Sig. Cicimarra.
Primo Tenore
Al Teatro di
S. Carlo.
Napoli

Caro Amico.

La Principessa Galizia [sic!]¹² vi Consegnerrà questa mia; La diriggo a Voi onde vogliate assisterla nel canto; ella è già bene incaminata, e coi vostri consigli si perfezionerà di più: credetemi vto

Aff Amico
Rossini

Parigi li 2 Settr.° 1824

Господину Чичимарра.
Первому тенору театра Сан Карло.
Неаполь

Любезный друг,

письмо это вам передаст княгиня Голицына. Я адресую ее к вам для того, чтобы вы помогли ей учиться пению; она уже идет вперед, и, конечно, усовершенствуется при помощи ваших советов.

Ваш друг
Россини

Париж, 2 сентября 1824 года

* * *

Дружеские отношения с 1828 года связывали композитора с графами Виельгорскими [см.: Казанская 2004]; главным музыкальным знаком дружбы стала написанная в память Михаила и посвященная Матвеем виолончельная пьеса «Слеза»¹³. Однако в российских собраниях хранится еще один документ, свидетельствующий об этом общении, а именно — письмо композитора к графу Матв. Ю. Виельгорскому, в котором Россини дает рекомендацию Дж. Боттезини, направлявшемуся в Петербург с концертами. Документ удалось обнаружить в Москве в Государствен-

¹² Вероятно, Россини так расслышал фамилию. (Здесь и далее оригинальные тексты писем публикуются с сохранением особенностей авторской орфографии и пунктуации. — Прим. ред.)

¹³ Автограф хранится в Российском институте истории искусств [см.: Рубаха 1992, 14].

ном архиве Российской Федерации (далее — ГАРФ). Согласно архивному описанию, автограф датирован 30 декабря 1863 года, что не соотносится с фактическим временем гастролей артиста, выступавшего в Петербурге в феврале — марте 1866 года¹⁴. Так, письмо Россини к А. Г. Рубинштейну из собрания ОР РНБ [Бронфин 1968, 63] с аналогичной рекомендацией было отправлено 27 января 1866 года. Уместно предположить, что последняя цифра в указании года должна быть расшифрована как «5», а не «3», и настоящая дата послания Виельгорскому — 30 декабря 1865 года. Не исключено, что автограф готовился к публикации: в архивном деле помимо самого документа содержится лист с безымянным переводом текста на русский язык. Однако найти издание с опубликованным текстом пока не удалось; письмо не было известно и в Fondazione Rossini. Приведем текст письма в транскрипции Р. Мюллера и В. А. Сомова с переводом В. А. Сомова.

A Monsieur Le Comte Wielhorski
Grand maitre de la Cour de Sa Majeste
L'Empereur de toutes les Russies
Nice

Monsieur le Comte

C'est mon aimable ami Buffarini qui, plus heureux que moi, aura l'honneur de vous remettre ces quelques lignes. Portant un vif interet a monsieur Bottesini Le Paganini de la Contrebasse, Bon Compositeur Virtuose sans son Egale, et d'un caractere très honorable, reunion de talents et de merite qui m'encourage a reclamer en sa faveur la haute et puissante votre Protection.

Bottesini se rendra a S^t Petersbourg pour y donner des Concertes pendant le prochain Careme, Monsieur le Comte sera-t-il a cette epoque a S^t Petersbourg?

Si par malheur vous étiez absent de la grande Capitale seriez-vous assez bon de m'envoyer quelques mots de recommandations pour mon Célébre ami?

Laissez moi esperer que je ne suis point oublié de vous et que vous daignerez accueillir [sic!] ma demande avec cette bonté qui vous est naturelle et que vous avez prodigue a votre

Devoué serviteur
G. Rossini

Paris 30 Dec 1865¹⁵

¹⁴ Джованни Боттезини (1821–1889) дал три концерта (20 февраля, 4 марта и 28 марта, когда была исполнена посвященная Александру II ода-кантата) и принял участие еще в шести программах [см.: Михно 2008, 98–103].

¹⁵ ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 945. Л. 1, Л. 1об.

Господину графу Виельгорскому
Обер-гофмейстеру двора Его Величества
императора всея Руси
Ницца

Господин Граф,

мой добрый друг Буффарини¹⁶, который оказался счастливей меня, будет иметь честь передать Вам эти несколько строк. Я питаю горячий интерес к господину Боттезини, это «Паганини контрабаса», отличный композитор, несравненный виртуоз и при этом очень порядочный человек; такое собрание талантов и достоинств поощряет меня просить в его пользу Вашего высокого и могущественного покровительства. Боттезини отправится в Петербург с намерением дать там концерты в течение предстоящего поста. Будет ли Господин Граф в это время в Петербурге?

Если, по несчастью, Вас не будет в великой столице, не соблаговоли ли бы Вы прислать мне несколько слов рекомендации для моего знаменитого друга?

Позвольте мне надеяться, что я вовсе не забыт Вами, и что Вы соблаговолите принять мою просьбу со свойственной Вам добротой, которую Вы проявляли к Вашему преданному слуге

Дж. Россини

Париж, 30 декабря 1865 года

Виельгорскому не суждено было вернуться в Петербург¹⁷, но, как следует из письма Россини к Боттезини, тяжело больной Матвей Юрьевич передал свои рекомендации. Это письмо, процитированное А. В. Михно без русского перевода [см.: Михно 2008, 96], имеет следующее содержание: «Дорогой Боттезини, хотя пословица гласит, с глаз долой — из сердца вон, счастлив доказать обратное. Вот обещанные письма. Одно для Рубинштейна, директора Консерватории. Другое для тенора Тамберлика, и, наконец, присоединяю письмо, полученное из Ниццы от моего друга Буффарини, который дает инструкции, как следует поступать, чтобы представиться тем, кому Вы рекомендованы графом Виельгорским, который сейчас болеет в Ницце. Сделайтесь известным. Зарабатывайте много рублей, держите их в сохранности, думайте о старости!!! И не забывайте Вашего преданного Россини»¹⁸.

¹⁶ Как полагает Р. Мюллер, имеется в виду Chevalier (Cavaliere) Vincenzo Buffarini, депутат Итальянского парламента в Турине.

¹⁷ Матв. Ю. Виельгорский скончался в Ницце 21 февраля 1866 года.

¹⁸ Михно указывает на ошибочную датировку этого письма в монографии Антонио Карнити 1921 года, выдержавшей несколько переизданий (см., например: [Carniti 1996,

Имена Россини и Боттезини встречаются в документах еще одного российского музыкального деятеля, а именно, петербургского критика Маврикия Яковлевича Раппапорта¹⁹. Так, в Отделе документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ) хранится письмо Боттезини, адресованное Раппапорту²⁰. Раппапорт вел переписку со многими отечественными и зарубежными артистами: в его личном архиве можно найти письма Мейербера, Обера, Мерелли, Тамберлика, Контского и многих других.

В 1856–1860 годах Раппапорт был редактором основанного им еженедельника «Музыкальный и театральный вестник»²¹. Именно к этому периоду относится запись, оставленная Россини в альбоме Раппапорта, — фортепианная миниатюра в жанре вальса в 10 тактов (ил. 1) с дарственной надписью на французском языке: “G. Rossini a M^r Rapaport. Paris ce 4 Oct^{bre} 1859”²². Как удалось установить Р. Мюллеру и пианисту А. Мараньони, тема заимствована Россини из его сочинения 1846 года²³.



Ил. 1. Дж. Россини. Allegretto. 1859

Fig. 1. Gioachino Rossini. Allegretto. 1859

73]). У Карнити значится 26 сентября 1866 года, при том что визит Боттезини в Россию состоялся в феврале – марте 1866 года. Р. Мюллер предоставил автору данной статьи копию автографа, который хранится в Парме (Biblioteca Palatina. SB I 1/a № 47977), и откорректировал транскрипцию: письмо датировано 27 января 1866 года.

¹⁹ В справочных изданиях можно встретить различающиеся сведения о годах жизни Раппапорта (1824, 1826 или 1827–1884), а также варианты отчества и фамилии (Маврикий Якимович Раппапорт). См., например: [Ливанова 1967, 18; Медведева 2005]. В 1851–1856-х годах он был музыкальным обозревателем газеты «Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции», с 1860 года печатался в журнале «Сын отечества».

²⁰ Письмо без даты. РНММ. Ф. 75. Ед. хр. 12.

²¹ С 1857 года — «Театральный и музыкальный вестник».

²² Отдел документов и личных архивов РНММ. Ф. 75. Ед. хр. 2.

²³ Пьеса в Es-dur посвящена некой Мариетте Ломбарди [см.: Müller 2018a].

* * *

В 2019 году в Российском государственном историческом архиве (далее — РГИА) автором данной статьи были обнаружены два письма Россини к И. М. Толстому²⁴, датированные 1840 и 1858 годами [см.: Логунова 2019]. Иван Матвеевич Толстой (1806–1867), внук М. И. Кутузова по материнской линии, был представителем младшей нетитулованной линии рода Толстых, но именно ему, благодаря поистине головокружительной карьере при дворе, суждено было стать родоначальником новой графской ветви. Начав свой путь в Государственной коллегии иностранных дел, камер-юнкер Толстой с 1828 года служил секретарем русских посольств в европейских столицах. Судьбоносный поворот в жизни молодого чиновника произошел весной 1838 года, когда Николай I назначил его сопровождать цесаревича Александра Николаевича в заграничной поездке, о чем сохранилась дневниковая запись от 26 марта 1848 года соученика цесаревича, Иосифа Виельгорского, сына Мих. Ю. Виельгорского: «Иван Толстой, которого назначили в свите Великого Князя, представлялся ему; он кажется добрый, ласковый, любезный, но не более того»²⁵ [Лямина 1999, 282]. По возвращении в Петербург великий князь оставил Ивана Матвеевича при дворе в должности шталмейстера, после своего восхождения на престол назначил Толстого сенатором, в 1860 году произвел в действительные тайные советники и пожаловал высочайший чин обергофмейстера, а вскоре включил его в состав Государственного совета. В 1856–1861 годах Толстой занимал пост товарища министра иностранных дел при А. М. Горчакове, в 1863 году был назначен главным управляющим почтовым департаментом, а затем и всей телеграфной службой Российской империи. Толстой добился повышения статуса своего департамента до уровня министерства, став министром почт и телеграфов²⁶.

²⁴ РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28.

²⁵ Куда более резко об этом назначении и о способностях Толстого высказался известный своим злым языком П. В. Долгоруков: «В 1838 году, за несколько месяцев до отъезда цесаревича (нынешнего государя) в путешествие по Европе, Иван Матвеевич был болен горячкою. Двоюродная сестра его, гр. Екатерина Фёдоровна Тизенгаузен, приятельница тогдашней императрицы, рассказывала везде, что он в бреду горячки все пел: „Боже, царя храни“: Вот, дескать, как юноша предан царю своему! Его назначили к цесаревичу секретарем по иностранной переписке, а по возвращении из путешествия — шталмейстером к цесаревичу. Александр II боится умных людей и терпеть их не может... Можно посудить, как он полюбил Ивана Матвеевича и сделал его своим ежедневным собеседником» [Долгоруков 1934, 275].

²⁶ При Толстом в стране было налажено производство материалов для сооружения телеграфных линий, что способствовало развитию российской телеграфной связи [см.:

За год до кончины он был пожалован в графы, и этот титул унаследовали сыновья чиновника²⁷.

Толстой сопровождал императора во время охоты, присутствовал вместе с ним на спиритических сеансах. О вхождении его в избранный круг приближенных свидетельствует то, что он был одним из немногочисленных постоянных партнеров Александра II в игре в карты [см.: Мещерский 1897, 97]. Собрание РГИА содержит 13 личных посланий императора к Ивану Матвеевичу (5 писем и 8 телеграмм)²⁸. Отношение к Толстому было неоднозначным: современники иронизировали над количеством его орденов [см.: Греч 1886, 141], отмечали высокомерие чиновника²⁹. По мнению литератора В. М. Лазаревского, Толстой стал прототипом Рейзенбаха в романе Тургенева «Дым»: «Человек средних лет, геморроидальной комплекции, с сморщенным и надменным лицом, греческим носом и злыми губами, закутанный в соболью шубу, по всем признакам важный сановник» [Тургенев 1923, 293–294]³⁰.

Когда могло произойти знакомство Россини с Толстым? Иван Матвеевич начал свою посольскую службу в 1828 году в Лиссабоне, затем был переведен в Париж³¹, а с 1836-го работал в Лондоне вплоть до возвращения в Петербург в 1838-м. Россини в 1824–1836 годах жил преимущественно в Париже. Теоретически, пути Россини и Толстого могли пересечься во французской столице — не ранее 1828 года и не позднее 1836-го. И если факты, подтверждающие их личное общение в этот период, пока не обнаружены, в научный обиход уже введены материалы, удостоверяющие причастность Толстого к истории одного из «русских» сочинений

Высоков 2006]. После смерти Толстого в Германии от неправильного лечения малярии Министерство почт и телеграфов вошло в состав Министерства внутренних дел.

²⁷ Среди потомков Ивана Матвеевича — крупные деятели российской культуры. Сын Иван Иванович (1858–1916), автор нумизматических исследований, занимал посты вице-президента Академии художеств, министра народного просвещения и петербургского головы; сын Дмитрий Иванович (1860–1919) был коллекционером, руководителем Русского музея и последним директором Императорского Эрмитажа [см.: Банников 2008, 230]. Внук Ивана Матвеевича Иван Иванович Толстой (1880–1954) — видный советский филолог, специалист по древнегреческой литературе, член Академии наук СССР.

²⁸ РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 11.

²⁹ «Со времени восшествия на престол Александра II надменности Ивана Матвеевича нет пределов; он до такой степени поднял нос, что в Петербурге его прозвали „Павлин Матвеевич“, и мне случалось, разговаривая с иностранными дипломатами, в Петербурге пребывающими, слышать, как они, упоминая о Толстом, называли его: одни — *le raon*, а другие — *le ravline*», — писал об этом князь Долгоруков [Долгоруков 1934, 156].

³⁰ Знакомство Тургенева с Иваном Матвеевичем состоялось, скорее всего, в середине 1840-х, а в 1856-м Толстой помог писателю получить заграничный паспорт [см.: Тургенев 2008, 613].

³¹ Точную дату назначения на службу во Францию установить пока не удалось.

Россини 1830-х годов, а именно — военной музыки в честь Николая I³². Речь идет о документах московского Архива внешней политики Российской империи: по данным регистрационного журнала российского посольства в Париже за 1834 год, 17 февраля (1 марта) рукопись Россини поступила к третьему секретарю посольства И. М. Толстому [см.: Копытова 2003, 69]. Более того, согласно учету корреспонденции из Парижа, письмо Россини с приношением российскому императору (направленное через посла К. О. Поццо ди Борго)³³ было доставлено в Петербург, министру иностранных дел России графу К. В. Нессельроде, собственноручно камер-юнкером И. М. Толстым. Таким образом, россиниевские марши в честь Николая I чудесным образом оказались связанными с Толстым, которому в тот момент суждено было выступить в роли международного посланца итальянского композитора. Символично, что миссия, исполненная Иваном Матвеевичем в молодости, предвосхитила итог его восхождения по карьерной лестнице — руководство Министерством почт и телеграфов.

Текст письма Россини к Толстому от 10 августа 1840 года говорит о том, что их общение, предположительно, начавшееся в Париже, носило неофициальный характер: уже на конверте адресат назван «прославленным любителем пения» (*ил. 2а*)³⁴.

