

ISSN 2079-9438 (PRINT)

ISSN 2713-1807 (ONLINE)

научный

вестник

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

Том 15
Vol. 15

Выпуск 1 (2024)
Issue 1 (2024)

научный

ВЕСТНИК

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



Том 15 Выпуск 2 (июнь 2024)

Journal
of Moscow |
CONSERVATORY 

NAUCHNYY VESTNIK MOSKOVSKOY KONSERVATORII

VOL.15 ISSUE 2 (JUNE 2024)

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

«Научный вестник Московской консерватории» — рецензируемый научный журнал, посвященный вопросам истории и теории музыки, исполнительской практики, музыкальной эстетики, общей теории искусства.

Миссия журнала — развитие лучших традиций российского музыковедения и его интеграция в мировую научную среду. Редакционная политика журнала нацелена на объединение усилий отечественных и зарубежных ученых в исследовании прошлого и настоящего русской музыки и на создание условий для плодотворного международного диалога по широкому кругу проблем современной музыкальной науки.

В журнале публикуются работы по всем темам, относящимся к научной специальности «музыковедение», в частности таким, как история русской и зарубежной музыки, музыкальная терминология, анализ музыкальных форм, современные техники композиции, история и теория музыкальных жанров, история музыкальных инструментов, духовная музыка, музыкальный театр, музыкальная психология, музыкальная социология, источниковедение и музыкальная текстология, музыкальная эстетика, философия музыки. Основную часть публикаций составляют оригинальные статьи, отражающие результаты научных исследований в области музыкознания. Большое значение придается также публикации музыкально-исторических документов (аннотированным научным изданиям музыкальных трактатов, переписки выдающихся музыкантов, воспоминаний и т. п., в том числе в переводе на русский язык). Также принимаются к публикации: рецензии на монографии и сборники научных статей; обзорные статьи; переводы научных статей, опубликованных в зарубежных журналах (при согласии правообладателя на перевод и публикацию); дискуссионные материалы, эссе.

Журнал строго придерживается международных стандартов публикационной этики, обозначенных в документе COPE (Committee on Publication Ethics): <http://publicationethics.org>

Редакционная коллегия:

Юрий Семенович Бочаров
доктор искусствоведения (Москва)
Наталья Александровна Брагинская
кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)
Наталья Ивановна Дегтярева
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)
Марина Геннадьевна Долгушина
доктор искусствоведения, профессор (Вологда)
Патрик Зук
доктор, ассоц. профессор (Дарем, Великобритания)
Алла Германовна Коробова
доктор искусствоведения, профессор (Екатеринбург)
Татьяна Суреновна Кюрегян
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Сергей Николаевич Лебедев
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Григорий Иванович Лыжов
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)
Егор Данилович Резников
доктор, почетный профессор (Париж, Франция)
Елена Владимировна Ровенко
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Светлана Ильинична Савенко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Елена Михайловна Смирнова
доктор искусствоведения, профессор (Казань)
Иванка Стоянова
доктор, профессор (Париж, Франция)
Виолетта Николаевна Юнусова
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Филипп Юэлл
доктор, ассоц. профессор (Нью-Йорк, США)

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

**Том 15 №2
июнь 2024**

Выходит 4 раза в год

**Основан в 2009 году
Издается с 2010 года**

Главный редактор:
Константин Владимирович Зенкин
доктор искусствоведения,
профессор (Москва)
Ответственный редактор:
Марина Львовна Насонова
кандидат искусствоведения (Москва)
Редакторы:
А. С. Лосева, К. Н. Рычков
Корректор:
К. Н. Рычков
Верстка и нотная графика:
С. Ю. Игнатьев

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям
Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77–79474 от 5 апреля 2010 года

Адрес редакции:
125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6
Тел.: +7(495)629–41–43
E-mail: journal@mosconsv.ru

Воспроизведение публикаций,
полностью или частично,
в печатной или электронной форме,
без письменного разрешения
редакции не допускается.

“Journal of Moscow Conservatory” (“Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii”) is a peer-reviewed scholarly journal, covering questions of music history and theory, musical performance, musical aesthetics, general theory of art.

The Journal’s mission is to support the best traditions of Russian musicology and to contribute towards its integration into the international academic community. The editorial policy of the Journal is oriented to uniting the efforts of Russian and foreign scholars in the study of the past and present of Russian music and to creating conditions for a fruitful international dialogue on a wide range of current academic issues.

The Journal publishes papers on all musicological topics, such as the history of Russian and European music, musical terminology, analysis of musical forms, modern composition techniques, history and theory of musical genres, history of musical instruments, sacred music, musical theater, musical psychology, musical sociology, source studies and musical textual criticism, musical aesthetics, philosophy of music. The bulk of the publications are original research articles. Great importance is also attached to the publication of primary sources (annotated scholarly editions of musical treatises, correspondence of prominent musicians, memoirs, etc., including translated into Russian). Also the Journal accepts for publication book reviews, review articles, translations of published articles from foreign journals (with the consent of the right holder for translation and publication), materials of roundtable discussions, essays are also accepted for publication.

The Journal is published in accordance with the policies of COPE (Committee on Publication Ethics): <http://publicationethics.org>

Editorial Board

Yury S. Bocharov

Doctor of Fine Arts (Moscow)

Natalia A. Braginskaya

Ph.D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

Natalia I. Degtyareva

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Marina G. Dolgushina

Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

Philip Ewell

Ph.D., Assoc. Professor (New York City)

Alla G. Korobova

Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

Tatyana S. Kyureghyan

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Sergey N. Lebedev

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Grigory I. Lyzhov

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Tatyana I. Naumenko

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexei A. Panov

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Igor Reznikoff

Ph.D., Professor Émérite (Paris)

Elena V. Rovenko

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Svetlana I. Savenko

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Elena. M. Smirnova

Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

Ivanka Stoianova

Ph.D., Professor (Paris)

Violetta N. Yunusova

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Patrick Zuk

Ph.D., Assoc. Professor (Durham, UK)

Journal OF MOSCOW CONSERVATORY

Vol. 15 no.2
JUNE 2024

Quarterly

Founded 2009

Has been issued from 2010

Editor-in-Chief:

Konstantin V. Zenkin

Doctor of Fine Arts,

Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nasonova

Ph.D. (Moscow)

Editors:

Anna S. Loseva,

Konstantin N. Rychkov

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Sergey Yu. Ignatyev

Registered in the Federal Agency
for Press and Mass Communications

Registration certificate

PI FS77–79474

of 5th April 2010

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow

125009 Russia

Tel.: +7(495)629–41–43

E-mail: journal@mosconsv.ru

Reproduction of publications,
fully or partially, in printed or electronic
form, strictly prohibited without
the prior written permission
of the publisher.

Научный обзор

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

[184](#) **Алла Г. Коробова.** Проблемы современной музыкальной генологии

Аннотированное научное издание

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

[200](#) **Борис Б. Бородин.** Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони: письма из США

Научные статьи

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

[228](#) **Вита Мириам Г. Ким.** Российский зритель XVIII века: приобщение к сценическим искусствам

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

[250](#) **Ольга А. Красногорова.** «Философия фортепиано» Хельмута Лахенмана в эстетических сближениях: от хокку и Леонардо да Винчи к Анри Бергсону

СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

[278](#) **Виктория А. Кожевникова.** Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забывшие мотивы» Марка Булошникова

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

[294](#) **Марина М. Подгузова.** Екатерина Вальтер-Кюне: искусство педагогики

[310](#) **Александр А. Баранов.** «Жизнь, отданная арфе». Вера Дулова — лауреат Государственной премии СССР

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

[332](#) **Марина В. Карасева.** Изучение модальных и ритмических паттернов неевропейской музыки: новые возможности мобильных приложений (на англ. языке)

[346](#) Об авторах

[350](#) Информация для авторов

[358](#) To the authors

Review article

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

[184](#) **Alla G. Korobova.** Problems of Contemporary Musical Genology

Annotated Scholarly Edition

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

[200](#) **Boris B. Borodin.** From the Epistolary Heritage of Ferruccio Busoni: Letters from the USA

Research Articles

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

[228](#) **Vita Myriam G. Kim.** Russian Spectator of the Eighteenth Century: Introduction to Performing Arts

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

[250](#) **Olga A. Krasnogorova.** Helmut Lachenmann's "Philosophy of the Piano" in Aesthetic Convergences: From Hokku and Leonardo da Vinci to Henri Bergson

THE MODERN COMPOSITION

[278](#) **Victoria A. Kozhevnikova.** Musical Faces of Post-Irony: "Sad Rayok" and "Forgotten Motives" by Mark Buloshnikov

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN PERFORMANCE ART

[294](#) **Marina M. Podguzova.** Ekaterina Walter-Kühne: The Art of Pedagogy

[310](#) **Aleksandr A. Baranov.** "A Life Devoted to Harp." Vera Dulova as a Laureate of the USSR State Prize

TOPICAL ISSUES OF MUSICAL PEDAGOGY

[332](#) **Marina V. Karaseva.** Learning the Modal and Rhythmic Patterns of Non-European Music: The New Opportunities from Mobile Applications

[346](#) Contributors to This Issue

[358](#) To the authors



Научный обзор

УДК 781.5

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.01>

Проблемы современной музыкальной генологии

Алла Германовна Коробова

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского,
просп. Ленина, д. 26, Екатеринбург 620014, Российская Федерация
2011korobova@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3115-4099>

Аннотация. Генология позиционируется в филологии как важнейшая научная сфера и учебная дисциплина. Сам термин ввел в конце 1930-х годов Поль ван Тигем. Активное развитие генология получила после Второй мировой войны. Впоследствии в разработку генологической проблематики был вовлечен сравнительно новый материал — массовая литература и журналистика, а также кинематограф; важное направление связано с изучением речевых жанров.

В музыковедении в XX веке сформировалась собственная теория жанров, которая, с одной стороны, имела глубокие корни в истории музыкальной науки, а с другой, в своем современном становлении испытывала сильное влияние литературоведения. Но параллели с генологией возникли лишь к концу столетия (Иржи Фукач, 1993).

Сегодня сама постановка вопроса о музыкальной генологии весьма актуальна. За последние десятилетия область жанровой проблематики в музыковедении значительно расширилась, особенно в сторону прикладных исследований и разработок, в том числе в контакте с цифровыми технологиями. Эти процессы зачастую приводят к стихийной дифференциации в усложняющейся структуре познания. Думается, научный опыт генологии и само это понятие обладают продуктивным потенциалом для музыкальной науки. Речь идет о возможности осмысления на новом уровне существующих данных и наработок, что способствовало бы консолидации и дальнейшей систематизации массива знаний и исследований в жанровой области музыки. А также об определении в поле музыкальной генологии границ и специфики собственно теории жанров.

В статье внимание уделяется двум аспектам рассмотрения генологической проблематики: спектр современных направлений изучения и некоторые проблемные зоны теории.

Ключевые слова: музыкальный жанр, теория жанров, генология, жанроведение, музыкальная таксономия, жанровые исследования и разработки

Для цитирования: Коробова А. Г. Проблемы современной музыкальной генологии // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 184–199. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.01>.

Review Article

Problems of Contemporary Musical Genology

Alla G. Korobova

Mussorgsky Ural State Conservatory,

26 Lenina Ave., Yekaterinburg 620014 Russia

2011korobova@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3115-4099>

Abstract. Genology is positioned in philology as the most important research field and academic discipline. The term was introduced by Paul van Tieghem in the late 1930s. Genology developed rapidly after World War II. Subsequently, a relatively new material—mass literature and journalism, as well as cinema—was involved in the development of genological problems; an important area is the study of speech genres.

Musicology in the 20th century has developed its own theory of genres, which, on the one hand, had deep roots in the history of music studies, and on the other hand, in its modern formation was strongly influenced by literary studies. But parallels with genology did not emerge until the end of the century (Jiří Fukač, 1993).

Today, the very question of musical genology becomes relevant. In last decades, the field of genre in music studies has expanded significantly, especially in the direction of applied researches and developments, including in contact with digital technologies. These processes often lead to spontaneous differentiation in the increasingly complex structure of cognition. It seems that the research experience of genology and the concept itself have a productive potential for music science. We are talking about the possibility of comprehension at a new level of existing data and developments, which would contribute to the consolidation and further systematization of the body of knowledge and research in the genre field of music. This will allow us to more accurately define the boundaries and specifics of the musical genres theory as such.

In this article, two aspects of the genological problematics are considered: 1) the spectrum of contemporary directions of study, and 2) some problem areas of theory.

Keywords: musical genre, theory of genres, genology, musical taxonomy, genre researches and developments

For citation: Korobova, Alla G. 2024. "Problems of Contemporary Musical Genology." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 184–99 (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.01>.

Начальная из проблем музыкальной генологии связана уже с самим термином. Он еще не прижился в музыковедении, хотя весьма востребован литературоведами. В филологии сегодня генология позиционируется как важнейшая научная сфера и учебная дисциплина.

Сам термин «генология» (от греч. *genos* — род, жанр, и *logos* — понятие, суждение) ввел в конце 1930-х годов французский компаративист Поль ван Тигем. Активное развитие генология получила после Второй мировой войны. Значительную роль здесь сыграла польская литературоведческая школа, где важное значение имели труды Стефании Скварчинской, начавшей свою научную деятельность еще в 1930-е, а в 1965 году опубликовавшей третий том «Введения в науку о литературе» [29],

который называют «*summa genologiae*»; учена также много лет возглавляла специализированный научный журнал «*Zagadnienia Rodzajow Literackich*» («Вопросы литературных родов»). Впоследствии в разработку генологической проблематики исследователями был вовлечен сравнительно новый материал — массовой литературы и журналистики, а также кинематографа. Важное направление связано с изучением так называемых речевых жанров.

В некоторых славянских языках наряду с термином «генология» принято также эквивалентное обозначение «жанрология». Русские филологи нередко используют более привычный вариант для нашего языка — «жанроведение».

В качестве научного направления генология рассматривается филологами в весьма широкой проекции: как раздел теоретической и исторической поэтики, как одна из областей современной коммуникативной лингвистики, как инструментарий и для стилового анализа литературы, и для лингвистического описания текста. Недаром чешский литературовед Павел Шидак, автор *Введения в изучение генологии* (2013) утверждал: «Генология (жанрология) — ключевая дисциплина литературоведения и общей теории искусства» [28, 9].

В музыкознании XX века сформировалась собственная теория жанров, которая, с одной стороны, имела глубокие корни в истории музыкальной науки, а с другой стороны, в своем становлении испытывала сильное влияние литературоведения. Но параллели с генологией возникли лишь к концу столетия. В 1993 году чешский музыковед Иржи Фукач, отталкиваясь от опыта филологии, поставил в своей статье вопрос «Существует ли музыкальная генология?», уклонившись от однозначного и положительного ответа [22, 95].

Сегодня сама постановка вопроса о музыкальной генологии / музыкальном жанроведении представляется весьма актуальной. За последние десятилетия область жанровой проблематики в музыкознании значительно расширилась, особенно в сторону прикладных исследований и разработок, в том числе с использованием цифровых технологий. Эти процессы зачастую приводят к стихийной дифференциации в усложняющейся структуре познания. Думается, научный опыт генологии и само это понятие обладают продуктивным потенциалом и для музыкальной науки. Речь идет о возможности осмысления на новом уровне существующих данных и наработок, что способствовало бы консолидации и дальнейшей систематизации массива знаний и исследований в области жанровой проблематики музыки. А также об определении в поле музыкальной генологии границ и специфики теории жанров как таковой. Этому, собственно, и посвящена данная статья.

Сосредоточим внимание на двух аспектах рассмотрения генологической проблематики: 1) спектр современных направлений изучения и 2) некоторые проблемные зоны теории.

1.

Если принять понятие «генеология / жанрология» в качестве консолидирующего для различных исследований, так или иначе касающихся области музыкальных жанров, то в настоящее время оно может стать обозначением науки, охватывающей множество направлений. Об этом свидетельствует даже краткий обзор процесса автономизации жанрологии в музыковедении.

В XX столетии эта молодая музыкальная наука проходит, по сути дела, те же этапы, что и литературная. В своих обзорах филологи отмечают определенную активизацию развития жанровой теории в 1920-е годы, в России — прежде всего, в русле «формалистического» направления (В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов и другие) и «социологической школы» (А. Г. Цейтлин, М. М. Юнович, В. М. Фриче, П. С. Коган и другие). При широком использовании термина «жанр» и у теоретиков, и у практиков искусства наблюдается в это время недостаток внимания к самой категории, скептическое отношение к жанровой типологии и, при этом, более заинтересованное обсуждение проблем соотношения жанра и стиля (с разными выводами у «формалистов» и «социологов»). В 1930–1940-е годы теоретические аспекты жанровой проблематики отходят на второй план, преобладает жанроописательность. Вместе с тем, в 1939 году в Лионе прошел организованный французскими компаративистами (Поль ван Тигем, Фернан Бальдансперже и др.) III Конгресс, целиком посвященный проблемам литературных родов и жанров.

Новый подъем жанрологии в литературоведении, наблюдающийся в конце 1950-х — 1960-е годы, связан с появлением целого ряда значительных трудов в данной области. Скварчинская фиксирует интерес к жанру Чикагской «неоаристотелевской» школы литературной критики, а также ученых Германии, Франции, Польши, СССР (см.: [5, 118]). 1970-е — 1980-е годы отмечены, как пишет литературовед А. Я. Эсалнек, «расширением сферы влияния теоретической мысли, обращенной к изучению жанров», когда «начали обозначаться новые процессы и новые ракурсы в разработке жанровой проблематики» [16, 5]. В дальнейшем эта тенденция лишь усиливается, появляются многочисленные жанровые концепции. Понятие жанра закрепляется в числе основных категорий теоретической и исторической поэтики.

Что касается музыкознания, то самостоятельным теоретическим объектом жанр становится, пожалуй, только во второй половине XX века. В определенной степени показательными являются примеры двух крупнейших музыкальных энциклопедий. В первом издании «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (1949–1986) жанр представлен лишь разделом в статье Фридриха Блуме «Форма». Не уделено специальное внимание данному явлению ни в одном из изданий «Grove's Dictionary of Music and Musicians» (первое — 1879–1889, пятое — 1954), ни в первом издании «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (1980). В последних изданиях этих больших энциклопедий (соответственно, MGG — 1994–2008, и NGD — 2001 годы) жанру посвящена уже отдельная, в обоих случаях весьма развернутая статья, что, по-видимому, можно расценивать как «официальное признание» и утверждение в музыкознании самостоятельного статуса категории жанра и жанровой теории.

Глубокий анализ жанровой проблематики в музыкальной науке XX века дан в статье Германа Данузера [20]. Ученый группирует свой обзор жанровых концепций в шести параграфах: 1. Естественнонаучная модель. 2. Попытки дефиниции. 3. Социальный и институциональный характер. 4. Системный характер. 5. Историчность. 6. Распад и восстановление. Однако, как нетрудно заметить, предпринятый обзор охватывает преимущественно немецкоязычную литературу, а работы русского и советского музыковедения не затрагиваются вовсе; лишь

в обширном библиографическом списке упомянуты имена Асафьева и Сохора. Джим Сэмсон в своей статье [27] в ряду наиболее перспективных для разработки жанровой проблематики направлений называет исследования русских формалистов (Шкловский, Тынянов, Томашевский); в библиографии фигурирует также «Морфология сказки» В. Я. Проппа. Однако русскоязычные музыковеды им даже не упоминают.

Между тем, заслуги нашего отечественного музыкознания в теоретической разработке жанровой проблематики несомненны и очевидны.

Уже в 1938 году была опубликована статья А. А. Альшванга [1]¹, в которой автор обсуждает роль жанровых средств в конкретизации музыкального содержания и выдвигает емкое и перспективное понятие «обобщение через жанр» или «жанровое обобщение» (далее оно было углублено ученым в монографии «П. И. Чайковский», 1959). О значении жанровых средств музыкального языка в создании образной определенности тематизма пишет также С. С. Скребков в статье 1965 года, выделяя в связи с этим «коренные жанровые типы» [9, 10] (или «первичные жанровые начала тематизма» [там же, 11]). Концепция «жанровых начал» получила дальнейшее развитие в отечественном теоретическом музыкознании.

В первой половине 1950-х годов появляется издание более традиционного — обзорно-просветительского — характера: «Музыкальные жанры и формы» Т. В. Поповой (1951¹, 1954²); вместе с тем, во вводном разделе оно содержит теоретически обоснованное понятие музыкального жанра. Продолжением этого издания, по сути дела, стал сборник под редакцией Поповой «Музыкальные жанры» (1968), где во Введении редактор повторяет данное ранее определение. В 1964 году в серии «В помощь слушателям народных университетов культуры. Беседы о музыке» выходит небольшая книга-брошюра В. А. Цуккермана «Музыкальные жанры и основы музыкальных форм» [14] — также, по задачам всей серии, просветительской направленности. Однако для отечественной теории жанров это оказался базовый труд, где сформулирована четкая позиция ученого по ряду фундаментальных для этой теории вопросов: спектр значений термина «музыкальный жанр», содержание «комплекса жанровых признаков», критерии классификации жанров, виды взаимодействия жанровых элементов в тематизме произведения («жанровый сплав», «диффузия», сочетание в одновременности и смена в последовательности и другие), выдвинута и обоснована широко востребованная впоследствии понятийная пара «первичные» и «вторичные» жанры.

В конце 1960-х — первой половине 1970-х годов последовательная разработка жанровой проблематики была предпринята А. Н. Сохором в русле музыкальной социологии. В теоретическом плане особенно выделяется его статья 1971 года [12]², в которой в концентрированной форме не только обобщены достижения

¹ В то же время и по той же тематике Альшвангом была написана статья «Проблемы жанрового реализма (К 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского)», опубликованная уже после смерти автора.

² Эта статья Сохора была опубликована сначала на немецком языке [30]. Ранее по жанровой проблематике вышла работа ученого «Эстетическая природа жанра в музыке» (1968), сразу же получившая известность.

самого ученого и его коллег в данной сфере музыкознания, но намечены задачи и перспективы современной теории музыкальных жанров, что придает статье программный характер. Другой — психологический — ракурс в освещении явления предлагается в исследовании Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (1972), где затронуты важные аспекты, связанные с ситуационным контекстом, с пространственными условиями бытования жанров. Данная книга знаменательна еще и тем, что в ней была предложена наиболее востребованная сегодня дефиниция музыкального жанра [6, 283]. Аналогичный подход к явлению получил отражение в ряде работ предшественников и современников Назайкинского (Поповой, Мазеля, Цуккермана, Царёвой, Сохора и др.), что позволяет говорить об определенной общности позиций в отечественной жанрологии. Эта дефиниция впоследствии была усовершенствована автором в учебном пособии «Стиль и жанр в музыке» [7, 94]; теоретические вопросы, связанные с жанровой проблематикой, получают в нем дальнейшее разностороннее, во многом оригинальное осмысление.

Теория жанров стала важным направлением научной деятельности О. В. Соколова, который, отталкиваясь от упомянутых выше трудов Цуккермана и Сохора, а также книги М. С. Кагана «Морфология искусства» (1972), разработал и методологически обосновал новый подход к типологии музыкальных жанров в контексте общей морфологической системы музыки [10; 11].

Отдельная большая статья «Жанр музыкальный» Е. М. Царёвой была включена во второй том «Музыкальной энциклопедии» (1974); затем Т. В. Черденченко переработала ее материал для «Музыкального энциклопедического словаря» (1990).

Свидетельством закрепления жанровой теории в отечественном музыкознании стала также учебно-методическая литература. Еще в конце 1950-х — 1960-е годы появляются сразу несколько учебников по курсу «Анализ музыкальных произведений / Музыкальная форма», которые можно было бы назвать учебниками новой генерации. Это «Анализ музыкальных произведений» (1959) и «Строение музыкальных произведений» (1960) Л. А. Мазеля, «Анализ музыкального произведения» П. Г. Козлова и А. А. Степанова (1960), «Музыкальная форма» под общей редакцией Ю. Н. Тюлина (1965), «Анализ музыкальных произведений» Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана (1967). При различии адресата (вуз или училище, музыковедческое либо исполнительские отделения) их объединяет углубление общеэстетических аспектов образовательной дисциплины; в этом контексте специальное внимание уделено понятию и явлению музыкального жанра³. Подобные учебные издания отражали достижения

³ Эта традиция сохранилась и в учебной литературе по данному курсу, выходящей в последующие годы: темам, связанным с музыкальным жанром и жанровой теорией, отведены специальные разделы. Среди подобных изданий назовем учебники «Музыкальная форма» В. В. Задерацкого (вып. 1, 1995), «Классическая музыкальная форма» Е. А. Ручьевской (1998), «Форма в музыке XVII–XX веков» Т. С. Кюрегян (1998), «Основы музыкального анализа» М. И. Ройтерштейна (2001), «Анализ музыкальных произведений» Г. В. Заднепровской (2003). Особо хочется отметить во многом новаторский учебник В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений» (1999), в котором жанровый принцип положен в основу структурирования материала, и вторая часть озаглавлена «История музыкальных форм (в связи с жанрами)» [13].

жанрологии своего времени и одновременно — через профессиональное образование специалистов — способствовали ее дальнейшему развитию, которое заметно интенсифицировалось в 1970-е — 1980-е годы.

Об усилении и расширении интереса к жанровой проблематике можно судить по целому ряду появившихся в эти годы диссертационных исследований, таких как: «Музыкальные жанры, их значение в симфоническом творчестве Д. Д. Шостаковича» Т. Е. Лейе (1971), «Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века (на материале сочинений Д. Шостаковича и И. Стравинского)» Л. Н. Березовчук (1979), «Музыкальный стиль и жанр в эпоху Барокко как проблема современной истории культуры (на примере мотета)» М. Н. Лобановой (1981), «Значение бытовых жанров в музыкальной драматургии Чайковского и Брамса» И. А. Немировской (1982), «Социальное общение как фактор преобразования музыкального жанра» Е. В. Дукова (1983), «Взаимодействие серьёзных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века» И. Д. Земзаре (1984), «О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости» Л. В. Шаповаловой (1984), «Жанровая структура симфоний П. И. Чайковского» И. Я. Нейштадт (1985), «Взаимодействие жанров светской и духовной музыки в творчестве В. А. Моцарта (месса, опера, симфония)» В. Л. Маковкиной (1986), «О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов» автора данной статьи (1987), «Проблема теории музыкального жанра» Т. М. Смирновой (1988), «Жанрообразование в искусстве как социокультурный процесс» Е. Я. Бурлиной (1989), «Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов)» Г. Л. Дауноравичене (1990), «Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке» А. М. Цукера (1990).

В те же десятилетия (1970-е — 1980-е годы) выходят в свет специализированные тематические научные сборники, из которых наиболее значительный вклад в теоретическую разработку жанровой проблематики внесли, на наш взгляд, три: «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров» (1971), «Проблемы музыкального жанра» (1981), а также шестой выпуск сборника статей «Музыкальный современник» (1987).

Жанрология сегодня, как можно видеть, — весьма обширная область музыковедения, которая не сводится к собственно теории жанров. Так, от предыдущих веков сохранилась традиция словарей и справочников более или менее специализированного характера; статьи о конкретных жанрах в принципе составляют значительную часть содержания музыкальных словарей и энциклопедий. В конце XX — начале XXI столетия всё чаще появляются справочные издания с информацией по жанрам популярной музыки⁴; многочисленные сайты подобного профиля создаются в сети Интернет (как, впрочем, и посвященные жанрам «академической» музыки).

⁴ Например: *Larkin C. The Encyclopedia of Popular Music: in 10 vols. 4th ed. Oxford University Press, 2006; Abjorensen N. Historical Dictionary of Popular Music. London: Rowman & Littlefield, 2017. 695 p.*

Важным и тоже достаточно традиционным направлением является жанровая историография и жанроописание — характеристика жанровых сфер и отдельных жанров в творчестве того или иного композитора, национальной школы, исторической эпохи. Это направление давало о себе знать еще в некоторых справочниках начала XX века по истории музыки, таких как «Handbuch der Musikgeschichte» Гвидо Адлера (1924, 1930), который, по словам Дальхауза и Майера, «в основном рассматривал историю музыки как историю жанра, но не решался перейти к теории музыкальных жанров открыто» [19, 114]. Герман Кречмар в 1905–1922 годах выпустил в качестве редактора серию «Небольших справочников по истории музыкальных жанров» («Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen»); при этом ему принадлежит авторство трех томов из четырнадцати. Из современных образцов данного направления можно указать на книгу Жерара Денизо «Музыкальные жанры. К новой истории музыки» (1997, последнее переиздание — 2018). В шести главах этого издания история музыки от Средневековья до XX века дана через эволюцию ряда музыкальных жанров (религиозных и светских, вокальных и инструментальных), описание которых структурировано по единому принципу [21]. Упомянем и крупный историографический проект комплексного изложения истории музыкальных жанров «Справочник по музыкальным жанрам» («Handbuch der musikalischen Gattungen»), 24 тома которого издавались с 1993 по 2010 год (редакторы Х. Лейхтман и З. Маузер). Укажем также на ранее выпущенное ценное издание «Жанры музыки в монографиях» [24].

Жанровая проблематика традиционно находится в центре внимания фольклористики, где имеет свою специфику. Как отмечал И. И. Земцовский еще в 1983 году, «библиография по этому вопросу составляет более 500 названий» [3, 61]⁵.

В последние десятилетия можно наблюдать формирование устойчивого интереса к новому ракурсу жанровых исследований: категория жанра вписывается в сферу популярной сегодня на Западе гендерной проблематики. Это направление достаточно активно разрабатывается социо- и культурологически ориентированным литературоведением — немецкоязычным прежде всего. Типовой тематический характер обрело название «Gattung und Geschlecht» («Жанр и пол»), которое объединяет целый ряд публикаций⁶. Вопросы, затрагиваемые в подобных

⁵ При этом этномузыковед ссылаясь, в частности, на обширный список работ в книге под общей редакцией Дана Бен-Амоса «Фольклорные жанры» (Austin, 1976).

⁶ См., в частности: *Emonds F. B. M. Gattung und Geschlecht: Inszenierungen des Weiblichen in Dramen Deutschsprachiger Theaterschriftstellerinnen*: Ph.D. Davis: University of California, 1993. 384 p.; *Scheitler I. Gattung und Geschlecht. Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780–1850*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999. 312 S. (Reihe: Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Bd. 67); *Gattung und Geschlecht* / hrsg. von C. Zelle, A. Fleig, H. Meise. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts. Bd. 29/2. Göttingen: Wallstein, 2005. 287 S. (Reihe: Das achtzehnte Jahrhundert); *Meise H. Gattung und Geschlecht bei Sophie von La Roche und Maria Anna Sager* // *A Journal of Germanic Studies*. Vol. 49. No. 2 (May 2013): The Eighteenth-Century Novel as Media Event. P. 131–147; *Barthel K. Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2016. 457 S.; *Kraß A. Gattung und Geschlecht. Intertextualität im Prolog des «Engelhard» Konrads von Würzburg* // *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung. Themenheft 10: Konrad von Würzburg als Erzähler* / hrsg. von N. Kössinger, A. Lembke. Oldenburg, 2021. S. 261–274; *Gattung und Geschlecht. Konventionen und Transformationen eines Paradigmas* / hrsg. von H. Schlieper, M. Tönnies. Wiesbaden: Harrassowitz, 2021. VIII, 275 S. (Reihe: *Culturae – Intermedialität und historische Anthropologie*. Bd. 21).

исследованиях, достаточно разнообразны: взаимосвязь жанрового и гендерного дискурса у разных писателей, ее переосмысление в культурном и историческом пространстве, модели гендера в произведениях того или иного жанра, анализ повествования о гендерных отношениях в каком-либо литературном жанре, интерпретация определенного текста в ракурсе сопряженности жанра и пола и т. д. Среди публикаций данного направления встречаются и музыковедческие, но они единичны. Примерами являются монография Николь К. Штроман⁷ и статья Ребекки Гротьян⁸. Как можно заметить, данные исследования (подобно перечисленным выше литературоведческим) носят междисциплинарный характер, находясь на стыке социологии и музыковедения — исторического преимущественно. В этом контексте фигурирует и категория «жанр», но вне собственно теоретической разработки жанровой проблематики.

В XXI веке в разных странах мира нарастает объем жанровых исследований, связанных с задачами и последствиями цифровизации. Интернет и компьютеризация, развитие сетевых медиаресурсов и создание порталов с потоковым контентом порождают свою проблематику. Категория жанра в этой сфере оказывается весьма востребованной — например, в ракурсе запросов музыкальной индустрии. Так, в работе Джереми Искандера (написанной в Боннском университете) категория жанра рассматривается в качестве «посредствующей инстанции между производителем и потребителем, обеспечивающей рыночное обращение с музыкой» и ее массовое распространение; музыка должна «успешно продаваться на мировом рынке как продукт» [25, 3]. В связи с этим анализируются возможности классификации жанров при решении данной задачи. Новый этап «рыночного функционирования» музыки освещает работа группы исследователей из Федерального университета Минас-Жерайс (Бразилия) «Анализ музыкального жанра на основе динамики сетевого успеха». Этот этап, по словам авторов, характеризуется как «переход потребителей музыки от физических записей к стриминговым сервисам», которые «с 2017 года стали основным источником дохода на мировом рынке записанной музыки» [23, 2]. Речь идет о сфере так называемой популярной музыки, в которой, констатируется в статье, «музыкальная индустрия становится все более сложной и конкурентной», требующей специальных «стратегий продвижения новых песен и привлечения новой аудитории». В этом плане, по мнению авторов, «очень важна жанровая перспектива», поскольку «у каждого жанра есть своя аудитория, которая ведет себя по-своему», и «на популярность песни может влиять ее жанр» [ibid.]. Поэтому необходимы исследования, изучающие успешные сети коллаборации исполнителей и факторы, стоящие за музыкальным

⁷ *Strohmann, Nicole K.* Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès. Hildesheim: Georg Olms, 2012. 622 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 36). Штроман — профессор Университета музыки и исполнительских искусств Граца, специализируется на гендерных исследованиях, связанных с музыкой.

⁸ *Grotjahn R.* Himmlischer Warenschatz wohlthätiger Erkenntnisse: Gattung und Geschlecht in der Musik // Gattung und Geschlecht. Konventionen und Transformationen eines Paradigmas... S. 123–142. Гротьян — профессор факультета культурологии Детмольдской высшей школы музыки. Наряду со Штроман принимала участие в выпуске ежегодника «Musik und Gender».

успехом. И подобные исследования уже появляются, создавая новое направление в области компьютерных наук, называемое Hit Song Science (HSS); к данному направлению авторы причисляют и свой проект.

Жанровые классификации или жанровая таксономия становятся актуальным ракурсом исследований прикладного характера (в рамках нового «локуса» современного научного ландшафта — Digital Humanities), сосредоточенных на разработке мультимедийных информационных систем и баз данных, методов глубокого машинного обучения и соответствующих программных приложений, что связано с междисциплинарной областью многофункциональных ассистивных технологий. На сайте ACM Digital Library, цифровой библиотеки, позиционированной как «репозиторий ресурсов для поддержки компьютерных исследований и практики» [17], в рекомендательном списке публикаций по изысканиям в сфере автоматической классификации музыкальных жанров приведено более двух десятков названий (в том числе несколько с одинаковым заголовком «Таксономия музыкальных жанров»⁹). Проводятся масштабные международные мультимедийные конференции (подобные конференции «PETRA'13» междисциплинарного проекта PErvasive Technologies Related to Assistive environments), их материалы насчитывают тысячи страниц. Из недавних публикаций, содержащих обзор уже имеющихся разработок, можно указать на текст доклада «Контент-анализ исследовательских подходов в распознавании музыкальных жанров», прочитанного на Международном конгрессе по взаимодействию человека и компьютера, оптимизации и роботизированным приложениям (HORA), состоявшемся в Анкаре в 2022 году. Тем не менее, как констатируют многие авторы, уровень формализации жанровых описаний всё еще недостаточен, что стимулирует новые изыскания и исследования. Идут поиски соответствующих параметров и адекватных моделей для автоматической классификации музыкальных жанров. Такие разработки тесно связаны с достижениями в области новых технологий, позволяющих проводить всё новые эксперименты. На сегодняшний день это использование сверхточной нейронной сети (CNN) в сочетании с рекуррентной сетью долгой краткосрочной памяти (LSTM), что способствует усовершенствованию автоматического описания объекта (см., например: [26]). О проведении сходных исследований в отношении так называемой академической музыки информацию обнаружить не удалось.

Таким образом, спектр исследовательских направлений, которые можно отнести к музыкальной генологии, действительно объемён. И они вовсе не охватываются, повторим, собственно теорией жанров. Однако последняя составляет фундамент жанроведения.

⁹ Например: *Pachet F., Cazaly D.* A Taxonomy of Musical Genre // Centre des Hautes Etudes Internationales d'Informatique Documentaire – C.I.D, editor, Proceedings of Content-Based Multimedia Information Access (RIA) Conference. – Collège de France, Paris, 2000. Vol. 2. P. 1238–1246; *Ezzaidi H., Bahoura M., Rouat J.* Taxonomy of Musical Genres // 2009 Fifth International Conference on Signal Image Technology and Internet Based Systems, Marrakech, Morocco, 2009. P. 228–231. <https://doi.org/10.1109/SITIS.2009.45>.

2.

Проблемное поле данной теории формируется вокруг центральной категории «жанр». Это главный научный объект, с выявлением которого из ряда морфологических и типологических категорий, а также с переходом от эмпирических наблюдений и систематизаций к абстракции обобщенного понятия (то есть с переключением теоретической мысли, условно говоря, с «жанров» на «жанр») и было связано становление новой теории. Изучение и описание жанровых систем определенных эпох, конкретных жанров, различных пластов музыкального искусства, прикладные вопросы жанровой таксономии и т. д., — образуют различные векторы общей научной сферы, которые так или иначе коррелируются с теорией жанров, составляющей стержень современной музыкальной генологии.

Думается, осмысление структуры и содержания жанрологии как научного направления будет способствовать более активному развитию собственно теории музыкальных жанров. В настоящее время это крайне актуально в связи с существованием целого ряда дискуссионных вопросов и проблемных «узлов», что сказывается на развитии жанрологии в целом и ее отдельных отраслей.

Одной из ключевых остается проблема самой категории «жанр».

В литературоведении не раз указывалось на две «взрывные» научные концепции, унаследованные от предыдущего исторического периода и во многом ставшие «точками отсчета» для современного этапа развития теории жанров [15, 49]. Это «биологическая аналогия» Фердинанда Брюнетьера и нигилистическая теория Бенедетто Кроче, повлиявшие и на музыковедение. В 1890 году выходит труд Ф. Брюнетьера «Эволюция жанров в истории литературы», в котором автор, под воздействием учения Ч. Р. Дарвина, проводит естественнонаучные аналогии литературных жанров с биологическими видами¹⁰. В самом начале XX века широкий резонанс получили декларативно выраженные идеи Б. Кроче. В своей «Эстетике» (1902) он, среди прочего, отвергал жанр как категорию, противоречащую самой сути искусства, являющегося, согласно его концепции, «познанием индивидуального» на основе интуиции, — в противоположность познанию логическому, имеющему дело с «универсальным». Всю «теорию художественных и литературных родов»¹¹ итальянский философ квалифицирует как заблуждение (пишет, что ошибочно придавать словам «всего научного различия», тогда как они сравнимы лишь с рубриками библиотечного каталога), а сами жанры называет «пустыми абстракциями», «лишенными всякого содержания привидениями», созданными «ослепленными <...> идеей родов историками литературы и искусства» [4, 41–44].

¹⁰ Отметим, что это неизбежно ведет к смещению акцента на классификацию. «Именно благодаря классификации, — настаивал Брюнетьер в статье “Литературная критика” для французской “Большой энциклопедии”, — естественная история из расплывчатой и туманной стала систематической, из систематической — естественной, из естественной — иерархической и, наконец, из иерархической — генеалогической, вследствие чего за последние сто лет во всех науках о природе и живых организмах совершился настоящий переворот. Критика может и должна льстить себя надеждой на то же самое» [2, 102].

¹¹ Хотя в русском переводе дано слово «род», Кроче пишет *genere*: «la teoria dei generi artistici e letterari».

Творческий индивидуализм в художественной культуре XIX столетия высвечивает и обостряет жанровую проблематику до экзистенциального предела: а есть ли жанр? существует ли он в реальности? «Биологизм» Брюнетьера, отмеченный явным влиянием научного позитивизма XIX века, и «нигилизм» исповедующего «абсолютный идеализм» (по собственному определению) Кроче, исходящий из тезиса автономности «эстетической интуиции», — это, по сути дела, две крайние точки в ответе на данный вызов.

Концепты «биологизма» и «нигилизма», при явной связи с породившей их эпохой, не были преодолены на протяжении XX века как некие «болезни роста». С самого начала они имели приверженцев и ниспровергателей, но заданные ими направления мысли, теряясь временами, вновь актуализировались в том или ином облики, нередко провоцируя противоречия в теории жанров, в том числе музыкальной. Эти процессы — интереснейший предмет для исследования.

К названным двум, потенциально разрушительным крайним пунктам, можно было бы добавить третий — важную с исторических позиций «точку отсчета» в современной теории жанров: неразработанность в литературоведении XIX века соотношения понятий «род» и «жанр», что проецируется и на музыковедение. В результате в современной теории эти категории зачастую отождествляются¹² — тем более что латинское слово *genus* означает и род, и вид, и жанр. В других случаях конструируются различные иерархические цепочки: род — вид — жанр, или род — жанр — вид, или жанровый род — вид — разновидность и т. п. Закономерно возникает вопрос о границах жанровой категории: что считать жанровым явлением, а что «наджанровым», или, быть может, «внежанровым»; «какого масштаба явление будем считать жанром» (А. Н. Сохор). Некоторые исследователи склонны даже разводить понятия «род» и «жанр»¹³.

Выявленные проблемы, связанные с центральной теоретической категорией «жанр», требуют активного осмысления. Их нерешенность сказывается на рассмотрении следующего ряда задач, поскольку именно вокруг основного вопроса — *что такое музыкальный жанр?*¹⁴ — формируется проблемное поле новой теории: статус жанра, соотношение с другими категориями музыкальной практики и науки, сущностные свойства и структура, типология музыкальных жанров и ее критерии, функционирование в музыкальной культуре, принципы взаимодействия жанров как на уровне жанровой системы, так и на уровне конкретного произведения, общие механизмы возникновения и существования жанров, факторы детерминирования на различных стадиях музыкальной истории и т. д.

¹² Например, у С. Скварчинской, которая относила и то и другое к «генеологическим предметам» (*przedmioty geneologiczne*; см.: [29]).

¹³ Так, Г. Н. Поспелов в своем исследовании «Проблемы исторического развития литературы» относительно типологических понятий заключает: «можно сделать вывод, что литературные роды и жанры — это совершенно различные стороны содержания произведений, что жанры — это не логически разделенные виды в пределах каждого отдельного рода, что деление художественной литературы на роды и деление ее на жанры происходит не в одной логической “плоскости”, а в разных “плоскостях”, по разным признакам» [8, 252].

¹⁴ Именно так — «Was ist eine musikalische Gattung?» — называлась известная статья Карла Дальхауза, опубликованная в 1974 году [18].

Таким образом, дифференциация теории жанров и генологии / жанроведения представляется продуктивной для данной отрасли теоретического и исторического музыкознания. Эта дифференциация позволяет, с одной стороны, точнее определить статус и содержание каждой из относительно самостоятельных областей жанроведения и характер их соотношения, а с другой стороны, — относительно самой теории музыкальных жанров — сфокусировать исследовательское внимание на главных ее категориях, аспектах, проблемах, вынося в более общее поле жанрологии проблематику смежного и прикладного характера.

Важнейшая из задач теории в системе жанроведения — продуцировать и корректировать сами принципы осмысления жанровой проблематики в ситуации расширения исследовательской базы и научного инструментария как в различных областях жанрологии, так и в самой теории. Это, конечно, — процесс взаимообусловленный.

Использованная литература

1. *Альиванг А. А.* Оперные жанры «Кармен» // Советская музыка. 1938. № 12. С. 27–41.
2. *Брюнетьер Ф.* Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 95–107.
3. *Земцовский И. И.* К теории жанра в фольклоре // Советская музыка. 1983. № 4. С. 61–65.
4. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / пер. с ит. Б. В. Яковенко [По тексту русского издания 1920 г.]. М.: Intrada, 2000. 160 с.
5. *Лейдерман Н. Л.* Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики // Проблемы жанра в зарубежной литературе: Сб. статей. Свердловск: УГПИ, 1979. С. 117–125.
6. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
7. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
8. *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972. 271 с.
9. *Скрёбков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей (Введение в исследование) // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 3. М.: Музыка, 1965. С. 3–31.
10. *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века: Сб. статей. Горький: Волго-Вятское книж. изд-во, 1977. С. 12–58.
11. *Соколов О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: Монография. Нижний Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
12. *Сохор А. Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. статей. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.
13. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
14. *Цуккерман В. А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
15. *Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: МГУ, 1982. 192 с.

16. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М.: Изд-во МГУ, 1985. 184 с.
17. ACM Digital Library. URL: <https://dl.acm.org/> (дата обращения: 15.01.2024).
18. Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung? // Neue Zeitschrift für Musik. 1974, № 10, Oktober. S. 620–625.
19. Dahlhaus C., Mayer G. Zur Theorie der musikalischen Gattungen // Neues Handbuch der Musikwissenschaft / Hrsg. von C. Dahlhaus. Bd. 10: Systematische Musikwissenschaft / hrsg. von C. Dahlhaus, H. de la Motte-Haber. Wiesbaden: Athenaion Akademische Verlagsgesellschaft; Laaber: Laaber-Verlag, 1982. S. 109–124.
20. Danuser H. Gattung // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 26 Bd. Sachteil 3 / hrsg. von L. Finscher. 2-e, neubearb. Ausgabe. Kassel; Basel: Bärenreiter, 2003. Sp. 1042–1069.
21. Denizeau G. Les genres musicaux, vers une nouvelle histoire de la musique. Paris: Larousse, 1997. 255 p.
22. Fukač J. Существует ли музыкальная генология? // Genologické studie. II, K počtě profesora Franka Wollmana. Brno: Masarykova univerzita, 1993. S. 91–95.
23. Oliveira G. P., Lacerda A., Moro M. M. Musical Genre Analysis Over Dynamic Success-based Networks // Proceedings of the 35th Brazilian Symposium on Databases, SBBD 2020, Online, September 28 – October 1, 2020. P. 9–15. URL: <https://sbbd.org.br/2020/wp-content/uploads/sites/13/2020/09/209322-Musical-Genre-Analysis-Over-Dynamic.pdf> (дата обращения: 30.01.2024).
24. Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade. Erste Folge / in Verbindung mit Freunden, Schülern und weiteren Fachgelehrten hrsg. von W. Arlt, E. Lichtenhahn und H. Oesch unter Mitarbeit von M. Haas. Bern und München: Francke, 1973. 895 S.
25. Iskandar J. Aspekte des Gattungsbegriffes im musikwissenschaftlichen Diskurs: Studienarbeit. München: GRIN, 2008. 23 S. URL: <https://www.grin.com/document/124465> (дата обращения: 12.01.2024).
26. Pattanaik S. S., Jain P., Sharma P., Rathore S., Kumar A. Comparative Analysis of Music Genre Classification Framework Based on Deep Learning // Machine Intelligence and Data Science Applications. MIDAS 2022. Algorithms for Intelligent Systems. Singapore: Springer, 2023. P. 377–390. https://doi.org/10.1007/978-981-99-1620-7_30.
27. Samson J. Genre // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. Vol. 9. London: Macmillan, 2001. P. 657–659.
28. Šidák P. Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina. Praha: Akropolis, 2013. 336 s.
29. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. T. 3. Warszawa: Pax, 1965. 412 s.
30. Sochor A. N. Die Theorie der musikalischen Genres: Aufgaben und Perspektiven // Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 12. H. 2 (1970). S. 109–120.

Получено: 15 мая 2024 года

Принято к публикации: 3 июня 2024 года

Об авторе:

Алла Германовна Коробова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, заслуженный работник культуры РФ

References

1. Alshvang, Arnold A. 1938. "Opernye zhanry 'Karmen' [Opera Genres of 'Carmen'].¹" *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 12, 27–41. (In Russian).
2. Brunetière, Ferdinand. 1987. "Literaturnaya kritika [Literary Criticism]." In *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury 19–20 vv.: Traktaty, stat'i, esse* [Foreign Aesthetics and Theory of Literature of the 19th and 20th Centuries: Treatises, Articles, Essays], compiled and edited by Georgy K. Kosikov, 95–107. Moscow: MGU. (In Russian).
3. Zemtsovskiy, Izaliy I. 1983. "K teorii zhanra v fol'klore [To the Theory of Genre in Folklore]." *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 4, 61–65. (In Russian).
4. Croce, Benedetto. 2000. *Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaya lingvistika* [The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General]. Moscow: Intrada. (In Russian).
5. Leiderman, Naum L. 1979. "Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie ob istorii zhanrovoy problematiki [Modern Foreign Literary Criticism on the History of Genre Issues]." In *Problemy zhanra v zarubezhnoy literature* [Problems of Genre in Foreign Literature], 117–25. Sverdlovsk: UGPI. (In Russian).
6. Nazaykinskiy, Evgeniy V. 1972. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
7. Nazaykinskiy, Evgeniy V. 2003. *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow: VLADOS. (In Russian).
8. Pospelov, Gennadiy N. 1972. *Problemy istoricheskogo razvitiya literatury* [Problems of Historical Development of Literature]. Moscow: Prosveshchenie, 1972. (In Russian).
9. Skrebkov, Sergey S. 1965. "Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley (Vvedenie v issledovanie) [Artistic Principles of Musical Styles (Introduction to the Study)]." In *Muzyka i sovremennost'* [Music and Contemporary], issue 3, 3–31. Moscow: Muzyka. (In Russian).
10. Sokolov, Oleg V. 1977. "K probleme tipologii muzykal'nykh zhanrov [On the Problem of Musical Genres Typology]." In *Problemy muzyki 20 veka* [The Problems of 20th Century Music], 12–58. Gorky: Volgo-Vyatskoe knizh. izd-vo. (In Russian).
11. Sokolov, Oleg V. 1994. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [Morphological System of Music and Its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: NNGU. (In Russian).
12. Sochor, Arnold N. 1971. "Teoriya muzykal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy [Theory of Musical Genres: Tasks And Perspectives]." In *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical Problems of Musical Forms and Genres], 292–309. Moscow: Muzyka. (In Russian).
13. Kholopova, Valentina N. 1999. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Works]. St. Petersburg: Lan'. (In Russian).
14. Zuckermann, Viktor A. 1964. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form* [Musical Genres and Foundations of Musical Forms]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
15. Chernets, Liliya V. 1982. *Literaturnye zhanry (problemy` tipologii i poetiki)* [Literary Genres (Problems of Typology and Poetics)]. Moscow: MGU. (In Russian).
16. Esalnek, Asiya Ya. 1985. *Vnutrizhanrovaia tipologiya i puti eyo izucheniia* [Intra-Genre Typology and Ways of Studying It]. Moscow: MGU. (In Russian).
17. Association for Computing Machinery. n.d. ACM Digital Library. <https://dl.acm.org/>.
18. Dahlhaus, Carl. 1974. "Was ist eine musikalische Gattung?" *Neue Zeitschrift für Musik*, no. 10 (October), 620–25.

19. Dahlhaus, Carl, and Günter Mayer. 1982. "Zur Theorie der musikalischen Gattungen." In *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 10: *Systematische Musikwissenschaft*, edited by Carl Dahlhaus, Helga de la Motte-Haber, 109–24. Wiesbaden: Athenaion Akademische Verlagsgesellschaft; Laaber: Laaber-Verlag.
20. Danuser, Hermann. 2003. "Gattung." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, in 26 vols., Sachteil 3, edited by Ludwig Finscher, 1042–69. 2nd ed. Kassel; Basel: Bärenreiter.
21. Denizeau, Gérard. 1997. *Les genres musicaux, vers une nouvelle histoire de la musique*. Paris: Larousse.
22. Fukač, Jiří. 1993. "Sushchestvuet li muzykal'naya genologiya? [Is there a Musical Genology?]." In *Genologické studie. II, K počtě profesora Franka Wollmana*, 91–95. Brno: Masarykova univerzita. (In Russian).
23. Oliveira, Gabriel P., Anisio Lacerda, and Mirella M. Moro. 2020. "Musical Genre Analysis Over Dynamic Success-Based Networks." In *Proceedings of the 35th Brazilian Symposium on Databases, SBBD 2020, Online, September 28 – October 1, 2020*, 9–15. Available at: <https://sbbd.org.br/2020/wp-content/uploads/sites/13/2020/09/209322-Musical-Genre-Analysis-Over-Dynamic.pdf> (accessed January 30, 2024).
24. Arlt, Wulf, Ernst Lichtenhahn, and Hans Oesch, eds. 1973. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, issue 1. Bern; München: Francke.
25. Iskandar, Jeremy. 2008. *Aspekte des Gattungsbegriffes im musikwissenschaftlichen Diskurs*. München: GRIN. Available at: <https://www.grin.com/document/124465> (accessed January 12, 2024).
26. Pattanaik, Sai Siddhant, Prakhar Jain, Puneet Sharma, Siddharth Rathore, and Abhijit Kumar. 2023. "Comparative Analysis of Music Genre Classification Framework Based on Deep Learning." In *Machine Intelligence and Data Science Applications. MIDAS 2022. Algorithms for Intelligent Systems*, 377–90. Singapore: Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-99-1620-7_30.
27. Samson, Jim. 2001. "Genre." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in 29 vols., edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, vol. 9, 657–59. 2nd ed. London: Macmillan.
28. Šidák, Pavel. 2013. *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis.
29. Skwarczyńska, Stefania. 1965. *Wstęp do nauki o literaturze*, vol. 3. Warszawa: Pax.
30. Sochor, Arnold N. 1970. "Die Theorie der musikalischen Genres: Aufgaben und Perspektiven." *Beiträge zur Musikwissenschaft* 12, no. 2: 109–20.

Received: May 15, 2024

Accepted: June 3, 2024

Author's information:

Alla G. Korobova — Doctor Habil. (Art Studies), Full Professor at the Music Theory Department, Mussorgsky Ural State Conservatory, Yekaterinburg, Russia; Honored Worker of Culture of the Russian Federation



Аннотированное научное издание

УДК 78.071.2

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.02>

Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони: письма из США

Борис Борисович Бородин

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского,
проспект Ленина, 26, 620014, Екатеринбург, Российская Федерация
bbborodin@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5297-4064>

Аннотация: Данная публикация приурочена к столетней годовщине со дня смерти Ферруччо Бузони (1866–1924). Письма составляют обширную по объему и значительную по содержанию часть литературного наследия этого музыканта-мыслителя. Цель публикации — познакомить отечественного читателя с образцами его эпистолярного творчества и привлечь к нему внимание российских исследователей. Статья содержит комментированные переводы на русский язык 21 письма Бузони к его жене Герде Шестранд. Во вступительном разделе предлагается краткий обзор истории освоения научным сообществом эпистолярия Бузони, большая часть которого до сих пор недоступна русскоязычной аудитории. Обобщенная характеристика содержания и стилевых особенностей этого корпуса документов дает основания утверждать, что они выходят далеко за рамки частной переписки и имеют большое значение для познания процессов, происходивших в музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Публикуемые письма охватывают первые три месяца 1910 года, во время которых пианист совершал концертное турне по Соединенным Штатам. Это не только путевые заметки о природе, городах и людях континента, но инициированные внешними впечатлениями размышления о различных аспектах культуры и искусства. Для литературной манеры Бузони характерно автоцитирование, и фрагменты писем нередко инкорпорировались в статьи. Примером этому является находящееся в нашей подборке небольшое эссе «Царство музыки», в поэтической форме выражающее идею Бузони о единстве музыкального искусства, — оно обозначено автором как послесловие к его программному эстетическому трактату — «Эскизу новой эстетики музыкального искусства».

Ключевые слова: история фортепианного искусства, Ферруччо Бузони, литературное наследие, Герда Шестранд, Соединенные Штаты Америки, музыкальная эстетика

Для цитирования: Бородин Б. Б. Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони: Письма из США // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 200–227. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.02>.

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

Annotated Scholarly Edition

From the Epistolary Heritage of Ferruccio Busoni: Letters from the USA

Boris B. Borodin

M. P. Mussorgsky Ural State Conservatory,
Lenin Avenue, 26, 620014 Yekaterinburg, Russia
bbborodin@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5297-4064>

Abstract: This publication is dedicated to the centenary of the death of Ferruccio Busoni (1866–1924). The letters constitute a large and significant part of the literary heritage of this musician-thinker. The purpose of the publication is to introduce the domestic reader to

examples of his epistolary creativity and to attract the attention of Russian researchers to it. The article contains commented translations into Russian of 21 letters from Busoni to his wife Gerda Sjöstrand. The introductory section offers a brief overview of the history of the scientific community's study of Busoni's epistolary, most of which is still not available to the Russian-speaking audience. A generalized description of the content and stylistic features of this collection of documents gives grounds to assert that they go far beyond the scope of private correspondence and are of great importance for understanding the processes that took place in the musical art of the turn of the 19th and 20th centuries. The published letters refer to the first three months of 1910, during which the pianist made a concert tour of the United States. These are not only travel notes about nature, cities and people of the American continent, but reflections on various aspects of culture and art, initiated by external impressions. Busoni's literary style is characterized by self-citing, and fragments of letters were often incorporated into articles. An example of this is the short essay "The Kingdom of Music" in our collection, which in poetic form expresses Busoni's idea of the unity of musical art—it is defined by the author as an afterword to his programmatic aesthetic treatise—"Sketch for a New Aesthetics of Musical Art."

Keywords: history of piano art, Ferruccio Busoni, literary heritage, Gerda Sjöstrand, United States of America, musical aesthetics

For citation: Borodin, Boris B. 2024. "From the Epistolary Heritage of Ferruccio Busoni: Letters from the USA." // *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 200–27 (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.02>.

Письма Ферруччо Бузони составляют обширную по объему и значительную по содержанию часть его литературного наследия. По словам Х. Х. Штуккеншмицда, «Бузони был неутомимым и увлеченным автором писем, хотя иногда страдал от огромного количества корреспонденции, которую поддерживал с бесчисленным множеством людей по всему миру» [32, 158]. Одна только переписка с издателями с 1883 по 1924 год содержит более полутора тысяч документов (см.: [11]). По собственному признанию Бузони, за период вынужденного пребывания в Швейцарии во время Первой мировой войны им было отправлено порядка пяти тысяч писем [см.: 20, 319]) Подсчитано, что в день он писал не менее чем по два-три послания. Среди его адресатов — выдающиеся деятели мировой культуры: Густав Малер, Рихард Штраус, Ян Сибелиус, Отторино Респиги, Арнольд Шёнберг, Отто Клемперер, Герхард Гауптман, Макс Рейнхардт и многие другие.

Часть этого богатейшего наследия, будучи представленной в виде публикаций, постепенно становится доступной для изучения. Произведем краткий обзор этого неспешного, но активно развивающегося процесса.

Отдельные письма Бузони впервые были, как говорится, «введены в научный оборот» еще при его жизни. В очерке его ученицы и восторженной почитательницы Жизелы Зельден-Гот¹ они цитируются (в виде фрагментов) наряду с трактатом «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» и статьями из периодики. Свое обращение к неофициальным источникам Зельден-Гот оправдывала тем, что «среди них есть письма в эссеистической форме, в которых

¹ Жизела Зельден-Гот (Gisela Schlesinger Selden-Goth, 1884–1975) — композитор и музыковед венгерского происхождения, автор одной из первых монографических работ о Бузони [30], у которого она училась частным образом в начале 1900-х годов в Берлине.

изложены позиции Бузони по различным вопросам художественного или даже метафизического и этического характера, имеющие ценность, далеко выходящую за рамки частного документа» [30, 134]. В предисловии она предвещает читателя, что ее труд не имеет фактографической направленности и не претендует на объективность, так как для беспристрастного подхода необходима временная дистанция [ibid., 5].

Эдвард Дент² — автор фундаментального, не потерявшего свое значение и по сей день, жизнеописания Бузони при его создании пользовался предоставленным вдовой композитора семейным архивом, и в его биографическом труде, вышедшем в 1933 году, содержится множество прямых и косвенных цитат из писем итальянского маэстро, причем некоторые из них приведены полностью. В отличие от Зельден-Гот он склонен строго придерживаться фактов и сразу же заявляет, что в его книге «нет ни одного утверждения, которое не имело бы положительных доказательств» [24, VIII]. Предисловие он завершает следующим рассказом: «Бузони часто дразнил меня за мою академическую привычку смотреть на вещи “с исторической точки зрения”. В последний раз, когда я навещал его — это было в апреле 1922 года, еще до того, как его болезнь стала серьезной, — он внезапно воскликнул в качестве дружеского приветствия: “Мой дорогой Дент, как же ты будешь рад, когда я умру, ведь тогда ты сможешь взглянуть на меня с исторической точки зрения”. Излишне говорить, что ответа и не ожидалось; после этого сбивающего с толку замечания Бузони, как всегда, “замел следы”, разразившись своими характерными раскатами взрывного смеха» [24, X].

На новый уровень изучение эпистолярия Бузони поднялось со швейцарской публикации 1935 года избранных (около половины от сохранившихся) писем к жене Герде Шестранд-Бузони (Gerda Sjöstrand-Busoni, 1862–1956), отредактированных Фридрихом Шнаппом [7]³ под наблюдением вдовы композитора, по-видимому, ответственной за все многочисленные купюры. В предисловии к изданию Вилли Шух⁴ подчеркнул значительность содержания сборника: «В этих письмах независимость мировосприятия выявлена в фаустианской борьбе человека и художника, наконец-то осознавшего свое истинное призвание, чтобы затем еще вернее ему следовать. Бузони пришлось прокладывать свою дорогу через весь мир. Соратников не было, он был полностью предоставлен самому себе. Он знал, что необходимо, потому что всегда смотрел вперед. Но лишь немногие последовали за пророком» [7, VII–VIII]. В 1938 году вышел английский перевод этого собрания, осуществленный британской ученицей Бузони — Розамондой

² Эдвард Дент (Edward Joseph Dent, 1876–1957) — британский музыковед, педагог и критик, профессор Кембриджского университета (1926–1941). Письма Денту Бузони писал, чаще всего, по-итальянски. Книга Дента «Ферруччо Бузони: Биография» [24] имеет посвящение: «Синьоре Герде Бузони и ее сыновьям Бенвенуто и Рафаэлло».

³ Фридрих Шнапп (Friedrich Schnapp, 1900–1983) — немецкий музыковед, игре на фортепиано учился у Эгона Петри; составитель каталога произведений Бузони, звукорежиссер прямых радиотрансляций (сотрудничал с В. Фуртвенглером). Под редакцией Шнаппа в 1958 году издана брошюра Герды Бузони «Воспоминания о Ферруччо Бузони» [23].

⁴ Вилли Шух (Willy Schuh, 1900–1986) — швейцарский музыковед.

Лей [19]⁵. Рецензент в журнальном отклике вновь подтвердил идейное богатство публикуемых текстов: «В них преобладает высокая температура творческой энергии: сияние и блеск вечно новых интересов и увлечений, неизменно яркая умственная активность, озабоченность незавершенными работами, вопросами искусства и жизни и постоянно расширяющиеся горизонты познания» [29, 229].

Время шло, историческая дистанция увеличивалась, и круг персоналий, связанных с перепиской, постепенно расширялся. Уже в подборке из 25 писем, изданной в 1937 году Зельден-Гот в Цюрихе (см.: [14]), фигурировали такие адресаты как Арнольд Шёнберг, Эдит Андреа⁶, Жозе Вианна да Мотта⁷; затем последовала публикация посланий к Хансу Хуберу [8]⁸. После длительного перерыва в 1987 году произошло важнейшее событие в изучении бузониевского наследия: выход в свет под редакцией и в переводе на английский Энтони Бомонта⁹ избранных писем, расположенных в хронологическом порядке и охватывающих основные вехи биографии музыканта [20]. В книгу вошли 352 документа: в оригинале 293 были написаны на немецком языке, сорок четыре на итальянском, десять на французском и пять на английском. Специальная рубрика тома посвящена интереснейшему *взаимному* эпистолярному общению Бузони и Шёнберга, продолжавшемуся с 1903 по 1919 год (см.: [ibid., 379–423]). В 1988 году последовало издание этой же подборки, на сей раз в переводе на итальянский язык [18]. Бомонт так охарактеризовал содержание и направленность эпохального сборника: «Диапазон тем этих писем исключительно широк. Многие из них представляют собой миниатюрные эссе, сознательно задуманные как путевые заметки или автопортреты, фельетоны, репортажи, политические заявления и — особенно в более поздние годы — протесты и ламентации. <...> Для Бузони форма послания была так же важна для успеха, как форма композиции или концертной программы. В этом смысле многие из его писем, по-видимому, адресованы более широкой публике и, следовательно, необычайно хорошо подходят для публикации» [20, XI, XIV]. Дополнением к подборке Бомонта может служить

⁵ Розамонд Лей (Rosamond Ley, 1882–1969) — британская пианистка, ученица Тересы Кареньо и Эгона Петри. Занималась у Бузони на мастер-классах в Базеле (1910). 7 писем Бузони к Р. Лей опубликованы на сайте, посвященном жизни и творчеству Бузони (<https://www.rodioni.ch/busoni/rosamondley.html>).

⁶ Эдит Андреа (Edith Andreae, 1883–1952) — немецкий литературный редактор, личность, известная в интеллектуальных кругах Берлина 1910–1930 годов. Письма к ней были позднее выпущены отдельным изданием [3].

⁷ Жозе Вианна да Мотта (José Vianna da Motta, 1868–1948) — португальский пианист, композитор, музыковед и педагог, ученик Листа (Веймар, 1885) и Ганса фон Бюлова (Франкфурт, 1887), друг Бузони, сотрудничавший с ним в редактировании собрания сочинений Листа (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907–1936).

⁸ Ханс Хубер (Johann Alexander Huber, Hans Huber, 1852–1921) — швейцарский композитор и пианист, профессор Базельской консерватории с 1905 года.

⁹ Энтони Бомонт (Antony Beaumont, род. 1949) — английский и немецкий музыковед, дирижер и скрипач. Специалист по немецкой музыке Веймарского периода. Автор книги «Бузони-композитор» [2]. По авторским эскизам Бомонт воссоздал две последние сцены неоконченной оперы Бузони «Доктор Фауст».

эпистолярный диалог Бузони и Фолькмара Андреа¹⁰, охватывающий несколько периодов жизни Бузони: довоенные концертные поездки, пору швейцарского затворничества с его насыщенной интеллектуальной жизнью и последние годы в Берлине [12].

К исходу XX столетия корпус изданного бузониевского наследия значительно обогатился новыми материалами, в чем немалая заслуга немецкой исследовательницы и редактора Мартины Вайндель¹¹. Во-первых, это полное собрание писем Бузони к семейству Петри (Генри¹², Катарине¹³ и Эгону¹⁴), с которым его связывало около сорока лет тесных дружеских отношений [4]. Здесь, помимо биографических сведений, особенно касающихся раннего периода творчества композитора, и уточнения истории создания ряда его произведений, перед читателем предстает своеобразный дневник взаимоотношений между учителем и его выдающимся учеником-единомышленником Эгоном Петри, раскрывающий черты самобытного педагогического метода Бузони. Во-вторых, это его переписка с Готфридом Гальстоном¹⁵, содержащая 53 послания Бузони и 68 — австрийского пианиста [9]. Гальстон, как и Петри, принадлежал к ближнему кругу Бузони, был горячим поклонником его искусства и убежденным последователем, что наглядно проявилось в его методическом труде «Учебная книга» [26], на который Бузони написал благожелательную рецензию [22, 141–146]. Их объединяли не только профессиональные вопросы, но и широта интеллектуального кругозора, общая страсть к книгам, поэтому опубликованная корреспонденция нередко содержит глубокие и оригинальные характеристики различных явлений культуры прошлого и настоящего. Как отмечает Мартина Вайндель, «самое увлекательное и живое в этой переписке заложено в характере мышления Бузони, которое отличается оригинальностью, пронизательностью, остроумием, доброжелательностью, сердечностью, чуткостью и пониманием, а также бескомпромиссной самокритичностью» [4, 10]. Вайндель также подготовила к печати горестный документ — дневники Гальстона, повествующие о последних

¹⁰ Фолькмар Андреа (Volkmar Andreae, 1879–1962) — швейцарский дирижер и композитор. Руководил Оркестром Тонхалле (Tonhalle-Orchester) в Цюрихе (1906–1949).

¹¹ Мартина Вайндель (Martina Weindel, род. 1965) — немецкий музыковед, автор исследования «Эстетика Ферруччо Бузони в его трудах и письмах» [33] и редактор целого ряда сборников писем Бузони [5; 6; 9; 17].

¹² Генри Вильгельм Петри (Henri Wilhelm Petri, 1856–1914) — нидерландский скрипач и композитор, прима-иус квартета, базировавшегося в Дрездене, концертмейстер Дрезденской оперы (с 1889 года). Первый исполнитель ряда произведений Бузони. Петри посвящен Скрипичный концерт (BV 243).

¹³ Катарина Петри (Katharina Petri; 1856–1927) — жена Генри Петри и мать Эгона Петри, преподавательница пения. Именно по ее совету Бузони обратился к созданию транскрипций органных произведений Баха [24, 82]. Бузони посвятил ей транскрипцию Органной прелюдии и фуги ре мажор (BV B 20).

¹⁴ Эгон Петри (Egon Petri, 1881–1962) — выдающийся пианист, ученик, друг и последователь Бузони, пропагандист его творчества, соредатор собрания клавирных произведений И. С. Баха.

¹⁵ Готфрид Гальстон (Gottfried Galston; 1879–1950) — австрийский пианист. Преподавал в Консерватории Штерна (Берлин, 1903–1907), в Санкт-Петербургской консерватории (1908–1909) и с 1927 года в Университете Вашингтона (Сент-Луис, США). Бузони посвятил Гальстону пьесу «Nach der Wendung» из цикла «Элегии» (BV 249).

дней жизни Бузони (они опубликованы на немецком [25] и итальянском языках [15]). Начало XXI века было ознаменовано еще одним серьезным редакторским трудом Вайндель: изданием 460 писем Бузони к родителям [17] — отцу, кларнетисту Фердинандо Бузони (1834–1909), и матери, пианистке Анне Вайс-Бузони (1833–1909). Том содержит три раздела («Детство и юность», «Годы странствий» и «Годы зрелости») и дает возможность читателю стать свидетелем взросления и возмужания музыканта.

Исключительный интерес представляют эпистолярные контакты Бузони с коллегами одного с ним поколения — Жозе Вианной да Мотта [10] и Изидором Филиппом [16]¹⁶. Более чем двадцатилетние дружеские отношения с португальским музыкантом сложились у Бузони еще в конце XIX столетия на основе обоюдного восхищения творчеством Листа. В 1900 году они сотрудничали на Веймарских курсах, некогда проводимых самим Листом, где исполнили его двухрельные переложения Девятой симфонии Бетховена и «Фауст-симфонии» [24, 319, 326]. С 1907 года началась их совместная работа над собранием сочинений Листа, которая нашла отражение во взаимной переписке. Бузони посвятил пианисту свои обработки хоральных прелюдий Баха (BV B 27) и каденцию к клавирному концерту ми-бемоль мажор Моцарта (K. 271; BV B 8). Вианна да Мотта чрезвычайно высоко ставил редакции и транскрипции Бузони и считал, что «композиторы (и особенно Бах) должны быть “благодарны” Бузони за “разъяснение” их произведений» [10, 73]. Корреспонденция с Филиппом относится к последнему десятилетию жизни Бузони, хотя их знакомство произошло значительно раньше — еще в самом начале XX века. В 86 письмах затрагиваются самые различные темы: здоровье, одиночество, война, путешествия, искусство, размышления о настоящем и будущем, музыка Баха и Моцарта, Вагнера и Листа, Дебюсси и Скрябина. Бузони с годами все более тяготила участь странствующего виртуоза, мешающая композиторскому творчеству, и это стало одним из лейтмотивов его посланий, где не редки сетования, что он вынужден заниматься совсем не тем, к чему предназначен. В ответах Филиппа ощутимо присутствует осознание масштаба личности своего собеседника. В частности, он пишет: «Такой художник, как вы, видит все иначе, чем другие. Ваша сосредоточенность сообщает новую строгость музыкальной идее и придает выпуклость каждой ноте. Мне всегда кажется, что ваше искусство похоже на море, и ты не видишь его берегов» [16, 150].

Своеобразной кульминацией освоения бузониевского эпистолярного наследия стали публикации последнего времени: два тома переписки с фирмой Breitkopf & Härtel [11], осуществлявшейся на протяжении более сорока лет, и новое, двухтомное полное собрание писем к жене, подготовленное и прокомментированное Вайндель. Первый том содержит письма, в которых по возможности раскрыты купюры [5], второй — справочный аппарат [6].

¹⁶ Изидор Филипп (Isidor Edmond Philipp, 1863–1958) — французский пианист, педагог и композитор, профессор Парижской консерватории (1893–1934).

К сожалению, приходится констатировать, что ни один из рассмотренных в обзоре источников пока недоступен русскоязычному читателю¹⁷. Между тем, «с исторической точки зрения», по поводу которой так иронизировал Бузони, его письма представляют несомненный интерес и для отечественных исследователей, как искусствоведов, так и культурологов. Спустя сто лет после окончания его земного пути многое, созданное Бузони, остается заметным и актуальным в современном культурном пространстве. Исполняются его произведения (например, в московском театре «Геликон-опера» поставлен «Арлекин»); фортепианные транскрипции давно и прочно вошли в репертуар пианистов всего мира. Его пророческие идеи относительно путей развития музыкального искусства по большей части осуществлены композиторами XX столетия — к слову Бузони прислушивались Курт Вайль и Эдгар Варез, Игорь Стравинский и Бела Барток, Янис Ксенакис и Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез и Джон Кейдж¹⁸.

Цель предлагаемой публикации — привлечь внимание российских исследователей к богатейшему эпистолярному наследию Ферруччо Бузони. В его письмах перед нами предстает без преувеличения впечатляющая панорама мировой культуры рубежа XIX–XX веков. Эти, на первый взгляд, интимные документы нередко носят не только деловой характер (хотя данный компонент в них также присутствует), но занимательно рассказывают о новых странах, городах, людях, произведениях искусства; а для близкого круга они передают иные впечатления: тяготы гастрольной жизни, эмоциональные состояния и даже сны. Бузони предстает в них как тонкий и нередко ироничный наблюдатель, умеющий в немногих словах нарисовать живую картину происходящего, охарактеризовать запомнившегося человека, поделиться размышлениями. Письма становятся для него подчас своеобразной лабораторией, в которой созревают и апробируются идеи, переносимые впоследствии в статьи и эссе. Он признавался одному из адресатов: «Я пишу это не специально для вас (здесь я не подразумеваю никакого неуважения); просто я записываю, чтобы в чем-то убедиться, чтобы снять это с моей груди, чтобы прояснить свои собственные идеи. В тумане неуверенности это необходимое упражнение» (цит. по: [32, 158]). В работе над письмами оттачивались формулировки, вошедшие в трактат «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» [13]. В текстах частных посланий формировались концепции «абсолютной музыки», «юной классичности», «третьетоновой системы музыкального языка», определившие содержание итоговой книги мастера «О единстве музыки» [22]. Целые фрагменты писем становились материалом статей, а статьи и эссе получали форму открытых писем в редакции периодических изданий.

Все, отмеченное выше, в полной мере справедливо для писем Бузони к его жене — Герде Шестранд-Бузони, небольшая часть которых представлена в данной публикации. Подборка писем охватывает первые три месяца 1910 года, во время которых пианист совершал концертное турне по Соединенным

¹⁷ Укажу лишь на публикацию небольшой подборки писем Бузони в моем переводе, осуществленную в журнале «Рiано-форум» [1].

¹⁸ О влиянии идей Бузони на композиторов XX века см.: [27, 1–6].

Штатам. График поездки был крайне напряженным: предстояло сыграть 35 концертов. Их счет открыли выступления с симфоническим оркестром под управлением Густава Малера в Нью-Йорке: 6 и 7 января — в Карнеги-холле; 8 января — в Академии музыки Бруклина¹⁹. Далее маршрут, нередко с длительными и утомительными переездами, прошел через север, юг и средний запад страны, чтобы завершиться вновь в Нью-Йорке. В послании к Эгону Петри Бузони вкратце подвел итоги вояжа: «Особенно приятные встречи были с: Густавом Малером; моим старым издателем Ширмером²⁰; Вильгельмом Миддельшulte²¹, готическим мастером из Чикаго, Иллинойс; О'Нил Филипс²² в Монреале; моим бывшим коллегой Стасни²³ в Бостоне; самое восхитительное впечатление: несравненное исполнение [сюиты] “Турандот” Малером; наиболее интересное воспоминание от путешествия: Новый Орлеан в Мексиканском заливе» [4, 113]. Все упомянутые события отражены в публикуемых письмах. Здесь также содержится небольшое эссе «Царство музыки», в поэтической форме выражающее идею Бузони о единстве музыкального искусства.

Переводы осуществлялись по изданию Фридриха Шнаппа: *Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach; Zürich; Leipzig: Rotapfel, 1935* [7]. Выделение отдельных слов курсивом следует данному изданию²⁴. Как отмечалось выше, публикатор сделал значительное количество купюр, изъяв информацию частного характера, а также сократив приветствия и заключения отдельных посланий. Эти купюры обозначены троеточиями. Добавленные слова заключены в квадратные скобки. Вслед за издателем переводчик сохранил авторские знаки пунктуации, главным образом тире, разделяющие предложения и абзацы. Все письма отправлены Бузони в Берлин, если не указано иное.

¹⁹ Программа концертов в Карнеги-холле: Берлиоз. «Фантастическая симфония»; Бетховен. Фортепианный концерт № 5; Вагнер. Вступление к Первому акту оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры». Программа концерта в Академии музыки: Бах-Малер. Сюита для оркестра; Бетховен. Фортепианный концерт № 5; Вагнер. Вступление и «Смерть Изольды» из оперы «Тристан и Изольда»; Р. Штраус. Симфоническая поэма «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля». Изначально в программах концертов была анонсирована фантазия «Скиталец» Шуберта в транскрипции Листа для фортепиано с оркестром (см.: [28, 251]).

²⁰ Рудольф Эдвард Ширмер (Rudolph Edward Schirmer, 1859–1919) — глава нью-йоркского нотного издательства Gustav Schirmer с 1907 года.

²¹ Вильгельм Миддельшulte (Wilhelm Middelschulte, 1863–1943) — немецко-американский композитор и органист. Бузони посвятил ему «Контрапунктическую фантазию» (*Fantasia contrapuntistica*, BV 256). Миддельшulte сделал ее обработку для органа.