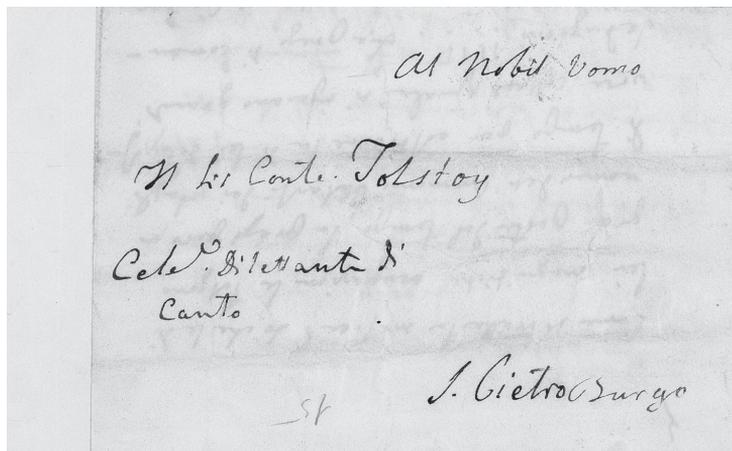
Семья Толстых не была чужда музыке: композитор и музыкальный критик Ростислав (Феофил Толстой) — не кто иной, как младший брат Ивана Матвеевича. Без сомнения, Толстой был вхож в музыкальные круги Петербурга — так, Глинка, познакомившийся с братьями в 1827 году, оставил о них самые теплые воспоминания³⁵. Именно к Ивану Матвеевичу обратилась Людмила Ивановна Шестакова после смерти Глинки в надежде получить императорское разрешение на перезахоронение брата, причем результат содействия Толстого превзошел ожидания проситель-

³² Подарочный манускрипт трех маршей для духового оркестра был выявлен Г. В. Копытовой в Российском институте истории искусств [см.: Копытова 1992].

³³ Публикация Г. В. Копытовой 2003 года содержит лишь упоминание об этом документе; само же письмо Россини к российскому послу в Париже графу К. О. Поццо ди Борго от 28 января 1834 года было обнаружено только в 2019 году в РГИА, в составе дела «О подносимых вещах» за 1834 год (Ф. 472. Оп. 13. Д. 867) [см.: Логунова 2019, 108].

³⁴ “Al Nobile Uomo | Il Sig. Conte Tolstoy | Celebre Dilettante di | Canto | S. Pietroburgo” («Дворянину | господину графу Толстому | прославленному любителю | пения | С. Петербург»). Высоким положением И. М. Толстого в свете и его влиянием при дворе можно объяснить тот факт, что Россини использует обращение «граф» задолго до официального присвоения Толстому этого титула.

³⁵ «По вечерам часто бывали у нас Толстые. <...> Они принадлежали к высшему обществу, но были милые, веселые люди и не брезгали жареным картофелем с луком, который у нас изготовляли в совершенстве» [Глинка 1887, 39].



Ил. 2а. Письмо Дж. Россини к И. М. Толстому от 10 августа 1840 года. Автограф. РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 4 (фрагмент)

Fig. 2a. The Rossini's letter of August 10, 1840 addressed to Ivan M. Tolstoy. Autograph. The Russian State Historical Archive. Col. 696. Inv. 1. No. 28. Fol. 4r (fragment)

ницы: «Император не только разрешил это, но милостиво вник в тогдашнее мое положение и приказал, чтобы все хлопоты по этому делу правительство взяло на себя» [Глинка 1887, 268].

В первой трети XIX века Иван Матвеевич был известен как певец-любитель [см.: Петровская 2009, 188]. О выступлениях чиновника при дворе свидетельствуют мемуары и письма фрейлин. Так, А. Ф. Тютчева, дочь поэта, отмечала в дневнике, что «Иван Толстой играл и пел очень хорошо» [цит. по: Высоков 2006], а в письме А. С. Шереметевой описан примечательный музыкальный вечер в Зимнем дворце, состоявшийся 24 марта (5 апреля) 1834 года: «Были также оба Толстые, Иван и Феофил, которых Императрица хотела слышать. Феофил очень хороший музыкант. Он пел вчера романсы своего собственного сочинения. Но Иван не мог петь, так как он сильно кашляет. Говорят, у него большой талант; и он много пел в Париже с Зонтаг»³⁶ [Шереметева 1902, 39–40]. Незадолго до отъезда с цесаревичем за границу, 23 марта (4 апреля) 1838 года Толстой выступил в концерте любителей в пользу частных школ Женского патриотического общества: Иван Матвеевич принимал участие в исполнении хора

³⁶ Письмо А. С. Шереметевой к матери от 25 марта (6 апреля) 1834 года [Шереметева 1902, 40]. Обнаружить подтверждение выступлений Толстого с Зонтаг не удалось.

из IV действия «Гугенотов» Мейербера [см.: Глинка 1973, 393]. Подробности концерта, участие в котором Толстого не ограничилось ролью хориста, зафиксированы И. Виельгорским: «Всего более эффекта сделали Лисянская, Львов, дуэт Толстого и Волкова³⁷, финал “Somnambula”» [Лямина 1999, 280].

О музыкальных выступлениях Толстого свидетельствуют ни много ни мало письма самого великого князя Александра Николаевича, будущего императора Александра II, к Николаю I. 5 (17) июня 1838 года Александр пишет отцу из Швеции: «К 9 ч. собрались ужинать, король³⁸ со мною говорил о своих кампаниях и припомнил много любопытного об Аустерлицком сражении. После ужина по-нашему играли в разные игры и Толстого заставляли петь» [Переписка 2008, 35]. 6 (18) октября, находясь в итальянском Комо, цесаревич сообщает: «Вечер я провел, как обыкновенно со своими. Виельгорский³⁹ и Толстой нас забавляли пением, и время летит неприметно» [Переписка 2008, 117]. 2 (14) апреля 1839 года Александр пишет из Гааги: «Вечером у принца Оранского было маленькое собрание, пели Толстой с молодой принцессой Софию⁴⁰, у которой будет хорош голос, и с англичанкой мадам Скотт» [Переписка 2008, 382].

Итак, из эпистолярных и мемуарных источников 1830-х годов следует, что Иван Матвеевич пел уже во время посольской службы в Париже, в том числе, возможно, и с профессиональными певцами, выступал перед двумя российскими императорами — Николаем I и Александром II, музицировал в присутствии коронованных особ в Европе.

Еще только предстоит выяснить, когда именно Россини мог слышать пение И. М. Толстого. Во время путешествия 1838–1839 годов будущий император не видел знаменитого итальянского композитора — такое событие не осталось бы незамеченным в подробнейших эпистолярных отчетах отцу. Александр упоминает только посещение оперы «Матильда ди Шабран» во время пребывания в Вероне [Переписка 2008, 111]⁴¹. Гипотетически Толстой мог встретиться с Россини отдельно от цесаревича зимой 1838–1839 года⁴². Как бы то ни было, о музыкальности пред-

³⁷ И. М. Толстой и М. А. Волков исполнили дуэт из оперы Г. Доницетти «Безумный на острове Сан-Доминго» [см.: Лямина 1999, 280].

³⁸ Король Швеции и Норвегии Карл XIV Юхан.

³⁹ Речь идет о вышеупомянутом сыне Мих. Ю. Виельгорского Иосифе.

⁴⁰ София Вюртембергская, дочь короля Вильгельма I и великой княгини Екатерины Павловны, двоюродная сестра Александра II.

⁴¹ Не символично ли, что будущий Александр II слушал оперу Россини именно в Вероне, где шестнадцатью годами ранее композитор был представлен Александру I!

⁴² Из переписки цесаревича с отцом следует, что 3 декабря 1838 года Толстой отбыл в Одессу [Переписка 2008, 337]. Если предположить, что Толстой мог отлучаться

ставителей семьи Ивана Матвеевича композитор знал не понаслышке. Ведь за четверть века до письма с лестным отзывом о вокальных данных Ивана Матвеевича молодой Россини слушал пение... бабушки Толстого Екатерины Ильиничны Голенищевой-Кутузовой! Вдова фельдмаршала посетила Неаполь, Флоренцию и Рим, где в ноябре 1815 года была впервые исполнена кантата «Аврора», написанная Россини ко дню именин Голенищевой-Кутузовой (24 ноября по старому стилю)⁴³: партия Авроры, олицетворявшей именинницу, предположительно, предназначалась для исполнения самой Голенищевой-Кутузовой⁴⁴.

Слова Россини служат самым красноречивым подтверждением вокальных способностей Ивана Матвеевича: «Как проходят занятия музыкой? Знаю, что великолепные должности Ваши отнимают большую часть времени, однако, во имя гармонии прошу Вас пользоваться свободными мгновениями, чтобы совершенствовать Ваш восхитительный голос, коим творятся столь великие обольщения!!!! (sic!)» [Логунова 2019, 112].

Оба письма Россини к Толстому содержат рекомендации соотечественникам композитора, прибывающим в российскую столицу: в первом случае это Федерико Пескантини, во втором — Амалия Феррарис, но как разительно отличаются послания, разделенные 18-летним перерывом! В 1858 году пожилой музыкант обращается к опытному царедворцу на французском языке, в любезном тоне светской беседы. В 1840 году Россини пишет 34-летнему Толстому по-итальянски, что делает его письмо более доверительным и непосредственным. В расположении текста и почерке автора ощущается поспешность, а пунктуация передает выходящие за рамки галантности эмоции Россини — чего стоят только его четыре восклицательных знака в характеристике голоса Ивана Матвеевича! (*ил. 2b*).

от цесаревича, то, согласно гипотезе Р. Мюллера, встреча с Россини могла состояться в период с 28 августа по 15 сентября 1838 года, во время пребывания Россини в Милане, где композитор 8 сентября дал концерт с Дж. Пастой в доме Меттерниха.

⁴³ Рукопись кантаты была обнаружена в 1942 году старшим научным сотрудником Центрального Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки Е. П. Рудаковой в подвале церкви Димитрия царевича на Крови в Угличе. После смерти Кутузовой рукопись перешла к ее младшей дочери Д. М. Опочининой, затем из семейного архива дома в Шишкино попала в Угличский краевой музей [см.: Рудакова 1955].

⁴⁴ Именно в «Авроре» композитор обратился к мелодии русской хороводной песни «Ах, зачем бы огород городить», которая вскоре появилась в финале «Севильского цирюльника» [см.: Рудакова 1955, 1; Копытова 2004].

3

Preziosissimo Sig. Conte.

Lei sarà sorpreso nel vedere, miei
 carissimi, un doppio oggetto fa ch'io le dia
 la pena di leggermi, cioè il ricordarmi
 alla di lei memoria e il raccomandarle
 caldamente il porgitore della presente
 Al Federico Pescatini, questo mio caris-
 simo ed'antichissimo amico, venuto nelle
 belle lettere consacrato ed'approvato in
 Francia e in Italia, viene per suo diritto
 in Giuburgo, non ho voluto lasciarsi an-
 vare nella sua Capitale senza raccoman-
 darle a lei tutta possente e che nella
 sua Astenenza e in mio riguardo
 spero vorrà essere cortese col mio amico;

Ил. 2b. Письмо Дж. Россини к И. М. Толстому от 10 августа 1840 года.
 Автограф. РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 3

Fig. 2b. The Rossini's letter of August 10, 1840 addressed to Ivan M. Tolstoy.
 Autograph. The Russian State Historical Archive. Col. 696. Inv. 1. No. 28.
 Fol. 3r

Come si tratta la musica & so che le di
 lei magnifiche occupazioni le tolgono
 gran parte del tempo, la prego però in
 nome dell'armonia valesi dei ritagli
 di tempo per coltivare la di lei deliziosa
 voce colla quale si operano grandi
 seduzioni. . . . La prego di coman-
 darmi nel poco che resterà e credermi
 pieno di anticipata riconoscenza per
 quanto vorrà agrare in più del mio
 dovere. *mi da l'onore di dire*
 di lei. *Dei suoi*
S. Rossini
 Bologna 10 Agosto 1840.

Ил. 2с. Письмо Дж. Россини к И. М. Толстому от 10 августа 1840 года. Автограф. РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 3об

Fig. 2c. The Rossini's letter of August 10, 1840 addressed to Ivan M. Tolstoy. Autograph. The Russian State Historical Archive. Col. 696. Inv. 1. No. 28. Fol. 3v.

В письме от 10 августа 1840 года⁴⁵ Россини извещает Ивана Матвеевича о приезде Федерико Пескантини (1802–1875), итальянского писателя, активного деятеля Рисорджименто и страстного любителя театра [см.: Arisi Rota 2015]. Вынужденный покинуть Италию в 1831-м, Пескантини продолжил литературную деятельность во Франции и Швейцарии. В Париже в 1832–1834 годах Пескантини был одним из учредителей двуязычного журнала «Изгнанник» (“L'esule”). В Швейцарии дом Пескантини стал местом общения выдающихся деятелей революционного движения, в том числе Дж. Мадзини, В. Джоберти и М. А. Бакунина, с которым писатель познакомился в 1842-м. Бакунин характеризует Пескантини в письме к брату от 10–12 февраля 1843 года: «Через месяц поеду я вероятно в Женеву к итальянцу Pescantini, который купил себе недавно имение на берегу Женевского озера. Я познакомился и подружился с ним в Дрездене скоро после твоего отъезда; с его женою также. Пескантини это — прекрасный и великодушный тип итальянца: очень страстный, очень образованный и вполне артист⁴⁶» [Бакунин 1934, 183].

Известно, что Россини снабдил Пескантини не одной рекомендацией — в тот же день композитор написал секретарю Министерства иностранных дел Х. Л. де Фридману⁴⁷. Однако в литературе о Россини факт общения композитора с Федерико Пескантини не обсуждается, упоминается лишь Джузеппе Пескантини, поверенный отца Джоакино, Джузеппе Россини, по вопросам сдачи в аренду его дома в Луго ди Романья [Rossini 2016, 712]. Федерико Пескантини, как и отец Россини, родился в Луго: не исключено, что писатель состоял в родстве с Джузеппе Пескантини.

Федерико Пескантини косвенно был связан с Россией через свою жену Иоганну Фенгер, уроженку Риги⁴⁸. Творчество Пескантини, как и его жизненный путь, до сих пор не становилось объектом исследований, так

⁴⁵ Полный текст письма с переводом А. О. Дёмина см.: [Логунова 2019, 112]. После публикации Р. Мюллеру удалось расшифровать неразборчивое слово (“costumanza”), так что последний пассаж на первой странице письма в переводе Дёмина выглядит следующим образом: «не захотел я позволить ему прибыть в великую столицу, не поручив его Вам, облеченному всякой властью, а по обыкновению Вашему со мною, надеюсь, пожелаете оказать любезность и моему другу».

⁴⁶ Ю. М. Стеклов указывает, что Пескантини был певцом [см.: Бакунин 1934, 449].

⁴⁷ Письмо к Фридману из частной коллекции в настоящее время выставлено на продажу. Скан-копия автографа находится в свободном доступе в сети Интернет: URL: <https://www.amazon.com/Gioacchino-Rossini-Autograph-Letter-Signed/dp/B00936M456> (дата обращения: 16.10.2019).

⁴⁸ Иоганна (Johanna, также Janica) Фенгер (1814–1856), урожденная Крёгер. Первым мужем Иоганны был датский консул Николаус Фридрих Фенгер (1802–1835). В августе 1838 года Иоганна стала женой Пескантини (см.: [Nekrolog 1856, 224]). Иоганна была неравнодушна к Бакунину: в 1850 году она через М. Рейхель писала ему в тюрьму [Бакунин 1934, 449].