²² О'Нил Филипс (O'Neil Phillips, ? – 1911) — берлинская ученица Бузони. Покончила с собой в 1911 году.

²³ Карл Ричард Стасни (Carl Richard Stasny, 1855–1920) — пианист, ученик Листа, профессор Консерватории Новой Англии в Бостоне, где в 1891–1892 годах преподавал Бузони.

²⁴ Вероятно, курсивами Шнапп заменил подчеркивания или иные способы выделения в оригиналах писем. К сожалению, в Предисловии издателя этот момент не оговорен. — *примеч. ред.*

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ
ИЗ ПИСЕМ К ЖЕНЕНью-Йорк
[Чикаго], 15 января 1910 года

Мои окна выходят на озеро, и я смотрю на, казалось бы, бесконечное пространство льда и снега. Белая пустыня! Беспредельная и безысходная. А за мною также мрачно чернеет город.

Я целыми днями сижу в отеле; мое самое серьезное занятие — регулировать паровое отопление.

В результате моих стараний я колеблюсь между головной болью и замерзанием. Момент, когда перестает болеть голова, а холод еще только подступает, «весьма приятен», как сказал бы Кауфаль²⁵.

Пробую и другую работу, но только второсортную. Сегодня Миддельшульте принес мне эссе Бернхарда Цина²⁶ о незаконченной фуге Баха. Пришлось очень кстати.

Эти два человека замечательны, и, чтобы заполнить время, я написал о них недурной очерк для «Сигналов»²⁷ и озаглавил его: «Готика Чикаго, штат Иллинойс»²⁸.

Завтра мы отправляемся в Сент-Пол...

От Миннеаполиса до Нью-Йорка так далеко, как от Берлина до Петербурга! Терпение...

* * *

[Миннеаполис,] 20 января 1910 года

...Сент-Пол — славный городок, с прекрасной зимней атмосферой. Здесь же опять все скверно²⁹. Миннеаполис был основан ровно 50 лет назад, а насчитывает уже 320 000 жителей. Это чудеса Нового Света...

Я снова изучаю контрапункт, на что меня очень вдохновил Чикаго. Это прекрасное оружие, которым нужно уметь владеть.

Но трудно собраться, когда вокруг вечно новые комнаты и обстановка...

²⁵ Кауфаль (Caufall) — австрийский настройщик фортепиано, работавший в представительстве фирмы «Бехштейн» в Лондоне [20, 313].

²⁶ Бернхард Цин (Bernhard Ziehn, 1845–1912) — немецко-американский теоретик музыки и музыкальный педагог, автор книги о технике полифонии «Канонические исследования. Новая техника композиции» (Canonische Studien: eine neue Compositions-Technik. Berlin: R. Kaun Musik Verlag, 1912). Идея Цина, привлекавшая Бузони, заключалась в возможности соединения симметричных интервальных обращений исходного материала, в результате чего образовывалась вертикаль, не подчиняющаяся законам классической гармонии. Еще на борту трансатлантического лайнера «Барбаросса» Бузони, работая над редактурой баховского «Искусства фуги», размышлял над главной текстологической проблемой этого произведения — незавершенным Контрапунктом 19, обрывающемся при появлении монограммы композитора ВАСН. На основе этого баховского фрагмента Бузони создал свою «Большую фугу» (Гlobe Fuge, BV 255) и «Контрапунктическую фантазию».

²⁷ Еженедельник «Сигналы для музыкального мира» («Signale für die musikalische Welt»), выходящий в 1843–1941 годах.

²⁸ Этот очерк впоследствии вошел в книгу «О единстве музыки» [22, 132–136].

²⁹ Имеется в виду Миннеаполис.

* * *

В Нью-Йорк
Цинциннати, 19 февраля 1910 года

...Я изменил план для *Fantasia contrappuntistica* (по последнему и величайшему произведению Баха). Я не буду предварять ее фантазией, а включу все фантазийное в саму фугу. Это будет нечто среднее между С. Франком и Хаммерклавир-сонатой, со своими собственными нюансами.

Я скучаю по тебе и не понимаю, лучше это или нет, что ты еще на неделю остаешься в Америке, а я не имею возможности тебя увидеть. Ты была такой славной и всегда торопилась устроить для меня все поудобнее и получше...

Всего тебе самого доброго. Будь счастлива — я верю, что впредь все сложится хорошо...

* * *

В Нью-Йорк
(пароход «Джордж Вашингтон»)
Луисвилл, 22 февраля 1910 года

...Путешествие в Канзас-Сити займет, начиная с сегодняшнего вечера, 24 часа! Если Луисвилл — начало Юга, то он не предвещает ничего хорошего. Грязь, плохой отель, неприличный зал и негритянское население наинижайшей категории.

Может быть, это и не очень нужно, но я должен сказать! Хочу пожелать тебе всего самого доброго и приятного в твоём путешествии³⁰. После тебя осталась пустота и самые светлые воспоминания...

Не беспокойтесь обо мне, моя работа меня поддерживает. Фуга будет монументальной. Тогда я сразу же перейду к опере³¹...

* * *

Новый Орлеан, 27 февраля 1910 года

Когда я получил следующую телеграмму от Хэнсона³²: «В чудесный солнечный день Ваша супруга отправилась в путь, и мне нелегко далось прощание с этой замечательной женщиной», — я сидел в Канзас-Сити и испытывал сердечные спазмы (моральные), и они продолжались все эти дни...

Тем временем я получил два твоих очень добрых и интересных письма; я тщательно запомнил твои практические советы и сейчас пишу небольшое руководство к «Турандот» для Малера³³. Я полагаю, что смогу услышать репетицию, и это меня ободряет; к тому времени, когда ты прочтешь мое письмо, всё уже будет позади...

Вчера вечером, после очередных 27 часов пути, мы прибыли сюда.

На Юг!

³⁰ Герда Бузони отбыла из Нью-Йорка 24 февраля.

³¹ Имеется в виду опера «Выбор невесты» («Die Brautwahl», BV 258) по новелле Э. Т. А. Гофмана.

³² Мартин Хэнсон (Martin H. Hanson, 1864–1932) — нью-йоркский концертный менеджер (см.: [20, 314]).

³³ То есть рекомендации Малеру для предстоящей премьеры сюиты «Турандот» в Нью-Йорке.

Мое чувство удовольствия от смены обстановки притупилось, но здесь оно пробуждается с новой силой, и сама мысль о том, что я на берегу Мексиканского залива, зажигает мою кровь — как если бы я был новичком в путешествиях.

Сразу же, как и в Италии, возникает ощущение, что ничегонеделание в высшей степени оправдано. Мы гуляли без пальто до полуночи; намерение поспать оказалось неисполнимым: ночь была полна жизни и протестовала против сна. Все разыгрывалось прямо на улице, все открыто, негритянское население очень многочисленно, но, кроме того, слышны все языки, видны типажи из всех стран, и фигура американского бизнесмена выглядит здесь так же неуместно, как единственный небоскреб, которым является мой отель...

* * *

Новый Орлеан, 1 марта 1910 года

Твое письмо с корабля меня очень растрогало. Сегодня первое марта. Я планировал закончить эту монструозную фугу в феврале, и мне это удалось, но за такое я больше никогда не возьмусь!

Я пишу тебе, чтобы сообщить эту хорошую новость...

* * *

Атланта, 3 марта 1910 года

Новый Орлеан не вполне оправдал ожидания, потому что, во-первых, до воды все еще 100 километров, во-вторых — здесь ужасный климат. Это что-то вроде более экзотической сестры Триеста...

И зачем только здесь мучаются люди! Ни вина, ни театра, ни связи с миром (даже Нью-Йорк — как чужая страна) — и всё же! Их удерживают не только деньги, как все в один голос утверждают, а Юг!

Мягкость, тепло, знойные вечера, вечное лето, их собственные маленькие домики, почти полностью состоящие из открытых веранд, многочисленные чернокожие слуги, которых каждый может держать у себя, и они всё еще сохраняют характер рабов. — Женщины прекрасны и, как мне кажется, являются центром интереса — помимо бизнеса...

Это был еще один из худших городов, и я буду рад его покинуть...

Фуга является моим самым важным фортепианным произведением (помимо концерта) — у меня есть еще 2 дня, чтобы ее доработать. Она состоит из:

Первой фуги	}	и совместного проведения 3-х тем
Второй —		
Третьей —		
Интермеццо		
Первой вариации		
Второй —		
Третьей —		
Каденции		
Четвертой фуги		
Коды.		

Видишь, как необычно она построена. Каждый раздел «на своем месте».

Я буду перечитывать твои милые письма, пока не получу новые...

Сегодня ты увидишь землю!

Твое пребывание здесь было необычайно прекрасным; возможно, ты сможешь быть счастлива и дома. — ...

Вчера я получил окончательное письмо из Базеля. Все в порядке. «Концерт» тоже будет исполнен. —

Впереди нас ждет много хорошего³⁴...

* * *

Дейтон, 3 марта 1910 года

ЦАРСТВО МУЗЫКИ ПОСЛЕСЛОВИЕ К НОВОЙ ЭСТЕТИКЕ³⁵

Вперед, следуйте за мной в Царство музыки. Вот ограда, отделяющая земное от вечного. Вы сняли оковы и сбросили их? Теперь вперед. — Это не так, как раньше, когда мы вступали в чуждую страну, где вскоре мы познавали все, и нас больше ничто не удивляло. Здесь же нет конца изумлению, но, тем не менее, с самого начала мы чувствуем себя как дома.

Пока еще трудно расслышать что-то конкретное, ибо *звучит всё*. Но вот наконец-то вы начинаете различать. Прислушайтесь: у любой звезды есть свой ритм, и у каждого мира — своя пульсация. И на любой из звезд и в каждом из миров сердце всякого живущего бьется по-иному, согласно его собственным законам. И все эти удары сливаются в согласии, становятся Единством и Целостностью.

Ваш внутренний слух становится острее. Слышите глубины и высоты? Они неизмеримы, как пространство, и бесконечны, как числа. Немыслимые гаммы простираются подобно лентам из одного мира в другой — *неподвижные* и в то же время *вечно движущиеся*. Каждый тон — это центр неизмеримых кругов.

И только теперь вам открывается *Звук*! Его оттенки неисчислимы: здесь шепот арфы — это грохот, рев тысячи труб — щебетание.

Все, абсолютно все мелодии, слышанные ранее или нет, звучат целиком и одновременно, увлекают, охватывают вас или легко скользят мимо, повествуя о любви и страсти, весне и зиме, меланхолии и веселье, — это души миллионов существ миллионов эпох. Если вы присмотритесь к одной из них, то поймете, как она связана со всеми остальными, сочетается со всеми ритмами, со всеми звуковыми красками и сопровождающими гармониями, — от непостижимых земных глубин до высоты свода всех сводов.

Теперь вы осознаете, что планеты и сердца едины друг с другом, и нигде не может быть конца, и нет никаких препятствий; что безграничное живет в духе существ полностью и безраздельно; что каждое из них безмерно велико и бесконечно мало одновременно: самое протяженное подобно точке; и что свет, звук, движение, сила тождественны, и каждое само по себе и все вместе — это жизнь.

³⁴ Это предложение дано на английском языке.

³⁵ Имеется в виду трактат Бусони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» [13].

* * *

Толидо, 5 марта 1910 года

Если учесть, что первого числа я еще был в Новом Орлеане, потом играл в двух других городах, а сегодня снова выступаю здесь, на Севере, то легко сделать вывод о количестве путешествий!

Нигде не существует ничего более неподходящего, чем название *этого* города. Толидо!³⁶ Но весна даже нелепое превращает в прекрасное, а дни стоят чудесные.

Я все еще прихожу в себя после завершения «Большой фуги» — скоро я вновь обрету здравомыслие, но ее место займет что-то другое.

С 9 по 13 я буду курсировать или — если ты это читаешь — уже курсировал между Нью-Йорком и Бостоном, — ибо пишут о будущем, а читают о прошлом. Что же тогда *настоящее*? От этого кружится голова. (Кстати: телеграмма на Запад приходит *раньше*, чем была отправлена.) Таким образом, я смог рано утром в *Дейтоне* узнать, что ваш корабль прибыл в Шербур в 4 часа утра, к моей величайшей радости и утешению. — Судя по пунктуальности, путешествие, должно быть, оказалось вполне сносным.

Теперь ты уже пересекла Канал³⁷, мой многолетний и долготерпеливый друг!...

* * *

6 марта

...Прошло две нелегкие недели (почти три) с тех пор, как я оставил тебя в Нью-Йорке. И резкая *перемена климата* стала тяжелым испытанием...

Этот Юг прекрасен. В нем целый собственный мир. Например, о Берлине *ничего и не слышать*, с ним нет ни малейшей связи, никакой зависимости, — это примерно так же, без преувеличения, как *мы* относимся к происходящему в Пекине.

О Нью-Йорке говорят как о чем-то очень, очень далеком, большом-пребольшом городе с множеством развлечений и суматошной жизнью. — Но и в этом Юг продолжает оставаться *полностью независимым*.

После обеспечения всех жизненных потребностей (что весьма необременительно) остается вдоволь солнца, немного лени, любовных утех и наивное стремление к внешней эlegantности. И он настолько могуч, этот Юг, что человек сразу же принимает его, соглашается с ним и покоряется ему. —

Хохманн³⁸ оставался невозмутимым, он не понимал этого, и в нем как будто просыпалась зависть — неосознанная! — к тому, что люди могут жить так хорошо без шума, суеты и тысячи страданий обычного нью-йоркского горожанина. Зависть, что можно пребывать в спокойствии, и при этом тебя тотчас не обойдет кто-то следующий; зависть, что так много места для всех, и даже для

³⁶ Считается, что город Толидо (Toledo) в американском штате Огайо назван в честь испанского Толедо. Обстоятельства, при которых это произошло, а также мотивы, по которым было избрано имя городу, до сих пор остаются невыясненными. — *примеч. ред.*

³⁷ Пролив Ла-Манш (франц. «рукав») в Великобритании принято называть Английским каналом (English Channel).

³⁸ Настройщик роялей в Нью-Йорке.

«опоздавших» остается не только свободное пространство, но еще и немного воздуха в промежутках!

Я пробовал объяснить Хохманну, что в старой культуре промышленные изобретения должны были возникнуть в результате растущих потребностей. А в Америке сначала делается изобретение, а потом ему придумывается применение, чтобы заставить общество почувствовать как это необходимо.

В Европе железные дороги возникли из желания сблизить города и страны, а здесь *сначала* строили железные дороги, и лишь *потом* города.

Я пытался растолковать Хохманну, что промышленность в целом — как бы экономически важна она ни была — является лишь *средством* для достижения практических результатов. Но в данном случае она сама становится целью, и производство миллионов автоматических приспособлений для снятия ботинок почти не нужно, тогда как занятость тысяч рабочих является истинной причиной этой деятельности. —

Я продолжал пытаться объяснить доброму, внимательному, наивно качающему головой Хохманну, что американец сам ни о чем не думает и не вырабатывает собственное *мнение и представление* о том, что его не касается.

Поэтому он просто принимает законы религии, искусства и морали так, как их преподносит ему традиция или умелые и умные люди, и становится мещанином, упрямым и ограниченным. Политика интересует его только как движущая сила фондового рынка, а то, что остается для него лично (то есть для него, как и для миллионов других, которым он подчиняется!) — это семья, понятия «чести» и патриотизм.

Поэтому вполне объяснимо, что американцу нравится «налаживать дружеские связи» с каждым незнакомым человеком, разговаривать с ним в отелях, на железной дороге, на улице, так как он уверен, что найдет с ним общий язык, обнаружит в другом тот же уровень, те же взгляды. — Я считаю, что таким образом психология американца вполне завершена.

Что меня в нем поражает на этот раз и чего я раньше не замечал, так это его потребность в сердечности и теплоте; и это прекрасный и примирительный момент.

Я до такой степени устал, что стал сплетничать; надеюсь, что не успел тебе надоесть...

* * *

Бостон, 12 марта 1910 года

Я все еще не могу получить от тебя весточку, и, хотя я знаю, что иначе быть не может, напряжение доходит почти до предела, который могут выдержать мои расшатанные нервы.

«Старый добрый Бостон», как всегда, на том же месте, и мое настроение очень похоже на то, что было в 1892–1893 — в двух моих цветущих годах!!!³⁹

«Прочь, прочь», — как лает собака в сказке Андерсена «Снеговик»⁴⁰.

³⁹ В эти годы Бузони жил в Бостоне и преподавал в Консерватории Новой Англии.

⁴⁰ В сказке Андерсена собака изгнана из дома за то, что покусала хозяйского ребенка. Сидя на цепи, она рассказывает Снеговика, как некогда любила греться у печки, и желание приблизиться к огню овладевает главным героем, который обречен растаять в оттепель и осознает это. Криками «Прочь! Прочь!» собака охраняет дом, но вместе с тем их можно понять как предостережение Снеговика и всем мечтателям от исполнения заветных желаний. — *примеч. ред.*

«Христианская наука»⁴¹ имеет большую, вычурную церковь здесь, в центре самого элегантного района! [Она стоит] полтора миллиона! ...

Кстати, [облик] церкви, хотя и не отличается хорошим вкусом, в очередной раз позаимствован у Италии.

Берлинский кафедральный собор⁴² занял бы здесь первое место по архитектуре.

Нужно вспомнить что-то подобное, чтобы вновь найти мерило⁴³...

А однообразные улицы, либо совсем пусты, либо заполнены плебсом, по сравнению с которым берлинский рабочий — аристократ!

Здесь мир по-настоящему безрадостен и, кажется, совершенно безнадежно предполагать, что он когда-нибудь изменится.

Это не страна «неограниченных возможностей», а страна «невозможных ограничений».

Жаль, очень жаль, что ты не услышала «Турандот» под управлением Малера⁴⁴. В конце концов, я остался там на вечер; мне показалось, что мой уход был бы несправедлив по отношению к нему. С какой любовью и безошибочным чутьем он репетировал! С художественной и человеческой стороны это одинаково радостно и душевно.

Выступление было идеальным, лучше, чем все предыдущие, и увенчалось большим успехом.

Пресса не желает принимать это всерьез, но ведь здесь так много обмана и недоразумений! Большая часть музыки «Волшебной флейты» — тоже всего лишь легкая иллюстрация. Вряд ли возможно оценить выше такие арии, как «Известный всем я птицелов»⁴⁵.

То колоссальное значение, которое придано в программе Скрипичному концерту Брамса, также представляется преувеличением. Во-первых, произведение украдено (я бы назвал это так) у Бетховена⁴⁶, а во-вторых, несмотря на величину (trotz des Gebahrens), оно скроено из *отдельных кусочков*.

⁴¹ Христианская наука (англ. Christian Science) — религиозное течение, возникшее в США на основе либерального протестантизма в последнем двадцатилетии XIX века. В Бостоне находится так называемая Материнская церковь этого учения, построенная в стиле эклектики.

⁴² Берлинский кафедральный собор находится на Музейном острове. Современное здание построено в 1894–1905 годы по проекту Юлиуса Карла Рашдорфа (Julius Carl Raschdorff, 1823–1914).

⁴³ Проект Рашдорфа, выполненный в неоренессансном стиле, критиковался современниками за эклектичное сочетание черт итальянской барочной архитектуры. Бузони удостаивает его «похвалы» на фоне Первой Церкви Христа-Ученого (или «Материнской церкви», 1900–1903), направляя острие иронии как на присущую жителям США безвкусицу, так и на упадок искусства в современной Европе (в надежде вновь обрести классическую гармонию). — *примеч. ред.*

⁴⁴ В Карнеги-холл 10 и 11 марта 1910 года прошли два симфонических концерта под управлением Густава Малера (см.: [28, 265]). В программе: Бузони. «Турандот», сюита в 8-ми частях; Брамс. Скрипичный концерт, солист Ф. Крейслер; Дебюсси. «Послеполуденный отдых фавна»; Р. Штраус. Симфоническая поэма «Смерть и просветление». В исполнении Сюиты Бузони участвовал хор (The MacDowell Choir) под управлением К. Шиндлера.

⁴⁵ Ария Папагено из оперы «Волшебная флейта» Моцарта.

⁴⁶ Бузони сравнивает Концерт Брамса со Скрипичным концертом Бетховена, также написанном в ре мажоре.

В связи с Брамсом на ум пришли два сравнения. Первое — с небольшим горным озером, в которое река впадает с одной стороны, а вытекает с противоположной; при этом само озеро остается безмятежным.

Другое сравнение пришло мне на ум благодаря воспоминаниям о схожем положении Людвиг Шпора⁴⁷ в музыкальном мире своего времени и о родственном таланте этих двух композиторов. — ...

* * *

(Нью-Йорк) 14 марта 1910 года

Наконец-то письма с корабля! И такие добрые, хорошие, рассказывающие о чудесном плавании...

Завтра я еду в Бостон на сольный концерт. После этого даты еще не определены! ...

15 [марта]

...В программке симфонического концерта была подробно изложена вся моя «местная» биография. Эти программки сделаны очень хорошо — «Турандот» имела большой успех — фрау Малер сама вытащила меня из ложи, где я сидел, наполовину спрятавшись: «Давай, доставь удовольствие Густерлю!» И я вышел на подиум, такой застенчивый и «неловкий», как будто никогда не стоял перед публикой...

* * *

Нью-Йорк, 17 марта 1910 года

Вчера был промежуточный финал, эдакая «точка с запятой» в турне — сольный концерт в Бостоне...

В Бостоне *всё* было по-старому, те же люди с теми же словами — даже в спальном вагоне тот же старый толстый негр, который теперь носит очки...

Я играл так хорошо, как только мог, успех был большой. — Сегодня у меня ощущение «полнейшего завершения», было бы правильно, если бы все закончилось именно на этот раз. Даты, как я уже сказал, довольно неопределенные, но Хэнсон не собирается упускать из виду сольный концерт в Бруклине 28 апреля. До него еще целых шесть недель, и это было бы самое время для большого тура. — ...

И я на этом закругляюсь, потому что очень устал и совершенно измотан...

Я вскрыл запечатанный конверт, потому что я только что прочитал твое первое, *необычайно* дорогое и с такой же любовью полученное мной письмо из Берлина... Твои добрые слова и чувства продолжают придавать мне силы, которые угрожающе слабеют...

⁴⁷ Людвиг (или Луи) Шпор (Ludwig [Louis] Spohr, 1784–1859) — немецкий композитор-романтик, скрипач, дирижер и педагог. Автор 10 симфоний, 10 опер и 15 скрипичных концертов.

* * *

Колумбус, Огайо, 21 марта 1910 года

Колумбус — это название — одно из немногих, что напоминает нам о великом заблуждении отважного итальянца.

У меня комната с семью двойными окнами, как в Монтре...

Срок сокращается с каждым днем.

Одно из преимуществ Америки: быстрота действия. «Я хочу это напечатать, я хочу, чтобы это было в газете», — глядишь, и все готово...

Я рад, что в Берлине хорошо; нигде не бывает так отрадно, как дома. Когда через два года я вернусь [в Америку], то у меня будут друзья в каждом городе, от Нью-Йорка до «Фриско»⁴⁸, и тогда мне будет здесь легче...

* * *

Колумбус, 22 марта 1910 года

ОБ ИНДЕЙЦАХ

Я разговаривал с индианкой, — она рассказала мне, что ее брат (очень талантливый скрипач) приехал в Нью-Йорк, чтобы выбиться в люди. «Но он не мог совместить свои идеалы с заботой о хлебе насущном»⁴⁹. — Хороши же такие слова в Соединенных Штатах!

Потом она сообщила мне, что в ее племени был такой инструмент: в земле выкапывали ямку и по ее краям натягивали струны. Я заметил (в духе индейцев): этот инструмент следует назвать «голосом земли», что было воспринято с восторгом. —

Мисс Кёртис⁵⁰ была моей ученицей по классу гармонии. Ты помнишь ее по Нью-Йорку?

Все эти годы она посвятила изучению песнопений индейцев и опубликовала прекрасную книгу.

Она подарила ее мне с надписью: «на память о первом исполнении “Турандот” в Нью-Йорке».

Она замечательная, образованная и богатая девушка...

Индейцы — единственный культурный народ, *не знающий денег* и умеющий самые обыденные вещи выражать красивыми словами.

Как это не похоже на бизнесмена из Чикаго! Для него Рузвельт⁵¹ — «Тедди», для индейцев — «наш великий белый отец».

⁴⁸ Frisco, разговорное название города Сан-Франциско. — *примеч. ред.*

⁴⁹ Прямая речь дана по-английски.

⁵⁰ Натали Кёртис (Natalie Curtis [позднее Burlin], 1875–1921) — американский специалист в области этномузыкологии. Училась у Бузони в Берлине в 1893 году. Автор книги о музыке североамериканских индейцев (The Indians' Book. Cambridge: Harper & Brothers, 1907).

⁵¹ Теодор Рузвельт (Theodore Roosevelt, 1858–1919) — 26 президент США (с 1901 по 1909 год).

* * *

[Нью-Йорк, 24 марта 1910 года]

...Твои послания для меня не повод «немного развеяться», а, как ты прекрасно знаешь, настоятельная необходимость. Каждое новое письмо приносит облегчение, каждая пауза между ними — беспокойство.

Я писал тебе довольно часто — но это не всегда возможно; с таким расписанием, как приведенное ниже, уже все покончено; а вчера я был не в силах *абсолютно ничего* сделать.

20 марта — отправление в 6 утра из Нью-Йорка.

21-е — в 9 часов прибытие в Колумбус.

21-е — 8 часов вечера. Концерт.

22-е — 12 часов дня. Отъезд из Колумбуса в полдень.

22-е — 7 часов вечера. Прибытие в Питтсбург.

22-е — 8 1/2 вечерний концерт.

22-е — 11 часов вечера. Отъезд в Нью-Йорк.

23-е — 9 1/2 утра. Прибытие в Нью-Йорк.

Присмотрись-ка к 22-му марта. Стоит ли оно того?! Начинаешь путешествие по Америке с полным мешком, который рвется, и половина содержимого рассыпается по дороге.

Если бы не чудовищная задымленность, Питтсбург был бы замечательным городом. От нижнего центра к верхним аристократическим кварталам по крутым холмам ведет широкий серпантин длиной в четыре мили, открытый с левой стороны, так что панорама разворачивается все шире и все дальше. Мы ехали на отличном автомобиле, в сумерках это выглядело просто фантастически. — Это город Карнеги⁵², который построил здесь концертный зал (самый красивый в Америке) за два миллиона. Тут всё дышит огромным богатством. Свод вестибюля поддерживают десять или двенадцать огромных колон из цельных кусков черного мрамора, каждая из которых стоит четыре-пять тысяч долларов! — Зал был заполнен.

Теперь я должен рассказать тебе о «системе» мистера К. Ф. Это самая умная вещь, о которой я когда-либо слышал, патент из патентов: «машина» дяди Бенджамена⁵³ по сравнению с ней — примитив.

⁵² Эндрю Карнеги (Andrew Carnegie, 1835–1919) — американский сталепромышленник, мультимиллионер и филантроп.

⁵³ Персонаж романа Клода Тилье «Мой дядя Бенджамен» (1843). — *примеч. переводчика.*

О «машине» дяди Бенджамена («способе, при помощи которого десять сплоченных между собою честных людей могут нажать целое состояние») говорится в третьей главе романа: «...объединившись в некое содружество, мы начинаем превозносить, раздувать и преувеличивать наши скромные заслуги. Девять живых реклам, всюду проникающих, вновь и вновь, но уже на другой лад повторяющих сегодня то, что они говорили вчера, девять говорящих афиш, хватающих прохожего за рукав, девять живых вывесок, гуляющих по городу, спорящих между собой, выдвигающих сложные дилеммы, энтимемы и презирающих вас, если вы не согласны с ними.

И в результате слава десяти друзей, влачивших жалкое существование в трущобе маленького городка, подобно стряпчему в ограниченном кругу, растет с головокружительной быстротой. Еще вчера вы были — червь, сегодня вы — орел. Как выпущенный из бутылки газ, наша слава ширится и распространяется по всей провинции. К нам со всех сторон стекаются клиенты, с юга, с севера, с востока, с запада. Они грядут, как праведники Апокалипсиса в город Иерусалим» (перевод Н. А. Нолле-Коган). — *примеч. ред.*

Итак, Ф. устраивает *школу для подготовки преподавателей фортепиано*. (Представь себе это бесконечно вращающееся колесо, которое ничего не передвигает!)

Сам Ф. бесплатно обучает 12 наиболее способных учеников; они, в свою очередь, должны безвозмездно обучить триста–четыреста следующих. Однако деньги за них получает сам Ф.

Великолепно! Восхитительно! Уникум. — ...

* * *

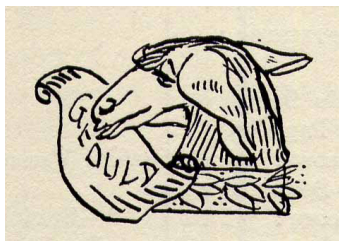
[Нью-Йорк,] 25 марта [1910 года]

Жаркий солнечный день с теплым пыльным ветром и летними запахами. — Все оркестры дали свой последний концерт! — а мне еще придется потерпеть больше месяца и еще заниматься, чтобы все убедились в моем умении играть на фортепиано! Сегодня я в ярости и чувствую себя раздавленным. —

Гамбургцы торопят⁵⁴ и после трех месяцев молчания пишут по пять писем за неделю.

Но спешка не для моей работы... Либо хорошо, либо никак! Именно так я пытаюсь это делать. Все люди работают ради ближайшего момента, а живут так, как будто это вечность. Мне кажется, что правильнее было бы наоборот.—

Герб⁵⁵:



* * *

26 марта

Продолжение письма и не в плохом расположении духа. Хотя сегодня днем я отправляюсь в Чикаго, а затем еще 40 часов или около того надо ехать до Колорадо-Спрингс. Жаль, очень, очень жаль — за все это время мне не удалось получить ни одного письма, и вот уже несколько дней я без них. Завтра Пасхальное воскресенье, и из-за большого расстояния в Колорадо-Спрингс ничего пересылать не будет. Надеюсь увидеть прославленные красоты цветных источников⁵⁶ (почти подсвеченные фонтаны, — напоминают ли они мне площадь Виктории-Луизы?)⁵⁷... Я буду там 1 апреля, наверное, это самое фантастическое место для моего дня рождения — на данный момент.

⁵⁴ Речь идет о постановке в Гамбурге оперы «Выбор невесты».

⁵⁵ Рисунок из письма Бузони, приведен в английском издании писем [19, 165]. Надпись на ленте означает «терпение».

⁵⁶ Колорадо-Спрингс известен своими минеральными источниками.

⁵⁷ Victoria Luise-Platz, 11 — адрес последней квартиры Бузони. В центре площади находится фонтан.

Жаль, конечно, что кто-то вспомнит про этот день, а я ничего не узнаю.

Я не должен продолжать производить контрапункты на эту тему, иначе это превратится в элегию, настоящую *berceuse élégiaque*⁵⁸.

Лучше скажем так: новый год — новые цели.

А ты помогай мне и дальше, как помогала до сих пор...

* * *

Де-Мойн, 28 марта 1910 года

Вчера выдался нелегкий день, вернее, последние две ночи и два дня оказались крайне утомительными.

В Чикаго стояла сильная жара, что значительно затрудняло игру. А время (и день!) для проведения и посещения концертов выдались совершенно неподходящими. — Это было Пасхальное воскресенье. — Утром я грустил и представлял себе другие Пасхальные воскресенья. Я был в полном одиночестве, нервничал после 19 часов дороги, и поначалу ничего не ладилось. — Но когда я узнал, что на концерте ожидается много музыкантов, а чета Ротуэллов (он — дирижер в Сент-Поле)⁵⁹ остались специально, чтобы меня послушать, я собрался и «взял себя в руки».

Программа была следующей:

Вальдштейновская соната,

Брамс — Паганини,

(бис: Вариации *Листа-Паганини*),

Соната Шопена си минор,

(бис: Этюд «Butterfly»

2 бис: Этюд в терциях),

«Лесной царь»,

«На берегу ручья»,

6-я рапсодия,

(бис: Кампанелла)⁶⁰.

Публика не расходилась и хлопала до тех пор, пока не закрыли рояль и не выключили свет.

В целом, это была достойная работа, продемонстрировавшая почти все (за исключением отсутствующих в программе фуг), на что способно фортепиано.

«Лесной царь» и Шестая рапсодия «обновлены», и теперь я опять собираюсь их играть. Мне кажется, что в Шестой рапсодии у меня кое-что получилось.

⁵⁸ *Berceuse élégiaque* (ор. 42, BV 252a) — оркестровое произведение Бузони, написанное на смерть матери в 1909 году.

⁵⁹ Уолтер Генри Ротуэлл (Walter Henry Rothwell, 1872–1927) — английский дирижер. В 1895 году был ассистентом Малера в Гамбурге. Руководил оркестром Сент-Пола с 1908 по 1914 год.

⁶⁰ Приведу корректные названия произведений, исполненных Бузони: Бетховен. Соната № 21; Брамс. Вариации на тему Паганини; Лист. Большой этюд по Паганини № 6; Шопен. Соната № 3, Этюд соль-бемоль мажор (соч. 10 № 5), Этюд соль-диез минор (соч. 25 № 6); Шуберт-Лист. «Лесной царь»; Лист. «На берегу ручья», Венгерская рапсодия № 6, Большой этюд по Паганини № 3 (в редакции Бузони — BV B 68).

Затем я с радостным предвкушением ждал обеда, который прошел в приятном и интеллигентном обществе Миддельшульте, Стока⁶¹ и Ротуэллов.

Миддельшульте был в восторге от готовой фуги и ее плана. Он сказал, что идея промежуточных вариаций совершенно нова, а сам замысел — оригинален.

Вечером, в половине одиннадцатого, мы поехали в Де-Мойн, отвратительный городишко в этом райском краю. Весна в полном расцвете. — Завтра я отправляюсь в Колорадо-Спрингс, который должен быть прекрасным, где я и проведу 1 апреля.

Собственно, на этом история должна бы закончиться. — *Денвер* находится в *одиннадцати милях* от Колорадо-Спрингс, но я должен проделать весь обратный путь (до Бостона), а затем вернуться в Денвер, а это еще около 5000 километров! —

К сожалению, я не могу толком работать, практически совсем: путешествия отнимают слишком много времени.

Я думаю о тебе и обо всех вас даже больше, чем обычно...

* * *

Де-Мойн, 29 марта 1910 года

С точки зрения добросовестного странствующего виртуоза вчерашний концерт прошел весьма удовлетворительно. Полный зал, приподнятое настроение, восторженные отзывы. — Жара в этом году достигла своего максимума. Я смертельно устал. Но прекрасный рояль, хорошая акустика и радостное чувство ожидания в зале гипнотизировали меня в течение тех двух часов, что я находился на сцене.

С точки зрения уже немолодого, мыслящего художника, это была непростительная, ничем не оправданная трата энергии, времени и интеллекта ради кратковременного ничтожного воздействия на незначительную группу людей. —

В общем, *Чикаго* снова показался мне наилучшим городом — в Бостоне явно есть что-то от Лейпцига, а Нью-Йорк просто избалован избытком удовольствий. Любое событие в нем словно детская игра с засушенными цветами, на которые дуют, приговаривая: «Какой красивый цветок». — Но «уфф!», и в руке остается только стебель, который сразу же отбрасывается.

Все проходяще! Но без этого был бы немислим новый расцвет.

Только бы не *поспешная* скоротечность, за которую бывает так стыдно. — Ее образец — «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, недавно слышанный мною в исполнении Малера.

Тогда я сказал кому-то: «Прекрасный закат — вот образ этой музыки, он меркнет, покуда вы на него смотрите». —

Мне нужно дождаться здесь 6-часового поезда до Колорадо-Спрингс, и я стараюсь как-то заполнить время.

Но, то ли весна, то ли усталость, то ли атмосфера Запада — вот уже несколько недель я ничего не могу толком делать!

⁶¹ Фредерик Сток (Friedrich August Stock, 1872–1942) — немецкий дирижер и композитор, с 1905 по 1936 год руководил Чикагским симфоническим оркестром.

Это объяснимо, но, тем не менее, прискорбно... У меня еще девять концертов и ровно месяц до их «завершения».

Мне не нужно больше ничего выучивать, а надо просто поддерживать форму. [Играю] все то же самое, только с некоторыми изменениями. Вот к чему невольно приводят американские требования к безупречности техники.

Ну, мне это не причиняет серьезного вреда. Я наконец-то научился справиться с первой частью Вальдштейновской сонаты, которая упорно не желала получаться должным образом. А ведь я играю ее почти тридцать лет! —

Эти два последних предложения следовало бы вывесить во всех консерваториях. — ...

* * *

(Колорадо-Спрингс, 31 марта 1910 года)

Мы прибыли сюда вчера вечером — вместо полудня, — с опозданием на пять часов. Я ожидал от этого места чего-то особенного, но, насколько я могу судить, оно оказалось всего лишь бальнеологическим курортом.

Большой, дорогой отель, искусственные сады, открыточные пейзажи на заднем плане — вот и все, что здесь предлагается для длительного времяпрепровождения. — Жаркие дни и прохладные, зябкие вечера с тоскливым оттенком закатов, отсеченных высокими горами.

Вместо эдельвейсов, замшевых кисточек и оленьих рогов здесь продаются медальоны, пресс-папье и футляры для часов, — поделки индейцев (возможно, изготовленные на немецкой фабрике). — Это как в Баден-Бадене или где-то еще — только спрашиваешь себя: стоило ли ради этого преодолевать *два часовых пояса*! Ведь именно так далеко мы забрались сюда, ближе к Тихому океану, чем к Атлантике, с разницей во времени более чем в восемь часов по сравнению с Берлином. Я никогда не был так далеко от тебя, а уж тем более перед первым апреля⁶²! — Но таково *путешествие*!! Поездка открыла мне глаза и пролила необычайный яркий свет на мои до сих пор неясные представления об Америке, дав ключ ко многим дотоле закрытым вопросам. Теперь я знаю гораздо больше и вижу все совершенно по-другому.

Вчера мы ехали *двенадцать часов* по плато, как по морю; вид во все стороны безграничный, бесконечно широкий и — целых двенадцать часов — *ни дома, ни дерева, ни воды*!!! Только сейчас я осознал глубинную причину: Америка еще не построена, почти все еще только начинается; несколько великолепных декораций вдоль побережья — лишь оболочка, которой не хватает ядра. Чикаго — это *внутренний край* этой оболочки, а дальше — пустота. — Такая мысль уже посещала меня по дороге из Мемфиса в Новый Орлеан, но тогда я объяснил это особенностью местного климата. — Я должен признать, что Америка молода, она еще не родилась. Но это было открытием. Теперь я спокоен за Америку, ей еще предстоит трудиться на протяжении столетий. — ...

Стоит ли мне возвращаться из Нью-Йорка обратно в Денвер на 19-е?

Мне так грустно, без писем, и я так устал — !!!

Получаешь ли ты письма, которые я отправлял тебе почти каждый день?

⁶² 1 апреля — день рождения Бусони (см. выше письмо от 26 марта и следующие).

Я тоскую по тебе, по дому, по спокойствию, по своей работе; но я слишком ослаб, чтобы радостно предвкушать все это.

Но все изменится, дорогая Герда, и мое следующее письмо будет звучать более радостно...

* * *

(Колорадо-Спрингс), 1 апреля 1910 года

Я хорошо начал новый год своей жизни, встав в семь часов. В это время суток пейзаж был совершенно «сегантининовским»⁶³. —

Я вынужден отказаться от намерения отдохнуть здесь 3–4 дня; высоту 6000 футов не так-то легко переносить без переходного периода⁶⁴. Дыхание перехватывает (буквально), а ночи здесь просто жестокие.

Сейчас здесь около восьми часов, так что в Берлине почти *четыре часа дня*. Возможно, несколько близких мне людей теперь сидят за чаем и говорят обо мне. Эта картина стоит у меня перед глазами...

Но вот она исчезла, и я снова отчетливо вижу резко очерченные бело-бурые горы на фоне серо-голубого неба Сегантини и осознаю, *где я нахожусь*, — но, засмотревшись, снова забываю об этом, физически ощущаю себя в Энгадине⁶⁵ и думаю: за горами — Италия.

И я постучал по горам, будто по стене, и с другой стороны (как за дверью) услышал голос Андзолетти⁶⁶: В чем дело? О, Ферруччо!⁶⁷...

Я здесь *совершенно один*, но это лучше, чем быть с полудрузьями и полужнакомыми.

Восемь часов разницы — это ровно одна треть Земли, через которую я — город за городом — проследовал!

Ни один год в моей жизни не был таким насыщенным, как этот, только что прошедший⁶⁸; самый богатый работой, событиями и достижениями! — Все лучшее с нами, милая Герда.

По памяти я не смогу точно перечислить, что я сделал в течение этого года.

Мои сочинения:

Пьесы «Молодежи» [для фортепиано]⁶⁹;

Колыбельная [для фортепиано]⁷⁰;

Фантазия по И. С. Баху [для фортепиано]⁷¹;

⁶³ Джованни Сегантини (Giovanni Segantini, 1858–1899) — итальянский художник, известный своими альпийскими пейзажами.

⁶⁴ Колорадо-Спрингс расположен в восточных отрогах Скалистых гор на высоте примерно 1800 метров над уровнем моря.

⁶⁵ Энгадин — регион в швейцарском кантоне Граубюнден.

⁶⁶ Эмилио Андзолетти (Emilio Anzoletti, 1874–1951) — итальянский инженер, виолончелист-любитель и друг Бузони.

⁶⁷ Предполагаемая реплика Андзолетти дана на итальянском языке.

⁶⁸ Бузони говорит не о календарном годе, а о прошедшем годе своей жизни.

⁶⁹ An die Jugend. Eine Folge von Klavierstücken (BV 254). В цикл входят следующие пьесы: 1. Preludietto, Fughetta ed Esercizio. 2. Preludio, Fuga e Fuga figurata: Studie nach Bach. 3. Giga, Bolero e Variazione: Studie nach Mozart. 4. Introduzione, Capriccio (Paganinesco) & Epilogo.

⁷⁰ Berceuse (BV 252).

⁷¹ Fantasia nach Johann Sebastian Bach (BV 253).

Элегическая колыбельная для оркестра⁷²;
 Большая fuga⁷³;
 Новая система нотной записи⁷⁴;
 Первый том Собрания сочинений Листа;
 180 страниц партитуры [оперы] «Выбор невесты»;
 «Фрау Потифар»⁷⁵;
 Несколько статей для газет;
 Бесчисленное количество писем.
 [Получил] премию журнала «Сигналы».
 Концерты:
 турне по Англии;
 по Швейцарии;
 по Австрии;
 по Америке (35 концертов).
 Затем были исполнены Концерт в Ньюкасле⁷⁶, «Турандот» в Нью-Йорке,
 Квартет сыгран Петри⁷⁷, а также другие, небольшие произведения.
 Впечатлений тоже достаточно...
 Ко всему прибавьте тысячи километров пути.
 (Сегодня я хорошо поработал над оперой)⁷⁸.
 Надежда на почту пропала. Теперь из Нью-Йорка больше ничего не присылают.
 Я собираюсь вернуться завтра, по возможности без перерыва, на три дня и две
 ночи. — Там я получу твои письма.
 (Этот день, кажется, никогда не закончится).
 Всего самого хорошего, доброго, милого; я знаю, что ты сейчас думаешь
 обо мне...

В заключение добавлю в подборку еще одно письмо, написанное в тот же день — 1 апреля 1910 года, и адресованное Эмилио Андзолетти, упоминаемо-му в предыдущем послании. Сопоставление этих двух писем дает некоторое представление об эпистолярной технике Бузони, для которой, как и для его литературной манеры, в высокой степени характерно автоцитирование.

Б. Б.

⁷² Berceuse élégiaque, for orchestra (BV 252a) — на материале фортепианной пьесы Berceuse (BV 252).

⁷³ Große Fuge (BV 255). Ко дню рождения Бузони издатель Ширмер напечатал это произведение тиражом 100 экземпляров на бумаге ручной работы [2, 163].

⁷⁴ О предложенной Бузони новой системе нотации, основанной на рисунке фортепианной клавиатуры, см. его брошюру [21] и комментарии Л. Ситски [31, 320–325].

⁷⁵ Либретто музыкальной комедии, охарактеризованное самим автором как «очень неприличное» (см.: [24, 180]).

⁷⁶ 22 октября 1909 года в Ньюкасле Эгон Петри исполнил Фортепианный концерт (BV 247) под управлением автора. Это была британская премьера произведения (см.: [31, 93–94]).

⁷⁷ Второй квартет Бузони был сыгран квартетом Петри 7 октября 1909 года в Клиндвортском зале Берлина. Бузони писал Анри Петри: «Я благодарю Вас от всего сердца за любящее, совершенное и понимающее исполнение моего квартета» [4, 101].

⁷⁸ Речь идет об опере «Выбор невесты».

* * *

Эмилио Андзолетти⁷⁹

Колорадо-Спрингс, 1 апреля 1910 года

Горный хребет, который я вижу из своего окна, так сильно напоминает мне своими очертаниями, колоритом и атмосферой картины Сегантини, что я мог бы по-настоящему представить себя в окрестностях Варезе. Но... Никогда я не был так далеко от тебя. Между мной и тобой — разница в восемь часов, что в точности эквивалентно одной трети земной поверхности.

Большая путаница воспоминаний и желаний, управляемая скорее эмоциями, чем интеллектом, кипит в моем мозгу. — Сегодня день моего рождения. Это был странный и решающий год, печальный⁸⁰ и важный. Ситуация, в которой я вступаю в свой сорок пятый год жизни, для меня нова не из-за моей отдаленности, а скорее по причине нынешней полной изоляции.

Едва ли найдется хоть один американский город, где я не мог бы рассчитывать хотя бы на одного человека, которого я знаю, — здесь же нет никого.

Но даже без гор Сегантини вполне естественно, что я сегодня думаю о тебе и чувствую необходимость передать самые теплые приветствия. Я делаю это от всего сердца, через весь американский континент и Атлантический океан.

27 июля 2024 года отмечается столетняя годовщина со дня смерти Ферруччо Бузони. Значимость его личности для музыкального искусства, да и для культуры в целом, уже вряд ли подлежит какому-либо сомнению. В зарубежном музыковедении достигнуты заметные успехи в изучении его эпистолярного наследия. Думается, что пора и отечественным ученым, подключившись к этому процессу, попытаться рассмотреть интригующую фигуру музыканта-мыслителя сквозь призму его писем — «с исторической точки зрения».

Б. Б.

Использованная литература

1. Бородин Б. Б. Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони. Предварительные замечания, перевод и комментарии // Piano-форум. 2021. № 4 (48). С. 82–96.
2. Beaumont A. Busoni the Composer. Bloomington: Indiana University Press, 1985. 408 p.
3. Busoni F. Briefe an Edith Andreae / hrsg. und eingel. von A. Briner. Zurich: Hug, 1976. 48 S.
4. Busoni F. Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri. Wilhelmshafen: Florian Noetzel, 1999. 441 S.
5. Busoni F. Briefe an seine Frau, 1889–1923. Gesamtausgabe / hrsg. von M. Weindel. Bd. 1. Hamburg: Tredition, 2021. 748 S.
6. Busoni F. Briefe an seine Frau, 1889–1923. Gesamtausgabe / hrsg. von M. Weindel. Bd. 2. Hamburg: Tredition, 2021. 588 S.

⁷⁹ Перевод письма осуществлен по изданию: [20, 106–107].

⁸⁰ В прошедший год умерли родители Бузони.

7. *Busoni F.* Briefe an seine Frau / hrsg. von F. Schnapp. Erlenbach; Zürich; Leipzig: Rotapfel, 1935. XXVI, 404 S.
8. *Busoni F.* Briefe Busonis an Hans Huber / hrsg. von E. Refardt. Zurich: Hug, 1939. 48 S.
9. *Busoni F.* Briefwechsel mit Gottfried Galston / hrsg. von M. Weindel. Wilhelmshafen: Florian Noetzel, 1999. 176 S.
10. *Busoni F.* Briefwechsel mit José Vianna da Motta, 1898-1921 / hrsg. von Chr. Wassermann-Beirão. Wilhelmshafen: Florian Noetzel, 2004. 220 S.
11. *Busoni F.* Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf und Härtel: in 2 Bde. / hrsg. von E. Hanau. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2012. 1592 S.
12. *Busoni F.* Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae, 1907–1923 / hrsg. von J. Willmann. Zürich: Kommissionsverlag Hug, 1994. 182 S. (Hundertachtund-siebzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1994).
13. *Busoni F.* Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig: Insel, 1916. 48 S.
14. *Busoni F.* Fünfundzwanzig Busoni-Briefe / eingel. und hrsg. von G. Selden-Goth. Wien; Leipzig; Zürich: Herbert Reichner, 1937. 77 S.
15. *Busoni, gli ultimi mesi di vita.* Diario di Gottfried Galston / a cura di M. Weindel. Roma: Ismez, 2002. 179 p.
16. *Busoni F.* Lettere a Isidor Philipp. «Toute supériorité est un exil» / a cura di L. Rodoni. Roma: Ismez, 2005. 272 p.
17. *Busoni F.* Lettere al genitori / a cura di M. Weindel. Roma: Ismez, 2004. 370 p.
18. *Busoni F.* Lettere: con il carteggio Busoni-Schönberg / scelta e note di A. Beaumont. Traduzioni di L. Dallapiccola. Milano: Ricordi, 1988. 594 p.
19. *Busoni F.* Letters To His Wife / trans. by R. Ley. London: E. Arnold, 1938. 348 p.
20. *Busoni F.* Selected Letters. New York: Columbia University Press, 1987. XIX, 446 p.
21. *Busoni F.* Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift: praktisch erprobt an Joh. Seb. Bachs Chromatischer Phantasie in D moll. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. 15 S.
22. *Busoni F.* Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922. 386 S.
23. *Busoni G.* Erinnerungen an Ferruccio Busoni / hrsg. von F. Schnapp. Berlin: Afas-Musik, 1958. 28 S.
24. *Dent E. J.* Ferruccio Busoni: A Biography. London: Eulenburg Books, 1974. XV, 368 p.
25. *Galston G.* Kalendarnotizen über Ferruccio Busoni / hrsg. von M. Weindel. Wilhelmshafen: Florian Noetzel, 2000. 282 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Bd. 144).
26. *Galston G.* Studienbuch: Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms [nach] Zyklus von 5 Klavier-Abenden, 1907/1908 in London, Paris, Amsterdam, Berlin und Wien. Berlin: Cassirer, 1910. 225 S.
27. *Knyt E. E.* Ferruccio Busoni and His Legacy. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017. X, 372 p.
28. *Martner K.* Mahler's Concerts. New York: Kaplan Foundation and Overlook Press, 2010. XX, 387 p.
29. *Rosenfeld P.* Current Chronicle: Busoni in His "Letters" // The Musical Quarterly. Vol. 25. No. 2 (Apr., 1939). P. 226–231. <https://doi.org/10.1093/mq/XXV.2.226>.
30. *Selden-Goth G.* Ferruccio Busoni. Der Versuch eines Porträts. Leipzig: E. P. Tal, 1922. 175 S.

31. *Sitsky L.* Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. New York: Greenwood Press, 1986. XIV, 409 p.
32. *Stuckenschmidt H. H.* Ferruccio Busoni: Chronicle of a European. New York: St. Martin's Press, 1972. 224 p.
33. *Weindel M.* Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1996. 244 S. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. Bd. 18).

Получено: 8 мая 2024 года

Принято к публикации: 3 июня 2024 года

Об авторе:

Борис Борисович Бородин — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, член Союза композиторов Российской Федерации

References

1. Borodin, Boris B. 2021. "Iz epistolyarnogo naslediya Ferruchcho Buzoni. Predvaritel'nye zamechaniya, perevod i kommentarii [From the Epistolary Heritage of Ferruccio Busoni. Preliminary Remarks, Translation and Comments]." *Piano-forum* [Piano-forum], no. 4 (48), 82–96. (In Russian).
2. Beaumont, Antony. 1985. *Busoni the Composer*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
3. Busoni, Ferruccio. 1976. *Briefe an Edith Andreea*. Edited by Andres Briner. Zurich: Hug.
4. Busoni, Ferruccio. 1999. *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
5. Busoni, Ferruccio. 2021. *Briefe an seine Frau, 1889–1923. Gesamtausgabe*, vol. 1: *Briefe*. Edited by Martina Weindel. Hamburg: Tredition.
6. Busoni, Ferruccio. 2021. *Briefe an seine Frau, 1889–1923. Gesamtausgabe*, vol. 2: *Kommentar, Verzeichnisse und Register*. Edited by Martina Weindel. Hamburg: Tredition.
7. Busoni, Ferruccio. 1935. *Briefe an seine Frau*. Edited by Friedrich Schnapp. Erlenbach; Zürich; Leipzig: Rotapfel.
8. Busoni, Ferruccio. 1939. *Briefe Busonis an Hans Huber*. Edited by Edgar Refardt. Zurich: Hug.
9. Busoni, Ferruccio. 1999. *Briefwechsel mit Gottfried Galston*. Edited by von Martina Weindel. Wilhelmshafen: Florian Noetzel.
10. Busoni, Ferruccio. 2004. *Briefwechsel mit José Vianna da Motta 1898–1921*. Edited by Christiane Wassermann-Beirão. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
11. Busoni, Ferruccio. 2012. *Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf und Härtel*, in 2 vols. Edited by Eva Hanau. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
12. Busoni, Ferruccio. 1994. *Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreea, 1907–1923*. Edited by Joseph Willmann. Hundertachtundsiebzigstes Neu-jahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Zürich: Kommissionsverlag Hug.
13. Busoni, Ferruccio. 1916. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel.

14. Busoni, Ferruccio. 1937. *Fünfundzwanzig Busoni-Briefe*. Edited by Gisella Selden-Goth. Wien; Leipzig; Zürich: Herbert Reichner.
15. Weindel, Martina, ed. 2002. *Busoni, gli ultimi mesi di vita. Diario di Gottfried Galston*. Roma: Ismez.
16. Busoni, Ferruccio. 2005. *Lettere a Isidor Philipp. «Toute supériorité est un exil»*. Edited by Laureto Rodoni. Roma: Ismez.
17. Busoni, Ferruccio. 2004. *Lettere al genitori*. Edited by Martina Weindel. Roma: Ismez.
18. Busoni, Ferruccio. 1988. *Lettere: con il carteggio Busoni-Schönberg*. Compiled and commented by Antony Beaumont. Translated by Laura Dallapiccola. Milano: Ricordi.
19. Busoni, Ferruccio. 1938. *Letters to His Wife*. Translated by Rosamond Ley. London: E. Arnold.
20. Busoni, Ferruccio. 1987. *Selected Letters*. New York: Columbia University Press.
21. Busoni, Ferruccio. 1925. *Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift: praktisch erprobt an Joh. Seb. Bachs Chromatischer Phantasie in D moll*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
22. Busoni, Ferruccio. 1922. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken*. Berlin: M. Hesse.
23. Busoni, Gerda. 1958. *Erinnerungen an Ferruccio Busoni*. Edited by Friedrich Schnapp. Berlin: Afas-Musik.
24. Dent, Edward J. 1974. *Ferruccio Busoni: A Biography*. London: Eulenburg Books.
25. Galston, Gottfried. 2000. *Kalendarnotizen über Ferruccio Busoni*. Edited by Martina Weindel. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 144. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
26. Galston, Gottfried. 1910. *Studienbuch: Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms [nach] Zyklus von 5 Klavier-Abenden, 1907/1908 in London, Paris, Amsterdam, Berlin und Wien*. Berlin: Cassirer.
27. Knyt, Erinn E. 2017. *Ferruccio Busoni and His Legacy*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
28. Martner, Knud. 2010. *Mahler's Concerts*. New York: Kaplan Foundation and Overlook Press.
29. Rosenfeld, Paul. 1939. "Current Chronicle: Busoni in His 'Letters'". *The Musical Quarterly* 25, no. 2 (April): 226–31. <https://doi.org/10.1093/mq/XXV.2.226>.
30. Selden-Goth, Gisella. 1922. *Ferruccio Busoni. Der Versuch eines Porträts*. Leipzig: E. P. Tal.
31. Sitsky, Larry. 1986. *Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings*. New York: Greenwood Press.
32. Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1972. *Ferruccio Busoni: Chronicle of a European*. New York: St. Martin's Press.
33. Weindel, Martina. 1996. *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*. Veröffentlichungen zur Musikforschung 18. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

Received: May 15, 2024

Accepted: June 3, 2024

Author's information:

Boris B. Borodin — Dr. Habil. in Arts, Full Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts of the M. P. Mussorgsky Ural State Conservatory, member of the Union of Composers of the Russian Federation




Научная статья

УДК 792.073(47+57)"17"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.03>

Российский зритель XVIII века: приобщение к сценическим искусствам

Вита Мириам Георгиевна Ким

Санкт-Петербургский государственный университет,
Университетская наб., д. 7–9, Санкт-Петербург 199034, Российская Федерация
v.kim@spbu.ru , ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9452-3934>

Аннотация: Статья посвящена теме приобщения российского зрителя к сценическим искусствам в XVIII веке и формированию культуры поведения театральной аудитории. Правила поведения публики складывались постепенно, во взаимосвязи с жизненным укладом и менталитетом общества. Во многом они были результатом передаваемого из поколения в поколение опыта посещения всякого рода зрелищ. В связи с этим в работе освещаются разнообразные представления, начиная от драм, трагедий, спектаклей с музыкальными номерами и до концертов и оперных постановок. Научная новизна исследования заключается в анализе совокупности факторов, благодаря которым поведение непросвещенной российской публики эволюционировало к концу XVIII столетия настолько, что стало предметом восхищения западно-европейских современников.

Ключевые слова: Русский театр XVIII века, русский зритель, приобщение к сценическим искусствам, музыкальный театр, театральная музыка, поведение русской публики в театре


Для цитирования: *Ким В. М. Г.* Русский зритель XVIII века: приобщение к сценическим искусствам // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 228–249. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.03>.

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

Research article

Russian Spectator of the Eighteenth Century: Introduction to Performing Arts

Vita Myriam G. Kim

Saint Petersburg State University,
7–9 University Embankment, St. Petersburg 199034, Russia
v.kim@spbu.ru , ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9452-3934>

Abstract. The article deals with introducing the Russian audience to the performing arts in the 18th century and formation of the culture of behavior of theater audience. The rules of public behavior developed gradually, in conjunction with the lifestyle and mentality of society. In many ways, they were the result of the experience of visiting all kinds of spectacles passed on from generation to generation. In this connection, the work covers a variety of performances, ranging from dramas, tragedies, performances with musical numbers to concerts and opera productions. The scientific novelty of the study lies in the analysis

of the combination of factors due to which the behavior of the unenlightened Russian public evolved by the end of the 18th century to such an extent that it became the subject of admiration for Western European contemporaries.

Keywords: Russian 18th-century theatre, Russian spectator, introduction to performing arts, musical theatre, theatrical music, Russian theatre audience behaviour

For citation: Kim, Vita M. 2024. "Russian Spectator of the Eighteenth Century: Introduction to Performing Arts." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 228–49. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.03>.

Из всех форм интеллигентного общения, театр по самому существу своему есть наиболее консервативная, наиболее принужденная считаться с умственными привычками и традициями широкой публики. Если вам нужно составить суждение о степени интеллигентности средней публики, о ее симпатиях и предрассудках, о том, что у ней принято и не принято, — словом о всех продуктах социологического «подражания» в данной среде, — идите в театр, и все это там отразится для вас, как в зеркале.

Милуков П. Н. Очерки по истории русской культуры

Необходимость изучить вопрос приобщения русского зрителя к сценическим искусствам в XVIII веке возникла у автора в рамках исследования о развитии оперного жанра в России. Отдавая дань целому ряду мемуарных свидетельств и трудов, посвященных российскому театральному быту, следует всё-таки отметить преобладание в них информации описательного характера. Между тем более подробный анализ источников помогает понять, каким образом формировалась культура поведения зрителей в театрах и концертных залах.

В конце XVIII века путешественники из Европы, побывавшие на театральных представлениях в России, сделали для себя неожиданное открытие. Поведение местной публики отличалось сдержанностью и благопристойностью. По мнению европейцев, помнивших неистовые крики английской публики, благородные манеры русских могли служить примером для экспансивных лондонских театралов. При этом у изумленных иностранцев возник вопрос: как могло произойти такое быстрое «окультуривание» театральной аудитории в стране, где национальный театр был учрежден всего несколько десятилетий назад [35, 160]? Однако до сегодняшнего дня вопрос, как удалось зрителям с менталитетом допетровской Руси за короткий срок научиться достойно вести себя в театре, не привлекал внимания исследователей.

Рассмотрим, как менялось поведение русского зрителя на протяжении XVIII века. По мнению западных ученых, долгое время русские были в неравном положении с европейскими нациями, которые веками создавали свою культуру. Поэтому до воцарения Петра Великого было бы не совсем справедливо сравнивать русских с европейцами. Как пишет Роберт Лайал, ни один человек никогда не станет притворяться, что Россия такая же цивилизованная и «начищенная до блеска» страна, как Франция, Германия, Британия или другие страны Европы. В то же время, отмечает мемуарист, верно и то, что в течение XVIII столетия Россия добилась небывалых успехов в своем развитии, в частности в области литературы и искусства [36, IV].



Ил. 1. Карингтон Боулз (1724–1793). Вход в партер (1784). Гравюра с картины Роберта Дайтона Старшего (ок. 1751–1814). Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Figure 1. Carington Bowles (1724–1793). The Pit Door (1784). Engraving after the picture by Robert Dighton the Elder (ca. 1751–1814). Metropolitan Museum, New York

Попытки приобщиться к европейскому театральному искусству предпринимались в России еще в конце XVII века, при Алексее Михайловиче. Интерес к театру возник у царя во многом благодаря его второй жене Наталье Кирилловне Нарышкиной, матери Петра Великого. Театральные постановки на европейский лад нашли путь к сердцу монарха не сразу. Как свидетельствует Якоб Рейтенфельс в «De rebus Moscovitis» (Падуя, 1680), прослышав о развлечениях европейских монархов, государь изъявил желание увидеть зрелище, которое включало в себя танцы во французском стиле. Представления *à l'euro péenne* показались царю весьма необычными. Все было новым: сцена, невиданная ранее одежда и очаровательная музыка. «Сначала царь не хотел, чтобы тут была музыка, как вещь новая и, некоторым образом, языческая. Но когда ему сказали, что без музыки точно так же невозможно танцевать, как без ног, то он предоставил всё на волю самих артистов» (цит. по: [32, 321]¹). К радости актеров, сыгранный спектакль произвел хорошее впечатление на царя и его свиту.

¹ Пунктуация и орфография цитируемых источников сохранены.

На «театральных позорищах» времен Алексея Михайловича иногда присутствовали царица и царевны от первого брака, смотревшие «комедию из особой ложи, из-за скрывававшей их решетки» [7, 11]. Любопытно, что царь был довольно лоялен к составу приглашенных зрителей. Зрелища посещали «бояре, и окольные, и думные дворяне, и думные дьяки, и ближние люди все, и стольники, и стряпчие» [7, 11].

В конце XVII века театрального этикета как такового еще не существовало. Сама фигура монарха, на реакцию которого ориентировалась публика, была гарантией достойного поведения подданных во время представлений. Поэтому проблема поддержания порядка во время таких спектаклей не была актуальной. Вопрос об установлении правил поведения для публики возник позже, с появлением публичных театров, вмещавших большее число зрителей, принадлежавших к разным сословиям.

Какова была реакция общества на «заморскую потеху»? Русская знать медленно и трудно привыкала к посещению театральных зрелищ. «Современники в то время смотрели на зарождающийся “светский театр” как на дело дьявольское и богопротивное и глядели, приговаривая: “с нами крестная сила!”» [27, 113]. Николай Дризен подчеркивает, что «старый человек в то время ни за что добровольно не пошел бы в театр; только Петр Великий мог заманить его туда своими “посулами”» [11, 4]. По воспоминаниям современников, царь не был любителем театра [13, *смб.* 1424]. Музыка по большей части также оставляла его равнодушным, чего государь и не скрывал. В 1697 году во время пребывания в Ганновере Петру довелось присутствовать на концерте итальянских певцов, устроенном в его честь Софией Шарлоттой Ганноверской. Будущий император признался сопровождавшим его лицам, что не получает большого удовольствия от такого рода музыки, простодушно добавив, что ему больше по душе морская навигация и запуск фейерверков [37, 28–29]. Несмотря на то что Петр не слишком разбирался в искусстве, он осознавал важность приобщения «государства Российского» к европейской культуре, где ключевую роль играл театр. Как пишет Эммануил Бескин, «насаждая театр по линии равнения на Европу, Петр заставлял его играть непосредственно-политическую роль агитатора, панегириста его реформ» [2, 25].

Кипучая натура царя требовала скорейшей реализации его планов. «Петр, видевший публичные театры за границею, пожелал тотчас же завести то же самое в России. Он приказал построить деревянную театральную храмину на Красной площади в Китай-городе» [20, 8]. Как замечает Юрий Келдыш, «хотя Петр не питал личной склонности к музыке и театру, он поддерживал эту мысль из соображений государственного престижа, так как опера являлась обязательной принадлежностью придворного церемониала во всех абсолютных монархиях» [17, 52]. По мнению Федора Кони, именно с эпохи Петра «начинаются публичные театры в России» [20, 10]. В 1702 году Петр пригласил немецкую театральную труппу из семи комедиантов под руководством Иоганна Кристиана Кунста. Приезд этой труппы стал знаменательным шагом на пути становления национального русского театра.

Надо отдать должное прозорливости царя-реформатора. Уже на рубеже XVII и XVIII веков он мечтал о создании придворного оперного театра, хотя

такого театра в России не было и в помине. «В театре эпохи Петра I, вышедшем за рамки придворного зрелища и приобретшем публичный характер, не только усиливается роль музыки, но появляются и новые музыкальные жанры. Нет оснований утверждать, что в начале XVIII века труппами Кунста и Фюрста исполнялись большие оперы, но несомненно, что подготовка к постановке оперных представлений велась и, быть может, даже ставились несложные музыкально-сценические произведения; по крайней мере, об оперных спектаклях упоминают некоторые иностранцы, посещавшие в ту пору Россию» [5, 13].

В результате культурных преобразований страх перед «заморской потехой» стал отступать, сменяясь любопытством. Однако в первой трети столетия верхушка общества скорее мирилась с необходимостью присутствовать на диковинных «позорищах», чем посещала их по собственной воле. Поэтому, на наш взгляд, утверждение Дризена о возросшей роли театра в 1720-х годах, когда «каждый дворянин считал своим долгом иметь домашний театр» [11, 4], является преувеличением.

Первый постоянный отечественный театр (1714 г.) принадлежал сестре Петра Наталье Алексеевне, которая поддерживала брата и разделяла его убеждения [11, 4]. Сюжеты для своих пьес царевна брала в основном из житий святых. Помимо этого, она черпала вдохновение в переведенных европейских романах, заимствуя оттуда любовные и сказочные истории. Ее труппа состояла из десяти актеров. Иногда в театральное действие включали музыкальные номера в исполнении оркестра. По мнению ганноверского посланника Фридриха Христиана Вебера, тот факт, что все артисты были русского происхождения, был скорее недостатком, чем достоинством. Актеры театра Натальи Алексеевны не обучались специально актерскому мастерству, «и потому легко себе представить, каково было их искусство» [13, *стб.* 1424]. В целом Вебер оценивает театральные постановки России того времени как неудачные. «Хотя Русские сами пытались завести у себя театральные зрелища, но без надлежащего руководства попытки эти до сих пор были очень плохи». По воспоминаниям немецкого дипломата, на представления «дозволялось приходить всякому» [13, *стб.* 1424].

Сохранилось мало сведений о том, какие музыкальные представления имели место во время недолгого царствования Екатерины I. Как отмечает историк балета Валериан Светлов, «во всяком случае, достоверно известно, что на второй год восшествия на престол Екатерины I, когда кончился годичный траур по почившем Императоре, на театре Зимнего дворца были возобновлены смешанные сценические зрелища с балетными дивертисментами и вставными танцами, носившими общее название “Баснословных комедий с танцами немецкими, французскими, англискими и польскими”» [29, 10]. Популярна также была комедия-сказка с танцами «Ясное соколиное перушко», в которой, по всей видимости, принимали участие знаменитые в Петербурге тех лет французские танцовщики Жюльетт и Эрнест [29, 10].

Во время десятилетнего правления Анны Иоанновны местная публика продолжала знакомиться с западноевропейским театральным искусством. В соответствии с личными предпочтениями царицы, дворцовый быт устраивался

по немецкому образцу, где немаловажную роль играли театральные зрелища. Анна стала первым русским монархом, пригласившим из Европы профессиональную оперную труппу. Благодаря последней, Россия познакомилась с новым жанром — итальянской *opera seria* [18]. При этом вкусы высшего сословия были еще довольно непривередливы. Героическим пафосом опер на библейские и мифологические сюжеты прониклись далеко не все.



Ил. 2. В. И. Якоби (1834–1902). Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны (1872). Москва, Государственная Третьяковская галерея

Figure 2. Valery I. Jacobi (1834–1902). Jesters at the court of Empress Anna Ioannovna (1872). Moscow, State Tretyakov Gallery

Сама императрица, в том числе, была поклонницей непритязательных зрелищ. Ее приводили в восторг итальянские интермедии с шутовскими выходками героев в духе народного театра *commedia dell'arte*. В этом не было ничего удивительного. По словам Бескина, уровень увеселительных мероприятий соответствовал «культуре, нравам и обычаям русского двора того времени, проводившего время в пьянстве, оргиях и маскарадах» [2, 116].

Настороженное отношение к театральным постановкам на европейский манер не мешало зрителям посещать представления, посвященные такому великому событию, как коронация Елизаветы Петровны. Так, Якоб фон Штелин вспоминает в связи с этим знаменательную постановку оперы, вызвавшую необыкновенный наплыв зрителей. В 1742 году в Москве во время подготовки коронации состоялось великолепное исполнение оперы «Clemenza di Tito» с музыкой Иоганна Адольфа Хассе. Чтобы осуществить эту постановку, «в Москве у Яузы, против императорского дворца, на громадном плацу был

выстроен в новейшем стиле оперный театр, вмещающий 5000 зрителей». В то время население столицы насчитывало более полумиллиона жителей. Поэтому толпа, собравшаяся полюбоваться на это действо, была огромной, включая представителей высшего общества, приехавших со всей страны. Согласно воспоминаниям мемуариста, «многие зрители и зрительницы должны были потратить по шести и более часов до начала, чтобы добыть себе место. Несмотря на то, что опера шла три раза и несмотря на распределение билетов по рангам (что давало возможность каждому, кто не мог достать в первый раз билета, попасть на оперу в последующие дни), приток зрителей не ослабевал» [34, 86]. По Штелину, триумф этого театрального действия имел место потому, что «столь широко был развит среди московского дворянства вкус к такой совершенной и пленительной музыке» [34, 86]. С нашей точки зрения, описывая торжественность исторического момента, очевидец тех событий несколько переоценивает культурный уровень упомянутой аудитории.

Во время царствования Елизаветы театральная жизнь вышла на новый уровень развития. Как пишет Леонид Майков, «русское общество приохотилось к театральным зрелищам преимущественно в царствование императрицы Елизаветы Петровны» [22, 310]. Дворцовый быт устраивали теперь сообразно с гедонистическим мировоззрением новой царицы. Василий Ключевский отмечает, что при Елизавете «нескончаемой вереницей потянулись спектакли, увеселительные поездки, куртаги, балы, маскарады, поражавшие ослепительным блеском и роскошью до тошноты. Порой весь двор превращался в театральное фойе: изо дня в день говорили только о французской комедии, об итальянской комической опере и ее содержателе Локателли, об интермеццах и т. п.» [19, 582].

Царица была страстной любительницей театра и редко пропускала спектакли. Поэтому вид полупустого зрительного зала весьма огорчал ее. По замечанию Петра Столпянского, если театральные и музыкальные развлечения были удовольствием для представителей дома Романовых, «то для верноподданных они были далеко не таковыми, а скорее еще новою и довольно тяжелой повинностью» [30, 5].

Отсутствие интереса к театру было также связано с недостаточной образованностью русской знати. Несмотря на галломанию российского дворянства, с приездом французской труппы больших изменений не произошло. Вначале публика «не особенно усердно» посещала представления соотечественников Мольера. «Содержание пьес французского репертуара было выше понимания зрителей, а для некоторой части их и самый язык французский не был доступен» [22, 310]. Не желавшая мириться со сложившейся ситуацией императрица нашла выход, как побудить своих подданных к посещению театральных зрелищ.

Театр, который в прошлом был уделом знати, при Елизавете стал доступен менее привилегированным классам. Согласно записи в камер-фурьерском журнале от 25 июня 1751 года, будучи на одном из представлений в публичном театре, царица заметила, что зрителей мало не только в партере, но и на верхних ярусах. Вследствие этого в театр было разрешено пускать представителей знатного купечества обоего пола при условии, что они будут подобающим образом одеты [15, 67–68].

В мерах, стимулировавших интерес к театру, нуждалось не только малообразованное купечество. Персоны из окружения Ее Величества тоже не горели желанием присутствовать на спектаклях. Однажды «на французскую комедию собралось так мало зрителей, что государыня приказала в тот же вечер разослать ездových к более значительным лицам с запросом, почему они не были, и с уведомлением, что впредь за неприезд полиция будет каждый раз взysкивать по 50 рублей штрафа» [22, 310–311]. Описание этого случая встречается у нескольких исследователей, но без точной даты. По Майкову, инцидент имел место в 1754 году. На самом деле историком допущена неточность: согласно камер-фурьерскому журналу, это произошло двумя годами ранее, 15 сентября 1752 года [16, 66].

Постепенно действия, предпринятые Елизаветой, стали приносить свои плоды. Спустя пять лет, когда в 1757 году в Петербурге начала выступать итальянская труппа Локателли, зрителями «овладела настоящая театральная лихорадка» [22, 311]. Если на «позорище» присутствовала царица, публика внимательно следила за ее поведением. Будучи впечатлительной от природы, императрица соперевживала героям, иногда близко к сердцу принимая происходящее на сцене. По воспоминаниям современников, о которых пишет Всеволод Всеволодский-Гернгросс, в таких случаях «государыня, встав с места, “изволила аплодировать” или “роняла слезу”. Что же касается прочих посетителей, то они не имели права выражать свои одобрения раньше царской фамилии» [4, 463]. В любом случае, в середине XVIII века отношение общества к театру стало меняться в лучшую сторону. В результате усилий Елизаветы по созданию постоянной театральной аудитории, театр постепенно начал приобретать все большее и большее значение в повседневной жизни двора и аристократии [35, 163].

Представители высших сословий отводились лучшие места в зрительном зале. Так, в театре Большого Зимнего Дворца ложа императрицы, украшенная бархатными занавесками с золотой бахромой, располагалась напротив сцены на втором ярусе. К ложе примыкали покои с изразцовой печью. На этом же ярусе находились ложи для иностранных послов [25, 53–54]. Как следует из «Записок» Иоганна III Бернулли, посетившего Петербург в 1770-х годах, если царица хотела остаться никем не замеченной, она могла лицезреть театральное действо из другой своей тайной ложи. Швейцарский астроном, побывавший в этом театре на представлении французской оперы, так описывает свои впечатления: «В тот вечер шли две оперетки: “Maitre en droit” и “Le Tableau Parlant”. Музыкаю я был очень доволен, менее актерами. Хотелось иметь получше место, ибо ложи Академии в третьем ярусе и слишком близко к сцене» [1, 7].

Если бы Бернулли захотел попасть в театр еще раз, вряд ли ему бы удалось увидеть спектакль из другой точки зрительного зала. В этом отношении «смотритель» XVIII века был весьма ограничен. Аудитория публичного театра в некотором смысле представляла собой мини-модель российского общества с его делением на классы. Поэтому места в театре занимались в соответствии с табелью о рангах. За соблюдением этого правила строго следили; иначе и быть не могло. Согласно документу от декабря 1763 года, партер предназначался для высших генеральских чинов, ложи нижнего и второго ярусов занимали

члены семей «первых 5-ти классов». «Всё дворянство» занимало третий ярус, а в четвертом находились купцы и все остальные, «кому вход иметь дозволено» [25, 54]. Существовала категория зрителей, которая не допускалась даже на верхнюю галерею, известную в те времена как «раёк». По свидетельству любителя театра екатерининского времени, речь шла о лицах, носивших ливрею [8, 36].

На представлении могли присутствовать и младшие офицерские чины, например унтер-офицеры, при условии, что «они были в французских кафтанах, в кошельке и при шпаге»². Далее автор мемуаров пишет: «Зрители за места ничего не платили. На таких условиях я не пропускал ни одного представления, ни русского, ни французского, ни итальянского, когда только свободен был от службы» [8, 36].

Вполне возможно, что право дворян бесплатно присутствовать на спектаклях придворного театра, упомянутое мемуаристом, носило достаточно условный характер. По нашему мнению, в целях сбора средств антрепренеры театров, вероятно, прибегали к тем же приемам, что и организаторы музыкальных концертов, о которых повествует Столпянский. «Все зрители или как в то время обыкновенно называли, “смотрители” разделялись на две группы: знатные посетители и обыкновенные смертные» [30, 22]. Дворяне имели право посещать театр бесплатно или платить по своему усмотрению. Для менее привилегированной категории зрителей «без рангов» была установлена фиксированная стоимость входного билета [30, 22]³.

Почему такой способ оплаты оставался неизменным на протяжении всего XVIII века? По мнению историка, это связано с менталитетом русского дворянства, довольно пренебрежительно относившегося ко всякого рода артистам. «В актере еще видели остатки скомороха, ярмарочного лицедея или бродячего комедианта, созданного на потеху “порядочных людей”. Культурный европеец Вигель мог в то время свободно заменить термин “актерский мир” сочным речением “закулисная сволочь”. Эти худородные отщепенцы сцены в глазах тогдашнего зрителя мало чем отличались от дрессированных животных или придворных шутов» [6, 321].

Вход по билетам на всякого рода представления вошел в привычку не сразу. «Мог ли приезжий артист, пусть он был гением первой величины, рискнуть подойти к русскому вельможе первой половины XVIII века и предложить за один рубль билет. Вельможа мог принять такое предложение за личное оскорбление и приказать своим лакеям выгнать этого иноземца в шею. Но когда тот же иноземец полагался на щедрость мецената, в русско-татарском варваре могло действительно, пробудиться это чувство меценатства, особенно и оттого, что этот вельможа знал, что иностранец пойдет к его соседу и последний вдруг захочет удивить иноземца российской щедростью» [30, 22–23].

² Согласно Словарию русского языка XVIII века, кошелек — это «сетка, мешочек, в которые убираются волосы или коса мужского парика» [24, 214].