что подробности его визита в Петербург еще предстоит выяснить. О том, что поездка состоялась, свидетельствует письмо Россини к И. М. Толстому как таковое, ведь, согласно содержанию, адресату его должен был передать сам писатель. Другим доказательством пребывания Пескантини в Российской империи является изданный им в Риге сборник «На берегу Балтики». В нем впервые публикуются фрагменты «Музыкального путешествия», биографического эссе Пескантини об итальянском теноре Наполеоне Мориани [см.: Pescantini 1842], — красноречивое подтверждение глубокого увлечения Пескантини музыкой и театром, на почве которого могла окрепнуть дружба с Россини. Поэтическую часть издания составляет серия стихов молодого француза Луи Делатра «Мечты и грезы»⁴⁹. Кроме того, в сборнике опубликована драма «Руфь»; за инициалами автора («Г-жа И. П.») скрывается Иоганна Пескантини. Интересно открывающее книгу предисловие, проникнутое ностальгией по «романтичным и суровым» берегам, покинуть которые авторов заставляет лишь «страх перед льдами северной зимы». Косвенным отражением эмоций Пескантини как составителя сборника служит и помещенное на первой странице стихотворение Делатра «Прощание с Санкт-Петербургом».

Во втором письме (от 7 сентября 1858 года) Россини обращается к Толстому с рекомендацией для некой госпожи Феррарис⁵⁰. Речь идет о балерине Амалии Феррарис (1828–1904)⁵¹, принадлежавшей к числу самых выдающихся итальянских балерин своего времени, наряду с Марией Тальони и Каролиной Розати.

В 1840-х Феррарис выступала в городах Италии, Лондоне и Вене, а в 1856 году дебютировала в Париже. Рекомендательное письмо Россини написано накануне российских гастролей балерины. Дебют Феррарис на сцене Императорского театра состоялся 4 ноября 1858 года в спектакле Ж. Перро «Эолина, или Дриады» на музыку Ц. Пуни. Т. Готье вспоминал: «Триумф г-жи Феррарис был полным, а русская публика не проста, когда дело касается танца: она видела Тальони, Эльслер, Черрито,

⁴⁹ Луи-Мишель Лакур-Делатр (1815–1893) — поэт, писатель, переводчик, либреттист. На слова Делатра молодой Бизе написал оду-симфонию «Васко да Гама» (1860).

⁵⁰ К письму приложена визитная карточка Россини с адресом «Passy, rue de la Pompe, 24» [РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 5], послужившая одним из подтверждений уточненной расшифровки даты письма (в архивном описании значится 1838 год вместо 1858-го): композитор снимал комнаты по этому адресу с 1855 по 1858 годы [см.: Hartopp 2017, 48–49].

⁵¹ Годы жизни балерины, вызывающие разногласия, даны по новейшей публикации В. Бонелли [см.: Bonelli 2019, 63].

Карлотту Гризи, не считая русских балерин, молодую хореографическую армию, которую выпускает одна из лучших в мире консерваторий» [цит. по: Боглачева 2015, 69]. 12 февраля прошел прощальный бенефис балерины; специально для этого вечера Мариус Петипа поставил *pas de deux* «Венецианский карнавал» с музыкой Пуни на тему Паганини и сам танцевал в дуэте с Феррарис [см.: Боглачева 2015, 72].

Успешные выступления итальянской танцовщицы на сцене Орéга, продолжавшиеся до 1863 года, совпали с пребыванием Россини в Париже. Сохранились фотопортреты Россини и Феррарис, выполненные в мастерской парижских фотографов Пьера-Луи Пьерсона и братьев Майер. Однако главное доказательство их дружеского общения ведет в семью танцовщицы: Амалия была женой генуэзского поэта и либреттиста Джузеппе Торре (1822–1900), защитника идеалов Рисорджименто, друга Гарибальди и Мадзини. Стихи Торре вошли в поздний россиниевский сборник «Грехи моей старости»⁵², две миниатюры из которого — “*La lontananza*” и “*L’esule*” — композитор посвятил поэту «в знак искреннего уважения и священной дружбы»⁵³. Произошло это 20 августа 1858 года, незадолго до появления рекомендательного письма для Амалии, направлявшейся в Россию.

Текст письма Россини И. М. Толстому от 7 сентября 1858 года подразумевает личное знакомство жены композитора Олимпии Пелисье с супругой Толстого Елизаветой Васильевной Толстой (Тулиновой). Не исключено, что их встреча могла состояться во время европейского путешествия Толстых в 1855 году: свидетельством посещения Италии служит полотно Дж. Карлини «Семейство Толстых в Венеции» из собрания Эрмитажа.

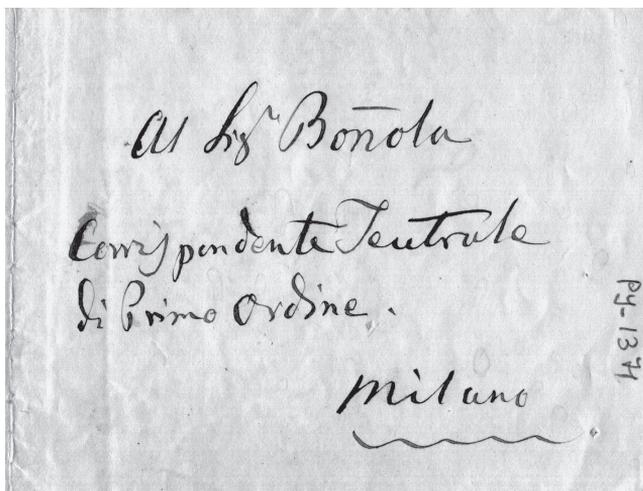
Установленные факты общения И. М. Толстого с Россини, высоко оценившим вокальное искусство русского придворного, помимо всего прочего, дают ценный материал к истории любительского музицирования России в первой половине XIX века.

⁵² Торре написал слова ариетт и ансамблей из «Итальянского альбома» (“*La lontananza*”, “*Le gittane*”, предположительно, — “*I gondolieri*” и “*La fioraja fiorentina*”); два итальянских варианта текстов из «Французского альбома» (“*Ave Maria su due sole note*”, “*Notturmo*”); в третьей части (“*Morceaux réservés*”) на стихи Торре написаны “*L’esule*” и “*Pregghiera*”.

⁵³ Россини объединил две пьесы из разных альбомов в авторской копии, поместив следующее посвящение на титуле: “*Due Ariette | offerte | a | Giuseppe Torre (autore delle Parole) | in segno di verace stima e di santa amicizia | da | Gioachino Rossini | Passy 20 Agosto 1858*” [Müller 2018b, 25].

* * *

В Санкт-Петербурге обнаружилось еще два письма Россини, по всей видимости, не публиковавшиеся ранее. Известно, что Россини сыграл важную роль в карьере русского тенора Николая Иванова; по замечанию Ф. Госсета, композитор относился к нему как к сыну [см.: Corti 2010, 20]. Документы из архива Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (далее — СПбГМТиМИ) свидетельствуют, что Иванов был не единственным российским подданным, которому оказывал содействие Россини: четверть века спустя место его протееже занял «русский бас и баритон Дмитриев», о котором в один и тот же декабрьский день 1860 года композитор пишет из Парижа в Милан издателю Тито Рикорди и театральному агенту Джованни Баттиста Боноле. Ниже приведены тексты писем в транскрипции Р. Мюллера и в переводе А. О. Дёмина.



Ил. 3а. Письмо Дж. Россини к Дж. Б. Боноле от 23 декабря 1860 года. Автограф. СПбГМТиМИ. Ф. 38. Оп. 1. Д. 1. Л. 106 (фрагмент)

Fig. 3a. The Rossini's letter of December 23, 1860 addressed to Giovanni B. Bonola. Autograph. St. Petersburg State Museum of Theatre and Music. Col. 38. Inv. 1. No. 1. Fol. 1v. (fragment)

Al Sig Bonola
Corrispondente Teatrale
di Primo Ordine.
Milano

Carissimo amico.

Il Giovane Artista Russo Dmitrieff Baritono e Basso Cantante ti presenterà queste poche Linee. Ti prego di udirlo, Troverai in lui, che ti raccomando, mezzi Solari e non Nordici, ti sarà facile dirigerlo nel perfezionamento di cui ha bisogno, come pure trovarle il mezzo di Esordire; Egli è pure portatore di un mio Ritrattino che ti ricorderà il

Tuo Aff.°

G. Rossini

Parigi 23 Dec 1860⁵⁴

Господину Боноле
Театральному агенту первого ряда.
Милан

Дражайший друг,

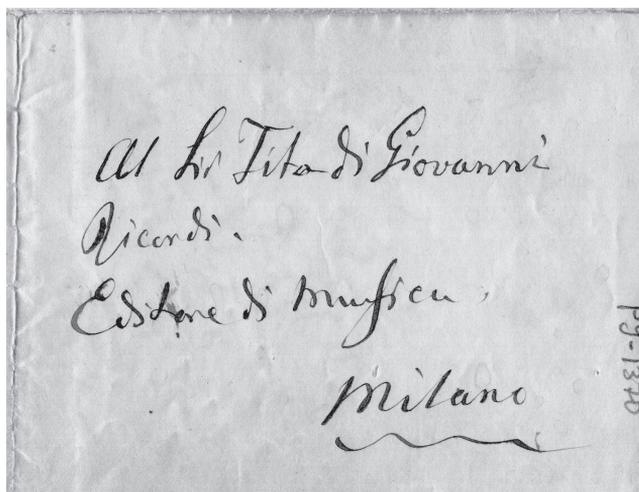
молодой русский артист Дмитриев, баритон и высокий бас, представит тебе эти несколько строк. Прошу тебя послушать его, найдешь в том, кого тебе рекомендую, средства солнечные, а не северные, тебе будет несложно направить его для нужного ему усовершенствования, как и найти способ дебютировать. Он также передаст тебе портретик, который напомнит о

преданном тебе

Дж. Россини

Париж, 23 декабря 1860 года

⁵⁴ СПбГМТимИ. Ф. 38. Оп. 1. Д. 1. Л. 1.



Ил. 4а. Письмо Дж. Россини к Т. Дж. Рикорди от 23 декабря 1860 года. Автограф. СПбГМТиМИ. Ф. 38. Оп. 1. Д. 1. Л. 2об (фрагмент)

Fig. 4a. The Rossini's letter of December 23, 1860 addressed to Tito G. Ricordi. Autograph. St. Petersburg State Museum of Theatre and Music. Col. 38. Inv. 1. No. 1. Fol. 2v. (fragment)

Al Sig Tito di Giovanni
Ricordi.
Editore di musica.
Milano

Carissimo Tito.

Privo di vostre notizie profitto della partenza dell'Esordiente artista Russo Dmitrieff per darvene delle mie, che sono passabili e per farvi pervenire una mia Carta di visita pel nuovo anno. Vi Raccomando il porgitore che merita per suo Talento le vostre Solleccitudini, mi saranno cari i vostri carateri e piaciavi dirmi come ve la passate: Ricordatemi alla vostra famiglia, e Credetemi ognora

Vost^o Aff^o
G. Rossini

Parigi 23 Dec 1860⁵⁵

⁵⁵ СПбГМТиМИ. Ф. 38. Оп. 1. Д. 1. Л. 2.

42

Carissime Tito,

Privo di vostra notizia profitto della
partenza dell'Esordiente artista Guallo
Dimitroff per darvene delle mie, che me
passabili e per darvi pervenire una mia
Carta di bisfide pel nuovo anno. Vi sparo
mando il portatore che merita pel suo
Talent le vostre ~~de~~ ^{de} ~~ci~~ ^{ci} ~~due~~ ^{due} ~~mi~~ ^{mi}, mi
socrano cari e voglii carateri e piacere
dimitome ve la passate! Mandatemi
alla vostra famiglia, e credetemi ognora
vostro

G. Rossini

Pavia 23 Dec 1860

Mn 7028/121

опу 2040
17-1863-21

Ил. 4б. Письмо Дж. Россини к Т. Дж. Рикорди от 23 декабря 1860 года.
Автограф. СПбГМТМИИ. Ф. 38. Оп. 1. Д. 1. Л. 2

Fig. 4b. The Rossini's letter of December 23, 1860 addressed to Tito G. Ricordi.
Autograph. St. Petersburg State Museum of Theatre and Music. Col. 38. Inv. 1.
No. 1. Fol. 2r

Господину Тито ди Джованни Рикорди.
Музыкальному издателю.
Милан

Дорогой Тито,

не имея от Вас новостей, я воспользуюсь отъездом дебютирующего русского артиста Дмитриева, чтобы отправить Вам свои, они удовлетворительны, и шлю свою визитную карточку на следующий год. Я рекомендую подателя сего, который заслуживает благодаря своему таланту Вашего уважения, мне будет дороги Ваши строки и буду рад, если скажете, как Вы поживаете. Напомните обо мне Вашей семье, и числите меня

преданным Вам
Дж. Россини

Париж, 23 декабря 1860 года

Определение личности протеже Россини потребовало длительных поисков, в результате которых удалось установить, что речь идет о певце и режиссере Александре Дмитриевиче Гарфильд-Дмитриеве⁵⁶. Фигура Гарфильд-Дмитриева мало освещена в научной литературе, хотя творческий путь и значение его для русского оперного искусства второй половины XIX века весьма примечательны. Будучи родом из Митавы⁵⁷, в 1851 году Гарфильд оказался в Петербурге. Красивый голос привел юношу в салон княгини Потёмкиной, где он познакомился с Кукольниковом, а через него — с Глинкой, который помог Гарфильду поступить в театральное училище. С 1857 года Гарфильд стал выступать в Петербурге под фамилией Дмитриев, в 1859-м был отправлен на усовершенствование в Париж, а затем, не без помощи Россини, оказался в Милане, где брал уроки у Фр. Ламперти, подготовив под его руководством партии Риголетто и Дона Паскуале, и пел в миланском театре Carcano. В 1862 году артист уже выступал в Петербурге в опере «Трубадур», а через два года был переведен в московскую оперу, где служил до 1877-го. Завершив карьеру певца, он работал главным режиссером Большого театра. 11 (23) января 1881 года Дмитриев впервые на этой сцене поставил «Евгения Онегина» Чайковского, всего же осуществил 18 постановок⁵⁸, среди которых —

⁵⁶ Настоящее имя в биографической справке — Аарон Гарфильд (1835–1889) [см.: Борисоглебский 1938, 170–171]. По другим сведениям, настоящая фамилия — Гарфельд, родился в 1832-м или 1833-м, умер в 1899-м [см.: Пружанский 1991, 148].

⁵⁷ Ныне — г. Елгава (Латвия).

⁵⁸ Список постановок Дмитриева доступен на сайте Большого театра: URL: <http://archive.bolshoi.ru/entity/PRODUCTION?sa-person=3774301> (дата обращения: 3.01.2020).

московская премьера «Аиды». После 1882-го музыкант посвятил себя преподаванию, открыв в 1887 году в Петербурге «Оперно-драматические классы» [см.: Петровская 2009, 202].