³ Столпянский подчеркивает, что описывает только концерты, даваемые для широкой публики, куда «приглашались все слои общества — знатные господа, купцы и мещане». Лакеи на концерты не допускались [30, 24].

Оставляя размер вознаграждения артистов «на произвол и щедрость зрителей», администраторы театров полагали, что дороживший своей репутацией зритель не захочет прослыть скрягой среди людей своего круга. Такое положение дел сохранялось в России на протяжении всего XVIII века для любых представлений. Первыми «унизительность подобных условий» осознали «музыкальные артисты». Они стали взимать одинаковую плату за вход со всех без исключения, «без различия какое место будет занято» [30, 23].

Несмотря на снисходительно-высокомерное отношение общества к ремеслу лицедея в целом, к некоторым из актеров, особенно к корифеям театра, публика проявляла больший интерес и уважение [6, 321]. Такие артисты становились кумирами простодушных театралов XVIII века. Как замечает Николай Евреинов, публика не могла себе представить, чтобы «царь», виденный ею на сцене вчера, во всем своем державном величии, оказывался сегодня самым заурядным обывателем, пожирающим селедку в трактире, жалующимся на несварение желудка и на придирки полиции, грозившие окончиться прозаическим “рукоприкладством”. Актер, на взгляд такой “неискушенной” публики, уносил в свою жизнь хотя бы часть того лучезарного света, в котором он купался на сцене, перед очами ее величества, уносил с собою хотя бы малую часть тех необычных привилегий, какими он пользовался, исполняя ту или иную героическую роль» [12, 131].

Определенная часть аудитории, а именно «гвардейская молодежь и представители сановной знати», увлекалась молодыми актрисами. По Леониду Гроссману, «воспитанницы театральных училищ, танцовщицы, фигурантки, статистки и корифейки, “первые сюжеты” в комедии и драме, — все они служили предметом вожделений, страстей и бесчисленных романтических авантюр с запутанными интригами, смелыми похищениями и кровавыми поединками. <...> Само время отличалось тогда той театральной одержимостью, которая сообщает возбуждение общественной жизни и открывает блистательные периоды сценического расцвета» [6, 322–323].

Отдельного упоминания заслуживают реакции публики на театральные зрелища и игру актеров во второй половине XVIII века. Так или иначе, они были обусловлены особенностями национального менталитета. По воспоминаниям очевидца, бывшего британским посланником в начале екатерининского правления, русские, которых ему доводилось видеть в высшем свете, показались ему недостаточно открытыми и общительными. Кроме того, мужчины и женщины почти не говорили друг с другом даже в общественных местах. Вероятно, почувствовав дистанцию, возникшую между ним и местной знатью, посол сообщает, что, «будучи внимательными и вежливыми, эти люди крайне сдержанны по отношению к незнакомцам» [38, 88]⁴.

Не приходится сомневаться, что поведение верхушки общества, описанное в мемуарах посла, было весьма достойным во время театральных представлений, особенно в присутствии императрицы. Вместе с тем в театрах, открытых для широкой публики, некоторые «зрители» больше разговаривали

⁴ Здесь и далее перевод автора статьи.

друг с другом, чем следили за происходящим на сцене. Чем можно объяснить такое поведение театралов того времени? В елизаветинском театре публика была рассеяна и невнимательна, поскольку в основной своей массе была еще мало знакома с европейским культурным наследием, в частности с трагедиями на мифологические и исторические сюжеты. К сожалению, даже полвека спустя ей было сложно понять красоту древнегреческого сюжета [14, 128]. Так, например, к трагедии Озерова «Поликсена», поставленной в 1808 году, аудитория отнеслась равнодушно. «Наша публика <...> не довольна еще образованная, чтобы быть чувствительною к простоте и изяществу красот Гомерических, чрезвычайно холодно приняла пьесу», — констатирует Филипп Вигель [14, 128].

Впрочем, русская публика была равнодушна не ко всем жанрам. Гораздо больший интерес вызывали у нее жанры западноевропейской музыкальной комедии, такие как итальянская *opera buffa* и французская комическая опера. Популярность последней была так высока в конце века, что другим театральным жанрам было трудно с ней соперничать. Петр Плавильщиков вспоминает: «Пусть любопытный пройдет мимо театра во время французского представления; увидит площадь, заставленную шестернями; во время русского же — где-где увидит шестерню. Одни пешеходы по большей части любят видеть свое» [26, 36]. Под «своим» Плавильщиков, несомненно, подразумевает сценические произведения отечественных авторов. Причину такого отношения со стороны местных любителей театра русский литератор видит в том, что «большая часть большого света если не гнушается российским зрелищем, то по крайней мере по великодушию своему его презирает» [26, 36].

Франкомания, охватившая «верхи русского общества и особенно придворные круги С. Петербурга» [33, 122], мало повлияла на культуру поведения театральной аудитории. Если в присутствии высокопоставленных особ, в частности членов царской семьи, за соблюдением порядка в театрах строго следили, то на представлениях, где «смотрителей» высокого ранга не было, поведение публики оставляло желать лучшего. Как пишет Ольга Чайнова, в особенности это касалось московских театров, так как дворянство в Москве было в целом менее дисциплинировано, чем в Петербурге [33, 148]. Драматург Александр Сумароков, посетивший одно из представлений, был настолько потрясен бескультурьем публики, что написал об этом в предисловии к своей пьесе «Дмитрий Самозванец». Как подчеркивает писатель, он разделяет мнение Вольтера, что театралы представляют не все общество, а лишь малую его часть, «то есть людей знающих и вкус имеющих» [31, 61]. К возмущению Сумарокова, элита общества, поведение которой должно служить примером для подражания, вела себя не лучшим образом. Зрители громогласно обсуждали события последних дней, «бились в кулачки» в партере и грызли орехи. В этом литератор видит проявление неуважения не только к другим, более сознательным зрителям и артистам на сцене, но и к автору пьесы. Сумароков, считающий такое поведение недопустимым для дворян, вопрошает: «Вы путешественники, бывшие в Париже и Лондоне, скажите, грызут ли там во время представления драмы орехи; и когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собою пьяных кучеров, к тревоге всего партера, лож и театра?» [31, 63].

Майков замечает по этому поводу следующее: «Эти дикие черты театральных нравов могли бы казаться невероятными и изобретенными горячим воображением раздражительного Сумарокова», если бы не имели документального подтверждения [22, 316]. Поскольку из-за шума было трудно разобрать, о чем говорили на сцене, артисты были вынуждены составить объявление, в котором они призывали зрителей к тишине во время представления. Согласно Майкову, об этом факте потомки узнали благодаря документу, найденному в личной библиотеке Д. Ф. Кобеко⁵. Это и был текст того самого объявления, в котором актеры обращались к зрительному залу. Он был напечатан на отдельном листе бумаги, без даты и указания авторства или места публикации. По предположению Майкова, «составителем объявления был сам Сумароков» [22, 317].



Ил. 3. А. П. Лосенко (1737–1773). Портрет А. П. Сумарокова (1760). Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

Figure 3. Anton P. Losenko (1737–1773). Portrait of A. P. Sumarokov (1760). St. Petersburg, State Russian Museum

⁵ Вероятно, исследователь имеет в виду Дмитрия Фомича Кобеко, известного своими научными трудами по истории.

Поведение театральной аудитории той эпохи огорчало не только выдающегося драматурга. Статья, напечатанная в сатирическом журнале «Вечера» (1770–1771), также посвящена этой теме. Как отмечает критик тех лет, зрители говорили без умолку. Кроме того, некоторые из них без всякого смущения ели, а «многие дамы для прохладения медку из караульни посылали просить» [22, 315].

В определенной степени театр рассматривался посетителями как место общения, где обсуждались последние новости и слухи. «Зрительный зал Петровского театра был в сущности собранием московских гостиных, которые часто так были заняты своими делами, что им некогда было обращать внимание на то, что происходило на сцене» [33, 114]. Отдельные зрители стремились попасть туда из любопытства, желая увидеть, как одеты знаменитые актеры того времени, такие как Дмитревский и Троепольская. Другие посещали спектакли, следуя моде и стараясь не отставать от людей своего круга [3, 150].

Как указывает Чайнова, «это еще не втянувшееся в театральную жизнь дворянство имело немалое количество развлечений и дел, позволявших им коротать свое время. Многие из них жили по старинке — усердно ходили в церкви <...>, предавались чревоугодию с большим знанием этого дела, о чем свидетельствуют многочисленные поваренные книги эпохи, гоняли голубей и держали лошадей и собак» [33, 107]. В то же время, среди московских дворян 1780-х годов стали появляться театральные любители. Эта «группа русского общества сложилась только в середине царствования Екатерины Великой и постепенно усиливалась под влиянием всё нарастающих связей русского дворянства с Западом» [33, 107].

Постепенно театр стал настолько популярен, что начал оттеснять другие виды времяпрепровождения на второй план. Так, например, составитель «Драматического словаря» в предисловии к нему пишет, что «дети благородных людей, и даже разночинцев, восхищаются более зрением театрального представления, нежели гонянием голубей, конскими рысканиями или травлею зайцев и входят в рассуждения о пьесах, чему я сам бывал в провинциях свидетель» [10, IV–V]⁶. По мнению автора, «Просвещение торжествует <...>, жестокость исчезает, забавы буйственные оставлены везде, даже в отдаленных Российских провинциях невежества не видно» [10, III–IV]. Однако, на наш взгляд, утверждая, что культурные преобразования сильно изменили привычки подрастающей знати из глубинки, составитель словаря определенным образом приукрашивает действительность. Как бы там ни было в «провинциях», в Петербурге и Москве благотворное влияние театра было, безусловно, налицо. Согласно Чайновой, на представлениях можно было встретить и такого зрителя, главным образом из приказчиков, который «ради театра позабыл кулачные бои и сократил для покупки билетов даже расходы на водку» [33, 127].

Наряду с возрастанием интереса к театру формировалась и культура восприятия сценического действия. Постепенно зрители научились отличать хорошую актерскую игру от плохой. В те времена публика выражала свое восхищение игрой актера, аплодируя стоя и бросая кошельки на сцену. Столпянский так

⁶ Под провинциальными театрами составитель словаря наверняка подразумевает и частные любительские театры, в которых играли крепостные артисты. Мы сознательно оставляем за рамками настоящей статьи описание нравов и поведения публики крепостных театров, так как эта тема требует отдельного исследования.

описывает эту традицию: «В екатерининское время овации делались, конечно, не по-современному; когда вельможный зритель оставался доволен выполнением или исполнением, он не долго думая кидал на сцену свой кошелек, наполненный золотом. Пример всегда сопровождался подражанием и артист не оставался в убытке» [30, 24].

В самом деле, «Драматический словарь», содержащий сведения о театральных постановках того времени, подтверждает, что такая практика существовала. Например, в статье, посвященной исполнению оперы «Земира и Азор» Ж. Ф. Мармонтеля — А. Гретри, автор пишет, что «при пении арии горлицы Московского театра актриса гж. Соколовская была аплодирована метанием кошельков» [10, 61]. О такой же реакции публики упоминается и в другой статье «Словаря», посвященной постановке комедии Фонвизина «Недоросль» [10, 88].

Хотя щедрые вознаграждения были по карману только театрам из лож и партера, самыми благодарными зрителями как раз были не они, а зрители галерки [33, 114]. Театр объединял не только знать. В него стремились попасть и люди более низкого происхождения. В этой связи стоит привести случай, рассказанный князем Юсуповым Д. В. Голицыну. «Однажды, выходя из оперы, долго прождал я карету. Когда ее подали, я гневно спросил кучера о причине замедления. “Извините, Ваше сиятельство, — ответил мне кучер, — я был в райке, мне хотелось послушать музыку”. Это признание совершенно обезоружило мой гнев» [33, 115].

Что касается выражения недовольства зрителями, то оно проявлялось не часто и в довольно сдержанной форме. Ответ на вопрос, чем было вызвано столь достойное поведение театральной аудитории, содержится в воспоминаниях современников и документах той эпохи. Дело в том, что в императорских театрах действовали строгие правила. Публике запрещалось вслух выражать негативные эмоции во время представления, в первую очередь свистеть и шикать. Как же реагировали зрители, если представление им не нравилось? По словам Вигеля, «наша покорная публика, которой воспрещено тогда было не только свистать, но даже и шикать» просто не посещала такие спектакли; «отсутствием своим, как единым средством ей на то оставленным, пользовалась она, чтоб изъявлять неодобрение свое» [14, 129].

В восемнадцатом веке на афишах было принято размещать специальные объявления, гласившие, что «всякого рода знаки неодобрения» запрещены. Согласно документу из Общего архива Министерства императорского двора (оп. 939.9, № 130), «отсутствие аплодисментов» является достаточным доказательством «неудовольствия публики» [14, 243, 296]. На первый взгляд, в основе подобных предписаний лежали благие намерения — привить зрителям культуру поведения в театре. Но, по всей вероятности, главная причина была в другом. Выражение неодобрения в публике сдерживалось из опасения, что оно может привести к нарушениям общественного порядка.

Печатные издания также избегали резкой критики театральных постановок. В качестве примера может служить уже упомянутый «Драматический словарь», в котором можно найти только хвалебные отзывы. Эта традиция сохранилась и в начале XIX века. Так, например, по Столянскому, в то время «разрешалось только хвалить, и малейшее порицание принималось за личное оскорбление, при чем оскорблялся не только сам художник, но и то начальство, у которого служил музыкант или певец, т. е. театральная дирекция, или тот меценат,



Ил. 4. М. А. Зичи. Парадный спектакль. Источник: Описание священнейшего коронования Их Императорских Величеств Государя Императора Александра Второго и Государыни Императрицы Марии Александровны Всея Руси. [Б. м.], 1856, 108 с. <https://www.prlib.ru/item/355102>

Figure 4. Mihály Zichy. Ceremonial performance. From: Description of the most sacred coronation of Their Imperial Majesties Sovereign Emperor Alexander II and Sovereign Empress Maria Alexandrovna of All Russia. [S. l.], 1856. <https://www.prlib.ru/item/355102>

который помог устроить концерт, и бедному рецензенту грозили очень и очень неприятные последствия. Рецензенты предпочитали молчать или писать похвалу» [30, 30].

Впрочем, время от времени публика пренебрегала установленными дирекцией правилами. Как указывает Пыляев, «нравы театралов в старое время в Москве были жестокие, и Боже избави, если какая-нибудь актриса им не нравилась: ее зашикают и засвищут, несмотря на существовавшие в то время строгие порядки относительно зрелищ» [27, 302]. Даже в начале XIX века общепринятые нормы поведения иногда нарушались. Так, например, в мемуарах одного из современников описано событие, из-за которого некоторые «смотрители», невзирая на их знатное происхождение, были помещены под стражу. «В Московском театре не понравилась зрителям какая-то актриса. Многие зашумели, зашикали, затопали, — это дошло до Петербурга. — Приказано было всех посадить под арест кого на гауптвахту, кого просто в полицию. Посадили человек двадцать, в том числе графа Потемкина» [9, 111]. Ввиду того, что «лица были известные»,

слухи о скандале дошли до царя. «В Петербурге немножко струсили и тотчас велено было всех выпустить» [9, 112]. Хотя через некоторое время задержанных отпустили, сам инцидент иллюстрирует, насколько строго следила администрация театра за поведением публики во время представлений.

Как бы то ни было, с мнением зрителей приходилось считаться. Любопытный случай произошел в театре Меддокса в 1777 году на премьере оперы «Перерождение». Поскольку «в первое время публика считала по какому-то предубеждению русскую сцену неспособною для оперы», Меддокс был не совсем уверен в успехе этой постановки. Поэтому он решил прибегнуть к следующему способу. Перед спектаклем он «заставил актеров в нарочно сочиненном для этого разговоре испросить у публики дозволения сыграть ее» [27, 126].

Вероятно, опасения Меддокса, который «с предельным вниманием относился к выбору пьес», были не лишены оснований. Если итальянские и французские оперы занимали прочные позиции в театральном репертуаре того времени, то отечественная опера делала свои первые шаги. Как указывает Евгений Левашев, «оперный жанр в России, не будучи еще русским, тем не менее постепенно русифицировался и становился более демократичным. Сближение музыкального театра и русской аудитории было обоюдным. С одной стороны, театр приравнивался к русскому типу мышления, складу речи, к потребностям русского общества. С другой стороны, русское общество, усваивая новые приемы драматического и музыкального воздействия, приобщалось к театру и начинало ощущать постоянную в нем потребность. Не случайно в 60–70-е годы XVIII века всё чаще становятся попытки создания в Петербурге и Москве публичных театров, рассчитанных на широкий круг зрителей» [21, 276].

Изучение свидетельств и исторических документов доказывает, что в целом приобщение русской публики к европейским сценическим искусствам проходило непросто. Как отмечалось ранее, в конце XVII века театральные зрелища были предназначены только для знати, а точнее, для приближенных к царю. С наступлением XVIII века интерес к театру начал возрастать, охватывая представителей менее привилегированных классов. В последующие десятилетия состав театральной аудитории сильно изменился. Сохранились свидетельства Елизаветы Петровны Янковой, подтверждающие этот факт. «Ну, конечно, было и тесновато; впрочем, по-тогдашнему было хорошо и достаточно, потому что в театр езжали реже, чем теперь, и не всякий... Теперь каждый картузник и сапожник, корсетница и шляпница лезут в театр, а тогда не только многие из простонародья гнушались театральными позорищами, но и в нашей среде иные считали греховными все эти лицедейства» [28, 152].

Приручение общества XVIII века к посещению концертных залов и театральных представлений, а также к правилам поведения в них, несомненно, имело большое значение. Особенно следует подчеркнуть, что театр играл еще и нравственно-воспитательную роль. Этот процесс ускорился в годы правления Елизаветы и особенно Екатерины Великой. Милюков указывает, что в 1780-е годы «отношение к театру со стороны публики было совершенно иное, чем прежде. Пьесы нового направления действовали на нее в том же духе, как и новые переводные романы, но только театр был гораздо доступнее книги, и впечатление зрелища сильнее, чем впечатление чтения. Театр содействовал, таким образом, развитию

той “чувствительности” которая всё более и более становилась маркой истинного образования. “Петиметры” и “щеголихи” посещали вначале театр из моды; потом это вошло в привычку и, наконец, сделалось потребностью культурной жизни» [23, 237].

Любопытна точка зрения Малькольма Бёрджеса, утверждающего, что благородные манеры театральной аудитории в России возникли под воздействием Просвещения. По мнению ученого, русские начали испытывать «гордость за свою культуру» [35, 174], в результате чего «вежливая изысканность заразила все общество» [35, 180]. Признавая важность русского Просвещения в целом, отметим, что, на наш взгляд, западный исследователь несколько упрощенно объясняет причину быстрого преобразования российского зрителя. На самом деле необходимо указать и другую причину. Достаточно быстрому «окультуриванию» российской аудитории способствовало не только ее саморазвитие, но и меры, принимавшиеся «сверху». В первую очередь, это были действия театральной дирекции, направленные на предупреждение беспорядков в зрительном зале.

К сдержанной и достойной реакции на театральные постановки призывала не только администрация театра. Зритель воспитывался и косвенным образом, с помощью справочных и периодических изданий. Театральные рецензии того времени, избегавшие резкой критики и упоминаний о неудачах тех или иных спектаклей, также влияли на аудиторию. С одной стороны, публике настойчиво внушалась мысль, что выражение недовольства не должно иметь места в театре. По этой причине, лишенная какой бы то ни было возможности выразить свое мнение, в определенном смысле она находилась в стесненном положении. С другой стороны, указы и предписания XVIII века, регламентировавшие поведение публики, сыграли свою положительную роль в отсталой крепостнической России, так как способствовали скорейшему воспитанию нового зрителя эпохи Просвещения.

Использованная литература

1. *Бернулли И.* Записки астронома Ивана Бернулли о поездке его в Россию в 1777 году // Русский архив. 1902. № 1. С. 5–30.
2. *Бескин Э. М.* История русского театра. М.; Л.: Госиздат, 1928. Часть 1. 242 с.
3. *Бродский Н. Л.* Театр в эпоху Елизаветы Петровны // История русского театра / под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М.: Объединение, 1914. Т. 1. С. 103–152.
4. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского театра: в 2 т. Л.; М.: Теа-кино-печать, 1929. Т. 1. 576 с.
5. *Гозенбуд А. А.* Музыкальный театр России от истоков до Глинки. Л.: Госмузиздат, 1959. 780 с.
6. *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах [1926] // Записки д'Аршиака / под ред. М. Френкеля. М.: Художественная литература, 1990. С. 319–427.
7. *Гуревич Л. Я.* История русского театрального быта: от середины XVII до начала XIX века. М.; Л.: Искусство, 1939. 304 р.

8. *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. М.: Типография В. Готье, 1866. 313 с.
9. *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М.: Издание Русского архива, 1869. 297 с.
10. Драматической словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов: с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах, и где и в которое время напечатаны. В пользу любящих театральныя представления / Собранный в Москве в типографии А. А. 1787 года [М.: Тип. Анненкова, 1787]. 166 с.
11. *Дризен Н. В.* Материалы к истории русского театра. М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1905. 311 с.
12. *Евреинов Н. Н.* История русского театра. М.: Эксмо, 2011. 477 с. (Российская императорская библиотека).
13. Записки Брауншвейгского резидента Вебера о Петре Великом и об его преобразованиях / пер. с нем. П. П. Барсова // Русский Архив. 1872. № 7. Стб. 1334–1457.
14. *Записки Филиппа Филипповича Вигеля:* в 7 ч. М.: Университетская типография, 1892. Ч. 3. 189 с.
15. Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1751 года / под ред. А. Ф. Бычкова. СПб.: Типография Департамента Уделов, [1853–1857?]. 136 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1192273/ (дата обращения: 15.03.2024).
16. Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1752 года / под ред. А. Ф. Бычкова. СПб.: Типография Департамента Уделов, [1853–1857?]. 108 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1192274/ (дата обращения: 15.03.2024).
17. *Келдыш Ю. В.* Музыкальная культура первой четверти XVIII века // История русской музыки: в 10 т. Т. 2 / под ред. Ю. Келдыша и О. Левашевой. М.: Музыка, 1984. С. 29–64.
18. *Ким В. М.* Музыкальный театр в годы правления Анны Иоанновны (1730–1740): Воплощение честолюбивых замыслов и эстетические предпочтения императрицы // *Философия и Культура*. 2022. № 2. С. 35–46. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2022.2.37508>.
19. *Ключевский В. О.* Русская история / под ред. А. Смирнова. М.: Олма-пресс, 2004. 831 с.
20. *Кони Ф. А.* Русский театр, его судьбы и его историки // *Русская сцена*. № 3. Том 2. СПб.: Типография О. И. Бакста, 1864. С. 1–17.
21. *Левашев Е. М.* Музыкальный театр // *История русской музыки: в 10 томах*. Т. 3: XVIII век. Ч. 2 / под ред. Ю. В. Келдыша и др. М.: Музыка, 1985. С. 275–315.
22. *Майков Л. Н.* Театральная публика во времена Сумарокова // *Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий* / под ред. Л. Н. Майкова. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1889. С. 310–322.
23. *Миллюков П. Н.* Очерки по истории русской культуры: в 3 ч. СПб.: ред. журн. «Мир Божий», 1903. Ч. 3. Вып. 2. С. 183–424.

24. *Осипова Э. В.* Кошелек // Словарь русского языка XVIII века / под. ред. Ю. С. Сорокина и др. Вып. 10. СПб.: Наука, 1998. С. 214.
25. *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: Российский Институт Истории Искусств., 1994. 448 с.
26. *Плавильщиков П. А.* Театр // Сочинения Петра Плавильщикова: в 4 ч. Ч. 4. СПб.: Тип. В. Плавильщикова, 1816. С. 24–85.
27. *Пыляев М. И.* Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. Санкт-Петербург: Издание А. С. Суворина, 1891. 575 с.
28. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово / под. ред. И. Орнатской. Л.: Наука, 1989. 471 с.
29. *Светлов В.* Придворный балет в России от его возникновения до воцарения Императора Александра I // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901/1902. Приложение 6. СПб., [б. г.]. С. 1–32.
30. *Столянский П. Н.* Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Мысль, 1926. 187 с.
31. *Сумароков А. П.* Предисловие к «Дмитрию Самозванцу» // А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе: в 10 ч. Ч. 4. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1781. С. 61–64.
32. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1928. 364, XLVI с.
33. *Чаянова О. Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М.: Работник просвещения, 1927. 262 с.
34. *Штелин Я. Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. 190 с.
35. *Burgess M.* Russian Public Theatre Audiences of the 18th and Early 19th Centuries // The Slavonic and East European Review. Vol. 37. No. 88 (December, 1958). P. 160–183.
36. *Lyll R.* The Character of the Russians and a Detailed History of Moscow. London: T. Cadell, 1823. 667 p.
37. *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle: en 3 vols. Vol. 1: Des origines à la mort de Pierre III (1762). Genève: Mont-Blanc, 1948. 458 p.
38. The Despatches and Correspondence of John, Second Earl of Buckinghamshire, Ambassador to the Court of Catherine II of Russia, 1762–1765. Vol. 1. London, New York: Longmans, Green, and Co, 1900. 280 p.

Получено: 2 апреля 2024 года

Принято к публикации: 30 мая 2024 года

Об авторе:

Вита Мириам Георгиевна Ким — Ph.D., старший преподаватель кафедры органа, клавесина и карильона Факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета

References

1. Bernoulli, Johann. 1902. “Zapiski astronoma Ivana Bernulli o poezdke ego v Rossiyu v 1777 godu [Notes of the Astronomer Ivan Bernoulli About His Trip to Russia in 1777].” *Russkiy arkhiv* [Russian Archive], no. 1, 5–30. (In Russian).
2. Beskin, Emmanuil M. 1928. *Istoriya russkogo teatra* [History of Russian Theatre], part 1. Moscow; Leningrad: Gosizdat. (In Russian).
3. Brodskiy, Nikolay L. 1914. “Teatr v epokhu Elizavety Petrovny [Theatre in the Era of Elizaveta Petrovna].” *Istoriya russkogo teatra* [History of Russian Theatre], edited by V. V. Kallash and N. E. Efros, vol. 1, 103–52. Moscow: Ob’edinenie. (In Russian).
4. Vsevolodskiy-Gerngross, Vsevolod N. 1929. *Istoriya russkogo teatra* [History of Russian Theatre], in 2 vols., vol. 1. Leningrad; Moscow: Tea-kino-pechat’. (In Russian).
5. Gozenpud, Abram A. 1959. *Muzykalnyy teatr Rossii ot istokov do Glinki* [Musical Theatre of Russia from its Origins up to Glinka]. Leningrad: Gosmuzizdat. (In Russian).
6. Grossman, Leonid P. 1990. “Pushkin v teatral’nykh kreslakh [Pushkin in Theatre Chairs].” In *Idem. Zapiski d’Arshiaka* [Notes of d’Archiac], edited by M. Frenkel’, 319–427. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
7. Gurevich, Lyubov Ya. 1939. *Istoriya russkogo teatral’nogo byta: ot serediny XVII do nachala XIX veka* [History of Russian Theatrical Everyday Life: From the Mid-17th to the Beginning of the 19th Century]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
8. Dmitriev, Ivan I. 1866. *Vzglyad na moyu zhizn’* [A Glance at My Life]. Moscow: Libraire W. Gautier. (In Russian).
9. Dmitriev, Mikhail A. 1869. *Melochi iz zapasa moey pamyati* [Minutiae from the Store of My Memory]. Moscow: Izdanie Russkogo Arkhiva. (In Russian).
10. A. A. (publ.) 1787. *Drammaticheskoy slovar’, ili Pokazaniya po alfavitu vsekh rossiyskikh teatral’nykh sochineniy i perevodov, s oznacheniem imen izvestnykh sochiniteley, perevodchikov i slagateley muzyki, kotoryya kogda byli predstavleny na teatrakh, i gde i v kotoroe vremya napechatany. V pol’zu lyubyachshikh teatral’nyya predstavleniya* [Dramatic Dictionary, or Testimony in Alphabetical Order of all Russian Theatrical Works and Translations, with the Names of Famous Writers, Translators, and Composers of Music, Which were Presented in Theaters, and When, Where and at What Time They were Published. For the Benefit of Those Who Love Theatrical Performances]. [Moscow: Tipografiya Annenkova]. (In Russian).
11. Drizen, Nikolay V. 1905. *Materialy k istorii russkogo teatra* [Materials to the History of Russian Theatre]. Moscow: A. A. Levenson. (In Russian).
12. Evreinov, Nikolay N. 2011. *Istoriya russkogo teatra* [History of Russian Theater]. Rossiyskaya imperatorskaya biblioteka [Russian Imperial Library]. Moscow: Eksmo. (In Russian).
13. Barsov, Pavel P., trans. 1872. “Zapiski Braunshveygskogo rezidenta Vebera o Petre Velikom i ob ego preobrazovaniyakh [Notes of Brunswick Resident Weber about Peter the Great and His Reforms].” *Russkiy arkhiv* [Russian Archive], no. 7, 1334–457. (In Russian).
14. Vigel’, Filipp F. 1892. *Zapiski* [Notes], in 7 parts, part 3. Moscow: Universitetskaya tipografiya. (In Russian).
15. Bychkov, A. F., ed. [1853–57?]. *Kamer-fur’erskiy tseremonial’nyy, banketnyy i pokhodnyy zhurnal 1751 goda* [Chamber-Fourier Ceremonial, Banquet and Travelling Journal, 1751].

- St. Petersburg: Tipografiya Departamenta Udelov. https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1192273/ (accessed March 15, 2024). (In Russian).
16. Bychkov, A. F., ed. [1853–57?]. *Kamer-fur'erskiy tseremonial'nyy, banketnyy i pokhodnyy zhurnal 1752 goda* [Chamber-Fourier Ceremonial, Banquet and Travelling Journal, 1752]. St. Petersburg: Tipografiya Departamenta Udelov. https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1192274/ (accessed March 15, 2024). (In Russian).
 17. Keldysh, Yuriy V. 1984. “Muzykal'naya kultura pervoy chetverti XVIII veka” [Musical Culture of the First Quarter of the 18th Century].” In *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], in 10 vols., vol. 2, ed. by Yuriy Keldysh and Olga Levasheva, 29–64. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 18. Kim, Vita M. 2022. “Muzykal'nyy teatr v gody pravleniya Anny Ioannovny (1730–1740): Voploshchenie chestolyubivyykh zamyslov i esteticheskie predpochteniya imperatritsy [Musical Theater During the Reign of Anna Ioannovna (1730–1740): The Embodiment of the Empress's Ambitious Plans and Her Aesthetic Preferences].” *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], no. 2, 35–46. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2022.2.37508>. (In Russian).
 19. Klyuchevsky, Vasily O. 2004. *Russkaya Istoriya* [Russian History], edited by A. Smirnov. Moscow: Olma-Press. (In Russian).
 20. Koni, Fedor A. 1864. “Russkiy teatr, ego sud'by i ego istoriki [Russian Theatre, Its Fate and Its Historians].” *Russkaya stsena* [Russian stage], no. 3, vol. 2, 1–17. St. Petersburg: Printing house of O. I. Bakst. (In Russian).
 21. Levashev, Evgeniy M. 1985. “Muzykalnyy teatr [Musical Theater].” In *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], in 10 vols., vol. 3: *18th Century*, part 2, ed. by Yuriy Keldysh and others, 275–315. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 22. Maykov, Leonid N. 1889. “Teatral'naya publika vo vremena Sumarokova [Theatrical Audience in the Times of Sumarokov].” *Ocherki iz istorii russkoy literatury XVII i XVIII stoletiy* [Sketches on the History of Russian Literature of the 17th and 18th Centuries], edited by L. N. Maykov, 310–22. St. Petersburg: Izdanie A. S. Suvorina. (In Russian).
 23. Milyukov, Pavel N. 1903. *Ocherki po istorii russkoy kul'tury* [Sketches on the History of Russian Culture], in 3 parts, part 3, issue 2, 183–424. St. Petersburg: redaktsiya zhurnala “Mir Bozhiy.” (In Russian).
 24. Osipova, Ella V. 1998. “Koshelek.” In *Slovar russkogo yazyka XVIII veka* [Dictionary of the 18th-Century Russian Language], ed. by Yuriy Sorokin and others, vol. 10, 214. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).
 25. Petrovskaya, Ira F., and Vera V. Somina. 1994. *Teatral'nyy Peterburg: Nachalo XVIII veka — oktyabr' 1917 goda: Obozrenie-putevoditel'* [Theatrical Petersburg: Early 18th Century — October 1917: Survey-Guide], edited by I. F. Petrovskaya. St. Petersburg: Russian Institute of Art History.
 26. Plavil'shchikov, Petr A. 1816. “Teatr [Theatre].” In: *Works of Petr Plavil'shchikov*, in 4 parts, part 4, 24–85. St. Petersburg: V. Plavil'shchikov. (In Russian).
 27. Pylyayev, Mikhail I. 1891. *Staraya Moskva. Rasskazy iz byloy zhizni pervoprestol'noy stolitsy* [Old Moscow. Stories from the Past Life of the First Capital]. St. Petersburg: Izdanie A. S. Suvorina. (In Russian).

28. Blagovo, Dmitry D., comp. 1989. *Rasskazy babushki iz vospominaniy pyati pokoleniy, zapisannyye i sobrannyye ee vnukom D. Blagovo* [Stories of My Grandmother from the Memories of Five Generations, Recorded and Collected by Her Grandson D. Blagovo], edited by I. Ornatskaya. Leningrad: Nauka. (In Russian).
29. Svetlov, Valerian Ya. "Pridvornnyy balet v Rossii ot ego vozniknoveniya do votsareniya Imperatora Aleksandra I [Court Ballet in Russia From Its Origins to the Accession of the Emperor Alexander I]." *The Yearbook of the Imperial Theatres*, season 1901/1902, appendix 6, 1–32. St. Petersburg, [n. d.]. (In Russian).
30. Stolpyanskiy, Petr N. 1926. *Staryy Peterburg. Muzyka i Muzitsirovanie v starom Peterburge* [Old Petersburg. Music and Music-Making in Old Petersburg]. Leningrad: Mysl'. (In Russian).
31. Sumarokov, Aleksandr P. 1781. "Predislovie k 'Dmitriyu Samozvantsu.'" In *Idem. Polnoe sobranie vseh sochineniy v stikhakh i proze* [Complete Collection of All Works, in Poetry and Prose], in 10 parts, part 4, 61–64. Moscow: Universitetskaya tipografiya u N. Novikova. (In Russian).
32. Findeyzen, Nikolay F. 1928. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka* [Sketches on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century], in 2 vols., vol. 1. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzsector. (In Russian).
33. Chayanova, Ol'ga E. 1927. *Teatr Maddoksa v Moskve. 1776–1805* [Theatre of Maddox in Moscow. 1776–1805]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniya. (In Russian).
34. Staehlin, Jacob. 1935. *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka* [Music and Ballet in 18th Century Russia]. Leningrad: Triton. (In Russian).
35. Burgess, Malcolm. 1958. "Russian Public Theatre Audiences of the 18th and Early 19th Centuries." *The Slavonic and East European Review*, vol. 37, no. 88 (December), 160–83.
36. Lyall, Robert. 1823. *The Character of the Russians and a Detailed History of Moscow*. London: T. Cadell.
37. Mooser, Robert-Aloys. 1948. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, en 3 vols, vol. 1: *Des origines à la mort de Pierre III (1762)*. Genève: Mont-Blanc.
38. John, Second Earl of Buckinghamshire. 1900. *The Despatches and Correspondence of John, Second Earl of Buckinghamshire, Ambassador to the Court of Catherine II of Russia, 1762–1765*, vol. 1. London; New York: Longmans, Green, and Co.

Received: April 2, 2024

Accepted: May 30, 2024

Author's Information:

Vita Myriam Kim — Ph.D., Senior Lecturer at the Department of Organ, Harpsichord and Carillon, Faculty of Arts, St. Petersburg State University



Научная статья
УДК 78.01"19/20"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.04>

«Философия фортепиано» Хельмута Лахенмана в эстетических сближениях: от хокку и Леонардо да Винчи к Анри Бергсону

Ольга Альбертовна Красногорова

Академия хорового искусства имени В. С. Попова,
ул. Фестивальная, 2, Москва 125565, Российская Федерация
vicerector_axu@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5153-0939>

Аннотация. В статье раскрыты особенности концептуальной трактовки фортепиано Хельмутом Лахенманом. Параллели с поэтикой японских хокку, идеями Леонардо да Винчи, философией Анри Бергсона помогают осмыслить творческие принципы композитора. Также они могут быть полезны для исполнителя музыки Лахенмана, которому необходимо сформировать «новое слышание» и изменить систему представлений об игре на инструменте.

На материале цикла «Детская игра», пьес «Эхо Анданте» и «Serenade» в статье освещены нотация Лахенмана и система педализации, изобретенная композитором, описаны новаторские фактурные формы и исполнительские приемы. В научный обиход введены понятия «обертонная динамика», «фактурное *sfumato*».

Связь творчества Лахенмана с символизмом живописи и литературных текстов Леонардо прослежена в концепциях музыкальных композиций, их образном строе, названиях, фактуре, звучании. В опоре на идеи Бергсона рассмотрены концепции «исполнительского жеста» и «звуковой структуры».

Ключевые слова: фортепиано, Хельмут Лахенман, хокку, витальность, образ-движение, фактура *sfumato*, обертонная динамика, Леонардо да Винчи

Для цитирования: Красногорова О. А. «Философия фортепиано» Хельмута Лахенмана в эстетических сближениях: от хокку и Леонардо да Винчи к Анри Бергсону // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 250–277. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.04>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research Article

Helmut Lachenmann's "Philosophy of the Piano" in Aesthetic Convergences: From Hokku and Leonardo da Vinci to Henri Bergson

Olga A. Krasnogorova

V. S. Popov Academy of Choral Art,
2 Festivalnaya St., Moscow 125565, Russia
vicerector_axu@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5153-0939>

Abstract. The article reveals the features of Helmut Lachenmann's conceptual treatment of the piano. Parallels with the poetics of Japanese hokku, the ideas of Leonardo da Vinci, and the philosophy of Henri Bergson help to comprehend the composer's creative principles.

They can also be useful for a performer of Lachenmann's music, who needs to develop a "new hearing" and change the system of ideas about playing an instrument.

Based on the material of the cycle "Ein Kinderspiel", the pieces "Echo Andante" and "Serynade", the article highlights Lachenmann's notation and the pedalization system invented by the composer, and describes innovative textural forms and performing techniques. The concepts of "overtone dynamics" and "textural *sfumato*" are introduced.

The connection between Lachenmann's work and the symbolism of Leonardo's paintings and literary texts is traced in the concepts of musical compositions, their figurative structure, titles, texture, and sound. Based on Bergson's ideas, the concepts of "performing gesture" and "structural sound" are considered.

Keywords: piano, Helmut Lachenmann, hokku, vitality, image-movement, *sfumato* texture, overtone dynamics, Leonardo da Vinci

For citation: Krasnogorova, Olga A. 2024. "Helmut Lachenmann's 'Philosophy of the Piano' in Aesthetic Convergences: From Hokku and Leonardo da Vinci to Henri Bergson." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 250–77. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.04>.

«Колокол в храме —
прижавшись, дремлет на нем
мотылек...»