* * *

В процессе работы над настоящей статьей были обнаружены автографы Россини, не связанные напрямую с российскими адресатами. Так, в Российском государственном архиве литературы и искусства (далее — РГАЛИ) в Москве хранится вклеенный в книгу Ж. А. Барбе д’Оревильи «Музей древностей» автограф Россини — короткая записка, подаренная некоему Самюэлю Д. в день премьеры Маленькой торжественной мессы в Париже 24 апреля 1865 года⁵⁹. Р. Мюллер, сличив документ с дарственной надписью тому же лицу на одном из фотопортретов Россини, установил, что получателем записки является французский композитор Самюэль Давид. В том же московском архиве хранится фотокопия неизвестного письма Россини (без даты и без указания адресата)⁶⁰, написанного крайне неразборчиво. Для расшифровки текста потребовались усилия двух специалистов — Р. Мюллера и С. Раньи⁶¹, которым удалось выяснить, что письмо с просьбой посодействовать неизвестной даме адресовано баритону Антонио Тамбурини; в самом ходатайстве композитор через Тамбурини обращается также к тенору Джованни Баттиста Рубини. В ходе консультаций зарубежные специалисты предположили, что письмо могло быть написано либо после ноября 1836 года, когда Россини находился в Болонье, а Тамбурини и Рубини вместе пели в Итальянском театре в Париже, либо в период 1830–1836 годов во время пребывания Россини в Париже, когда Тамбурини и Рубини выступали в Лондоне. Примечательно, что Россини в этом послании называет Рубини «полковником» (“*prega in mio nome il Colonello Rubini*”). В итальянской прессе 1840-х годов можно обнаружить анекдот о том, что русский царь сделал Рубини «полковником», когда захотел аплодировать певцу. Николай I, действительно, пожаловал тенору высокий титул, правда, согласно документам, это было назначение первым придворным певцом

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 994. Оп. 4. Ед. хр. 150. Л. 52.

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 994. Оп. 4. Ед. хр. 149. Местонахождение оригинала установить пока не удалось.

⁶¹ Серджио Раньи — соредатор издания писем и документов Россини *Fondazione Rossini* [см.: Rossini 1992], автор капитальной монографии «Изабелла Кольбран, Изабелла Россини» [Ragni 2012], директор Дома-музея Россини в Неаполе.

(приказ от 1 июня 1843 года [см.: Пезенти 2007, 89]). По просьбе русского императора Рубини собрал итальянскую труппу и в течение двух следующих сезонов выступал в Петербурге вместе с П. Виардо и А. Тамбурини. Всё это позволяет предположить, что вышеупомянутое письмо Россини было написано не ранее июня 1843 года и, вполне вероятно, было отправлено не в Лондон и не в Париж, а в Санкт-Петербург!

Рассмотренные автографы Россини из архивов Санкт-Петербурга и Москвы свидетельствуют о невероятной разветвленности русских контактов итальянского композитора. Среди адресатов Россини — любители и профессионалы, высокопоставленные особы и люди незнатного происхождения, крупные чиновники, журналисты, певцы. Публикуемые документы дополняют хорошо известные сюжеты, как в случае с Матв. Ю. Виельгорским; приоткрывают новые темы для исследований в связи с фигурой М. Я. Раппапорта; дают ценные факты к биографии талантливого певца и режиссера А. Д. Дмитриева, чье творчество недостаточно изучено даже в России; освещают целую историю продолжительного общения Россини с И. М. Толстым. Многие в письмах может быть истолковано только на уровне догадок и предположений. Несомненно лишь то, что представленные автографы рождают новые мотивы в богатом узоре русско-итальянских связей, которым несть числа.

Литература

- Бакунин 1934 — *Бакунин М. А.* Собрание сочинений и писем. 1828–1876: [в 4 т.] / под ред. и с примеч. Ю. М. Стеклова. Т. 3: Период первого пребывания за границей. 1840–1849. М.: Изд-во Всесоюз. об-ва политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1935. XLX, 572 с.
- Банников 2008 — *Банников А. П.* Русские коллекционеры и их коллекции. М.: Индрик, 2008. 279 с.
- Басова 2018 — *Басова И. Г.* Особенности художественного заказа и коллекционирования в России XVIII – середины XIX века на примере рода Апраксиных: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2018. 158 с.
- Боглачева 2015 — Петербургский балет. Три века: хроника. Т. 3: 1851–1900 / Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой; авт.-сост. И. А. Боглачева. СПб.: [б. и.], 2015. 429, [2] с.
- Борисоглебский 1938 — Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища: материалы по истории русского балета: [в 2 т.] / сост. М. Борисоглебовский; отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чесноков. Т. 1: 1738–1888. СПб.: Изд-во Ленингр. гос. хореограф. уч-ща, 1938. 379 с.
- Бронфин 1968 — Джоаккино Россини: Избранные письма. Высказывания. Воспоминания / пер. с ит., фр. и нем.; ред.-сост., авт. вступ. статьи и примеч. Е. Ф. Бронфин. Л.: Музыка, 1968. 236 с.

- Бронфин 1973 — *Бронфин Е. Ф.* Джоаккино Россини. Жизнь и творчество в материалах и документах. М.: Сов. композитор, 1973. 192 с.
- Бутурлин 1897 — Записки графа Михаила Дмитриевича Бутурлина. [Ч.] 3: От середины лета 1817 года до весны 1824 года // Русский архив. Т. 35. Кн. 4. М.: Универ. тип., 1897. С. 579–652.
- Высоков 2006 — *Высоков М. С.* Из истории государственного управления электросвязью в России // Электросвязь: история и современность. 2006. № 3–4. С. 2–11. Электрон. версия: URL: <http://www.computer-museum.ru/connect/government2.htm> (дата обращения: 09.04.2020).
- Глинка 1887 — Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями / [предисл. В. Стасова]. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1887. IV, [2], 456, IV с.
- Глинка 1973 — *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка: в 2 т. Т. 1 / подг. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973. 483 с. (*Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: в 18 т. / ред. комис.: Т. Н. Ливанова и др.).
- Глинка 1977 — *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка: в 2 т. Т. 2 (Б) / подг. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1977. 398 с. (*Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: в 18 т. / ред. комис.: Т. Н. Ливанова и др.).
- Греч 1886 — *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1886. [4], 504, XLVII, VI, 26 с.
- Додолев 1997 — *Додолев М. А.* О несостоявшейся поездке в Петербург Джоаккино Россини и труппы Доменико Барбайи // Музыкальная правда. 1997. 30 июня. № 23. Электрон. версия: URL: <http://www.newlookmedia.ru/?p=4404> (дата обращения: 05.01.2020).
- Долгоруков 1934 — *Долгоруков П. В.* Петербургские очерки: Памфлеты эмигранта. 1860–1867 / собрал и пригот. к печати П. Е. Щеголев; дополнил и снабдил введ. и примеч. С. В. Бахрушин. М.: Север, 1934. 474 с.
- Золотницкая 1993 — *Золотницкая Л.* Постановки опер Россини в Петербурге и в Москве в XIX — нач. XX века // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сб. ст. / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; под ред. М. Р. Черкашиной. Киев: Укр. ин-т науч.-техн. и экон. информ. (УкРИНТЭИ), 1993. С. 47–58.
- Иванова 2008 — *Иванова Е. В.* Зинаида Волконская. Певица, музыкальный деятель, композитор: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С.-Петерб. гос. консерватория (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2008. 271 с.
- Казанская 2004 — *Казанская Л. В.* Итальянские мотивы в жизни Михаила и Матвея Виельгорских // Русско-итальянские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2004. С. 29–37.
- Копытова 1992 — *Копытова Г. В.* «Русские» автографы // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 165–166.
- Копытова 2003 — *Копытова Г. В.* Три марша для духового оркестра Дж. Россини: к истории рукописи // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения, публикации, обзоры. Вып. 2 / Рос. ин-т истории искусств; сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. СПб.: [б. и.], 2003. С. 67–75.
- Копытова 2004 — *Копытова Г. В., Айгнер Т.* Русские народные мелодии в «Севильском цирюльнике» Россини // Русско-итальянские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2004. С. 303–307.

- Лащенко 2012 — *Лащенко С. К.* Директор Императорских театров А. М. Геденов: московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры // *Искусство музыки: теория и история*. 2012. № 5. С. 36–90.
- Ливанова 1967 — *Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века: в 6 вып. / сост. Т. Ливанова. Вып. 4: 1851–1860. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1967. 211 с.*
- Логунова 2019 — *Логунова А. А.* Автографы Дж. Россини в Российском государственном историческом архиве // *Opera musicologica*. 2019. № 4 (42). С. 106–114.
- Лямина 1999 — *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Вильгорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М.: Яз. рус. культуры, 1999. 560 с.
- Медведева 2005 — *Медведева Е. В.* Из личного архивного фонда М. Я. Раппопорта: избранные страницы переписки // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2005. Вып. 3. С. 111–116.
- Мещерский 1897 — *Мещерский В. П.* Мои воспоминания: в 3 ч. Ч. 1: (1850–1865 гг.). СПб.: Тип. кн. В. П. Мещерского, 1897. [4], 453, VI с.
- Михно 2008 — *Михно А. В.* Джованни Боттезини: жизнь и творчество (1821–1889). М.: Музыка, 2008. 190 с.
- Огаркова 2004 — *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора: XVIII – начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 347 с.
- Орлов 2019 — *Орлов К. О.* Орловы и Италия: «вечный элемент русской души». СПб.: Алетейя, 2019. 202 с.
- Пезенти 2007 — *Пезенти М. К.* Тенор Дж. Б. Рубини в Петербурге: успехи, встречи, переписка // *Мир русского слова*. 2007. № 3. С. 88–92.
- Переписка 2008 — *Переписка цесаревича Александра Николаевича с императором Николаем I. 1838–1839 / под ред. Л. Г. Захаровой, С. М. Мироненко. М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2008. 744 с.*
- Петровская 2009 — *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург. 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. Кн. 1: А–Л. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 576 с.
- Петрушанская 2007 — *Петрушанская Е.* Глинка и «невозвращенец» Иванов // *Музыкальная академия*. 2007. № 4. С. 142–151.
- Пружанский 1991 — *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1755–1917: словарь: в 2 ч. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1991. 424 с.
- Рубаха 1992 — *Рубаха Е. А.* Неизвестный автограф Россини // *Музыкальная жизнь*. 1992. № 7–8. С. 14.
- Рудакова 1955 — *Рудакова Е. Н.* [Вступительная статья] // *Россини Дж.* Аврора: кантата: для тенора, баритона и контральто с сопровожд. фп. В нот. прилож. к журн.: Советская музыка. 1955. № 8. С. 1–2.
- Стасов 1856 — *Стасов В. В.* Автографы музыкантов в императорской публичной библиотеке. Статья третья и последняя // *Отечественные записки: учено-лит. журн.* 1856. Год 18. Т. 109. № 11–12. С. 105–131.
- Тургенев 1923 — *Тургенев и его время: [сб. ст. и материалов]. Сб. 1 / под ред. Н. Л. Бродского. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. [4], 325 с.*
- Тургенев 2008 — *Тургенев И. С.* Отцы и дети / изд. подгот. С. А. Батюто и Н. С. Никитина. СПб.: Наука, 2008. 620 с.
- Шереметева 1902 — *Письма Анны Сергеевны Шереметевой // Архив села Михайловского. Т. 2. Вып. 1. СПб.: Тип. Гл. управ. уделов, 1902. С. 3–48.*

- Arisi Rota 2015 — *Arisi Rota A.* Pescantini, Federico // Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 82: Pazzi – Pia / Dir. Raffaele Romanelli. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015. Электрон. версия: URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-pescantini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-pescantini_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 16.10.2019).
- Bonelli 2019 — *Bonelli V.* Le Carnaval des Italiennes. Les danseuses italiennes à Saint-Pétersbourg à l'époque de Petipa // À la recherche de Marius Petipa: Un itinéraire Franco-Russe. Gros plan sur *La Bayadère* / éd. par Pascale Melani. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA), 2019, pp. 61–74.
- Carniti 1996 — *Carniti A.; Lisei C.* In memoria di Giovanni Bottesini. Cremona: Turris, 1996. 118 p.
- Corti 2010 — *Corti M.* L'«Inno russo» del Viaggio a Reims // Philomusica on-line. 2010. Vol. 9. No. 1. P. 19–33. URL: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG02/pdf_23 (дата обращения: 16.10.2019).
- Hartopp 2017 — *Hartopp G.* Paris: A Concise Musical History. Wilmington: Vernon Press, 2017. 384 p.
- Müller 2018a — *Müller R.* Booklet notes / trans. by Sue Baxter // Gioachino Rossini. Péchés de vieillesse (Sins of Old Age): [in 13 vols.]. Vol. 2: Chamber Music and Rarities. [S. l.]: Naxos, 2018. 1 CD (67:59) + 1 Booklet (20 p.). Электрон. версия: URL: <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/NX3864.pdf> (дата обращения: 16.01.2020).
- Müller 2018b — *Müller R.* Questo è Rossini! Arie de camera: digital libretto. [Straubenhardt]: Illiria, 2018. [55] p. URL: https://9ae55bc0-3690-48fc-a2a5-8c43b2f900d8.filesusr.com/ugd/d21cc7_d023fac5d0e242d4aa3308135fd56be9.pdf (дата обращения: 09.01.2020).
- Nekrolog 1856 — *Nekrolog* // Das Inland: Eine Wochenschrift für Liv-, Eht- und Kurlands Geschichte, Geographie, Statistik und Literatur. 1856 (Jg. 21). 2. April (Nr. 14). Spt. 223–224.
- Pescantini 1842 — [*Pescantini F.*] Voyage musical (fragments) // Au bord de la Baltique / [compilée par] Frédéric Pescantini. Riga: Imprimerie de Guillaume Ferdinand Haecker, 1842, pp. 40–66.
- Ragni 2012 — *Ragni S.* Isabella Colbran, Isabella Rossini: [in 2 libri]. Varese: Zecchini, 2012. XL, XX, 1226 p.
- Rossini 1992 — Gioachino Rossini. Lettere e documenti. Vol. 1: 29 Febbraio 1792 – 17 Marzo 1822 / a cura di B. Cagli e S. Ragni. Pesaro: Fondazione Rossini, 1992. XXXVII, 682 p.
- Rossini 2016 — Gioachino Rossini. Lettere e documenti. Vol. 4: 5 Gennaio 1831 – post 28 Dicembre 1835 / a cura di S. Ragni. Pesaro: Fondazione Rossini, 2016. XX, 884 p.

Сведения об авторе

Логунова, Анастасия Александровна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6476-4630>

SPIN-code: 2891-9368

e-mail: ventolibero@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Surveying the History of Rossini's Russian Contacts: the Composer's Autographs in the St. Petersburg and Moscow Archives

Logunova, Anastasia A.

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

Abstract. The article continues the documentary publication in the *Opera musicologica*, no. 4 (2019) and deals with unknown facts from the history of relations between Rossini and subjects of the Russian Empire on the basis of the materials from the Russian State Historical Archive, the State Archive of the Russian Federation, the Russian National Museum of Music, the National Library of Russia, the St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, the Russian State Literature and Arts Archive. The main attention is paid to letters by Rossini to Ivan M. Tolstoy, testifying to the composer's long-term friendly relations with the influential Russian official from the entourage of Alexander II. Among Rossini's letters of recommendation, messages to Tito Ricordi and Giovanni Bonola about a Russian singer Aleksandr Dmitriev are of particular interest. Six letters and a musical autograph presented in this article not only open a new page in the history of Rossini's Russian contacts, but also contain little-studied facts concerning the composer's biography and his Italian connections. Most autographs are published for the first time.