Ёса Бусон [6]

«Два пробудились во мне чувства:
страх и желание;
страх — пред грозной и темной пещерой,
желание — увидеть, не было ли
чудесной какой вещи, там в глубине»

Леонардо да Винчи [12, I, 67]

«Существует, по меньшей мере, одна реальность,
которую все мы схватываем изнутри, путем интуиции.
Это — наша собственная личность»

Анри Бергсон [5, 1176]

Магия искусства Хельмута Лахенмана представляет для исследователя задачу со многими неизвестными. Композитор является не только одной из наиболее заметных фигур современного музыкального искусства — признанным лидером авангарда второй половины XX — начала XXI века, но и подлинным философом, тщательно разработавшим эстетические основания собственного художественного метода. Исполнение фортепианных сочинений Лахенмана ставит перед пианистом трудные, подчас парадоксальные вопросы. Для осмысления особенностей интерпретации музыки немецкого композитора важное значение имеют его теоретические тексты, опубликованные в сборниках «Музыка как экзистенциальный опыт» [22] и «Искусство как магия, управляемая разумом» [21], в том числе авторские примечания к отдельным сочинениям; особого внимания заслуживают ремарки в нотных текстах. Материалом исследования послужили также аудио- и видеозаписи самого композитора, пианистов Николааса Ходжеса и Юкико Сугавара.

В российском музыкознании творчество Лахенмана рассматривалось в различных ракурсах (см., в частности: [8; 9; 15]). Настоящая статья посвящена «философии

фортепиано» — концептуальной трактовке инструмента композитором — и ее влиянию на исполнительское искусство. В процессе анализа фактурных принципов ряда фортепианных сочинений будут освещены их особая нотация и сложившаяся у Лахенмана система педализации.

В свете сказанного актуально проследить, несмотря на солидную историческую дистанцию, воздействие архетипов, живописных образов, словесных текстов Леонардо да Винчи на художественный мир композитора. В искусстве гения Ренессанса — вдохновленного желанием достичь новое видение, обогатить интуицию и найти феноменальный, подлинный, глубинный мир, «мир высшей реальности», — сливаются божественное и земное, возникает диалектика духовного и телесного, произведения и особенностей его восприятия. Связь творчества Лахенмана с символизмом живописи и литературных текстов итальянского художника проявляется в концепциях музыкальных композиций, их образной стороне, названиях, фактуре, звучании.

К сочинениям Лахенмана для фортепиано «неоромантического» этапа творчества (1956–1966) относятся «Пять вариаций на тему Шуберта» (1956), «Эхо Анданте» («Echo Andante», 1962), «Колыбельная» («Wiegenmusik», 1963). В период постструктурализма и до настоящего времени композитором созданы «Звуковые тени — моя игра на струнах» для трех концертных роялей и струнного оркестра («Klangschatten — mein Saitenspiel», 1972), «Отзвук» для фортепиано с оркестром («Ausklang», 1984–1985), сольные произведения — «Детская игра. Семь маленьких пьес» («Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke», 1980), «Серенада» (1998) и «Роковой марш» («Marche fatale», 2016). Фортепиано фигурирует также в камерно-ансамблевых сочинениях, среди которых «Allegro sostenuto» для кларнета, виолончели и фортепиано (1986–1988), «Сакура в берлинском воздухе» для саксофона, перкуссии и фортепиано («Sakura mit Berliner Luft», 2010).

Лахенман не пишет для фортепиано в краткий период 1966–1968 годов, определяемый как структуралистский¹, и в следующие два года. Поворотный момент знаменует перформативный этюд «Гуэро» (1970) — манифест освобождения от «бюргерской эстетики», выражающегося в отказе от привычной игры на клавиатуре инструмента. Исполнителю предписываются поверхностное скольжение по «насечкам» белых и черных клавиш, зашипывание колков, клавиш, струн. Лишенные звуковысотности шумовые тембры превращают резонирующий корпус рояля, подзвученный микрофоном, в «отсутствующий» инструмент, высказывающийся, к тому же, от «чужого лица»².

Текст сочинения не содержит ничего, кроме графической инструкции исполнителю. «Определение» фортепиано переводится композитором в исполнительский жест; благодаря «изобретению целой цепочки побочных действий» оно возводится к «своеобразной эксцентричной» деконструкции объекта [3, 107]. Подобные принципы создания образа, как указывает Р. Барт, характерны для мастера дзэн. Жесты в «Гуэро» лишены, по-видимому, символической нагрузки — их смысл состоит здесь в том, чтобы придать реалистичность происходящему.

¹ В периодизации творчества Лахенмана мы опираемся на диссертационное исследование Н. Колико [8].

² Гуиро (исп. güiro) — латиноамериканская трещотка с нанесенными на поверхность насечками; изготавливается из различных материалов и не имеет ограничений по форме.

Это позволяет отказаться от попытки обнаружить логику в их последовательности — исполнение сочинения превращается в интерпретацию того, что по существу является референциальной иллюзией.

Вид партитуры поражает воображение, но помогает зримо представить себе пианистический перформанс. Авторская видеозапись «Guero» — весомое дополнение к тексту: слуховое и зрительное восприятие звучащей музыки воздействуют на слушателя одновременно в симбиотическом единстве. Взамен редукции визуальных эффектов во время прослушивания Лахенман предлагает «взгляд на физическую, энергетическую, мгновенно воспринимаемую анатомию звуковых событий, подразумевающий исключение способа слушания, “отполированного” традициями и привычками» [24, 58]. В зависимости от концентрации внимания слушателя на зрительной или на слуховой стороне восприятия их взаимодействие подрывает ощущение идентичности. Таким образом, композитор создает условия для противоречивой репрезентации соответствия, переживаемого как различие.

«Немота» рояля заставляет пережить «нулевой» порог восприятия, осознать идею «воображаемого инструмента» — прежняя символическая нагрузка фактурных формул у Лахенмана опустошена, а для того, чтобы начать новый этап развития, фортепиано необходимо выйти за пределы своей физической природы. Эта ситуация напоминает предслышание в музыке И. С. Баха и Генделя — во времена господства старинных «клавиров» — еще не появившегося современного рояля.

1. СОЗДАНИЕ ФОРТЕПИАНО

Идея «своего» фортепиано неоднократно звучит в высказываниях Лахенмана. В эссе «Философия композиции, существует ли она?» композитор формулирует три основных принципа своего творчества: «сочинять значит размышлять о музыке; сочинять значит создавать инструмент; сочинять значит не “давать себе волю”, а “приходить в себя»» [24, 56]. При этом Лахенман не использует препарирование инструмента. Преобразование звучащего фортепиано достигается за счет новых видов фактуры, функции ее элементов приобретают динамика, артикуляция, педализация. «Слово “инструмент” имеет здесь широкий спектр коннотаций: в нем отзывается не только выбор инструментального состава, но и представление об общей системе выразительных средств» [15, 74], — отмечает Т. В. Цареградская.

Можно предположить, что осмысление фортепианного *legato* — несуществующего с точки зрения «физического свойства» инструмента, но возникающего в зависимости от способности пианиста концентрацией исполнительской слуховой воли и средствами туше (предслышанием и мысленным продлением звуков, определяющими качество туше) не только создать, но и «внушить» слушателю (!) иллюзию продления звука, послужило стимулом к поискам композитором изменений в звучащей жизни произведений. Композитор ведет волевою борьбу с непокорной природой рояля, в предисловии к концерту для фортепиано с оркестром «Отзвуки» он пишет: «Стремление победить гравитацию, перехитрить ее или, по крайней мере, смоделировать ситуации побежденной гравитации, может найти свое отражение во многих попытках задержать исчезновение звука фортепиано» [22, 397].

Лахенман называет в качестве источника своего вдохновения «чистоту и последовательность движений в вокальной музыке» Луиджи Ноно, в котором ноты «вступают в плавные интервальные отношения друг с другом на протяжении всей своей продолжительности, далее внутренне артикулируются и иерархически градуируются гибкой динамикой и тембром» [20]. Тем не менее, в «Эхо Анданте» он сознательно обратился к такому «непокорному объекту» как фортепианный звук, который постоянно «тает под руками» [ibid.]³.

1

«Эхо Анданте»



Текущность «угасающих тонов («Эхо Анданте») достигается их нарастанием, исчезновением, изменением во времени», позволяя композитору сделать «стереотипный характер *diminuendo*» звука рояля «осознанным, и если не преодолеть его, то создать иллюзию преодоления» [ibid.]. «Можно сказать, что Лахенман отчасти продолжает поиски Ноно: он движется вдоль границы звучащего и не-звучащего, пристально исследуя зону перехода одного в другое», — пишет Т. В. Цареградская [15, 78]. Стремление композитора «увидеть» переход звука в тишину ассоциируется с поисками способов изображения границы перехода света и тени у Леонардо да Винчи, которые выявляют желание художника воплотить в произведении искусства не только «тень телесную», но и «тень духовную» — уловить очертания ауры, «духовный свет» живого образа [12, II, 146].

В этом контексте можно лучше понять мысль Лахенмана об отображении в звуковом поле «теневого» звучностей — обертоновых резонансов, отголосков. В предисловии к «Serynade» композитор дает указание: «Ноты, которые должны быть нажаты беззвучно или удерживаются руками на педали *sostenuto*, служат для реверберации обертонов, либо создания впечатления резонирующих отфильтрованных отзвуков» ранее сыгранных тонов [25, III].

³ В том же комментарии композитор рассуждает о месте сочинения в своем творчестве: ««Эхо Анданте», написанное после возвращения со стажировки у Луиджи Ноно в Венеции, было впервые исполнено мною в Дармштадте в 1962 году. Несмотря на существование других, более ранних сочинений, от которых я не отказываюсь (например, «Шубертовских вариаций»), оно, вероятно, означает мой «opus 1» — вместе с «Сувениром» и «Пятью строфами»; одновременно оглядываясь назад и устремляясь в будущее, оно играет такую же роль, как Фортепианная соната в творчестве Берга или «Пассакалия» в творчестве Веберна» [ibid.].

Allegretto capriccioso ♩ = 63

schwarze Tasten
weiße Tasten
Sost. - Ped.

Необычные звуковые структуры, открывающие это сочинение, производят впечатление проявления в слуховой реальности пространственных отпечатков темы и инверсий, туго сжатых в эпицентрах их столкновений и приобретших высокую концентрацию — словно взгляд издали на баховскую полифонию. Благодаря смещению пространственных и временных координат, изначальная тема и ее варианты не идентифицируются в качестве мелодических линий, сливаясь в расслоенные виртуально-полифонические структуры⁴. Таким образом, осуществляется ошеломляющий переход к абстрактному восприятию музыкального языка.

Отзвуки обертоновых спектров, возникающие с помощью педализации, фона беззвучно нажатых клавиш проступают в «теневом» слуховом пространстве и тематизируются в туманные, словно отдаленные «мелодии», начиная регулировать форму произведения. Работа над подобной виртуальной полифонией расширяет воображаемое слуховое зрение исполнителя. В подобной концепции формообразующая роль динамики усиливается, рельефно выявляя ее значение важнейшего параметра звука. Мы предлагаем определить это явление понятием «обертоновая динамика».

В отличие от динамики эха, средствами «обертоновой динамики» в глубине звуковой перспективы из отзвуков формируется новый «тематический»

⁴ В программных заметках для Хаддерсфилдского фестиваля 2000 года Хорст Шольц отмечает: «Если в “Guero” инструмент не музыкален в традиционном смысле, то “Serynade”, впервые исполненная в Японии в 1998 году, имеет сходство с такими композициями, как “Эхо Анданте” и “Детская игра”. Через сложные метаморфозы звуков и аккордов, зависающих во времени с помощью педализации, создаются созвучия, реверберация которых изменяется, резонансы и флажолеты развиваются в новый тип мелодики, или, выражаясь словами Ф. Бузони, “парят”. Фактура бесплотна, ее субстанция прозрачна. Это звучащая атмосфера, сама природа. Она свободна. Но звучат и отчетливые виртуозные звуки *fortissimo*. “Serynade” развивается через эти противоположности. Можно предположить, что возникающие звуки напоминают об инструменте, обычно ассоциирующемся с жанром серенады, — гитаре — инструменте, который, по общему признанию, не соотносится с эстетикой творчества Лаченмана. [Хотя им написано замечательное произведение для двух гитар “Приветствие Кодуэлу”]» [27].

материал, не повторяющий звучание переднего плана. Необходимо отметить, что признаком «обертоновой динамики» являются не собственно указания в нотном тексте, но скорее проявление в фактуре принципа «фильтрации» звука, то есть отслоения и удержания отголосков и отзвуков мануальными и педальными средствами.

3

«Serynade», такты 102–109

Musical score for measures 102–104. Measure 102 starts with a treble clef, key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It features a piano (*pp*) triplet in the right hand and a bass line with a forte (*ppp*) dynamic. Measure 103 has a 3/4 time signature and features a mezzo-forte (*mf*) melody in the right hand and a piano (*pp*) accompaniment. Measure 104 has a 4/4 time signature and features a fortissimo (*ff*) melody in the right hand and a mezzo-piano (*mp*) accompaniment. Pedal markings include *(Sost. Ped.)* and *Ped.*

Musical score for measures 105–109. Measure 105 starts with a treble clef, key signature of two flats, and a 6/4 time signature. It features a forte (*f*) melody in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) accompaniment. Measure 106 has a 6/4 time signature and features a piano (*p*) melody in the right hand and a piano (*pp*) accompaniment. Measure 107 has a 6/4 time signature and features a mezzo-forte (*mf*) melody in the right hand and a fortissimo (*fff*) accompaniment. Measure 108 has a 6/4 time signature and features a fortissimo (*fff*) melody in the right hand and a fortissimo (*fff*) accompaniment. Measure 109 has a 6/4 time signature and features a fortissimo (*fff*) melody in the right hand and a fortissimo (*fff*) accompaniment. Pedal markings include *Sost. Ped.*

*) s. Fußnote zu T. 48

4

«Serynade», такты 10–13

Musical score for measures 10–13. Measure 10 starts with a treble clef, key signature of two flats, and a 5/4 time signature. It features a forte (*f*) melody in the right hand and a forte (*f*) accompaniment. Measure 11 has a 4/8 time signature and features a mezzo-forte (*mf*) melody in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) accompaniment. Measure 12 has a 4/4 time signature and features a fortissimo (*ff*) melody in the right hand and a fortissimo (*ff*) accompaniment. Measure 13 has a 4/4 time signature and features a fortissimo (*ff*) melody in the right hand and a fortissimo (*ff*) accompaniment. Pedal markings include *Sost. Ped.*

Эффекты «обертоновой динамики» — пульсирующего мерцания выплывающих на педали «теневого мелодий» звучат в авторском исполнении пьесы «Фильтр-качели» из цикла «Детская игра. Семь маленьких пьес».

5

«Фильтр-качели», такты 3–6

The image shows two systems of musical notation for measures 3-6. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various articulation marks such as accents (>) and slurs.

В завершении сочинения отзвуки яркого хроматического кластера последовательно исчезают в движении вверх от басового звука. В предисловии к циклу композитор поясняет: «Нотные знаки указывают не на нажатие, а на отпускание ранее нажатых клавиш» [23]. Угасание звучания кластера заставляет слух исполнителя концентрироваться на мысленном восполнении отсутствующих звуков.

6

«Фильтр-качели», такты 52–56

The image shows a musical score for measures 52-56. It features a grand staff with a treble and bass clef. The notation is highly complex, with many beamed notes and slurs. There are fingerings indicated by numbers 1-5 above and below notes. Dynamics include *f sempre* and *p*. The key signature has three flats. At the bottom, there is a German instruction: "Diesen stummen Cluster mit den 10 Fingern niederdrücken. Tasten genau im Rhythmus nacheinander loslassen." followed by "8va bassa" and a time signature "3'56".

В тактах 247–251, 265–272 «Serynade» беззвучно нажатые ноты «отстаиваются» в добавленной сверху строке, где результирующие обертоны помещены в скобки над теми нотами, которые необходимо озвучить. Маленькими крестиками обозначено окончание их звучания.

7

«Serynade», такты 265–273

265 $\frac{3}{4}$ stumm gehaltene Tasten: $\frac{4}{8}$

268 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

ppoco *f* *ff* *mf* *p* *f*

meno f *mp* *pp*

Sost. ped.

Во многих случаях композитор не выписывает детально в нотном тексте отголоски, возникающие в результате беззвучного нажатия клавиш, хотя, «они являются существенным компонентом предполагаемого звукового ландшафта» [25, V]. Лахенман указывает, что «отслаивающиеся обертоны возникают автоматически при соблюдении и исполнении артикуляционных указаний *tenuto* и педали *sostenuto*» [ibid.] (см. пример 8).

Модель последовательного накопления обертонов звукового комплекса приведена композитором в предисловии к циклу «Детская игра. Семь маленьких пьес»; эпиграфом к сочинению служит цитата из переписки Теодора Адорно с Вальтером Беньямином: «...причем речь идет скорее о том, чтобы показать на детском примере, чем о воскрешении детства...» («...wobei es eben mehr um die Demonstration am Kindermodell als um die Beschwörung von Kindheit geht...» [23]). Горизонтальные лучи, идущие от нот, вступающих одна за другой в пределах партии одной руки, способствуют «более четкому представлению» их продолжительности.

87

ppp *ppp* *ppp* *p*

Sost.-Ped.

90

pp *p*

(*Ped. —*)

(*Sost. Ped.*)

Для исполнения пьесы «Акико» композитор предлагает два варианта с учетом наличия или отсутствия педали *sostenuto* на инструменте, перераспределяя материал между партиями рук (пример 9 — для рояля со средней педалью).

p *ppp*

(*Tonhalte-Pedal*)

p *ppp*

8va bassa

В переосмыслении исполнительской техники возрастает значение артикуляции, поскольку именно она служит «лицом» конкретного музыкального инструмента. Воспроизводя его звучание с помощью иного посредника, исполнитель может вызвать в воображении слушателей образ отсутствующего инструмента благодаря особым приемам игры. Обогащая звуковые структуры резонирующими обертонами, создающими часть звучащего образа фортепиано, композитор уделяет в авторских указаниях «отфильтрованным» отдаленным тонам значение не меньшее (если не большее!), чем реальным звукам ближнего плана, требуя от исполнителя точного воплощения иллюзорной звуковой перспективы. Тем самым возрастает значение разделительной и акустической функций артикуляции.

Используя взаимодействие средств артикуляции, динамики и градуирования правой педали, Лахенман пытается преодолеть еще одно ограничение фортепианной природы — недостижимость *crescendo* на взятом звуке. Динамические вилочки в примере 11 означают «желаемые “психологические” эффекты *crescendo*, которые должны быть получены путем резко очерченного отпускания соответствующих клавиш, почти как бы “вырывая” удерживаемый звук именно тогда, когда он акустически разворачивается» [25, IV].

11

«Serynade», такты 222–223

The image shows a musical score for two measures, 222 and 223, from the piece 'Serynade'. The score is written for piano and includes a lower section with 'Ped.' (pedal) and 'Sost. Ped.' (sostenuto pedal) markings. The upper part of the score is in G major (one sharp) and 5/4 time. Measure 222 starts with a forte (fff) dynamic and a slur over a group of notes. Measure 223 continues with a piano (p) dynamic and a slur. The lower section shows the pedal markings and their interaction with the notes above. There are also some performance instructions like '(7)' and '(7)' in parentheses.

Артикуляция поддерживается в ряде случаев электронным «увлажнением» акустики: «В залах, где трудно услышать реверберацию обертонов, или с роялями, обладающими слабым резонансом, необходимо исправить ситуацию с помощью микрофонов или электрического усиления» (межфазного микрофона, размещенного во внутренней части корпуса, усилителя, расположенного под роялем, компрессора) [ibid., VIII]. Композитор предписывает исполнять «Serynade» в залах с коротким периодом реверберации, позволяющим точно выполнить авторские указания в отношении продолжительности звучания резонансов.

Педализация в фортепианной музыке Лахенмана приобретает значение неотъемлемого внутреннего элемента фактуры. Понятие «педализации» в творчестве композитора включает комбинации мануальной «педали» и различные модификации использования всех трех педалей рояля. Лахенман придает важнейшее значение

практике обогащения звучания современного рояля педалью *sostenuto*, позволяющей удерживать избранные тоны, точно контролируя возникающие обертоновые шлейфы. Композитор открывает новые ресурсы взаимодействия правой и средней педальей, позволяющих композитору воплощать в фактуре концепцию «фильтрации» звука. Сочетание правой педали и педали *sostenuto* становится основным средством достижения эффектов обертоновой динамики.

В «Serynade» взятие педали *sostenuto* беззвучно подготовленных или озвученных нот обозначается ниже правой педали прерывистой вертикальной линией, идущей вниз от нотированного звука (см. примеры 8, 11). В некоторых случаях исполнитель должен самостоятельно решить, брать аккорд мануально или удерживать его с помощью средней педали. Прямоугольные скобки в нотном тексте обозначают границы звуков, которые необходимо сохранить с помощью педали *sostenuto* (см. пример 4).

Развитие взаимосвязи мануальных и педальных приемов в сочинениях Лакенмана позволяет композитору достигать колористических преобразований сложных звуковых структур, открывать новую тембральность рояля, преодолевая «исчерпанность» «традиционного» темперированного фортепиано, на которую сетовали многие композиторы еще в начале XX века.

Стремлению к тонким градациям звуковысотности служат попытки создать плавающие границы интервала с помощью правой педали в пьесах «Облака в ледяном лунном свете» и «Танец тени». Лакенман указывает, что в этих сочинениях «указания педали появляются не под нотоносцами, а между ними, поскольку ритм действия педали должен быть точно скоординирован с ритмом правой руки» [23].

12

«Облака в ледяном лунном свете», такты 3–4

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of notes with stems pointing down, indicating pedal actions. Above the lower staff, there are markings for '15ma' with an arrow, '(Ped.)', and '(stumm)'. A dashed line at the bottom is labeled '8va bassa'.

Растушевывание властного «давления» линейной гармонии, создание «теневых мелодий», эффектов эха, придает фактуре фортепианных сочинений Лакенмана дифференцированный объем, атмосферность, пространственность. Иллюзионистски-педальные приемы композитора можно сравнить с техникой *sfumato*, открытой Леонардо да Винчи и создающей рассеивающую ауру света и воздуха. Как писал Леонардо, «существует перспектива, которую я называю воздушной, ибо вследствие изменения воздуха можно распознать разные расстояния <...> удаленные предметы необходимо изображать с «размытыми контурами», помещая между источником света и телами некий род тумана» [12, I, 126–127].



Ил 1. Леонардо да Винчи. Фрагмент «Портрета госпожи Лизы дель Джокондо»

Многообразные проявления в фактуре фортепианных сочинений Лакенмана мануальных (задержанные ноты, звуковые наложения, беззвучное нажатие клавиш, средства артикуляции и др.) и педальных приемов (*vibrato* правой педали, педаль *sostenuto*, педальные *sforzando*, градуирование правой педали), создающие сонорные эффекты пространства, «звуковой перспективы», эха мы предлагаем определить понятием «фактурное *sfumato*».

Предвосхищение данного явления можно найти в синергии фактурных форм и применения правой педали в музыке Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Дебюсси, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, в творчестве других композиторов. Поиски композиторами второй половины XX–XXI века различных способов выражения процессуальности звука, эффектов детемперации и имитации на фортепиано микротонового пространства, фонических «пятен», многокомпонентных звуковых структур, плавающих границ интервалов привели к появлению новых и неузнаваемых изменений многих привычных фактурных принципов фортепианной музыки, повышению значимости педализации и развитию ее системы. Специального исследования заслуживает практика электронной поддержки звучания.

В своей фортепианной музыке композитор относится к исполнителю как к звуковому художнику, оживляющему музыкальные идеи в новом контексте. Изменяя и перестраивая весь опыт пианиста, Лакенман не столько создает «собственное» фортепиано, сколько формирует новый творческий потенциал исполнителя.

2. «КОНКРЕТНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА» И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: РАЦИОНАЛЬНОЕ — ИНТУИТИВНОЕ

В известном анализе оркестровой пьесы Антона Веберна соч. 10 № 4 Лакенман отмечает: «То, что описано в терминах структуры, в плане ауры дает нам “прерванную серенаду”, сжатую до нескольких секунд: мотив мандолины, флажолет альты, засурдиненные зовы трубы и валторны, синкопы и трели кларнета, нерегулярная пульсация малого барабана, ритмы арфы и челесты, кантилена засурдиненной скрипки, пробуждают ощущение архетипической идиллии; малеровская *Nachtmusik* с высоты птичьего полета» [24, 59–60].

Перечисляя последовательность «конкретных деталей» музыкального текста (флажолет альты, звук трубы...), казалось бы, лишенных ассоциативно-семантической нагрузки, композитор называет итоговый образ, сложившийся в его собственном восприятии (фундаментально подготовленном предшествующим «экзистенциальным опытом»). Как, однако, современный пианист, опыт которого обретен преимущественно в традиционной системе, способен постичь сочинения самого Лакенмана, и какими средствами может он воссоздать в исполнении «ауру»? Какие свойства интерпретации подразумевает «конкретная инструментальная музыка»? Для ответа на эти вопросы целесообразно исследовать диалектику рационального и интуитивного в музыке композитора; эти понятия несут в ней взаимно обогащающий, но не взаимоисключающий характер.

Признавая размышление исходным пунктом творческого акта, Лакенман придает ведущее значение интуиции: «Третий пункт (обретение идеи — О. К.) касается роли интуиции, вопроса “свободы выбора”; он напоминает нам о творческом импульсе как освобожденном, осмысленном феномене, который не подавляет

противоречий, но как бы высвечивает их, поскольку превосходит (!) то, что определяется рационально» [15, 75]. Так, развитие идей Ноно в «Эхо Анданте» привело композитора к такому образу мышления о звуке, в котором «не структура стала средством для достижения выразительных целей, а скорее выразительность как нечто заранее данное, уже связанное со средствами, стала отправной точкой для приключений структуры» [20].

Т. В. Цареградская указывает, что Лахенман «приоткрывает дверь стихии иррационального <...> между структурным анализом и поиском механизмов инноваций лежит сфера творческой интуиции» [15, 75]. Эта творческая интуиция необходима исполнителю, обращающемуся к сочинениям новейшего времени, наряду со знанием современных средств музыкальной выразительности. Без нее невозможно проникнуть в замысел индивидуальных композиторских проектов.

В конечном итоге целью композитора становится принципиально иное качество восприятия: «Когда мы говорим о новой музыке, речь идет не о новом звучании, а о новом слышании» [10]. Недосказанность, незавершенность, внезапные обрывы лаконичных созвучий, расплывающихся в резонирующих педальных облаках, стимулируют ответную реакцию слушателя, вызывая после-чувствование, «сердечный отзвук», поэтическое домысливание невысказанного. Воздействие этой мощной скрытой энергии повергает в аффект продолжительного переживания. По опыту Лахенмана, «именно “структурно” ориентированное слушание, то есть наблюдательное восприятие непосредственно звучащего и действующих в нем связей, сопряжено с внутренними образами и ощущениями, которые никоим образом не отвлекают от этого процесса наблюдения, но остаются неразрывно связанными с ним и даже придают ему особую характерную интенсивность» [22, 402].

В музыке композитора символичное значение имеет не только то, что выражено в звуках, но и то, о чем умалчивается. Исследуя эстетику красоты в современном музыкальном искусстве [ibid., 104–110], Лахенман исходит из тезиса, что прекрасное есть нечто непривычное, отдавая предпочтение принципу «красноречивого молчания». Безграничность смыслов порождается абстрактностью звуковых символов, передающих нечто невыразимое, оставляющее слушателя беспомощным перед осознанием неисчерпаемости пространства.

Образ поисков художником подлинных духовных ответов создан Лахенманом в известном сочинении «“...два чувства...”», музыка с Леонардо» («“...zwei Gefühle...”», Musik mit Leonardo»): «Два чтеца текста Леонардо в “...двух чувствах...” — словно две дополняющие друг друга половинки сознания воображаемого Странника и Читателя, потерявшего от изумления дар речи, — пишет композитор. — Они функционируют как бы бессознательно, подобно рукам слепого, который ощупывает текст словно драгоценную надпись, схватывая одну за другой его частицы и собирая их в своей памяти» [ibid., 402]. В воображении слушателя возникает «ситуация беспокойного поиска “в ощущении неведения” (im Gefühl der Unwissenheit), в которой действующий на ощупь слепец узнает себя» [ibid.].

С феноменом почерка Леонардо ассоциируется особая полифоничность письма Лахенмана. Тексты, записанные в зеркальной инверсии, декодируют замыслы да Винчи — понимание достижимо как итог воображения невидимых проекций, в высшей из которых скрыто привычное начертание. Запись и ее виртуальные отражения создают полный Текст, часть которого находится в видимой реальности, остальное — в сфере иллюзорной.



Ил 2. Леонардо да Винчи. «Мадонна в гроте»

На возможность подобной параллели наталкивает комментарий Лахенмана к изданию оркестровой композиции «Письмо» («Schreiben»): «Письмо как практическое механическое действие рукой, пером, кистью на поверхности бумаги, пергамента, камня, вызванное и контролируемое коммуникативной потребностью и, при всей своей спонтанности, управляемое правилами письма и языка, является для меня одним из самых загадочных процессов в повседневной жизни, в котором встречаются человеческий дух и мертвая материя: мысли записываются на поверхности, вверяются ей. И в этом путешествии по языку, письму и гравюре они встречают дух читающего или расшифровывающего собрата. Однако как композитор я спрашиваю: существует ли <...> к примеру, “спонтанное” письмо, неосознанное создание знаков, посредством свободного движения пишущей руки, когда пишущий лишь с изумлением наблюдает за собственными действиями? Разве не подобным образом пишутся абстрактные картины в Японии? <...> В одном андеграундном фильме 1970-х годов зритель переносится в комнату итальянской гостиницы, где молодой Моцарт, проезжая мимо, торопливо набрасывает на бумаге за столом речитативы одной из своих итальянских опер. Более четверти часа мы находимся там, слушая не создаваемую музыку, а нервное царапанье пера по грубой нотной бумаге в полуденной тишине — слышен только ровный стук маятника настенных часов, и мы переживаем этот вторичный звуковой мир едва ли менее интенсивно, чем другие слушатели переживают музыку, которая создается⁵. Он добавляет строку к строке, рассматривая себя как своего рода пишущий прибор. Как слушатели, мы не читаем то, что написано, но слышим процесс письма, взмах смычка, движение деревянной палочки по коже или там-таму, и наблюдаем за его имитацией или трансформацией духовыми инструментами — иногда также без тона — соединяющимися, чтобы образовать своего рода церемонию звучащего письма. В результате получается музыка, которая периодически «забывает» о своей ментальной отправной точке, развивается как автономная звуковая ситуация, в конце концов, создавая необычную «кантилену» на самом высоком уровне. Тот, кто пишет немецкое слово “shreiben” (“писать”), неизбежно пишет и слово “Schrei” (“крик”), а также слово “reiben” (“тереть”). Насколько эмоциональным может показаться первый термин, настолько же практичным является второй. Мое произведение характеризуется обоими аспектами, включая их противоположности» [19].

«Schreiben» — не единственный случай, когда заглавия сочинений Лахенмана прочитываются подобно метафорам⁶, побуждая исполнителя включить интуицию в поисках загадочного кода к авторской концепции. Необычное название сольной фортепианной композиции «Sergnade», напоминающее идеограмму, Хорст Шольц объясняет «тайным переходом в него буквы Y — первой буквы имени Юкико Сугавара (Yukiko), жены композитора» [27]. Намек на имя, внедренный в название пьесы, косвенно указывает и на покинутую территорию жанра, утверждающего сиюминутное переживание любви как подлинную

⁵ По всей видимости, Лахенман имеет в виду фильм Клауса Киршнера «Моцарт: хроники детства» («Mozart – Aufzeichnungen einer Jugend», 1976), вошедший в программу 26 Берлинского кинофестиваля. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=CdnWbRIkD2I&t813>. — примеч. ред.

⁶ «Schreiben», «... zwei Gefühle...», Musik mit Leonardo», «Sakura mit Berliner Luft», «TemA», «Berliner Kirschblüten» и др.

ценность жизни. Иероглифу японского языка, символизирующему счастье⁷, противопоставлен начальный слог — «Se», который можно трактовать как отсылку к немецкому слову «Sehnsucht». В нем отражается, «как сильна и <...> болезненна может быть тоска <...>. От неопределенной тяги <...> (sich sehnen) она может дорасти до болезненной страсти, мании (Sucht)»⁸.

Амбивалентное название пьесы означает «не состояние, не устремленность, а бесконечную разорванность» между реальным и идеальным, желанием и его полной недостижимостью. Возможно, композитор хотел создать в пьесе звуковой автопортрет, в котором отражается «не то, что он видит перед собой, но то, что он видит в себе» [17, 11].

Стремление выразить состояние внутреннего мира автора непосредственно в момент создания произведения, исследование области «неосязаемого» на границе с беззвучием, тишиной приводят Лакенмана к обнаружению «пределов» музыкального языка, подобно тому, как это происходит в описанной Р. Бартом эстетике хокку: «Существует момент, когда язык прерывается <...> как раз на этом беззвучном разрыве зиждется и истина Дзен, и краткая, пустая форма хокку» [3, 94]. Согласно Барту, в хокку «есть, по-видимому, что-то музыкальное (что-то от музыки смыслов, а не звуков): та же чистота, сферичность и пустота, что и в музыкальной ноте» [там же, 97]. Дайсэцу Тэйтаро Судзуки отмечает: «Двумя-тремя словами [художник дзен] способен выразить чувства. Если выразить их слишком полно, не останется места для намека, а именно в намеке заключена тайна» [7, 109].



Ил. 3. Мацуо Басё (1644–1694). «Гибискус с хокку»

⁷ Yukiko — в одном из значений, «счастливый ребенок»; Yuki — счастье.

⁸ Из эссе, присланного на международный конкурс «Самое красивое немецкое слово» («Das schönste deutsche Wort»); цит. по: [16, 826].

В фактуре «Serynade» прослеживаются ассоциации с живописными образами хокку: расплывающиеся фонические «облака» периодически прерываются иероглифически отточенными восходящими фигурациями — фортепианной «каллиграфией», символизирующей жесты «спонтанного письма».

13

«Serynade», такты 37–42

37

2/4

5/16

f

ff

f

(Sost. And.)

Sost. And.

11:7

40

3/4

fff

(Sost. And.)

41

f

p

ff

(Sost. And.)

«Западное искусство превращает “впечатление” в описание. Хокку же никогда не описывает: это искусство антидекриптивно, ибо всякое состояние вещи оно немедленно, неотступно и победоносно превращает в хрупкую сущность появления: это мгновение — в буквальном смысле “неуловимое» [3, 96].

Использование подобного приема позволяет композитору представить звук так, чтобы вызвать и оживить художественный образ, а слушателю показалось, что он реально «видит» его, то есть воплотить то, что Р. Барт называет «эффектом реальности» [2]. Визуальное измерение образа обуславливает требование композитора к воплощению исполнителем «конкретных деталей» музыкального текста, приобретающих значение стратегий восприятия. «Видение» звука посредством конкретных музыкальных структур, возникающее в процессе создания композиции, обретает форму в воображении. Руководствуясь интуицией, композитор создает новый инструментарий рационального представления иррационального.

Исследуя взаимоотношения между звуком и формой с позиции восприятия, Лакенман приходит к идее, что музыкальная форма возникает и актуализируется в рамках «экзистенциального опыта» субъективно переживаемого времени [22, 46]. В частной переписке, которую цитирует Элке Хокинс, он сообщает о том, что «более важно определить устанавливаемые категории измерений. Для анализа важнее *что это*, а не то, как это сделано, — эти процессы подчас полностью скрыты» [18, 90].

Лакенман объясняет собственное восприятие содержательной сущности звука таким образом: «Если я слышу столкновение двух машин, <...> возможно, я слышу определенные ритмы или высоты, но не скажу: “О, какие интересные звуки!”, а спрошу: “Что произошло?”. Подобный аспект восприятия акустического события я называю конкретной инструментальной музыкой» [11]. Образные представления служат основой трансцендентных переживаний, являющихся «своего рода суммой идей, которые музыка способна спровоцировать <...> через различные формы памяти, ассоциаций, воображения и декодирования» [26, 2].

Фундаментальным значением в звуковой философии Лакенмана обладает понятие структуры.

Структура представлена в качестве объекта восприятия, поскольку музыкальный смысл определяется не только характеристиками отдельных звучностей или их элементов, но также сходством и различием их ролей в определенном контексте или иерархии. Звуки рассматриваются как частицы динамического процесса изменений, они, по словам Лакенмана, «возникают в этом контексте совершенно по-новому» [22, 118]. Благодаря сознательно управляемому взаимодействию тембровых сопоставлений звуковая структура приобретает уникальный и дифференцированный характер.

В концепции «структурного звука» (Strukturklang) — высшей из пяти категорий, изложенных Лакенманом в «Звуковых типах новой музыки» («Klangtypen der Neuen Musik»), — усматривается интерпретация композитором звука в качестве своего рода «живой клетки», способной к развитию, накоплению и «эволюционной изменчивости», приводящей в итоге к новому, все более сложному виду [ibid., 36].

Каждая категория структурного звука Лакенмана определяет уникальную тембровую комбинацию, или акустический тип. «Звукотипы» варьируются от простых до компонентных звуков. Как описывает композитор, основное внимание уделяется их перцептивному характеру: «В начале 1960-х годов я разработал

для себя своего рода типологию звучностей, которая, начинаясь с пусть и вымышленного, но чисто физически обусловленного акустически-точечного восприятия, доходит до “структурной звучности”, обратимой в “звуковую структуру”» [ibid., 87].

Структурные звучности Лахенмана — это чувственные качества, осмысляемые в процессе изменения восприятия и таким образом обретающие значение содержательных индикаторов. Осознанное или интуитивное предвосхищение музыкальных «событий» «доставляет» текст в сознании и реконструирует звуковой образ. Постигание произведения становится результатом восстановления логических взаимосвязей — ожидаемых, переживаемых и осознаваемых в восприятии, что композитор определяет понятием «структурное слушание». Смена контекста образует новые взаимосвязи, в которых соотношения возникают там, где вне данного контекста их бы не существовало. Этот аспект позволяет вскрывать глубинную сущность музыкального текста.

Композитор не стремится лишить звуковые объекты прежней смысловой нагрузки — отношение Лахенмана к традиции предполагает фильтрацию музыкального языка через «сито» структурного мышления. «Бюргерская эстетика» означает музыкальные стили, жесты прошлого, которые при их использовании вызывают аффект — эмоциональную реакцию, возникающую в результате распознавания семантических кодов, а не аспект — абстрагированное эмоционально-интеллектуальное восприятие [ibid., 63–72].

Лахенман утверждает, что звуковой эффект, примененный ради самого себя, представляет собой не более чем образец сюрреалистической, экзотической, экспрессионистской аффектации. Инструментальная техника расширяется через постижение внутренних качеств звуковой структуры без применения внешних эффектов, что в очередной раз сближается с позицией Леонардо да Винчи: «Мысленные вещи, не прошедшие через внутренние ощущения, пусты и не порождают никакой истины» [12, I, 89].

Концепция конкретной инструментальной музыки предполагает переосмысление исполнительской выразительности в русле философии композитора. Осознание движения звуковых перспектив формирует новый эмпирический эффект, раскрывая замыслы композитора о поиске иных измерений воплощения образов. Воображаемое пространство в «Serynade» обнаруживает себя в исполнительском выражении и восприятии. Взаимодействие проявляется в диалектике духовного и материального: энергии исполнительского жеста и его перформативных «оттисков»⁹. Жест в музыке композитора обретает значение «духовной практики», способа достижения исполнителем нового уровня, включается в процесс осознания энергетических потребностей и раскрытия экспрессии.