Keywords: *Gioachino Rossini, Ivan M. Tolstoy, Aleksandr D. Garfild-Dmitriev, Matvey Yu. Wielhorski, Federico Pescantini, Amalia Ferraris, Giovanni Bottesini, Carlo Cicimarra, Mavrikiy Ya. Rappaport, Tito Ricordi, Giovanni Bonola, Antonio Tamburini, Giovanni Rubini.*

Submitted on: 08.11.2019

Published on: 15.05.2020

For citation: Logunova, Anastasia A. "Surveying the History of Rossini's Russian Contacts: the Composer's Autographs in the St. Petersburg and Moscow Archives." In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 2 (2020), pp. 64–98 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.004.

Works cited

- Arisi Rota, Arianna (2015). "Pescantini, Federico." In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 82: Pazzi – Pia, dir. Raffaele Romanelli. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015. Available at: [http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-pescantini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-pescantini_(Dizionario-Biografico)/) (accessed: 16.10.2019).
- Bakunin, Mikhail A. (1934). *Sobranie sochineniy i pisem*. 1828–1876: v 4 t. [Collected works and letters. 1828–1876: in 4 vols.], executive editor Yuriy M. Steklov. T. 3: *Period pervogo prebyvaniya za granitsey. 1840–1849* [Vol. 3: *The first abroad period. 1840–1849*]. Moscow: Izdatel'stvo vsesoyuznogo obshchestva politkatorzhan i ssyl'no-poselentsev, XLX, 572 p. (in Russian).

- Bannikov, Anatoliy P. (2008). *Russkie kollektionery i ikh kollektzii* [Russian collectors and their collections]. Moscow: Indrik, 279 p. (in Russian).
- Basova, Irina G. (2018) *Osobennosti khudozhestvennogo zakaza i kollektionirovaniya v Rossii XVIII – serediny XIX veka na primere roda Apraksinykh: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04* [Features of artistic ordering and collecting in Russia of the 18th–mid-19th centuries using the example of the Apraksins: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.04], Lomonosov Moscow State University, responsible institution. Moscow, 158 p. (in Russian).
- Boglacheva, Irina A. (2015). *Peterburgskiy balet. Tri veka: khronika. T. 3: 1851–1900* [St. Petersburg Ballet. Three centuries: Chronicle. Vol. 3: 1851–1900], Vaganova Ballet Academy, responsible institution; compiled by Irina A. Boglacheva. St. Petersburg: [s. l.], 429, [2] p. (in Russian).
- Bonelli, Valentina (2019). “Le Carnaval des Italiennes. Les danseuses italiennes à Saint-Petersbourg à l’époque de Petipa.” In *À la recherche de Marius Petipa: Un itinéraire Franco-Russe. Gros plan sur La Bayadère*, éd. par Pascale Melani. Pessac: Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine (MSHA), pp. 61–74.
- Borisoglebskiy, Mikhail V. (1938). *Proshloe Baletnogo otdeleniya Peterburgskogo teatral’nogo uchilishcha, nyne Leningradskogo gosudarstvennogo khoreograficheskogo uchilishcha: materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t.* [The past of the Ballet Department of the St. Petersburg Theater School, now the Leningrad State Choreographic School: Materials on the history of Russian ballet: in 2 vols.], compiled by Mikhail V. Borisoglebskiy; executive editor Evgeniy I. Chesnokov. Vol. 1: 1738–1888. Leningrad: Leningrad State Choreographic Institute Publishing House, 379 p. (in Russian).
- Bronfin, Elena F. (1968). *Dzhoakkino Rossini: Izbrannyye pis’ma. Vyskazyvaniya. Vospominaniya* [Selected letters. Observations. Memories], compiled, edited and with an introductory article and notes by Elena F. Bronfin. Leningrad: Muzyka, 236 p. (in Russian).
- Bronfin, Elena F. (1973). *Dzhoakkino Rossini. Zhizn’ i tvorchestvo v materialakh i dokumentakh* [Gioachino Rossini. Life and work in materials and documents]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 192 p. (in Russian).
- Buturlin, Mikhail D. (1897). “Zapiski grafa Mikhaila Dmitrievicha Buturlina. Ch. 3: Ot serediny leta 1817 goda do vesny 1824 goda” [“Papers of Conte Mikhail D. Buturlin. Part 3: From mid-summer 1817 to spring 1824”]. In *Russkiy arkhiv* [Russian Archive], Vol. 35, Iss. 4. Moscow: Universitetskaya tipografiya na Strastnom bul’vare, pp. 579–652 (in Russian).
- Carniti, Antonio & Lisei, Cesare (1996). *In memoria di Giovanni Bottesini*. Cremona: Turris, 118 p.
- Corti, Mario (2010). “L’ ‘Inno russo’ del Viaggio a Reims.” In *Philomusica on-line*, vol. 9, no. 1 (2010), pp. 19–33. Available at: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG02/pdf_23 (accessed: 16.10.2019).
- Dodolev, Mikhail A. (1997). “O nesostoyavsheysya poezdke v Peterburg Dzhoakkino Rossini i truppy Domeniko Barbayi” [“About the failed trip to St. Petersburg of Gioachino Rossini and the troupe of Domenico Barbaya”]. In *Muzykal’naya Pravda*, June 30, 1997. (in Russian). Available at: <http://www.newlookmedia.ru/?p=4404> (accessed: 5.01.2020).
- Dolgorukov, Pyotr V. (1934). *Peterburgskie ocherki: Pamflety emigranta. 1860–1867* [Peterburg essays: Emigrant pamphlets. 1860–1867], compiled and edited by Pavel E. Shchegolev; expanded and supplied with preface and notes by Sergey V. Bakhrushin. Moscow: Sever, 474 p. (in Russian).
- Glinka, Mikhail I. (1887). *Zapiski Mikhaila Ivanovicha Glinki i perepiska ego s rodnymi i druz’yami* [Mikhail I. Glinka’s notes and correspondence with family and friends], foreword

- by Vladimir V. Stasov. St. Petersburg: Izdanie Alekseya S. Suvorina, IV, [2], 456, [IV] p. (in Russian).
- Glinka, Mikhail I. (1973). *Literaturnye proizvedeniya i perepiska*: v 2 t. T. 1. [*Literary works and correspondence*: in 2 vols. Vol. 1], edited by Anastasia S. Lyapunova. Moscow: Muzyka, 483 p. (in Russian).
- Glinka, Mikhail I. (1977). *Literaturnye proizvedeniya i perepiska*: v 2 t. [*Literary works and correspondence*: in 2 vols., Vol. 2b], edited by Aleksandr S. Rozanov. Moscow: Muzyka, 398 p. (in Russian).
- Grech, Nikolay I. (1886). *Zapiski o moej zhizni* [*Notes about my life*]. St. Petersburg: Izdanie Alekseya S. Suvorina, [4], 5048, XLVII, VI, 26 p. (in Russian).
- Hartopp, Guy (2017). *Paris: A concise musical history*. Wilmington: Vernon Press, 384 p.
- Ivanova, Ekaterina V. (2008). *Zinaida Volkonskaya. Pevitsa, muzykal'nyy deyatel', kompozitor: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [*Zinaida Volkonskaya. Singer, musical figure, composer: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02*], St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, responsible institution. St. Petersburg, 271 p. (in Russian).
- Kazanskaya, Larisa V. (2004). "Ital'yanskie motivy v zhizni Mikhaila i Matveya Viel'gorskikh" ["Italian patterns in Michail and Matvey Wielhorski's life"]. In *Russko-ital'yanskie muzykal'nye svyazi: sb. st.* [*Russian-Italian musical connections: Collection of studies*], compiled and edited by Alla K. Kenigsberg. St. Petersburg: Polytechnical University Publishing House, pp. 29–37 (in Russian).
- Kopytova, Galina V. (1992) " 'Russkie' avtografy" [" 'Russian' Autographs"]. In *Muzykal'naya akademiya* [*Music Academy*], no. 1 (1992), pp. 165–166 (in Russian).
- Kopytova, Galina V. (2003). "Tri marsha dlya dukhovogo orkestra Dzh. Rossini: k istorii rukopisi" ["Three Marches for wind orchestra by Rossini: Concerning manuscript's history"]. In *Iz fondov Kabineta rukopisey Rossiyskogo instituta istorii iskusstv: Soobshcheniya, publikatsii, obzory* [*From the Manuscript's Collection of the Russian Institute of the Art History: Papers, publications, reviews*], Iss. 2, Russian Institute of Art History, responsible institution; compiled and edited by Galina V. Kopytova. St. Petersburg: [s. n.], pp. 67–75 (in Russian).
- Kopytova, Galina V. & Ajgner, Thomas (2004). "Russkiye narodnye melodii v 'Sevil'skom tsiryul'nike' Rossini" ["Russian folk songs in 'Il barbiere di Siviglia' by Rossini"]. In *Russko-ital'yanskie muzykal'nye svyazi: sb. st.* [*Russian-Italian musical connections: Collection of studies*], compiled and edited by Alla K. Kenigsberg. St. Petersburg: Polytechnical University Publishing House, pp. 303–307 (in Russian).
- Lashchenko, Svetlana K. (2012). "Direktor Imperatorskikh teatrov A. M. Gedeonov: moskovskiye istoki sankt-peterburgskoy teatral'no-administrativnoy kar'ery" ["Director of the Imperial Theaters Aleksandr M. Gedeonov: Moscow sources of the St. Petersburg theater and administrative career"]. In *Iskusstvo muziki: Teoriya i istoriya* [*Art of music: Theory and history*], no. 5 (2012), pp. 36–90 (in Russian).
- Livanova, Tat'yana N. (1967). *Muzykal'naya bibliografiya russkoy periodicheskoy pechati XIX veka*: v 6 vyp. [*Musical bibliography of the Russian periodicals of the 19th century*: in 6 issues], compiled by Tat'yana N. Livanova. Iss. 4: 1851–1860, pt. 1. Moscow: Muzgiz, 211 p. (in Russian).
- Logunova, Anastasia A. (2019) "Avtografy Dzh. Rossini v Rossiyskom gosudarstvennom istoricheskom arkhive" ["Gioachino Rossini's Autographs at the Russian State Historical Archive"]. In *Opera musicologica*, no. 4 (2019), pp. 106–114 (in Russian).

- Lyamina, Ekaterina E. & Samover Natal'ya V. (1999). *'Bednyy Zhozef': Zhizn' i smert' Iosifa Vielgorskogo: Opyt biografii cheloveka 1830-kh godov* [*Poor Joseph: Life and death of Joseph Wielhorski: The experience of human biography of the 1830s*]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 560 p. (in Russian).
- Medvedeva, Elena V. (2005). "Iz lichnogo arkhivnogo fonda M. Ya. Rappoport: izbrannye stranitsy perepiski" ["From the personal archival fund of Mavrikiy Ya. Rappoport: Selected pages of correspondence"]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura* [*Vestnik of Saint Petersburg University. Language and literature*], Iss. 3 (2005), pp. 111–116 (in Russian).
- Meshcherskiy, Vladimir P. (1897). *Moi vospominaniya*: v 3 ch. [*My memories: in 3 parts*], pt. 1: 1850–1865. St. Petersburg: Tipografiya Vladimira P. Meshcherskogo, [4], 453, VI p. (in Russian).
- Mikhno, Aleksandr V. (2008). *Dzhovanni Bottezini: zhizn' i tvorchestvo (1821–1889)* [*Giovanni Bottesini: Life and work (1821–1889)*]. Moscow: Muzyka, 190 p. (in Russian).
- Müller, Reto (2018a). "Booklet notes," trans. by Sue Baxter. In *Gioachino Rossini. Péchés de vieillesse (Sins of Old Age)*: [in 13 vols.]. Vol. 2: *Chamber Music and Rarities*. [S. l.]: Naxos, 2018. 1 CD (67:59) + 1 Booklet (20 p.). Available at: <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/NX3864.pdf> (accessed: 16.01.2020).
- Müller, Reto (2018b). *Questo è Rossini! Arie de camera: digital libretto*. [Straubenhardt]: Illiria, [55] p. Available at: https://9ae55bc0-3690-48fc-a2a5-8c43b2f900d8.filesusr.com/ugd/d21cc7_d023fac5d0e242d4aa3308135fd56be9.pdf (accessed: 09.01.2020).
- Nekrolog (1856). In *Das Inland: Eine Wochenschrift für Liv-, Ehst- und Kurlands Geschichte, Geographie, Statistik und Literatur*, 2. April (Nr. 14), 1856 (Jg. 21). Spt. 223–224.
- Ogarkova, Nataliya A. (2004). *Ceremonii, prazdnestva, muzyka russkogo dvora: XVIII – nachalo XIX veka* [*Ceremonies, festivities, music of the Russian court: the 18th – early 19th centuries*]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin Publishing House, 347 p. (in Russian).
- Orlov, Kirill O. (2019). *Orlovy i Italiya: "vechnyy element russkoy dushi"* [*Orlovs and Italy: "The eternal element of the Russian soul"*]. St. Petersburg: Aleteyya, 202 p. (in Russian).
- Perepiska tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha s imperatorom Nikolaem I. 1838–1839* (2008). [*Correspondence of the Tsesarevich Aleksandr Nikolaevich with the Emperor Nikolay I*], edited by Larisa G. Zakharova and Sergey M. Mironenko. Moscow: Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN), 744 p. (in Russian).
- Pescantini, Federico (1842). "Voyage musical (fragments)." In *Au bord de la Baltique*, [compilée par] Frédéric Pescantini. Riga: Imprimerie de Guillaume Ferdinand Haecker, pp. 40–66.
- Petrovskaya, Ira F. (2009). *Muzykal'nyy Peterburg. 1801–1917. Entsiklopedicheskiy slovar'-issledovanie* [*Musical St. Petersburg. 1801–1917. Encyclopedic research dictionary*], Vol. 10, Iss. 1: A–L. St. Petersburg: Kompozitor, 576 p. (in Russian).
- Petrushanskaya, Elena M. (2007). "Glinka i 'nevozvrashchenets' Ivanov" ["Glinka and the 'defector' Ivanov"]. In *Muzykal'naya akademiya* [*Music Academy*], no. 4 (2007), pp. 142–151 (in Russian).
- Pezenti, Maria K. (2007). "Tenor Dzh. B. Rubini v Peterburge: uspekhi, vstrechi, perepiska" ["Tenor Giovanni B. Rubini in St. Petersburg: Success, meetings, correspondence"]. In *Mir russkogo slova* [*The world of Russian word*], no. 3 (2007), pp. 88–92 (in Russian).
- Pruzhansky, Arkadiy M. (1991). *Otechestvennye pevtsy. 1755–1917: slovar'* [*Domestic singers, 1755–1917: Dictionary*]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 424 p. (in Russian).
- Ragni, Sergio (2012). *Isabella Colbran, Isabella Rossini*: [in 2 libri]. Varese: Zecchini, 2012. XL, XX, 1226 p.