⁹ Как это имеет место в цикле «Детская игра. Семь маленьких пьес» («Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke»), который включает пьесы: «Маленькая курочка» («Hänschen klein»), «Облака в ледяном лунном свете» («Wolken im eisigen Mondlicht»), «Акико» («Akiko»), «Мнимый китаец» («Falscher Chinese»), «Фильтр-качели» («Filter-Schaukel»), «Колокольня» («Glockenturm»), «Танец тени» («Schattentanz»). В них представлены приемы, которые Лахенман использует впоследствии в «Serynade».

Требование композитора к демонстрации исполнительского жеста позволяет прийти к выводу о том, что интерпретация конкретной инструментальной музыки отнюдь не предполагает интерпретации, в создании которой личность исполнителя не играет никакой роли, то есть, так называемой «объективной интерпретации». «Конкретное» звучание не предполагает формальную схематичность исполнения, способного превратить художественное произведение в повседневные упражнения пианиста, лишённые ассоциативно-художественного исполнительского поиска. Напротив, композитор создает условия, в которых исполнитель может сполна проявить свою художественную фантазию и тонкий слух; при этом перед ним возникает дополнительная задача визуализации звуковых структур. Хорошо известно, что в риторике — фигурах речи (одним из видов которого считается хокку), основанных на «перечислении конкретных деталей» (Р. Барт), визуальное восприятие занимает привилегированное положение, потому что оно связано с памятью и позволяет анимировать образ, создать иллюзию, что сцена реальна.

3. ХЕЛЬМУТ ЛАХЕНМАН И АНРИ БЕРГСОН: ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

В музыке Лахенмана звук фортепиано, словно появляющийся из небытия для того, чтобы скоротечно угасать, становится обобщенной метафорой самого человеческого существования. В этой связи можно высказать гипотезу, что конкретная инструментальная музыка Лахенмана и ее параметры пространственности являются воплощением «феномена витальности» (см.: [14]).

Скрытый в музыке Лахенмана заряд энергии исполнительского жеста, без которой, по словам композитора, звук мертв, можно сравнить с бергсоновским «жизненным порывом» (фр. *élan vital*)¹⁰; философ считал его двигателем самой эволюции, движение «и есть сама реальность» [4, 114]. В теории Бергсона через союз телесного и духовного проходит артикуляция времени — прошлого, настоящего, будущего. Иначе говоря, поэтическое время обладает способностью сжиматься, расширяться, предвосхищать и поворачивать события вспять, расслаиваться. То же мы можем наблюдать у Лахенмана. Образы-мгновения «Эхо Анданте», «Колыбельной», «Sergunade», не сводимы к конкретным ассоциациям, возникающие в пространстве между слуховым предвосхищением и воспоминанием (возникновением, накоплением и угасанием звуков), пребывают в постоянной динамике; здесь будет уместно вспомнить трактовку Бергсоном образа-движения в кинематографе — обладающего свойством «изменчивости в себе»¹¹.

¹⁰ Влияние этой и других идей Бергсона на французское искусство рубежа XIX–XX веков исследуется в диссертации Е. В. Ровенко [13].

¹¹ Жиль Делёз развивает бергсоновскую теорию образа-движения, который, по словам известного философа О. В. Аронсона, связывается с «единством восприятия и реагирования. <...> Образ-движение — это чистое динамическое отношение, где знак, переходя из одной интерпретативной системы в другую, становится неравным себе, открывая в движении “духовную составляющую аффекта”» [1, 32].

Пианисту Николасу Ходжесу принадлежат тонкие наблюдения о специфике исполнения «Serynade»: «[Эффект этих аккордов] подобен взгляду на скульптуру под разными углами в одновременности. Вы слышите аккорд, слышите различные отголоски. Звуки прерываются в разное время и все это, в некотором роде, разные грани одного и того же звукового объекта. Лахенман использует эту технику, чтобы представить каждый звуковой объект в пространственном качестве» [28, 83].

14

«Serynade», такты 160–166

Характерно, что в использовании принципа многомерной экспозиции звукового объекта с разных ракурсов (на что и указывает Ходжес) в очередной раз можно проследить связь идей Лахенмана с философией Бергсона, в частности, с его размышлениями о трансформации восприятия: «Когда один и тот же предмет предстает, с одной стороны, простым, а с другой — бесконечно сложным, то оба аспекта имеют <...> разную степень реальности. Простота <...> принадлежит самому предмету, бесконечная сложность — тем точкам зрения на него, которые мы формируем, когда вращаемся вокруг него, тем символам, в каких представляют этот предмет наши чувства и наш интеллект. <...> Глаз с чудесной сложностью своей структуры может <...> являть нам мозаику клеточек, порядок в расположении которых поражает нас, если мы представляем себе целое как совокупность частей» [3, 113].

Поскольку внутренняя структура сочинений Лахенмана обладает подвижной изменчивостью, их исполнение предполагает собственную трактовку эффектов «незавершенного совершенства», подобно тому, как изменение глубины

и многомерности произведений Леонардо да Винчи — словно обладающих собственным разумом — зависит от духовного уровня смотрящего и контекста восприятия.

Работа над сочинениями Лахенмана требует от музыканта преодолеть привычные рамки представлений о своей профессии, сделать определенные усилия на пути к «новому слышанию». Однако овладение этими качествами существенно обогатит технику пианиста и создаст тот опыт, который поможет не только осмысленно исполнить сочинения Лахенмана, но и осознать предвестия современных звуковых открытий в музыке композиторов прошлого, а следовательно, предложить их новую интерпретацию.

Использованная литература

1. *Аронсон О. В.* Язык времени // Ж. Делёз. Кино / пер. с франц. Б. Скуратова. М.: Ад маргинем, 2004. С. 11–36.
2. *Барт Р.* Эффект реальности // *Он же*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с франц.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 392–400.
3. *Барт Р.* Империя знаков / пер. с франц. Я. Г. Бражниковой. М.: Практика, 2004. 144 с.
4. *Бергсон А.* Творческая эволюция // пер. с франц. В. Флёровой, вступ. ст. И. Блауберг. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. 384 с.
5. *Бергсон А.* Введение в метафизику / пер. с франц. В. Флёровой // *Он же*. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 1172–1222. (Классическая философская мысль).
6. Большая библиотека японской поэзии: в переводах Александра Долина в 8 т. III: Поэзия XVII — середины XIX в. (эпоха Эдо). Часть I. М.: Наука – Восточная литература, 2022. 424 с.
7. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 201 с.
8. *Колико Н. И.* Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: дисс. на соиск. ... канд. иск. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. 177 с.
9. *Лаврова С. В.* Две стороны звукового восприятия новой музыки. Х. Лахенманн — энергия исполнительского жеста и новый тип слушания. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. Том 3. Вып. 4 (2013). С. 23–27. URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/2448>.
10. *Лахенман Х.* Интервью. Творческая встреча с композитором 16 декабря 2013. URL: https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/lachenmann_20131216 (дата обращения: 28.11.23).
11. *Лахенман Х.* «Композитор — не миссионер и не пророк»: Интервью Пауля Штейнзена с Хельмутом Лахенманном для журнала Contemporary Music Review // Трибуна современной музыки. 2005. № 1. С. 10. URL: https://stravinsky.online/intierviu_s_khielmutom_lakhienmanom (дата обращения: 19.05.2024).

12. *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения: в 2 т. / пер. А. А. Губера, В. П. Зубова, В. К. Шилейко, А. М. Эфроса; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. М.; Л.: Academia, 1935. ЛП, 363; 490 с.
13. *Ровенко Е. В.* Новое мышление рубежа XIX – XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 2013. 31 с.
14. *Савенко С. И.* Витальность музыки: от истоков к реалиям нон-классики // *Художественная культура*. 2022. № 2. С. 10–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-10-55>.
15. *Цареградская Т. В.* Хельмут Лахенман и его Второй квартет: феноменология инструментального штриха // *Она же*. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 73–92.
16. *Чеснокова Л. В.* Концепт тяги-тоски (Sehnsucht) в немецкой культуре // *Философия и культура*. 2013. № 6 (66). С. 825–833. <https://doi.org/10.7256/1999-2793.2013.6.6700>.
17. Friedrich der Landschaftsmaler: zu seinem Gedächtnis nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniss und seinem Faksimile / hrsg. von C. G. Carus. Dresden: B. G. Teubner, 1841. 28 S., [17] Bl.
18. *Hockings E.* All Dressed Up and Nowhere to Go // *Contemporary Music Review*. Vol. 24. Issue 1 (February 2005). P. 89–100. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293637>.
19. *Lachenmann H.* Description to Schreiben. URL: <https://www.breitkopf.com/work/8311/schreiben> (дата обращения: 15.05.2024).
20. *Lachenmann H.* Description to Echo Andante. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3860/echo-andante> (дата обращения: 15.05.2024).
21. *Lachenmann H.* Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020 / hrsg. von U. Mosch. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2021. X, 652 S.
22. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung. Texte 1966 bis 1995 / hrsg. von J. Häusler. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015. XXVI, 460 S.
23. *Lachenmann H.* Notes // *Idem*. Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980. P. 3.
24. *Lachenmann H.* Philosophy of Composition: Is there Such a Thing? // *Identity and Difference: Essays on Music, Language, and Time* / ed. by J. Cross. Leuven: Leuven University Press, 2004. P. 55–69.
25. *Lachenmann H.* Performing Instructions and Comments on the Notation // *Idem*. SERYNADE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. P. III–VIII.
26. *Nonnenmann R.* Music with Images—The Development of Helmut Lachenmann’s Sound Composition Between Concretion and Transcendence / trans. by W. Hoban // *Contemporary Music Review*. Vol. 24. Issue 1 (February 2005). P. 1–29. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293574>.
27. *Scholz H.* Program Notes for the Huddersfield Festival 2000 / trans. by R. Foot, ed. by R. Steinitz. URL: <https://www.breitkopf.com/work/8135/serynade> (дата обращения: 15.05.2024).

28. *Service T., Hodges N.* Expressivity and Critique in Lachenmann's *Serynade*. Nicholas Hodges. *Conversation with Tom Service // Contemporary Music Review*. Vol. 24. Issue 1 (February 2005). P. 77–88. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293628>.

Получено: 29 августа 2023 года

Принято к публикации: 17 мая 2024 года

Об авторе:

Ольга Альбертовна Красногорова — кандидат искусствоведения, первый проректор — проректор по учебно-воспитательной работе и развитию, профессор, заведующая кафедрой фортепиано Академии хорового искусства имени В. С. Попова

References

1. Aronson, Oleg V. 2004. "Yazyk vremeni [Language of Time]." In Gilles Deleuze. *Kino* [Cinema], translated by Boris M. Skuratov, 11–36. Moscow: Ad marginem. (In Russian).
2. Barthes, Roland. 1989. "Effekt real'nosti [The Reality Effect]." In Idem. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics], translated from French; compiled and edited by Georgy K. Kosikov, 392–400. Moscow: Progress. (In Russian).
3. Barthes, Roland. 2004. *Imperiya znakov* [Empire of Signs], translated by Jana G. Brazhnikova. Moscow: Praxis. (In Russian).
4. Bergson, Henri. 2001. *Tvorcheskaya evolyutsiya* [Creative Evolution]. Translated by Valentina A. Flerova. Moscow: Terra-Knizhnyy klub; Kanon-press-Ts. (In Russian).
5. Bergson, Henri. 1999. "Vvedenie v metafiziku [An Introduction to Metaphysics]," translated by Valentina A. Flerova. In Idem. *Tvorcheskaya evolyutsiya. Materiya i pamyat'* [Creative Evolution. Matter and Memory], 1172–222. Minsk: Kharvest. (In Russian).
6. Dolin, Alexander A., trans. 2022. *Bol'shaya biblioteka yaponskoy poezii* [The Big Library of Japanese Poetry], in 8 vols., vol. 3: *Poeziya 17 — serediny 19 v. (epokha Edo). Chast' 1* [Poetry of the Seventeenth to Mid-Nineteenth Centuries (Edo Period). Part I]. Moscow: Nauka — Vostochnaya literatura. (In Russian).
7. Grigor'eva, Tatiana P. 1979. *Yaponskaya khudozhestvennaya traditsiya* [Japanese Art Tradition]. Moscow: Nauka. (In Russian).
8. Koliko, Nataliya I. 2002. "Khel'mut Lakhennann: esteticheskaya tekhnologiya [Helmut Lachenmann: Aesthetic Technology]." Ph.D. diss., Gnessins Russian Academy of Music. (In Russian).
9. Lavrova, Svetlana V. 2013. "Two Aspects of Sound Perception of New Music: Helmut Lachenmann—Energy of Performing Gesture and New Type of Listening." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, no. 3(4), 23–27. (In Russian).
10. Lachenmann, Helmut. 2013. "Meet the Artist Event Featuring Helmut Lachenmann: [Interview]." *Studio For New Music: Ensemble-in-residence at the Moscow Tchaikovsky*

- Conservatory. December 16, 2013. Accessed May 15, 2024. (In Russian). https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/lachenmann_20131216.
11. Steenhuisen, Paul. 2004. "Interview with Helmut Lachenmann—Toronto, 2003." *Contemporary Music Review* 23, no. 3/4 (September/December): 9–14. <https://doi.org/10.1080/0749446042000285591>. Cited from Russian translation: Helmut Lachenmann. "Kompozitor — ne missioner i ne Prorok [A Composer is neither a Missionary nor a Prophet]". *Tribuna sovremennoy muzyki* [Contemporary Music Tribune] 2005, no. 1, 10. Available at: https://stravinsky.online/intierviu_s_khielmutom_lakhienmanom (accessed May 15, 2024).
 12. Dzhivelegov, Alexey K., and Abram M. Efros, eds. 1935. *Leonardo da Vinci. Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works], in 2 vols. Moscow; Leningrad: Academia. (In Russian).
 13. Rovenko, Elena V. 2013. "Novoe myshlenie rubezha 19–20 vekov vo frantsuzskoy filosofii (A. Bergson) i iskusstve (K. Debjussi, O. Redon) [New Epochal Mindset at the Turn of 19th–20th Centuries in French Philosophy (H. Bergson) and Art (C. Debussy, O. Redon)]." Abstract of diss. for the Ph.D. degree, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg). (In Russian).
 14. Savenko, Svetlana I. 2022. "The Vitality of Music: From the Origins to the Realities of Non-Classics." *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], no. 2, 10–33. (In Russian). <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-10-55>.
 15. Tsaregradskaya, Tatiana V. 2018. "Hel'mut Lakhenman i ego Vtoroy kvartet: fenomenologiya instrumental'nogo shtrikh [Helmut Lachenmann and His Second Quartet: The Phenomenology of the Instrumental Touch]." In Eadem. *Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii* [Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition], 73–92. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
 16. Chesnokova, Lesya V. 2013. "Kontsept tyagi-toski (Sehnsucht) v nemetskoj kul'ture [The Concept of Longing and Yearning (*Sehnsucht*) in German Culture]." *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], no. 6 (66), 825–33. (In Russian). <https://doi.org/10.7256/1999-2793.2013.6.6700>.
 17. Carus, Carl Gustav, ed. 1841. *Friedrich der Landschaftsmaler: zu seinem Gedächtnis nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniss und seinem Faksimile*. Dresden: B. G. Teubner.
 18. Hockings, Elke. 2005. "All Dressed Up and Nowhere to Go." *Contemporary Music Review* 24, no. 1 (February): 89–100. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293637>.
 19. Lachenmann, Helmut. 2003+2012. "Description to SCHREIBEN." In Idem. *SCHREIBEN*, II. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (Partitur-Bibliothek 5435). Available at: <https://www.breitkopf.com/work/8311/schreiben> (accessed May 15, 2024).
 20. Lachenmann, Helmut. 1962. "Description to Echo Andante." In Idem. *Echo Andante*, back cover. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (Edition Breitkopf 9419). Available at: <https://www.breitkopf.com/work/3860/echo-andante> (accessed May 15, 2024).
 21. Lachenmann, Helmut. 2021. *Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020*. Edited by Ulrich Mosch. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
 22. Lachenmann, Helmut. 2015. *Musik als existentielle Erfahrung. Texte 1966 bis 1995*. Edited by Josef Häusler. 2nd edition. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

23. Lachenmann, Helmut. 1980. "Notes." In Idem. *Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke*, 3. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (Edition Breitkopf 8275).
24. Lachenmann, Helmut. 2004. "Philosophy of Composition: Is There such a Thing?" In *Identity and Difference: Essays on Music, Language, and Time*, edited by Jonathan Cross, 55–69. Leuven: Leuven University Press.
25. Lachenmann, Helmut. 2002. "Performing Instruction and Comments on the Notation." In Idem. *SERYNADE*, III–VIII. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (Edition Breitkopf 9117).
26. Nonnenmann, Rainer. 2005. "Music with Images—The Development of Helmut Lachenmann's Sound Composition Between Concretion and Transcendence," translated by Wieland Hoban. *Contemporary Music Review* 24, no. 1 (February): 1–29. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293574>.
27. Scholz, Horst. "Program notes for the Huddersfield Festival 2000," translated by Robert Foot, edited by Richard Steinitz. Available at: <https://www.breitkopf.com/work/8135/serynade> (accessed May 15, 2024).
28. Service, Tom, and Nicholas Hodges. 2005. "Expressivity and Critique in Lachenmann's *Serynade*. Nicholas Hodges. Conversation with Tom Service." *Contemporary Music Review* 24, no. 1 (February): 77–88. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293628>.

Received: August 29, 2023

Accepted: May 17, 2024

Author's information:

Olga A. Krasnogorova — Ph.D. (Art Studies), First vice-rector — Vice-rector for education and development, Professor, Head of Piano Subdepartment, V. S. Popov Academy of Choral Art (Moscow)



Научная статья

УДК 78.071.1"20"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.05>

Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забывтые мотивы» Марка Булошникова

Виктория Александровна Кожевникова

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
ул. Пискунова, 40, Нижний Новгород 603950, Российская Федерация
dvuu135@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7112-8445>

Аннотация. Термин «постирония», постепенно входящий в исследовательский обиход, в настоящее время еще не занял устойчивого положения в системе музыковедения. Тем не менее постирония как особая грань комического, предполагающая включение лирического компонента в ироническое высказывание, нередко выступает в качестве индивидуального композиторского метода. При этом способы воплощения иронического и лирического начал во многом зависят от жанровой принадлежности сочинения, стилового контекста, в котором оно создавалось.

Репрезентативными образцами воплощения постиронии стали сочинения «Грустный раек» (2015) и «Забывтые мотивы» (2023) Марка Булошникова — представителя поколения композиторов-миллениалов. Рассмотренные в статье сочинения Булошникова демонстрируют близкое художественное прочтение одной темы: ирония над культурными мифами и «штампами» советского периода органично сочетается в них с оттенком грусти, ностальгии.

Анализ упомянутых опусов позволяет определить некоторые специфические черты постиронии. Среди них — *тесная связь с принципом осцилляции*. При этом характерное колебание между иронией и искренностью может воплощаться не только в художественном тексте, но также на уровне названия и авторского комментария. Кроме того, постирония нередко предполагает взгляд в прошлое через призму объективного и субъективного начал, стремление к личной интерпретации предшествующих событий. Отсюда — ретроспекция как концептуальная основа сочинения, а также *рефлексия*, результатом которой становятся ощущение собственной принадлежности к прошлому, ностальгия или намеренное увеличение психологической дистанции.

Ключевые слова: постирония, ирония, лирическая сатира, соц-арт, Булошников

Для цитирования: Кожевникова В. А. Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забывтые мотивы» Марка Булошникова // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 278–293. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.05>.

Research Article

Musical Faces of Post-Irony: “Sad Rayok” and “Forgotten Motives” by Mark Buloshnikov

Victoria A. Kozhevnikova

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory,
40 Piskunov str., Nizhny Novgorod, 603950 Russia
dvuu135@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7112-8445>

Abstract. The term “post-irony”, which is gradually entering the research community, has not yet taken a stable position in the system of musicology. Nevertheless, post-irony as a special facet of the comic, which implies the inclusion of a lyrical component in an ironic statement, often acts as an individual composer’s method. At the same time, the ways in which the ironic and lyrical principles are embodied largely depend on the genre of the work and the style context in which it was created.

Representative examples of the embodiment of post-irony were the works “Sad Rayok” (2015) and “Forgotten Motives” (2023) by Mark Buloshnikov, a representative of the generation of millennial composers. The works by Buloshnikov considered in the article demonstrate a close artistic reading of the same theme: irony over the cultural myths and “stamps” of the Soviet period is organically combined in them with a touch of sadness and nostalgia.

Analysis of the mentioned opuses allows us to determine some specific features of post-irony. Among them is a close connection with the principle of oscillation. At the same time, the characteristic oscillation between irony and sincerity can be embodied not only in a literary text, but also at the level of the title and the author’s commentary. In addition, post-irony often involves looking into the past through the prism of objective and subjective principles, the desire for a personal interpretation of previous events. Hence — retrospection as the conceptual basis of the essay, as well as reflection, the result of which is a feeling of belonging to the past, nostalgia or a deliberate increase in psychological distance.

Keywords: post-irony, irony, lyrical satire, social art, Buloshnikov

For citation: Kozhevnikova, Victoria A. 2024. “Musical Faces of Post-Irony: ‘Sad Rayok’ and ‘Forgotten Motives’ by Mark Buloshnikov.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / Journal of Moscow Conservatory 15, no. 2 (June): 278–93 (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.05>.

Постирония — многоликое явление современности — представляет собой некое промежуточное состояние между иронией и искренностью, причем в каждом отдельном случае степень выраженности того или иного компонента может быть различной.

Как предмет научного интереса постирония пользуется особым вниманием со стороны зарубежных ученых, прежде всего литературоведов [10; 11]. В российском культурном пространстве (преимущественно в медиасфере)

термин получил распространение в связи с нашумевшим рэп-баттлом 2017 года (см. об этом: [6]). Подчеркнем, однако, что, став новым трендом в молодежной среде, постирония как понятие первоначально определялась весьма поверхностно и неточно.

Несколько позже, в начале 2020-х годов, к анализу термина обратились отечественные исследователи. Отметим интерес к указанной проблематике со стороны философов [7], филологов [6], журналистов [4], стремление обозначить закономерности существования постиронии в интернет-пространстве и других медиа¹.

О постиронии в музыковедческом дискурсе впервые заговорила композитор и музыковед Настасья Хрущева. Итогом ее исследовательских исканий стала книга «Метамодерн в музыке и вокруг нее», где автор сформулировала связь постиронии с принципом осцилляции (*oscillatio* — колебание, качание). По мнению Н. Хрущевой, постирония является своего рода реакцией на постмодернистскую иронию и носит более выраженный концептуальный, символический характер: «Постирония — это дважды перевернутое прямое высказывание. Постирония — это высказывание, притворяющееся ироничным, но имеющее в виду и прямой смысл. Постирония — это травестия иронии. Постирония — это ирония над иронией» [9, 25].

Частично закрепившееся в современном научном пространстве понятие «постирония» не возникло само по себе: оно уходит корнями в XX век, имея смысловые параллели с литературным феноменом «противоиронии». Данный термин был предложен филологом Владимиром Муравьевым в 1990 году в предисловии к поэме Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки».

Объединяющим упомянутые явления фактором служит осциллирующий эффект — характерное колебание между иронией и искренностью: «Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прежней прямоты и однозначности <...>. Противоирония отказывается сразу и от плоского серьеза, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения» [8, 49]. На наш взгляд, различие между постиронией и противоиронией состоит в специфических смысловых нюансах. Термин «постирония» фиксирует внимание на *хронологии* (пост-ирония — после иронии). «Противоирония» же указывает на иное, в отличие от иронии, *качество* высказывания (против иронии, обратный иронии эффект).

Термин «осцилляция», обозначенный Н. Хрущевой как ключевое свойство эпохи метамодерна, частично перекликается со смыслом формулировки «мерцающая эстетика» Дмитрия Пригова. «Мерцательное отношение между автором и текстом пришло на смену концептуальности, причем очень трудно определить степень искренности при погружении в текст и чистоту дистанции при отстранении от него <...> Главным содержанием оказывается <...> колебание между текстом и позицией вне текста» [12].

¹ Тема литературной и музыкальной постиронии впервые рассмотрена нами в публикации [5], материалы которой использованы во вводной части данной статьи.

Наконец, упомянем еще один литературоведческий термин — «лирическая сатира», закрепившийся в научной мысли в связи с творчеством поэтов-сатириконцев еще в начале XX века. Позже подобные искания отразились в поэзии обэриутов (Н. Олейников, Д. Хармс) и представителей соц-арта (И. Иртеньев, Д. Пригов), а также в музыке на их стихотворения. Таковы, в частности, вокальные циклы «Вечерний полет» Б. Гецелева и «Слезы геральдической души» С. Беринского. Таким образом, вопрос принадлежности постиронии к той или иной культурной парадигме способен стать темой для отдельного исследования. Обратимся к анализу конкретных примеров ее воплощения.

Постирония как особый градус иронии нашла отражение в сочинении Марка Булошникова — представителя поколения композиторов-миллениалов. Сюита для трех голосов и оркестра на стихи Д. Пригова «Грустный раек» (2015) представляет собой крупную вокально-инструментальную композицию с элементами театрализации. Противоречие, свойственное постиронии, заключено уже в первоисточнике, суть которого довольно точно отражают слова С. Беринского: «Пригов, мне кажется, поэт, который сумел оплакать нашу советскую жизнь в самых смешных, даже глумливых стихах. Чего стоит только его цикл стихов о Милицанере» [2, 15].

В самом названии сочинения заявлен парадокс: «грустный раек» звучит как оксюморон, соединение несоединимого. Возникающие ассоциации с музыкальным памфлетом М. Мусоргского «Раек» и кантатой Д. Шостаковича «Антиформалистический раек», произведениями сатирической направленности, вступают в явное противоречие с эпитетом «грустный». Тем самым М. Булошников намеренно отсылает слушателей к двум далеким образным полюсам, подчеркивая дистанцию между ними. Этой же цели служит особый тон высказывания: незатейливость музыкального языка, доступная манера исполнения.

Избранные композитором тексты Д. Пригова поручены трем главным героям сочинения. Три гражданина становятся носителями разных смыслов, при этом каждый из них проходит своего рода образную эволюцию. Гражданин № 1 — советский «милицанер» — бдительно несет службу и как никто осознает важность собственной персоны. Во время премьеры образ доблестного гражданина был театрально подчеркнут настоящими атрибутами госслужащего — певец находился на сцене в милицанской форме, с традиционной фуражкой.

Отметим, что в первой половине сюиты образ Милиционера в буквальном смысле господствует над остальными: ему принадлежит большая часть сольных номеров. Автор подчеркивает: «Гражданин № 1 самый сложный. Его милицкий облик — фасад, за которым скрывается целый комплекс масок. В этом “рядовом” человеке соединяются и угроза, и поэтичность, и некий внутренний код, характерный для власть предержащих. Мне было важно сохранить эту яркость, не вуалировать ее “сложной” музыкой, а напротив через театральность только подчеркнуть, соединить с интонациями, содержащими некие штампы общественного восприятия. Поэтому многое у этого “гражданина” романтизировано, подано даже с некоторой ностальгией»².

² Здесь и далее используются материалы бесед автора статьи с композитором.

Интересно развитие образа. Первый сольный музыкальный номер Милиционера написан в барочном духе. Клавесин с его характерным тембром дублирует вокальную партию вместе с гобоем, камерность высказывания подчеркивается сдержанным звучанием струнной группы. Реплика солиста «Аллилуйя» сопровождается авторской ремаркой «фальцет (аки ангел небесный)». Наивная, почти детская манера исполнения несколько умеряет пафос важного, строгого Гражданина.

1

II. Аллилуйя

The musical score is for the piece "Allyluia" (II). It is marked "Moderato" with a tempo of quarter note = 90. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Soprano (1. sp.), Harpsichord/Cembalo (P/cemb.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), and Cello/Double Bass (Vc./Cb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal line with lyrics: "фа льцет (аки а нгел небесный) / А-ли-луй-я а-ли-луй-я а-ли-луй-я а-ли-луй-я а-ли-луй-я а-ли-луй-я". The second system includes the instrumental parts for strings and harpsichord. Dynamics range from *mp dolce* to *pp leggiero*. Performance instructions include "senza vibr." and "leggiero".

Постепенно образ разрастается, становится собирательным: в репликах героя узнаются личности известных политических деятелей СССР — Держинского и Сталина. Отсылки к ним усиливают сферу «советского» в сочинении.

Номер «Милиционер гуляет в парке» становится кульминацией этой линии, концентрируя в себе постепенно нараставшее до этого внутреннее противоречие. Здесь наиболее ощутима амбивалентность: с одной стороны — юмор, с другой — неподдельный ужас. Фигура Милиционера предстает в зловещем облике с первых тактов песни, энергичное начало которой напоминает барочный инструментальный тематизм. Главным стимулом к достижению кульминации служат слова Пригова, образующие припев:

Когда мундир не нужен будет.
 Ни кобура, ни револьвер.
 И станут братия все люди.
 И каждый — милиционер.

Последнюю строку должны произнести музыканты струнной группы (располагающиеся, по замыслу автора, на авансцене). Далее звучит угрожающий Марш, завершающийся свистком Милицанера. «Он регулирует все, даже объем угрозы».

Гражданин № 2 — условно лирический герой. Основой его партии послужил стихотворный цикл Д. Пригова «Паттерны». «Цикл "Паттерны", нашедший претворение для Гражданина № 2, мне понравился своей простотой, повторяемостью конструкции при перемене героев каждого стиха», — отмечает композитор. Устойчивая схема-шаблон служит главным принципом построения стихотворного текста:

У меня была кошка, замечательная кошка.
 Она жила, выглядывала из окошка,
 Она жила, кушала и ела,
 И делала свое дело.
 И я подумал: что за сила
 Ее помимо зверей замесила
 И поставила здесь у окошка,
 И я заплакал, как маленькая кошка.

Данная схема каждый раз трансформируется в зависимости от того, какой человек/предмет/животное становится объектом внимания автора. При этом обнаруживается движение от безличных образов (книга, нечто) к образам страны, матери, рассуждения о которых носят философско-лирический характер.

Возрастающая значимость лирической сферы в партии Гражданина № 2 подчеркивается и музыкальными средствами. Если первые шесть паттернов читаются солистом без инструментального сопровождения, то с паттерна -7- оркестровая ткань начинает разрастаться: «Метафорически я представлял это так — сперва он совсем одинокий, но далее, с каждым новым стихом этот лирический гражданин получает все большую поддержку. Нарастающая инструментовка словно "обнимает" его».

Субъективный тон высказывания прочитывается в выборе тональности (*f-moll*), динамических нюансах (*pp*), а также в интонационных и гармонических формулах. Нисходящие секундовые ходы, относительно малый диапазон вокальной партии подчеркиваются плагальным колоритом (см. пример 2).

Гражданин № 3 — носитель объективного начала, выражающий мысль народа (архетип юродивого). Тексты его своеобразны: кажущиеся на первый взгляд бессмыслицей, они затрагивают важные философские вопросы и образы (жизнь, смерть, народ).

XXII. Гражданин № 2 (паттерн -7-)

50

$\text{♩} = 52$

Cl.

pp

2 гр.

У ме- ня был пес, за-ме- ча-тель-ный пес, он сво-ю жизнь ря-дом с мо- ей на ве-ре-воч-ке нес, он

pf

pp *lento*

1/2 ped sempre una corda sempre

$\text{♩} = 52$ *I solo senza vibr.*

V-ni I

pp *I solo senza vibr.*

V-ni II

pp *I solo senza vibr.*

V-le

pp *I solo senza vibr.*

Vc.

pp *I solo senza vibr.*

Народ не знает смерти — потому
 Он есть лицо, но личность он не есть.
 Он потому необратим и весь
 И целиком сдвигаем потому.
 И потому ему всегда пора,
 И он всегда пространство для речей.
 Он рассыпается на уровне: Зачем
 И собирается на уровне: Ура.

Роль героя значительна: он уравнивает контрастные образы Граждан № 1 и № 2. «Тексты Гражданина № 3 должны отстранять нас от линий двух других «граждан», но постепенно складываться в нечто общее».

Партия Гражданина № 3 предполагает в основном художественное чтение текста; единственная песня располагается почти в самом конце сочинения (перед трио, объединяющим всех героев) (см. пример 3).

Важную драматургическую функцию выполняют инструментальные номера: увертюра (I), марш (XXI), финал (XXVIII). Их парадный, преувеличенно ликующий тон вызывает ассоциации с отдельными фрагментами «Зимы священной» Л. Десятникова.

3

8 a2

fag.

cor.

perc 2

3 pr.

V-ni II

V-ni II

V-le

Vc.

Cb.

pen-но о-но о-бо-ни-м про-тив-ос-то-ит меж ни-ми пти-ца бел-ка и мед-ведь на

p
senza sord
mp

pizz.
pizz. mp
pizz. mp
pizz. mp
mp
pizz.
mp

Торжественность, доходящая до предела, особенно комична на фоне серьезных «паттернов» Гражданина № 2. Ирония над советской мифологией осциллирует с субъективным лирическим высказыванием, объединяясь в цельную композицию с противоречивым названием «Грустный раек».

Своеобразным продолжением этой линии в творчестве М. Булошникова стал вокальный цикл «Забытые мотивы» (на стихи В. Лебедева-Кумача и Д. Пригова), завершенный летом 2023 года³. Сочинение представляет собой художественный диалог с советским прошлым. Ощущаются здесь и игра с культурным мифом о Москве-столице (о котором писала И. Барсова [1]), и обращение к стилям мастеров XIX и XX веков (М. Мусоргского, Н. Метнера): «Работая с отобранными поэтическими текстами, мне представлялось невозможным говорить на “собственном” языке, потребовался (скорее интуитивно, нежели намеренно) диалог с музыкальной традицией».

Цикл включает четыре номера. Литературной основой первого — «Фуги» — послужил текст популярной в сталинское время песни «Москва майская» (слова В. Лебедева-Кумача, музыка братьев Покрасс).

Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля,
Просыпается с рассветом
Вся Советская земля.

³ Премьера сочинения состоялась в Большом зале Нижегородской консерватории 22 сентября 2023 года на концерте фестиваля «Диалог “правых” и “левых”», посвященном музыковеду Тамаре Николаевне Левой. Примечательно, что композитор задумал этот вокальный цикл не только как приношение Учителю, но и как диалог с ним. В личной беседе композитор отметил: «“Забытые мотивы” задумывались мной как личное высказывание, обращенное к Тамаре Николаевне».

Холодок бежит за ворот,
Шум на улицах сильней.
С добрым утром, милый город, —
Сердце Родины моей! <...>

Обращение к общеизвестным стихам, использование их в новом музыкальном контексте воспринимается как ирония, игра, взгляд в прошлое, но с иного ракурса. Лирико-патриотическое содержание стихотворения вступает в противоречие с жестким, токкатным движением фортепианного сопровождения. Наложение противоположных смысловых пластов, в данном случае несоответствие словесного текста и музыки, является одним из ключевых свойств постиронии.

4

В стихотворении проступают неподдельная искренность самого поэта, открытость и прямота его высказывания: «Это Пригов в свое время уже все понимал о действительности, а у Лебедева-Кумача нет этой дистанции, слова подаются впрямую. Но в соседстве со стихами Пригова его в чем-то наивные тексты начинают работать по-другому». Именно поэтому заключительная реплика первого номера («До свиданья, день вчерашний, здравствуй, новый, светлый день») звучит одновременно радостно и угрожающе. Ликующий восторг сочетается здесь с фатальным ощущением предопределенности, а ожидание очередного «светлого» дня становится равнозначным почти смертному приговору. Неслучайно постлюдия этого номера-гимна сопровождается ремаркой *trágico* и грозными аккордами фортепиано (см. пример 5).

«Название “фуга” для меня почти силвестровское, — комментирует начало цикла автор. — Валентин Васильевич как-то сказал мне: “У Баха есть цикл 24 прелюдии и фуги, а у Шопена только прелюдии — фуг нет, потому что фугой была его жизнь”. Действительно, прелюдия — нечто подводящее к “событию”, а фуга — само “событие”, драма, наполненная сутью. С этой точки зрения первый номер “Забытых мотивов” — это активный старт, начало всей драмы. Это удар без всяких прелюдий».

Текст второго номера («Интерлюдии») повествует о реальном историческом лице — царе Иване Грозном.

Ярко-красною зимою
 Густой кровью залитою
 Выезжал Иван Васильич
 Подмосковный государь <...>

Название номера обманчиво: драма продолжается, выходя на новый уровень. Как в стихотворении Пригова, так и в «Забытых мотивах» представлен не исторический портрет царя, а его архетипический образ. По словам композитора, «на месте Ивана Грозного может быть кто угодно». То же относится и к изображению Москвы: это не конкретный город, а обобщенный образ страны, ее «лицо».

Смысловое несоответствие реализовано в «Интерлюдии» с нарочитой прямотой. Кровавая драма, расправа над неугодными, разворачивается на фоне непрехотливой танцевальной музыки (в духе детской польки) (см. пример 6).

Следуя за поэтическим текстом, композитор нередко прибегает к изобразительности. Так, эпизод, повествующий о суровых царевых помощниках, построен на декламационных интонациях в духе М. Мусоргского. Унисонное проведение мелодической линии в низком регистре фортепиано звучит угрожающе, а потому служит эффектной музыкальной зарисовкой «защитников» государя (см. пример 7).

6

Allegretto $\text{♩} = 80$

Яр-ко крас-но-ю зи-мо-ю гус-той

7

151

Ой, Ма-лю-та да Ску-ра-та. Два ог-ром-ны-е мед-ве-дя

Третий номер цикла «Перпетуум мобиле» представляет собой вольное прочтение композитором пригововского текста.

Страна большая. От Москвы отъедешь
 Так сразу по стране и едешь.
 Бодрствованием едешь и ночлегом
 И вся она покрыта снегом.
 О вся она — цветущий сад
 Повсюду лозунги висят
 И жизнь как могут украшают
 До умозрительности возвышают.

«Вечное движение» создается Булошниковым за счет варьированного повторения текста. В добавленной строфе композитор изменяет лишь первые две строчки:

Еще подальше от страны отъедешь,
 По замечательной стране ты едешь <...>

При этом фраза «еще подальше от Москвы отъедешь» может мыслиться как рефрен, дающий начало каждой новой строфе без принципиального изменения смысла. Композитор отмечает: «Мы будто находимся в заколдованном круге, снова и снова переживая “день сурка”».

Авторская ирония усиливается благодаря не только намеренному расширению литературной основы, но и ремарке в вокальной партии («в манере Кобзона»).

8

Alla marcia ♩ = 104-112

mp в манере И. Кобзона

Стра-на боль-ша-я. От Моск

mp lugubre, secco

Глубокомысленность и характерный пафос исполнительской манеры, подчеркнутые «мрачным» фортепианным речитативом в первых двух тактах, можно интерпретировать как масочность: «На такие тексты, как у Пригова, нужно писать музыку. При этом она должна исполняться почти театрально. Подобный прием я использую и в «Грустном райке», где Милицанер то снимает фуражку, то надевает. Будто снимает и надевает маску».

Неслучайно отдельные эпизоды номера сопровождаются авторским указанием «без «маски»». Поэтический образ Москвы («и вся она цветущий сад») воплощен и чисто музыкальными средствами: романсовый склад, тональная драматургия (As-dur — Des-dur — b-moll), тихая динамика создают пространство для лирико-субъективного высказывания.

9

без «маски»

15 rit. *mp*

232

ле гом... и вся о-на пок-ры-та сне - гом. О

Con anima
dolce poco a poco cresc.