- Rossini, Gioachino (1992). *Gioachino Rossini. Lettere e documenti. Vol. 1: 29 Febbraio 1792 – 17 Marzo 1822*, a cura di B. Cagli e S. Ragni. Pesaro: Fondazione Rossini, XXXVII, 682 p.
- Rossini, Gioachino (2016). *Gioachino Rossini. Lettere e documenti. Vol. 4: 5 Gennaio 1831 – Post 28 Dicembre 1835*, a cura di S. Ragni. Pesaro: Fondazione Rossini, XX, 884 p.
- Rubakha, Evgeniy A. (1992). “Neizvestnyy avtograf Rossini” [“Unknown Rossini’s autograph”]. In *Muzykal’naya zhizn’ [Music life]*, no. 7–8 (1992), p. 14 (in Russian).
- Rudakova, Evgeniya N. (1955). “Vstupitel’naya stat’ya” [“Introductory article”]. In *Rossini Dzh. “Aurora”: kantata: dlya tenora, baritona i kontralto s soprovozhd. fp. [Gioachino Rossini, “Aurora”: Cantata: for tenor, baritone and contralto with piano accompaniment]*. Score supplement to the journal: *Sovetskaya muzyka [Soviet Music]*, no. 8 (1955), pp. 1–2 (in Russian).
- Sheremeteva, Anna S. (1902). “Pis’mo Anny Sergeevny Sheremetevoy” [“Anna S. Sheremeteva’s correspondence”]. In *Arkhiv sela Mikhaylovskogo [Village Michaylovsky’s archive]*, vol. 2, iss. 1. St. Petersburg: Tipografiya Glavnogo upravleniya udelov, pp. 3–48 (in Russian).
- Stasov, Vladimir V. (1856) “Avtografy muzykantov v imperatorskoy publichnoy biblioteke. Stat’ya tret’ya i poslednyaya” [“Autographs by musicians from the Imperial Public Library. The 3rd and final article”]. In *Otechestvennye zapiski [Native Papers]*, Vol. 109 (1856), no. 11–12, pp. 105–131 (in Russian).
- Turgenev i ego vremya: sb. st. i materialov* (1923). [*Turgenev and his time: Collection of articles and materials*], collect. 1, edited by Nikolay L. Brodsky. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel’stvo, [4], 325 p. (in Russian).
- Turgenev, Ivan S. (2008). *Ottsy i deti [Fathers and sons]*, published by Sergey A. Batyuto and Nina S. Nikitina. St. Petersburg: Nauka, 620 p. (in Russian).
- Vysokov, Mikhail S. (2006). “Iz istorii gosudarstvennogo upravleniya elektrosvyaz’yu v Rossii” [“Concerning the state telecommunication management’s history”]. In: *Elektrosvyaz’: istoriya i sovremennost’ [Telecommunication: History and modernity]*, no. 3–4 (2006), pp. 2–11 (in Russian). Available at: <http://www.computer-museum.ru/connect/government2.htm> (accessed: 19.10.2019).
- Zolotnitskaya, Lyubov’ M. (1993). “Postanovki oper Rossini v Peterburge i v Moskve v XIX–nach. XX veka” [“Rossini’s operas productions in St. Petersburg and Moscow in 19th and early 20th centuries”]. In *Dzhoakkino Rossini: sovremennye aspekty issledovaniya tvorcheskogo naslediya: sb. st. [Gioachino Rossini: Modern aspects of creative heritage’s research: Collection of studies]*, Tchaikovsky Kiev State Conservatory, responsible institution; edited by Marina R. Cherkashina. Kiev: Ukrainian Institute of Scientific, Technical and Economic Information (UKRISTEI), pp. 47–58 (in Russian).

About the author

Anastasia A. Logunova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6476-4630>

SPIN-code: 2891-9368

e-mail: ventolibero@mail.ru

PhD (Arts), Associate Professor at the Western Music History Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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

Рецензии

УДК 781

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.005

Об издании статей Карла Дальхауза в переводах Степана Наумовича

Пылаев, Михаил Евгеньевич

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
614015 г. Пермь, ул. Пермская 5

Аннотация. В рецензии рассматривается сборник избранных статей выдающегося немецкого музыковеда XX столетия Карла Дальхауза (Дальхаус, Карл. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019), ставший первым репрезентативным изданием работ ученого на русском языке (фамилия ученого транслитерирована С. Наумовичем как «Дальхаус»). Отмечается универсализм и разносторонность научных интересов ученого, дающие полное основание назвать его философом музыки и ученым энциклопедической образованности (Дм. Чехович). С. Наумовичем, выступившим в роли не только переводчика, но и составителя, а также автора разделов «Послесловие» и «Комментарии», убедительно освещено научное наследие Дальхауза в целом, охарактеризован контекст, в котором создавались его труды, приведены важные биографические подробности. Перевод, выполненный С. Наумовичем, отличается высоким уровнем и рядом бесспорных достоинств.

По мнению рецензента, книгу естественно дополнили бы выдержки из работ российского музыковеда и эстетика Т. В. Чередниченко, уделявшей Дальхаузу немало внимания. Отдельно упомянут венский критик Э. Ганслик, ряд положений которого был созвучен мыслям немецкого ученого. Рецензентом затронута также проблема чисто рационального отношения к музыке, в необходимости которого Дальхауз был убежден: здесь он выступил продолжателем и последователем М. Вебера и Т. В. Адорно.

Ключевые слова: *Карл Дальхауз (Дальхаус), Степан Борисович Наумович, перевод, теория, история и эстетика музыки.*

Дата поступления: 15.02.2020

Дата публикации: 15.05.2020

Для цитирования: *Пылаев М. Е.* Об издании статей Карла Дальхауза в переводах Степана Наумовича // *Ora musicologica.* 2020. Т. 12. № 2. С. 100–114.

DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.005.

Михаил Пылаев

Об издании статей Карла Дальхауза в переводах Степана Наумовича

Дальхаус, Карл. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. — Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 420 с. — (Зарубежное музыковедение). ISBN 978-5-87991-139-X

Выход в свет солидного издания переводов крупного зарубежного автора, известного ранее лишь по немногочисленным разрозненным публикациям и «пересказам», цитатам и ссылкам, — всегда из ряда вон выходящее событие. С полным основанием это можно сказать и про публикацию петербургским Издательством имени Н. И. Новикова избранных трудов по истории и теории музыки, принадлежащих перу выдающегося германского музыковеда второй половины прошлого столетия — Карла Дальхауза (1928–1989). Объем книги значителен — 420 страниц. Перевод выполнен Степаном Наумовичем, проживающим ныне в Германии; в качестве научного консультанта и научного редактора выступили известные российские музыковеды, доктора искусствоведения А. И. Климовицкий и М. Г. Раку.

Сразу же необходимо отметить полиграфические достоинства книги — превосходный твердый переплет, прекрасное качество бумаги и печати: все это свидетельствует о высокой книгоиздательской культуре. Книгу приятно не только читать, но и просто держать в руках.

Уточним: фамилия крупнейшего европейского музыковеда-теоретика транслитерирована как «Дальхаус», о чем имеется специальная оговорка в небольшом предисловии Наумовича — «в пользу варианта, соответствующего современным нормам немецко-русской практической транскрипции» [с. 7]. И все же автор настоящей рецензии, много лет занимавшийся изучением и переводами работ ученого, отважился сохранить ту норму написания фамилии, которая является для него (и многих других российских музыковедов, так или иначе обращавшихся к статьям и книгам Дальхауза) более привычной — через «з»¹.

¹ Если быть точным, то вариант написания фамилии через «с» — Дальхаус — уже встречался у крупного советского и российского социолога, философа, эстетика

Статьи Дальхауза, входящие в книгу, сгруппированы в пять разделов: «Новая музыка», «Теория музыки», «Опера», «История и эстетика музыки», «Музыкальная историография». Книга снабжена довольно подробными, тщательно выполненными комментариями Наумовича, а также указателями имен и произведений.

Однако даже при всей справедливости рубрикации статей нетрудно ощутить известную условность такого подразделения: мысль ученого с редкостной свободой и непринужденностью переходит от музыкально-теоретической проблематики к музыкально-исторической, философско-эстетической, социологической. В свете сказанного нетрудно представить себе, с какими трудностями столкнулись работавшие над десяти-томным (претендующим на весьма значительную полноту) изданием трудов ученого Герман Данузер, Тобиас Плебух и Ханс-Йоахим Хинрихсен, по неизбежной необходимости распределяя его отдельные статьи, сборники статей и монографии по разделам и рубрикам томов.

В своем Послесловии Наумович отмечает, вероятно, одно из самых важных достоинств Дальхауза — необычайную широту его научных интересов, находящуюся «вне рамок привычного» [с. 354]. С этим невозможно не согласиться любому, отважившемуся на внимательное и вдумчивое чтение работ германского ученого: почти всегда и везде мы встречаемся в них с теснейшим взаимопроникновением философско-эстетической, социологической, теоретической и исторической сторон.

Разносторонность и универсализм ученого поистине поразительны. И хотя Дальхауз, насколько известно автору этих строк, специально не обращался, например, к проблемам источниковедения и текстологии, не писал работ по этномузыкологии, это не означает, что мы не встретим на страницах его книг, статей, рецензий затрагивания проблематики такого рода. В этом смысле очень точно выразился автор статьи о Дальхаузе в Большой российской энциклопедии Дм. Чехович, назвав его не только музыковедом, но и философом музыки, а также ученым энциклопедической образованности [Чехович 2007, 268–269].

Ю. Н. Давыдова — см., например, его статью «Новые тенденции в музыкальной эстетике ФРГ» в сб. «Кризис буржуазной культуры и музыка» [Давыдов 1972]. Проблема такого рода транскрипции и транслитерации, передачи букв и звуков европейских имен и фамилий средствами русского языка по-прежнему сохраняется: так, в тексте встречаем «Хуго Ляйхтентритта» [с. 46], «Генриха (а не Хайнриха) Шенкера» [с. 104], что, конечно, не вполне последовательно. Мы, впрочем, по сей день продолжаем произносить фамилии *Haydn* и *Händel* как Гайдн и Гендель, допуская очевидную вопиющую неточность, но заменить их на Хайдна и Хэнделя — а сделать нечто подобное, как известно, пытался Дм. Р. Рогаль-Левицкий в своих блестящих работах о симфоническом оркестре — все же не решаемся.

В свете сказанного нас не должно удивлять, что к Дальхаузу в Германии сложилось особое отношение. Не случайно столь солидного издания собрания трудов удостоились, похоже, лишь два представителя немецкой мысли об искусстве — кроме Дальхауза, его старший современник Теодор В. Адорно, знавший Дальхауза и во многом повлиявший на него².

Отметим продуманную и логичную, симметрично-стройную композицию книги: основной раздел (предваряемый краткими предисловиями переводчика С. Наумовича и научного редактора М. Раку) обрамляется принципиально важными текстами ученика Дальхауза Михаэля Хайнемана и Степана Наумовича. Неудивительно, что Хайнеману, лично знавшему ученого и общавшемуся с ним в течение ряда лет, здесь предоставляется первое слово, важное и весомое.

В Послесловии Наумовича, выступившего в роли не только переводчика, но и составителя, покоряет знание не только самих текстов музыковеда, но и широкого круга фактов, так или иначе с ними связанных, освещающих траекторию мысли немецкого ученого под определенным углом зрения (эти факты получены, видимо, не только из самых различных печатных источников, но и устным путем — из живого общения с коллегами, учениками, друзьями, родными Дальхауза). Это, конечно, и биографические подробности, без которых невозможно адекватное понимание его научного наследия (а основательного, документированного жизнеописания Дальхауза пока что, увы, не существует). Известный парадокс заключается в том, что сам Дальхауз не доверял биографиям, не без оснований считая их подделками, усматривая в текстах подобного рода субъективизм, романтизацию, необъективность. Редким исключением, содержащим скупые автобиографические сведения, является речь, произнесённая по случаю его принятия в члены Немецкой академии языка и поэзии в 1983 году и опубликованная затем под названием «Музыка, рассказанная словами». Приведем фрагмент речи Дальхауза в нашем переводе³: «Автобиографии — как правило, подделки, являющиеся результатом того, что из неразберихи ранних лет жизни выхватываются какие-то куски и фрагменты, которые, исходя из перспективы последующих лет и их преобладающей тематики, связываются в некий более или менее осмысленный вариант. И всё же переплетение музыки и языка — а это, в первую очередь, означало всю подряд хаотически читаемую

² 20-томное издание сочинений Адорно вышло в издательстве «Suhrkamp» в 1970–2003 годах. (Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften in 20 Bänden / Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970–2003.)

³ См. соответствующий фрагмент Послесловия С. Наумовича [с. 357].

литературу — вероятно, не было простой случайностью. Кто родился в 1928 году и должен был идти в солдаты в 1945, кто вырос под влиянием авторитета своего отца, не терпевшего с 1933 года ни единого слова о политике, тот, находясь в окружении каждодневной политической шумихи и полного, никогда не нарушаемого молчания в доме, нуждался в убежище. И то, что называют молодостью, по этой причине прошло почти исключительно в чтении и игре на фортепиано; остальное же — школа и „Hitlerjugend“ — было не чем иным, как тягостными перерывами» [Dahlhaus 2007, 539].

Итак, война и политика вторглись в жизнь Дальхауза рано — с детства и юности. Более или менее заметные отголоски противостояния двух систем, сосуществования двух Германий — Западной и Восточной — прочитываются во множестве текстов ученого и оказывают, возможно, более весомое влияние на их содержание, чем можно предположить.

Дальхауз-музыковед, как известно, дебютировал в начале 1950-х годов, задав для себя и своих читателей весьма высокую научную «планку» в первой довольно развернутой публикации — статье «О музыкальной эстетике Канта» [Dahlhaus 1953]. Здесь же определилась склонность к философии и эстетике, не ослабевавшая до самых последних работ.

Подробное и тщательное прослеживание научно-музыковедческой эволюции Дальхауза, порой драматично переплетавшейся с обстоятельствами его жизни, смен интересов и приоритетов — важное достоинство и Послесловия С. Наумовича, и книги в целом: таковое неопровержимо свидетельствует о долгом, скрупулезном изучении переводчиком работ ученого, а также контекста, в котором они создавались. И стойкое недоверие Дальхауза к биографиям не должно здесь смущать, ибо всякий вдумчивый читатель не сможет не отметить значительной доли общественно-политических, социологических «обертонов», особым образом окрашивающих музыковедческое содержание книг, статей, рецензий германского ученого.

Книга включает 23 статьи Дальхауза, написанные в разные годы. Однако в Послесловии упоминается несколько важных монографий [с. 362–369]: они не просто перечислены, но кратко и точно охарактеризованы — уточняется их роль в контексте гигантского корпуса трудов ученого, в ходе эволюции его взглядов (выразим надежду, что перевод на русский язык и публикация дальхаузовских монографий — образцов его «крупных форм» — вскоре состоится). Это «Анализ и ценностное суждение», «Музыкальная эстетика», «Основы истории музыки», «Идея абсолютной музыки», «Бетховен и его время», «Музыкальный реализм». В свою очередь, от монографий неотъемлемы написанные Дальхаузом два тома

научной серии «История музыкальной теории» — они посвящены XVIII–XIX векам и теории музыки Германии. Это также тома, входящие в проект „Handbuch der systematischen Musikwissenschaft“ — «Руководство по систематическому музыкознанию» (подготовленный совместно с давней коллегой Дальхауза Хельгой де ла Мотт-Хабер) и «Музыка XIX века». И здесь не может не быть внутренних связей, пересечения тематики, особых соотношений работ разного жанра и объема: укажем, в частности, что в сравнительно компактных (и весьма непростых для чтения) «Основах истории музыки» излагается музыкально-историографическая методология Дальхауза как таковая, тогда как «Музыка XIX века» выступает её практической реализацией: в интервью Северогерманскому радио от 30 июня 1983 года ученый признался, что «размышления над композицией этой книги («Музыки XIX века» — *М. П.*) заняли примерно столько же времени, сколько и её написание».

Пересказывать содержание статей, вошедших в предлагаемый читателю сборник, — дело ненужное и заведомо неблагодарное. Эти статьи следует читать — и перечитывать, ибо все их внутреннее богатство, всю содержательную насыщенность невозможно постичь сразу. Отметим лишь удачный выбор статей, переведенных для настоящего издания Наумовичем, их репрезентативность для Дальхауза⁴, равно как и тот факт, что реальное содержание статей лишь в самом общем плане охватывается названием раздела, в который они входят. В первом разделе, посвященном Новой музыке (о Новейшей Дальхауз почти никогда не высказывался письменно) сразу заявляет о себе фигура Шёнберга, властно приковывавшая к себе внимание ученого на протяжении всей его научной деятельности; не менее важны здесь и вопросы музыкальной логики, постоянно фигурировавшие в рассуждениях музыковеда (к ним он вновь возвращается, ведя речь о Генрихе Кристофе Кохе и о «логике, грамматике и синтаксисе музыки» в его понимании, вспоминая в данном контексте и о И. Н. Форкеле» [с. 163, 164]. Во втором разделе — «Теория музыки» — встречаем блестящие рассуждения о вагнеровской «бесконечной мелодии» (Вагнер, как мы видим, отнюдь не только главный герой третьего раздела, посвященного опере), тонкое замечание о новом смысле сонатной формы в ее брамсовской трактовке в статье «К истории проблематики композиторского творчества», см. соответственно [с. 113–114, 121]. Интереснейшую градацию того, как могут соотноситься между собой способы временного развертывания в опере (где пение предполагает

⁴ Могу, однако, лишь пожалеть, что в книгу не вошли прекрасные статьи из сборника «О музыкальной герменевтике» [Dahlhaus 1975].

ощутимое замедление течения времени) и в театральной пьесе (где оно проходит как в реальной жизни), находим в третьей статье из раздела «Опера». Ведя речь о «средней музыке» XIX века [с. 237, 238], Дальхауз предпринимает попытку сформулировать четкие аксиологические критерии, с помощью которых можно было бы уверенно отделить «искусство» от «не-искусства», высокое — от китча (статья написана в 1972 году, вскоре после книги «Анализ и ценностное суждение», и перекликается с ней по проблематике); в «Эпохах и их осознании в истории музыки» (раздел «Музыкальная историография») подвергается сомнению давно сложившаяся культурно-историческая типология европейской академической музыки.

Нельзя не отметить и такую особенность научных текстов Дальхауза, как их тяготение к небольшим фрагментам, обладающим относительной обособленностью и самостоятельностью. Тенденцию подразделяться на фрагменты, параграфы, разделы демонстрируют и статьи, и крупные работы учёного (последние в большинстве своем выглядят как серии очерков, объединяемых лишь в общем плане). В данной связи вспоминается констатация российским германистом А. В. Гулыгой сходного качества у немецких романтиков — культура меткого афоризма, краткого фрагмента, а также неверие в систему⁵. Вспоминая про особое отношение Дальхауза к немецкому романтизму и его эстетике, можно представить себе, что всё сказанное (в том числе и *неверие в систему*, часто предполагающую застылость и неподвижность) — нечто большее, чем простое внешнее сходство.

Неудивительно, что у блестяще эрудированного и бескомпромиссного Дальхауза были и оппоненты, критики, идейные противники. Если оппозиционность, обусловленная прежде всего общественно-политическими и мировоззренческими, а лишь затем — собственно музыковедческими причинами и факторами, вполне понятна в случае с австрийцем Георгом Кнеплером, жившем с 1949 года в Восточном Берлине и возглавлявшем там журнал „Beiträge zur Musikwissenschaft“ — официальный печатный орган Союза композиторов и музыковедов ГДР, то несколько сложнее дело обстояло с западными коллегами Дальхауза. Это, в частности, Хайнц фон Лёш, Людвиг Хольтмайер, Хайнрих Вильгельм Шваб. Х. фон Лёшу принадлежит статья, носящая весьма броское, само за себя говорящее название — «Почему я все еще читаю Ратца, хотя есть Дальхауз» [Loesch 1996].

⁵ В качестве источника, где напрямую провозглашаются отмеченные качества, А. Гулыга указывает этюд В. Г. Вакенродера «Несколько слов о всеобщности, терпимости и любви к ближнему в искусстве» [Гулыга 1986, 162].

Несколько слов о самом переводе. Требование, предъявляемое к нему в подобных случаях, вполне очевидно: перевод должен читаться как текст, изначально написанный на языке читателя, для которого он предназначен, а «сопротивление материала», с которым неизбежно сталкивается переводчик, призвано уйти в тень либо исчезнуть вовсе. Наумовичу удалось этого достичь — в одних случаях полностью, в других — в значительной степени.

Совершенно ясно, что проблема в данном случае связана как с напряженным, подчеркнуто «нелинейным» мышлением Дальхауза, так и с особенностями немецкого языка — с его тягой к развернутым предложениям и сложному соподчинению синтаксических конструкций. И выбор тех или иных русских слов и словосочетаний, с помощью которых можно адекватно передать смысл положений Дальхауза, представляет порой непростую задачу.

Отметим, что переводчик стремился предложить собственные варианты перевода, не обращаясь к уже имеющиеся на русском языке, либо выбрать более удачные. Так, Наумович не воспользовался переводом выражения Э. Ганслика „verrottete Gefühlsästhetik“ как «прогнившей эстетики чувства» (что находим в работах Т. В. Чередниченко), предпочтя этому другой — «истлевшая эстетика чувства» [с. 73]. При переводе знаменитого тезиса автора нашумевшего трактата «О музыкально-прекрасном», звучащем по-немецки как „Das Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ (сохраняем здесь орфографию оригинала из издания XIX столетия), С. Наумович опирался на прекрасный вариант А. В. Михайлова — «Сочинение музыки есть работа духа в материале, способном вбирать в себя духовность» [с. 389, прим. 5], построив на его основе собственный — «объективацию „духа в способном к одухотворению материале“» [с. 137].

И всё же в ряде случаев (немногочисленных!) можно говорить об имеющих место неточностях либо стилистических шероховатостях. Укажем на некоторые из них.

Название § 2 статьи «К истории проблематики композиторского творчества» — „Reale Sequenz und entwickelnde Variation“ — переведено как «Реальная секвенция и развивающая вариация» [с. 108]. И хотя в первых же строках поясняется, что реальное секвенцирование есть «буквальное», на наш взгляд, здесь следовало бы предпочесть здесь другой, традиционный для российской музыкальной науки вариант обозначения секвенции — «транспонирующая»⁶. В § 4 той же статьи встречаем

⁶ Он, кстати, имеется в заслуживающем безусловного доверия издании: [Балтер 1976, 199].

выражения «отдельные моменты музыкального письма» [с. 123]; «все моменты звуковой ткани» [с. 122]. Возможно, предпочтительнее было бы воспользоваться такими словами, как аспекты, стороны, параметры, не прибегая к лексической кальке. В § 3 статьи «Новая музыка и проблема музыкальных жанров» речь заходит о «тематических группах в сонатной экспозиции» [с. 37]. По-видимому, подразумеваются *тематические элементы* экспозиции, относящиеся к разным партиям сонатной формы. В § 1 (раздел «Музыкальная логика» из статьи «Почему так трудно понимать Новую музыку?») говорится о «тональной гармонии и формальном развитии» [с. 92]. Совершенно понятно, что речь идет о развитии, происходящем в области формы, однако коннотация, связанная в русском языке со словом «формальный», невольно уводит мысль читателя в ненужном направлении либо вносит неясность.

И все же отмеченные и подобные им другие мелкие недочеты перевода — не более чем частности. Они не затрудняют чтения текста и восприятия его смысла.

Убежден, что столь солидное издание статей Дальхауза органично дополнили бы выдержки и цитаты из блестящих работ Татьяны Чередниченко, где в различных исследовательских ракурсах затрагиваются статьи и монографии немецкого ученого и приводятся его мысли — таковые лишь упомянуты в Послесловии. Между тем, на наш взгляд, обращение к некоторым их положениям весьма поспособствовало бы полноте характеристики взглядов Дальхауза, подчеркнуло бы достоинства его более мелких и более крупных трудов. Кратко обозначим лишь некоторые из них, не упомянутые в публикации С. Наумовича.

Один из принципиальных моментов, характеризующих мышление Дальхауза, заключается в том, что концепция ученого, как отмечает Т. Чередниченко, «в его трудах не изложена в виде систематически-окончательном. Этому препятствует само Дальхаузово понимание научной рефлексии о музыке. Согласно Дальхаузу, в виде систематической „суммы“ она превращается в элементарный учебник (теряя тем самым свой концептуальный статус) или в дурную абстракцию, схему, на каждом шагу демонстрирующую собственную ограниченность и неадекватность» [Чередниченко 1999, 122].

И еще одно важное рассуждение Чередниченко: справедливая мысль Дальхауза о единстве эстетической оценки и исторического знания в тенденции направлена к выводу о том, что не может быть адекватного знания о музыке как таковой; если, как убедительно доказывает Дальхауз, историческое знание так или иначе обусловлено эстетической оценкой, а она, в свою очередь, опирается на историческое знание (и так

далее, по кругу — до бесконечности), то на деле вместо «знания о музыке» мы всегда получим «знание о знании о музыке» [Чередниченко 1989, 126]. Действительно: важнейшую роль у германского музыковеда играют цитаты из трудов самых различных авторов. Перед нами — учет и осмысление не только и не столько рецепции, опыта слушательского восприятия, но теоретической рефлексии, аналитических разборов, критических статей, принадлежавших самым компетентным профессионалам. Дальхауз был убежден: то, что можно услышать в музыке, связано с тем, что можно прочесть о ней.

Одним из авторов, часто упоминаемых в работах немецкого музыковеда, был Э. Ганслик (в свою очередь, к Ганслику во многом сочувственно относился Г. Ларош, выполнивший перевод его трактата «О музыкально-прекрасном» на русский язык). Вдумываясь в работы Дальхауза, мы можем убедиться, что он стремился не опровергать важнейшие положения венского критика и эстетика, а скорее уточнить и скорректировать их; особенно близкой немецкому ученому оказалась мысль Ганслика о том, что сущность музыки следует искать в «специфически-музыкальном» — не в «поэтическом» характере, сближающем музыку с другими видами искусства, а в звучащей форме, благодаря которой она отличается от них.

По мнению Дальхауза, кажущееся бессмысленным утверждение, что музыка «означает самое себя» (тезис Э. Ганслика из его трактата «О музыкально-прекрасном»), можно интерпретировать следующим образом: акустически реальный слой есть знак для интенциональных моментов, которые и есть сама музыка. Иными словами, внутри музыки существует отношение между означающим и означаемым, между фактом звучания и «внутренней динамикой» или «музыкальной логикой», которую он означает [Dahlhaus 1975, 171]. Интенциональность — феноменологическое понятие, означающее определенную направленность человеческого сознания. Опираясь на философию (в виде не только феноменологии, но и герменевтики — учения об истолковании), Дальхауз выстраивает с ее помощью свою трактовку музыкальной логики, ставит важный смысловой акцент: реально звучащее в музыке (акустическое) для него не равносильно интенциональному (привносимому сознанием).

Не могу не коснуться еще одной важной особенности музыкально-эстетической концепции Дальхауза — его убежденности в необходимости и правомочности *чисто рационального* отношения к музыке. Не доверяя чувственно-эмоциональному компоненту содержания музыки, считая его нерелевантным для постижения внутренней сути музыкального произведения, Дальхауз этот компонент словно не замечал (не с этим ли была связана его стойкая неприязнь к музыке П. Чайковского?). Стро-

го-рациональный подход ученый сохраняет даже тогда, когда ведет речь об «эстетической теологии» главы нововенской школы, предполагавшей участие подсознания, наития, иррационально-религиозного начала: не ограничиваясь констатацией отмеченных качеств, он, в частности, тщательно прослеживает родословную шёнберговской «художественной религии», рассматривает ее признаки в контексте вокальной и инструментальной музыки. Речь идет о §§ 1 и 2 статьи «Эстетическая теология Шёнберга» [с. 53–60].

Рационально-строгий, отличающийся интеллектуальным блеском, безупречной аргументацией стиль изложения⁷ в немалой степени восходит к научным предшественникам Дальхауза, остававшимся для него неизблемыми авторитетами, — Максу Веберу и Теодору Адорно (к ним следует добавить также малоизвестного в России музыковеда и композитора рубежа XIX–XX веков Августа Хальма, высоко ценимого ученым и периодически им упоминаемого). Вебер, как мы знаем, был автором работы «Рациональные и социологические основания музыки». Адорно в своем «Введении в социологию музыки» выстроил чрезвычайно своеобразную классификацию «типов отношения к музыке», высшую ступень в которой отвел «типу эксперта», а «вполне адекватное» слушание музыки обозначил как «структурное слушание»; слушатель, по мнению Адорно, воспринимает здесь логические связи, а слух при этом «думает вместе с музыкой» [Адорно 2008, 14]. И если, вероятно, не стоит усматривать прямых связей дальхаузовского рационального подхода с пифагорейством и с традициями средневекового квадривиума, поместившего музыку среди точных математических наук, то забывать об этом все же неправомерно.

Справедливости ради уточним: эмоциональное начало, о наличии которого в музыке Дальхауз упорно отказывался говорить, не исчезло для него бесследно — оно словно трансформировалось в страстность и пылкость поиска истины, в активное неравнодушие, с которым ученый отстаивал свои и чужие тезисы и положения⁸.

В свое время Владимир Маяковский в некрологе Велимиру Хлебникову метко назвал его «поэтом для производителей», разумея под этим чрезвычайную сложность и нестандартность его «заумного» языка, ошеломляющую новизну поэтического мышления. Согласно Маяковскому,

⁷ Не исключая, впрочем, неожиданных и порой парадоксальных поворотов мысли! Яркий пример — трактовка эмансипации диссонанса, перехода Шёнберга к атональности исключительно как «насилъственного» волевого акта, не рассматриваемого во взаимосвязи с эволюцией европейской гармонии в середине и второй половине XIX века [с. 60–63].

⁸ Здесь уместно процитировать статью Норберта Миллера о дискуссии Дальхауза со студентами, «иногда разгоравшейся очень страстно» [с. 356].

Хлебников предназначен не для рядового читателя, а для поэтов, постигающих тайны ремесла, способы работы со словом.

Думается, что Дальхауза не с меньшим основанием можно отнести к «музыковедам для музыковедов». Вряд ли он когда-либо обретет широкую популярность. Трудно надеяться на то, что его идеи будут активно подхвачены молодым поколением российских и европейских исследователей музыки, магистрантами, аспирантами, диссертантами (в этом плане скромный тираж книги — 1000 экземпляров — оправдан и правомерен). И всё же первое представительное издание статей ученого должно иметься в библиотеках всех российских консерваторий, всех крупных российских городов, а возможно, и во всех вузах искусств, где более или менее основательно преподаются музыкально-теоретические и музыкально-исторические дисциплины. Ибо работы Дальхауза есть плод огромного труда, долгих размышлений музыковеда высочайшего уровня, подлинная школа мысли, философия искусства звуков в лучшем смысле слова (а их сложность проистекает не только из глубины и нагруженности его интеллектуальных построений, но и из необходимости хотя бы в общих чертах представлять себе тот идейный контекст, в котором создавались его статьи и монографии). Они ввергают нас в самую гущу полемики, помогают понять и почувствовать, о чем спорили, чем «дышали» предшественники и современники Дальхауза. Они учат нас тому, как нужно относиться к музыковедческому труду, и являются замечательным, во многом — недостижимым примером такого отношения.

Время от времени Дальхауз пользовался шёнберговским выражением «музыкальная проза», подразумевая под этим отсутствие в его музыке «общих мест», пустых формул и шаблонов. Такая «музыкальная прозаичность» в высшей степени свойственна и текстам самого германского музыковеда: по глубине мысли, содержательной насыщенности его статьи не отличаются от монографий, от глав, включенных в совместные с другими коллегами работы, от рецензий и словарно-энциклопедических статей. Ко всем жанрам ученый относился предельно ответственно, по умолчанию предполагая, что по-настоящему заинтересованный читатель самостоятельно сможет возвыситься до уровня его работ.

В течение всей жизни Дальхауз остро ощущал некую досадную несправедливость, состоящую в том, что музыковедению, как правило, суждено выступать лишь в качестве «вспомогательной» области мысли и духовной жизни, а его представителям — музыкантам-теоретикам — приходится фигурировать в роли педагогов, критиков, находящихся в услужении музыкантов «более высокого ранга» — исполнителей и композиторов. Всей своей деятельностью он словно боролся с таковой

несправедливостью, доказывая самодостаточность и автономию науки о музыке. Он, несомненно, поставил бы свою подпись под словами испанского философа XX века Х. Ортеги-и-Гассета, утверждавшего, что эстетическая концепция (и музыкально-эстетическая — в том числе, уточнил бы Дальхауз) — тоже произведение искусства. Он имел на это полное право.

Литература

- Адорно 2008 — Адорно Т. Введение в социологию музыки // Т. Адорно. Избранное. Социология музыки. 2-е изд. Москва: РОССПЭН, 2008. С. 7–190.
- Балтер 1976 — Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. Москва: Советский композитор; Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976. 484 с.
- Гулыга 1986 — Гулыга А. Классическая немецкая философия. Москва: Мысль, 1986. 334 с.
- Давыдов 1972 — Давыдов Ю. Н. Новые тенденции в музыкальной эстетике ФРГ // Кризис буржуазной культуры и музыка. Москва: Музыка, 1972. С. 175–243.
- Чередниченко 1989 — Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. Москва: Музыка, 1989. 221 с.
- Чередниченко 1999 — Чередниченко Т. Карл Дальхауз: философско-методологическая рефлексия истории музыки // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 121–128.
- Чехович 2007 — Чехович Д. О. Дальхауз // Большая российская энциклопедия: в 35 т. Т. 8: Григорьев — Динамика. Москва: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 268–269.
- Dahlhaus 1975 — Dahlhaus C. Fragmente zur musikalischen Hermeneutik // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg: Bosse, 1975. 292 S.
- Dahlhaus 1953 — Dahlhaus C. Zu Kants Musikästhetik // Archiv für Musikwissenschaft. 1953. H. 4. S. 338–347.
- Dahlhaus 2007 — Dahlhaus C. Musik — zur Sprache gebracht // Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften. Laaber: Laaber-Verl., 2007. Bd. 10. S. 539–540.
- Loesch H. von 1996 — Loesch H. von. Warum ich immer noch Ratz lese, obwohl es Dahlhaus gibt // Musica. 1996. No. 4. S. 258–261.

Сведения об авторе

Пылаев, Михаил Евгеньевич

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3312-6748>

SPIN-код: 6473-5839

e-mail: pylaevm@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

614015 г. Пермь, ул. Пермская 5

On the publication of articles by Carl Dahlhaus translated by Stepan Naumovich

Pylaev, Mikhail

Perm State Humanitarian Pedagogical University
5 Permskaya St., Perm, 614015, Russia

Abstract. The review examines a collection of selected articles by the prominent German musicologist of the 20-th century Carl Dahlhaus (Dahlhaus, Carl. Selected works on the history and theory of music / comp., transl. from German, post-title, comment. by S. B. Naumovich. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019), which became the first representative edition of the scientist's writings in Russian (the scientist's surname is transliterated by S. Naumovich as “Дальхаус”). The reviewer notes the universalism and versatility of the musicologist's scientific interests, which give the full reason to call him a philosopher of music and a scholar of encyclopedic education (Dm. Chekhovich). S. Naumovich, who acted not only as a translator, but also as a compiler, as well as the author of the afterword, convincingly highlighted Dahlhaus's scientific heritage in general, characterized the context in which his writings were created, and provided important biographical details. The translation made by S. Naumovich is considered to be a high quality work and have a number of indisputable advantages.

According to the reviewer, the book could naturally be supplemented by excerpts from the works by the Russian musicologist and esthetician Tatiana V. Cherednichenko, who devoted much of her consideration to Dahlhaus. A particular attention is paid to the Viennese critic Eduard Hanslick, whose provisions were in tune with the thoughts of the German scientist. The reviewer also touched on the problem of a purely rational attitude to music/ which Dahlhaus was convinced of: here the musicologist is seen as a successor and heir of Max Weber and Theodor W. Adorno.

Keywords: *Carl Dahlhaus, Stepan B. Naumovich, translation, music theory, history and aesthetics of music.*

Submitted on: 15.02.2020

Published on: 15.05.2020

For citation: *Pylaev, Mikhail E.* “On the publication of articles by Carl Dahlhaus translated by Stepan Naumovich”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 2 (2020), pp. 100–114 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.005.

Works Cited

Adorno, Theodor W. (2008). “Vvedenie v sociologiyu muzyki” [Introduction to the sociology of music]. In Theodor Adorno. *Izbrannoe. Sotsiologiya muzyki*. Moscow: ROSSPEN (Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya), pp. 7–190. (In Russian).

- Balter, Gita A. (1976). *Muzykal'nyi slovar' spetsial'nykh terminov i vyrazheniy nemetsko-russkiy i russko-nemetskiy*. [Russian Russian musical dictionary of special terms and expressions German-Russian and Russian-German]. Moscow: Sovetskiy kompozitor; Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 484 p. (In Russian).
- Chekhovich, Dmitriy O. (2007). "Dahlhaus". In *Bol'shaya Rossiyskaya enciklopediya*. [Great Russian encyclopedia]. Vol. 8. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya ensiklopediya, pp. 268–269 (In Russian).
- Cherednichenko, Tat'yana V. (1989). "Tendensii sovremennoy zapadnoy muzykal'noy estetiki" [Trends in modern Western musical aesthetics]. Moscow: Muzyka, 221 p. (In Russian).
- Cherednichenko, Tat'yana V. (1999). "Carl Dahlhaus: filosofsko-metodologicheskaya refleksiya istorii muzyki" [Carl Dahlhaus: a philosophical and methodological reflection on the history of music]. In *Voprosy filosofii*, no. 9, pp. 121–128 (In Russian).
- Dahlhaus, Carl (1953). "Zu Kants Musikästhetik". In *Archiv für Musikwissenschaft*, H. 4. S. 338–347.
- Dahlhaus, Carl (1975). "Fragmente zur musikalischen Hermeneutik". In *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg: Bosse, 292 S.
- Dahlhaus, Carl (2007). *Musik—zur Sprache gebracht*. In *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*. Laaber: Laaber-Verl., Bd. 10, S. 539–540.
- Davydov, Yuriy. N. (1972). "Novye tendensii v muzykal'noy estetike FRG". In *Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka* [New trends in the musical aesthetics of Germany]. In *Crisis of bourgeois culture and music*. Moscow: Muzyka, pp. 175–243 (In Russian).
- Gulyga, Arseniy V. (1986). "Klassicheskaya nemeckaya filosofiya" [Classical German philosophy]. Moscow: Mysl', 334 p. (In Russian).
- Loesch, H. von. (1996). "Warum ich immer noch Ratz lese, obwohl es Dahlhaus gibt". In *Musica*, no. 4, S. 258–261.

About the author

Pylaev, Mikhail E.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3312-6748>

SPIN-код: 6473-5839

e-mail: pylaevm@mail.ru

Doctor of Art History, Professor of Department of Cultural Studies, Musicology and Music Education of Perm State Humanitarian Pedagogical University
5 Permskaya St., Perm, 614015, Russia

Сведения об авторах

Владимир Владимирович Горячих — кандидат искусствоведения (1999), доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета. Окончил историко-теоретический факультет (1997) и аспирантуру (1999) Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — профессор Е. А. Ручьевская). В 1999 году защитил кандидатскую диссертацию «„Золотой петушок“ Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля». С 2005 по 2013 год — заведующий кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской консерватории. Читает курсы лекций по музыкальному анализу, оперной драматургии, истории русской духовной музыки. Ответственный редактор научных трудов Е. А. Ручьевской (9 томов); научный редактор 25 и 26 томов Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского (подготовлены к печати), издания «Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским» (2004).

Елена Владимировна Мельникова в 2001 году с отличием окончила Курганское музыкальное училище (историко-теоретическое отделение). В 2014 году с отличием окончила Уральскую государственную консерваторию имени М. П. Мусоргского (музыковедение). В апреле 2014 года стала дипломантом XXIV Международного конкурса научных работ студентов в области музыкального искусства (РАМ им. Гнесиных, г. Москва). В настоящее время является аспиранткой Уральской государственной консерватории (научный руководитель — профессор А. Г. Коробова). С 2002 по 2006 год преподавала музыкаль-

Contributors to this issue

Vladimir V. Goryachikh is an Associate Professor at the Music Theory Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor at the Department of History of West-European and Russian Culture at the Institute of History at the St. Petersburg State University. From 1991 to 1999 he studied the history and theory of music and did postgraduate research at the St. Petersburg Conservatory (under Professor E. Ruchyevskaya's supervision). In 1999 he defended his PhD thesis on "The Golden Cockerel" by Rimsky-Korsakov. From 2005 to 2013 V. Goryachikh was the head of the Department of the Theory and History of Music Forms and Genres at the St. Petersburg Conservatory. He lectures on the analysis of music, the opera dramaturgy, the history of Russian church music. He is a scholarly editor of works by Prof. E. Ruchyevskaya (9 volumes have been published so far) and edited volumes 25 and 26 of the Complete Works by Mussorgsky (prepared for printing), and the volume of N. Rimsky-Korsakov's correspondence with V. Yastrebtsev and V. Belsky (2004).

Elena V. Melnikova was born in 1980 (Kurgan). In 2001 she graduated with honors from the Kurgan Music School (Department for History and Theory of Music). In 2014 she graduated with honors from the Ural State Conservatoire named after M. P. Musorgsky (musicology). In April 2014 she became a diploma winner of the XXIV International Competition of Scientific Works of Students in the Field of Musical Art (Gnesins Russian Academy of Music, Moscow). Currently she is a graduate student of the Ural State Conservatoire (academic advisor professor Alla G. Korobova). From 2002 to 2006 she taught musical and theoretical disciplines at the

но-теоретические дисциплины в Свердловском колледже искусств и культуры, а так же в Свердловском областном музыкальном училище им. П. И. Чайковского. С 2006 года и по настоящее время — руководитель литературно-музыкального отдела Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета.

Мария Николаевна Иванова — ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Этномузыкалогия» (2012), аспирантуру по специальности «Музыкальное искусство» (2015). Научный руководитель — Г. В. Лобкова. Принимала участие в ряде международных и всероссийских научных конференций с докладами о русском музыкальном фольклоре. Участник фольклорных экспедиций в Архангельскую, Кировскую, Костромскую, Псковскую, Смоленскую, Свердловскую, Челябинскую области, Ставропольский край. Сфера научных интересов: лирические песни в региональных традициях России.

Анастасия Александровна Логунова — кандидат искусствоведения (2018), доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальностям «Хоровое дирижирование» (класс А. А. Максимова) и «Музыковедение» (научный руководитель — Н. А. Брагинская). В 2018 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди» (научный руководитель — Н. А. Брагинская). В 2010–

Sverdlovsk College of Arts and Culture, as well as at the Sverdlovsk Regional Music School named after P. I. Tchaikovsky. Since 2006 she has been holding the post of a Head of Literary and Musical Department at the Yekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theater.

Maria N. Ivanova is a leading expert in folklore at the Centre for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Department of Etnomusicology (2012), and completed postgraduate courses at the Musical Arts (2015) under Galina B. Lobkova, Associate Professor of the St. Petersburg Conservatory. She took part in a number of international and All-Russian scientific conferences with presentations on Russian musical folklore. Participated in folk-ethnographic expeditions to Arkhangelsk, Pskov, Smolensk, Kostroma, Kirov, Sverdlovsk, Chelyabinsk, Stavropol regions. Her research interests include variants of the lyrical song in regional folklore traditions of Russia.

Anastasia A. Logunova is PhD (Arts), Senior Lecturer at the Western Music History Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Department of Choir Conducting (under Anton A. Maximov) and Musicology Faculty (under Associate Professor Natalia A. Braginskaya) of the St. Petersburg Conservatory. In 2017 she completed her postgraduate course at the St. Petersburg Conservatory and received her PhD degree in 2018 with a dissertation titled «Musical-dramatic form of finales in operas by Giuseppe Verdi» (under Natalia A. Braginskaya as academic advisor). She published several academic papers and dozens of reviews in Saint-Petersburg mu-

2015 г. выступала с рецензиями в петербургских музыкально-периодических изданиях. В 2011–2014 гг. — преподаватель регентского отделения Санкт-Петербургской Духовной Академии, с 2011 г. преподает в Санкт-Петербургском музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова, с 2015 г. читает курс истории зарубежной музыки в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Михаил Евгеньевич Пылаев — доктор искусствоведения (2016), профессор, член Союза композиторов РФ; член Общества теории музыки. Окончил историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Преподает в Пермском государственном гуманитарно-педагогическом университете на факультете музыки. Автор более 80 научных и научно-методических работ, опубликованных в России и за рубежом, переводов с немецкого языка научных статей и рецензий. Автор научной монографии «Проблемы анализа музыки в трудах Карла Дальхауза» (2012). Принимал участие во многих всероссийских и международных научных конференциях, семинарах, конгрессах, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Курске, Вологде, Новгороде, Екатеринбурге. Направления научно-исследовательской работы: музыкальная эстетика, музыкальная герменевтика, музыкальный анализ, немецкоязычная музыкальная теория, научное наследие Карла Дальхауза.

2015 г. выступала с рецензиями в петербургских музыкально-периодических изданиях. В 2011–2014 гг. — преподаватель регентского отделения Санкт-Петербургской Духовной Академии, с 2011 г. преподает в Санкт-Петербургском музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова, с 2015 г. читает курс истории зарубежной музыки в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Mikhail E. Pylaev is a Doctor of Arts, Professor, member of the Russian Federation Composers' Union; member of the Society of Music Theory; he graduated from the history and theory department of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Professor at the music department of the Perm State Humanitarian pedagogical university. M. Pylaev is author of more than 80 academic publications on various issues of the music theory and history, which are published in Russia and abroad, translations from German of scientific articles and reviews, a monograph "Problems of musical analysis in the writings of Carl Dahlhaus" (2012). Participated in various scientific seminars, symposiums, and conferences in Moscow, St. Petersburg, Kazan, Kursk, Vologda, Novgorod, Ekaterinburg. Areas of his scientific research: musical aesthetics, musical hermeneutics, musical analysis, German music theory, the scientific heritage of Carl Dahlhaus.

Информация для авторов

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

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

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,75–1 а. л. (30 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

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

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

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

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.

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

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

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

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

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

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

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

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

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

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

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 2. 2020

Подписано в печать 15.05.2020. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 7,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № ____.

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