236

вся о - на цве-ту-щий-сад. Пов-сю-ду ло-зун-ги ви - сят. И

p dolce, delicatamente poco a poco cresc.

sim.

Однако лирическая сторона стихотворения становится объектом для композиторской пародии. Намеренно преувеличенная возвышенность (и даже чувствительность), характерные для текста, проявляются и в музыке, и в исполнительской манере. Трогательная тема эпизода *Con anima*, сопровождаемая ремарками *dolce, delicatamente*, в сочетании со словами «повсюду лозунги висят» воспринимается неоднозначно. Ностальгический модус, намеренно «обнаженная» искренность и поэтичность этого эпизода вступают в явное противоречие с ироническим подтекстом, образуя специфическую смысловую амбивалентность.

Заключительный номер цикла — «Постлюдия» — представляет собой лирическое послесловие, отсылающее к категориям времени и памяти.

<...> Куда ж мы спешили-летели?
И где отошли от летучего сна? —
Да там, где уже не прозрачна сосна
И где не прекрасны, но памятливы ели.

Постлюдия не просто завершает цикл. Постлюдийность выступает здесь как особый тип художественного высказывания с присущими ему элегическим тоном и стремлением к интроспекции. В этом смысле характер и драматургическое значение заключительного номера «Забутых мотивов» соотносится с одним из ключевых качеств музыки В. Сильвестрова (см. об этом: [3]).

Свидетельством авторской рефлексии служит и обращение к музыке Н. Метнера, у которого Булошников позаимствовал название для своего опуса. Тема его «Сонаты-воспоминания», входящей в сверхцикл «Забутые мотивы» соч. 38, стала интонационной основой для Постлюдии. Ее контуры обозначаются уже в первых тактах — в коде она выкристаллизовывается в виде цитаты.

10



Сочетание «поэтики забытого» с ироническим воспроизведением советского прошлого составляет художественную суть вокального цикла, одним из «рабочих» названий которого было «Музыка в старинном стиле». Действительно, «Забутые мотивы» представляют собой антологию разных стилей, включая барокко (барочные аллюзии возникают в интерлюдиях первого номера) и поздний романтизм. Авторская игра с советскими мифологемами не сводится здесь к маршам и гимнам. Она охватывает и лирико-патриотическую песню, и разнообразные образцы советского масскульта. Композитор вступает в диалог с М. Мусоргским и Н. Метнером, Д. Приговым и В. Лебедевым-Кумачом,

Б. Чайковским и Б. Гецелевым. Идейное содержание текста, его многослойность и смысловая амбивалентность свидетельствуют о концептуалистском характере сочинения.

При этом все компоненты цикла связаны с его ключевой темой — темой памяти. Образы и мифы советского прошлого «звучат» сегодня так же, как «звучали» много лет назад, а композитор, обладающий «генетическим колодезем памяти» (выражение В. Сильвестрова), воплощает их в разных стилевых и жанровых вариантах. В этом смысле цикл «Забытые мотивы» продолжает линию, начатую в «Грустном райке».

Рассмотренные сочинения Булошникова демонстрируют близкое художественное прочтение одной темы: ирония над культурными мифами и «штампами» советского периода органично сочетается в них с оттенком грусти, ностальгии. Подчеркнутая простота их по-детски наивного материала коррелирует с инфантильным сознанием советского человека. И в то же время поэтические тексты и музыка представляются настолько злободневными, а потому пугающими, что непонятно, уместно ли здесь смеяться. Возможно, мы имеем дело с тем самым «мерцанием», которое исследователи связывают с понятием «постиронии»? Композитор ответил на наш вопрос простыми словами: «Это смех сквозь слезы».

Тем не менее, анализ двух циклов позволяет определить осцилляцию как важнейший признак постиронии. Колебание между иронией и искренностью воплощается у Булошникова не только в художественном тексте, но также на уровне названия и авторского комментария. Кроме того, постирония нередко предполагает взгляд в прошлое через призму объективного и субъективного начал, стремление к личной интерпретации предшествующих событий. Отсюда — ретроспекция как концептуальная основа сочинения, а также рефлексия, результатом которой становятся ощущение собственной принадлежности к прошлому, ностальгия или намеренное увеличение психологической дистанции.

Музыкальные лики постиронии обнаруживаются в сочинениях разных жанров, однако наиболее рельефно они проявляются в музыке со словом⁴. Это связано с присущей методу постиронии амбивалентностью. Смысловое противоречие, заключенное в нем, требует наличия в тексте произведения как минимум двух пластов, способных в одновременности воплощать противоположные модусы чувствования. Наиболее подходящим для этого оказывается прием контрастного контрапункта слова и музыки, при котором иронический и лирический компоненты развиваются параллельно. Баланс между противоположными модусами может быть различен, неизменным остается лишь критико-ностальгическое мировосприятие, постироничный авторский жест, заключающий в себе дистанцированное и одновременно субъективно-искреннее авторское высказывание.

⁴ В инструментальной музыке постирония также предполагает смысловую двуплановость. Контрастный контрапункт реализуется в данном случае благодаря названию сочинения, авторскому комментарию, используемым жанрово-стилевым моделям, цитатам и аллюзиям. В качестве примера приведем сочинения Р. Щедрин («Российские фотографии»), В. Сильвестрова («Китч-музыка»), Э. Денисова («Пароход плывет мимо пристани») и др.

Использованная литература

1. Барсова И. А. Миф о Москве-столице (1920–1930) // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 174–178.
2. Беринский С. С. Что завершено, что в работе, что задумано? // Советская музыка. 1991. № 1. С. 14–15.
3. Булошников М. Л. Метафорический стиль Валентина Сильвестрова. СПб.: Jaromír Hladík, 2022. 208 с.
4. Зубков А. А., Лисик Т. В. Постирония как современное явление в отечественном интернет-пространстве // Общество. Наука. Инновации (НПК-2020): сборник статей XX Всероссийской научно-практической конференции: в 2 т. Т. 1. Киров: ВятГУ, 2020. С. 247–253.
5. Кожевникова В. А. Литературные и музыкальные лики постиронии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 56–61. 1. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.007>.
6. Масалов А. Е. Пост-ирония и «мерцание»: к вопросу о некоторых типологических схождениях русского рэпа и актуальных поэтических практик // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Спецвыпуск: Рэп: филологический ракурс. Екатеринбург; Тверь: [б. и.], 2020. С. 22–31.
7. Павлов А. Дивный, новый «цифровой мир»: постирония как ценностная установка мировоззрения миллениалов // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 3. С. 16–31. <https://dx.doi.org/10.17805/ggz.2019.3.2>.
8. Проективный философский словарь. Новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. 512 с. (Тела мысли).
9. Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: Рипол-Классик, 2020. 304 с.
10. Hoffman L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016. 387 p.
11. Konstantinou L. Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / ed. by R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. P. 87–102.
12. Prigov D. What More is There to Say // Third Wave: The New Russian Poetry / ed. by K. Johnson, S. Ashby. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. XVI, 289 p.

Получено: 14 апреля 2024 года

Принято к публикации: 14 мая 2024 года

Об авторе:

Виктория Александровна Кожевникова — студентка Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, композиторско-музыкальный факультет

References

1. Barsova, Inna A. 1997. “Mif o Moskve-stolitse (1920–1930) [The Myth of Moscow the Capital (1920–1930)].” *Muzikal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2 (659), 174–78. (In Russian).
2. Berinsky, Sergey S. 1991. “Chto zaversheno, chto v rabote, chto zadumano? [What's Completed, What's in the Work, What's Planned?].” *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 1, 14–15. (In Russian).
3. Buloshnikov, Mark L. 2022. *Metaforicheskiy stil' Valentina Sil'vestrova* [Metaphorical Style of Valentyn Silvestrov]. St. Petersburg: Jaromir Hladik. (In Russian).
4. Zubkov, Artem, and Tat'yana V. Lisik. 2020. “Postironiya kak sovremennoe yavlenie v otechestvennom internet-prostranstve [Post-Irony as a Modern Phenomenon in the Domestic Internet Space].” *Obshchestvo. Nauka. Innovatsii* [Society. Science. Innovations], collected papers, vol. 1, 247–53. Kirov: Vyatskiy gosudarstvennyy universitet. (In Russian).
5. Kozhevnikova, Victoria A. 2023. “Literary and Musical Facets of Post-Irony.” *Aktualnye problemy vysshego muzikal'nogo obrazovaniya / Actual Problems of High Musical Education*, no. 3 (70), 56–61. (In Russian). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.007>.
6. Masalov, Aleksey E. 2020. “Post-irony and ‘Blinking’: Toward the Question about Some Typological Convergence of Russian Rap and Relevant Poetic Practices.” *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, special issue: *Rep: filologicheskiy rakurs* [Rap: Philological Perspective], 22–31. Yekaterinburg; Tver: n.p. (In Russian).
7. Pavlov, Aleksandr V. 2019. “Brave New ‘Digital World’: Postirony as a Value System of Millennials’ Worldview.” *Gorizonty gumanitarnogo znaniia / The Horizons of Humanities Knowledge*, no. 3, 16–31. (In Russian). <https://doi.org/10.17805/ggz.2019.3.2>.
8. Tulchinsky, Grigory L., and Mihail N. Epstein, eds. 2003. *Proektivnyy filosofskiy slovar'. Novye terminy i ponyatiya* [Projective Philosophical Dictionary: New Terms and Concepts]. St. Petersburg: Aletheia. (In Russian).
9. Khrushcheva, Nastasya A. 2020. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodern in Musik and Around It]. Moscow: Ripol-Classic. (In Russian).
10. Hoffman, Lucas. 2016. *Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. Bielefeld: Transcript.
11. Konstantinou, Lee. 2017. “Four Faces of Postirony.” In *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. Edited by Van den Akker, Robin, Timotheus Vermeulen, and Alison Gibbons, 87–102. Lanham: Rowman & Littlefield.
12. Prigov, Dmitri A. 1992. “What More is There to Say.” In *Third Wave. The New Russian Poetry*, edited by Kent Johnson and Stephen M. Ashby, 101–3. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Received: April 14, 2024

Accepted: May 14, 2024

Author's information:

Victoria A. Kozhevnikova — student of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Department of Composition and Musicology



Научная статья
УДК 78.071.4:780.613

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.06>

Екатерина Вальтер-Кюне: искусство педагогики

Марина Михайловна Подгузова

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
marina.podguzova@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

Аннотация: Е. А. Вальтер-Кюне — одна из выдающихся отечественных арфисток конца XIX — начала XX столетий. Она вела активную исполнительскую и педагогическую деятельность, являлась солисткой Мариинского театра и профессором Санкт-Петербургской консерватории. Профессиональная биография петербургской исполнительницы до настоящего времени не становилась объектом научного исследования, вследствие чего значение деятельности Е. А. Вальтер-Кюне было затушевано. Предлагаемая публикация впервые посвящена работе арфистки в сфере педагогики. Представленные в статье архивные документы позволили изучить систему отбора учебного репертуара, требования к исполнительскому мастерству учеников, способы контроля профессиональной подготовленности, которые использовала Екатерина Адольфовна. Архивные источники также помогли установить, что в ходе педагогической деятельности Е. А. Вальтер-Кюне смогла значительно расширить репертуар для своего инструмента, осуществив большое число переложений фортепианных миниатюр для арфы. Новаторством стало и включение в круг произведений, исполняемых в рамках учебной программы, сочинений для солирующей арфы, а также первый опыт классных арфовых концертов, состоявшихся в доме исполнительницы. В этой связи педагогическая деятельность Е. А. Вальтер-Кюне приобретает огромное значение, поскольку следствием ее работы стало существенное усовершенствование вузовского образовательного процесса, а также значительное повышение профессионального уровня учениц класса арфы Петербургской консерватории. Вследствие этого делается вывод о значительном вкладе исполнительницы в развитие отечественного арфового искусства.

Ключевые слова: Е. А. Вальтер-Кюне, арфа, арфовое искусство, Санкт-Петербургская консерватория, русская арфовая школа

Для цитирования: Подгузова М. М. Екатерина Вальтер-Кюне: искусство педагогики // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 294–309 <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.06>.

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN PERFORMANCE ART

Research article

Ekaterina Walter-Kühne: The Art of Pedagogy

Marina M. Podguzova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
marina.podguzova@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

Abstract: E. A. Walter-Kühne is one of the outstanding Russian harpists of the late 19th and early 20th centuries. She was active in performing and teaching, being a soloist at the Mariinsky Theater and a professor at St. Petersburg Conservatory. The professional biography of the

St. Petersburg performer has not yet become the object of scientific research, as a result of which the significance of the activities of E. A. Walter-Kühne was obscured. This publication is for the first time devoted to the work of the harpist in the field of pedagogy. The archival documents presented in the article made it possible to study the system of selecting educational repertoire, requirements for performing skills, and methods of monitoring professional preparedness that Ekaterina Adolfovna used. Archival sources also helped to establish that during her teaching career, E. A. Walter-Kühne was able to significantly expand the repertoire for her instrument, performing a large number of arrangements of piano miniatures for the harp. Another innovation was the inclusion of pieces for solo harp in the range of works performed as part of the curriculum, as well as the first experience of class harp concerts held in the performer's home. In this regard, the pedagogical activity of E. A. Walter-Kühne is of great importance, since the consequence of her work was a significant improvement in the conservatory educational process, as well as a significant increase of the professional level of students in the harp class of St. Petersburg Conservatory. As a result, a conclusion is made about the significant contribution of the performer to the development of domestic harp art.

Keywords: E. A. Walter-Kühne, harp, harp art, St. Petersburg Conservatory, Russian harp school

For citation: Podguzova, Marina M. 2024. "Ekaterina Walter-Kühne: The Art of Pedagogy." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 294–309. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.06>.

Екатерина Адольфовна Вальтер-Кюне¹ — одна из выдающихся отечественных арфисток конца XIX — начала XX столетия. Активная сольная концертная деятельность, работа в качестве солистки Мариинского театра, а также профессора Санкт-Петербургской консерватории позволяют сделать вывод о ее высоком профессиональном мастерстве.

Публикации о блистательной исполнительнице в значительной мере опирались на воспоминания, и в гораздо меньшей степени — на архивные документы. Попытки изложить творческую судьбу Вальтер-Кюне зачастую сводились к формату заметок, имевших небольшой объем. Отечественное музыковедение в сфере арфового искусства по преимуществу располагало сведениями общего характера о жизни и деятельности Екатерины Адольфовны, представленными в мемуарах К. А. Эрдели [10], а также книгах В. Г. Дуловой [1], Н. Н. Покровской [3] и А. Д. Тугай [8]. В настоящее время широко известные факты профессиональной биографии исполнительницы пополняются в связи с изучением архивных материалов [2]. Вместе с тем представления о творческой личности Екатерины Адольфовны в наши дни всё еще остаются неполными.

Предлагаемая публикация впервые посвящена педагогической деятельности арфистки, которая началась в 1892 году, когда «Е. А. имела счастье играть перед Царской Семьей и была назначена по повелению Ея Императорского Величества Государыни Марии Федоровны профессором арфы в Смольном институте Благородных девиц» [11, 297]². Фактически первой и одной из самых талантливых воспитанниц Екатерины Адольфовны в названном учебном заведении

¹ Вальтер-Кюне Екатерина Адольфовна (1870–1931) — арфистка. Солистка Мариинского театра. Преподавала в Смольном институте, являлась профессором Санкт-Петербургской консерватории. Автор известнейшей Фантазии на темы оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» для арфы, а также многочисленных переложений для своего инструмента.

² Здесь и далее в цитатах сохранены оригинальные орфография и пунктуация.

стала К. А. Эрдели³, во многом продолжившая и развившая начинания своей наставницы в сферах исполнительства, педагогики, создания сочинений и переложений для инструмента.

С 1904 по 1917 год Вальтер-Кюне преподавала в Санкт-Петербургской консерватории, куда была приглашена «ординарным профессором 2-степени <...> 1 сентября 1904 года»⁴. Отметим данный, ранее не упоминавшийся факт, свидетельствующий, что арфистка вступила в педагогический состав названного вуза сразу в качестве профессора. Ее ученицами в консерватории северной столицы были Э. А. Дамская⁵, Л. Л. Штембер⁶, А. Я. Гельрот⁷, М. Д. Горелова⁸, Л. Каянус-Бленнер⁹ и другие.

Педагогика являлась одной из основных сфер деятельности Вальтер-Кюне, которой она посвятила около трех десятков лет своей жизни. Однако, помимо фактологических сведений о службе Екатерины Адольфовны в Смольном институте и Санкт-Петербургской консерватории, музыковедение в области арфового искусства до настоящего момента не обладало иными данными, касающимися ее работы в названной сфере и позволяющими сформировать представление о педагогических воззрениях исполнительницы. Вероятно, во многом это связано с отсутствием достоверной информации об итогах труда Екатерины Адольфовны на ниве преподавания. В то же время многих из числа ее учениц можно по праву назвать выдающимися музыкантами.

Ввиду отсутствия письменно зафиксированной школы Вальтер-Кюне, не представляется возможным в полной мере оценить педагогические принципы арфистки. Данное обстоятельство, несомненно, затрудняет анализ системы преподавания,

³ Эрдели Ксения Александровна (1878–1971) — выдающаяся отечественная арфистка. Артистка оркестров Итальянской оперы, Императорского Русского музыкального общества, Московского филармонического общества, Персимфанса, Государственного симфонического оркестра СССР. Солистка оркестра Большого театра. Преподавала в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, Екатеринбургском и Смольном институтах, Петроградской и Московской консерваториях, Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Народная артистка СССР.

⁴ ЦГИА. Ф. 316. Оп. 9. Ед. хр. 19. Л. 1 об.

⁵ Дамская Элеонора Александровна (1898–1956?) — арфистка. Однокашница и приятельница С. С. Прокофьева, которой он посвятил фортепианные миниатюры: «Прелюд» ор. 12 № 7, «К Элеоноре» и «Мимолетность» № 7. Обучалась в классе арфы под руководством Е. А. Вальтер-Кюне в 1909–1916 годах. Арфистка Мариинского театра (Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова).

⁶ Штембер-Вроцкая Лидия Лазаревна (1885–?) — концертирующая арфистка. В 1910 году окончила Санкт-Петербургскую консерваторию в классе Е. А. Вальтер-Кюне.

⁷ Гельрот (Гейльруд) Анна Яковлевна (Янкель-Мойшевна) (1895–1973) — арфистка. Училась в Санкт-Петербургской консерватории у Е. А. Вальтер-Кюне в 1909–1916 годах. Преподавала в Харьковской Специальной музыкальной школе-десятилетке и в Харьковской консерватории. Солистка Харьковского театра оперы и балета имени Н. В. Лысенко.

⁸ Горелова Мария Дмитриевна (1896–1975) — арфистка. В 1908–1911 годах училась игре на арфе в Санкт-Петербургской консерватории у Е. А. Вальтер-Кюне. Солистка оркестра Большого театра. В 1935 году разделила с В. Г. Дуловой I премию на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей.

⁹ Каянус-Бленнер Лиллю (1885–1963) — финская арфистка. Училась в Санкт-Петербургской консерватории у Е. А. Вальтер-Кюне в 1907–1911 годах. Концертировала, преподавала в Академии Я. Сибелиуса (Хельсинки). Лауреат высшей государственной награды Финляндии для деятелей искусств «Pro Finlandia» (1957).



Ил. 1. Екатерина Адольфовна Вальтер-Кюне. Фотоателье «Рейссерт и Флиге», Санкт-Петербург, 1908–1911. Архив Музея музыки Я. Сибелиуса (Финляндия). SmF13791

Figure 1. Ekaterina A. Walter-Kühne. Photographic studio “Reissert & Fliege,” St. Petersburg, 1908–1911. Sibeliusmuseums arkiv. SmF13791

которой она следовала в своей работе. Сама Екатерина Адольфовна осваивала арфу в духе западноевропейской традиции — единственной существовавшей в то время на просторах евразийского континента, на котором только и велось тогда профессиональное обучение игре на инструменте. Педагогом исполнительницы был А. Г. Цабель, позже она стажировалась во Франции и Италии у выдающихся арфистов А. Хассельманса¹⁰ и Ф. Лебано¹¹. В этой связи несложно определить, что методика игры на арфе, по которой Вальтер-Кюне воспитывала своих студенток, представляла собой положения западноевропейской школы.

Однако педагогическая система Вальтер-Кюне, безусловно, представляет немалый интерес для исследователя. Как кажется, изучение особенностей отбора учебного репертуара и требований Екатерины Адольфовны к исполнительскому мастерству, а также выявление в образовательном процессе унаследованных ею канонов европейской школы и, возможно, личных новаций во многом позволят заполнить белые пятна в истории становления отечественной арфовой традиции в ранний период и вернее оценить заслуги Вальтер-Кюне.

Ко времени вступления Екатерины Адольфовны в ряды педагогов не только методика, но и педагогический репертуар учащихся являли собой образцы западноевропейской системы образования арфистов. Безусловно, созданные зарубежными виртуозами-исполнителями сочинения, составлявшие в то время фактически весь учебный репертуар, позволяли студентам овладеть множеством различных приемов игры на инструменте. Однако необходимо отметить, что художественная сторона подобных произведений была достаточно несовершенна, поэтому уже следующее поколение педагогов-арфистов обоих музыкальных вузов нашей страны стремилось качественно преобразовать учебный репертуар, обогатив его переложениями фортепианных сочинений выдающихся композиторов.

Практика исполнения клавирных произведений на арфе зародилась еще в XVIII веке. Часто композиторы писали свои сочинения сразу для обоих инструментов. Среди подобного рода опусов можно назвать Шесть концертов ор. 1 для клавира или арфы WC 49–54 И. К. Баха, Концерт G-dur для клавесина или арфы Г. Х. Вагензейля, Сонату для арфы или клавесина D-dur Ф. Бенды и др.

Первые опыты переложения фортепианных произведений также относятся к названному периоду и принадлежат чешскому арфисту И. Б. Крумпхольцу¹², обработавшему для своего инструмента сочинения Й. Гайдна и И. Н. Гуммеля. Позднее эта практика получила широкое распространение в творчестве

¹⁰ Хассельманс (Ассельман) Альфонс (1845–1912) — французский арфист и композитор бельгийского происхождения. Профессор Парижской консерватории. Его учениками были крупнейшие французские арфисты первой половины XX века.

¹¹ Лебано Феличе (1837–1919) — итальянский арфист и композитор. Концертировал с большим успехом по Европе и Южной Америке. Профессор неаполитанской Консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла (Conservatorio di San Pietro a Majella).

¹² Крумпхольц Иоганн Баптист (1742–1790) — чешский арфист и композитор. Системного обучения музыке не получил. В 1763 году был принят в капеллу князя Эстергази. В этот период написал первые концерты для арфы, пользуясь советами Й. Гайдна. И. Б. Крумпхольц внес усовершенствование в конструкцию инструмента. По предложениям музыканта корпус арфы стали делать округлым, вместо ребристого, педали расположили веером по бокам основания, систему соединения педалей из деки перенесли в колонну, которая с тех пор стала полой.

Р. Н. Бокса¹³, Э. Периш-Альварса¹⁴. Однако со временем переложения фортепианных сочинений уступили место оригинальным, эффектно звучащим произведениям, созданным арфистами. К концу XIX — началу XX столетия репертуар состоял по преимуществу из виртуозных пьес достаточно ограниченного художественного содержания, что постепенно формировало острую потребность в качественном и количественном преобразовании и, таким образом, в возврате к утраченному опыту.

Как музыкант-практик Вальтер-Кюне ощущала насущную необходимость в пополнении арфовой литературы высокохудожественными произведениями и предпринимала масштабные усилия по осуществлению обработок фортепианных миниатюр. Ученица Екатерины Адольфовны, А. Я. Гельрот, вспоминала, что в классе играли «произведения Цабеля, Хассельманса, мелкие пьесы Рамо, маленькие прелюдии И. С. Баха. Е. Вальтер-Кюне многое изменяла в случае особых трудностей <...>» [1, 101]¹⁵. Архивные документы не только позволили значительно расширить данный перечень, но и помогли получить более детальное представление о репертуарных требованиях арфистки к своим воспитанницам, что, в свою очередь, дало возможность составить более точное суждение об уровне обучавшихся в то время студенток.

Ниже приведен фрагмент письма, адресованного Анной Яковлевной Гельрот Ксении Александровне Эрдели. Содержащиеся в нем сведения предназначались для очерка о Екатерине Адольфовне, который К. А. Эрдели планировала включить в книгу «Арфа в моей жизни» [10]. Как кажется, они представляют педагогические воззрения Вальтер-Кюне во многом по-иному, нежели приведенное выше широко известное высказывание той же А. Я. Гельрот, цитируемое в книге В. Г. Дуловой.

Тогда играли много Цабеля: «Баллада»¹⁶, «Каскад»¹⁷, «Лючия»¹⁸, Романс¹⁹, Концертные этюды²⁰; Хассельманса: «Баллада», Ноктюрн²¹, «Охота»²², Колыбельная²³, Мелодический этюд²⁴, Вариации; Ренье, Альварса, Обертюра, Вердаля.

Я играла Ренье «Балладу»²⁵, «Танец фей»; Альварса — «Моисей»²⁶, мелкие вещи. Играли Баха: «Сольфеджио», прелюдии, двухголосные фуги, Гавот, Бурре;

¹³ Бокса Робер Никола Шарль (1789–1856) — французский арфист-виртуоз, композитор, дирижер. В 1807 году поступил в Парижскую консерваторию. С 1813 года служил арфистом в Императорском оркестре. Автор множества произведений, в том числе нескольких опер. В 1817 году был обвинен в мошенничестве, вследствие чего был вынужден переехать в Лондон, где стал одним из основателей и секретарем Королевской академии музыки, а также музыкальным директором Королевского театра. Концертировал в странах Европы, Америке, Австралии, России.

¹⁴ Периш-Альварс Элиас (1808–1849) — английский арфист-виртуоз. В 1834–1838 годах и с 1847 года жил в Вене, был придворным арфистом. Путешествовал по странам Дальнего и Ближнего Востока, Балканскому полуострову, Турции, Европе. Автор сочинений для арфы.

¹⁵ Из письма А. Я. Гельрот В. Г. Дуловой от 20 февраля 1971 года.

¹⁶ Цабель А. Г. Баллада в трех эпизодах ор. 20.

¹⁷ Цабель А. Г. «Каскад» («Шепот водопада». Музыкальный эскиз) ор. 29.

¹⁸ Цабель А. Г. Соло из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур».

¹⁹ Цабель А. Г. Романс ор. 6.

²⁰ Цабель А. Г. Три концертных этюда.

²¹ Хассельманс А. Ноктюрн ор. 43.

²² Хассельманс А. «Охота» ор. 36.

²³ Хассельманс А. Колыбельная ор. 2.

²⁴ Хассельманс А. Этюд ор. 37.

²⁵ Ренье А. Баллада № 2.

²⁶ Периш-Альварс Э. Большая фантазия на темы оперы Дж. Россини «Моисей в Египте» ор. 58.

Рамо — Тамбурин, «Перекиканье птиц», Менуэт; Мендельсона — некоторые Песни без слов; обработки Екатерины Адольфовны: «Фауст»²⁷, «Риголетто»²⁸, «Онегин»²⁹; Пёнитц — «Северная баллада»³⁰; Пьерне — Концерт³¹, Экспромт-каприз³², Кюи — 2 прелюдии³³, Глазунов — Гавот³⁴, Черепнин — «Царица»³⁵; Лядов — «Табакерка»³⁶, Прелюдия³⁷.

В практике были выступления с малым оркестром. Играла я, например, 1-ю и 2-ю часть Концерта Моцарта³⁸. Каянус кончала этим Концертом. Не помню, Богаевская играла ли Баха, но когда мы кончали, то Екатерина Адольфовна давала Баха — или прелюдию, или фугу, возможную для исполнения. Играла Листа «Утешение»³⁹, Ноктюрн⁴⁰; Концерты — Ренье⁴¹, им заканчивала Дамская (1-я исполнительница этого Концерта⁴²), Равеля — Интродукцию и аллегро⁴³, Видора — Хорал и вариации⁴⁴. В обработке Екатерины Адольфовны играли Грига — «Маленькую балладу»⁴⁵ и романс⁴⁶, Дебюсси — Арабески⁴⁷, Лонго — Вариации⁴⁸, Генделя — Пассакалию⁴⁹. Прокофьева Прелюд⁵⁰ играла Дамская на выпускном экзамене. Сен-Санс — Фантазия⁵¹, ею кончала, кажется, Богдановская. Чайковский — «Сентиментальный вальс».

Дорогая Ксения Александровна, мне очень трудно вспомнить многое, так как вся моя библиотека пропала. Многое было, чего не было в печати, может быть, то, что трудно по памяти вспомнить.

Играли Надермана, конечно. Этюды: Бокса, Поссе — 8 этюдов, Холли, Дизи, Томаса⁵².

²⁷ Вальтер-Кюне Е. А. Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст».

²⁸ Лист Ф. — Вальтер-Кюне Е. А. Парафраза на темы оперы Д. Верди «Риголетто».

²⁹ Вальтер-Кюне Е. А. Фантазия на темы оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

³⁰ Пёнитц Ф. «Северная баллада» ор. 33.

³¹ Пьерне Г. Концерт для арфы с оркестром Ges-dur ор. 39.

³² Пьерне Г. Экспромт-каприз ор. 9.

³³ Вероятно, одно из названных сочинений — Кюи Ц. А. Прелюдия ор. 64 № 9.

³⁴ Глазунов А. К. Гавот ор. 49 № 3.

³⁵ Черепнин Н. Н. «Царица» ор. 38 № 13.

³⁶ Лядов А. К. «Музыкальная табакерка» ор. 32.

³⁷ Вероятно, Лядов А. К. Прелюдия ор. 10 № 1 или Прелюдия ор. 11 № 1.

³⁸ Моцарт В. А. Концерт для флейты, арфы и камерного оркестра C-dur KV 299.

³⁹ Лист Ф. «Утешение» № 2 S 172.

⁴⁰ Лист Ф. Ноктюрн «Грезы любви» № 3 S 541.

⁴¹ Ренье Г. Концерт для арфы с оркестром c-moll.

⁴² Речь идет о первом исполнении Концерта А. Ренье в России.

⁴³ Равель М. Интродукция и Allegro Ges-dur для флейты, кларнета, арфы и струнного квартета М 46.

⁴⁴ Видор Ш.-М. Хорал и вариации для арфы с оркестром Ges-dur ор. 74.

⁴⁵ Григ Э. «Маленькая баллада» ор. 65 № 5.

⁴⁶ Григ Э. Романс «Люблю тебя» ор. 5 № 3.

⁴⁷ Дебюсси К. «Две арабески» L 66.

⁴⁸ Лонго А. Тема с вариациями для арфы ор. 50.

⁴⁹ Гендель Г. Ф. Пассакалия из сюиты № 7 g-moll HWV 432.

⁵⁰ Прокофьев С. С. Прелюд C-dur ор. 12 № 7.

⁵¹ Сен-Санс К. Фантазия для арфы a-moll ор. 95.

⁵² Из письма А. Я. Гелброт К. А. Эрдели от 5 января 1954 года // РНММ. Ф. 347. № 1396. Л. 2 об. — 4.

Как видно из письма, сочинения арфистов-исполнителей по-прежнему составляли значительную часть учебного репертуара класса арфы Петербургской консерватории. Однако невозможно не отметить и появившееся в нем существенное количество произведений профессиональных композиторов различных эпох и направлений. Это были обработки произведений И. С. Баха, Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Генделя, К. Дебюсси, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Э. Грига, Н. Н. Черепнина, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, Ц. А. Кюи, выполненные, по всей видимости, самой Вальтер-Кюне.

Необходимо обратить внимание и на число обработок. До настоящего времени имелись сведения лишь о нескольких из них. Помимо названных в книге В. Г. Дуловой, известно, что «арфистке принадлежат <...> переложения для арфы Этюда Н. Рубинштейна, романса Э. Грига “Люблю тебя” <...>» [8, 98]. Как видим, транскрипций, осуществленных Екатериной Адольфовной, было значительно больше. Только в приведенном выше письме упоминаются около двух десятков переложений. Вероятно, потребность в качественном обогащении существовавшего педагогического репертуара в то время была уже настолько велика, что требовала от профессора Санкт-Петербургской консерватории активных действий в этом направлении.

Ни одна из перечисленных выше обработок арфистики пока не найдена, поэтому дать объективную оценку их уровню сложности не представляется возможным. Получить о нем приблизительное понятие можно, лишь опираясь на суждения студенток-исполнительниц, для которых они предназначались. Напомним в этой связи высказывание А. Я. Гельрот, свидетельствующее, что из числа фортепианных миниатюр выбирались сочинения, *доступные для исполнения*. Подчеркнем и суждение арфистики о том, что «Е. Вальтер-Кюне многое изменяла в случае особых трудностей <...>» [1, 101]. К сожалению, в настоящее время невозможно установить степень оправданности тех или иных преобразований авторского текста. Вероятно, они были продиктованы уровнем подготовленности каждой конкретной студентки, которая исполняла обработку.

Следует отметить, что Вальтер-Кюне являлась не только арфисткой. Санкт-Петербургскую консерваторию она окончила с дипломом пианистки и в начале своей музыкальной карьеры вела активную концертную деятельность в качестве исполнительницы на обоих инструментах. Рецензенты неоднократно указывали на уникальный музыкальный дар Екатерины Адольфовны: «Названная барышня — одновременно прекрасная пианистка (ученица Рубинштейна), о чем уже упоминалось на первом вечере квартета. Как виртуозная арфистка (ученица Цабеля), она имеет выдающийся талант. Продолжительные аплодисменты по окончании выступления способствовали выходу исполнительницы на бис» ([15, 1125]; перевод автора данной публикации).

Обратим внимание в этой связи на неслучайный выбор миниатюр для переложения. Екатерина Адольфовна, исчерпывающе зная специфику обоих инструментов, отбирала фортепианные пьесы, которые без труда «ложились» на арфу и, не становясь бледной копией оригинала, выигрывали от приобретенной неповторимой окраски звучания.

Транскрипции большинства сочинений (к примеру, Ф. Мендельсона, К. Дебюсси, Ф. Листа), впервые прозвучавшие на арфе в классе Е. А. Вальтер-Кюне, не только прочно вошли в репертуар консерваторских воспитанниц начала XX столетия, но и, осуществленные уже другими исполнителями, по сей день неизменно звучат

на профессиональной арфовой сцене, а также являются неотъемлемой частью педагогического репертуара. Например, значительный корпус переложений, среди которых обработки и многих из вышеназванных миниатюр, принадлежащие К. А. Эрдели, активно используется современными арфистами. Таким образом, система отбора фортепианных сочинений, выигранно звучащих на арфе, внедренная Екатериной Адольфовной, прошла испытание временем, что, без сомнений, свидетельствует о высоком профессионализме и безупречном музыкальном вкусе арфистки.

Отметим и появление в учебном репертуаре класса Вальтер-Кюне значительного числа сочинений для солирующей арфы. Среди них — произведения В. А. Моцарта, А. Ренье, Г. Пьерне, Ш.-М. Видора, М. Равеля. Подчеркнем, что в более ранний период отечественного музыкального образования — годы работы А. Г. Цабеля и И. И. Эйхенвальд в первых российских консерваториях — ни в одной из них исполнение концертов не было широко распространено. В «Программе класса арфы» московского профессора Иды Ивановны Эйхенвальд, созданной в начале 1890-х годов [9, 60–61], рекомендовано к изучению лишь Концертино К. Обертюра⁵³. Сведений об исполнении сочинений подобного рода воспитанниками Альберта Генриховича Цабеля пока не найдено.

Да, значительного количества из перечисленных А. Я. Гельрот произведений для солирующей арфы во времена работы Эйхенвальд и Цабеля еще не существовало. Однако концерты В. А. Моцарта, Н. фон Вильма⁵⁴, И. Б. Крумхольца⁵⁵, Э. Периш-Альварса⁵⁶ и других уже были созданы. Их отсутствие в учебной литературе в годы работы названных профессоров, вероятно, говорит о недостаточно высоком уровне — в том числе техническом — студентов того времени.

Итак, Екатерина Адольфовна ввела в учебный процесс абсолютно новую исполнительскую практику. Впервые в отечественном образовании изучались произведения для солирующей арфы, заметим, созданные не только арфистами-виртуозами, но и композиторами первого ряда, — к примеру, Концерт для флейты и арфы В. А. Моцарта. Напомним в этой связи, что впервые в России он был исполнен именно Вальтер-Кюне. Выдающееся сочинение М. Равеля «Интродукция и аллегро», на премьере которого в нашей стране солировала выпускница Екатерины Адольфовны, К. А. Эрдели, также стало обязательной составляющей учебной программы воспитанниц консерваторского класса северной столицы.

Анализируя содержание приведенного выше репертуарного перечня, невозможно не обратить внимание на тяготение петербургской арфистки к современной музыке. Это справедливо в отношении и оригинальных сочинений для арфы, и фортепианных миниатюр, избранных Екатериной Адольфовной для переложений. Львиную долю названных в цитированном письме сочинений составляют пьесы, созданные современниками арфистки — как западными, так и отечественными.

Расширение арфового репертуара Вальтер-Кюне видела и в создании новых оригинальных сочинений для своего инструмента. Она сумела оценить талант молодого

⁵³ *Обертюра К.* Концертино g-moll для арфы с оркестром op. 175.

⁵⁴ *Вильм Н. фон.* Концертштюк для арфы с оркестром c-moll op. 122.

⁵⁵ *Крумхольц И. Б.* Концерты для арфы с оркестром: № 1 Es-dur op. 4/1, № 2 B-dur op. 4/2, № 3 E-dur op. 6/1, № 4 D-dur op. 6/2, № 5 B-dur op. 7, № 6 F-dur op. 9.

⁵⁶ *Периш-Альварс Э.* Концертино для арфы с оркестром e-moll op. 34. Концерты для арфы с оркестром: g-moll op. 84, Es-dur op. 98.

С. С. Прокофьева в самом начале творческого пути выдающегося композитора, в то время еще студента Петербургской консерватории. В своем дневнике Сергей Сергеевич писал: «Профессорша арфы, госпожа Вальтер-Кюне, спрашивает, почему я не напишу что-нибудь для арфы. Я отвечаю, что уже есть Прелюд, посвященный ее ученице. Мне Вальтер-Кюне просит принести Прелюд в ее класс и обещает исполнить его на ученическом вечере» [5, 354]. Как видим, еще не зная о существовании пьесы, Екатерина Адольфовна обращалась к С. С. Прокофьеву с просьбой написать для арфы. Отметим данное обстоятельство как «первую ласточку» в работе арфистов по привлечению композиторов к созданию произведений для своего инструмента.



Ил. 2. Ксения Александровна Эрдели. Фото из книги К. А. Эрдели «Арфа в моей жизни» (СПб.: Люмьер, 2015)

Figure 2. Ksenia A. Erdeli. Photo from the book: Erdeli, Ksenia A. 2015. Harp in My Life. St. Petersburg: Lyum'er

Эта деятельность впоследствии была продолжена и значительно расширена выдающимися отечественными исполнительницами В. Г. Дуловой и К. А. Эрдели.

Таким образом, репертуар класса арфы Петербургской консерватории в период деятельности Вальтер-Кюне претерпел заметные изменения. В него вошло значительное число переложений фортепианных миниатюр, не только количественно, но и содержательно обогативших круг исполняемых воспитанницами вуза произведений. Сочинения для солирующей арфы, впервые изучавшиеся в весьма обширном объеме, способствовали существенному развитию технического оснащения студенток северной столицы. Также в учебной литературе ощутимо выросла численность современных произведений, приучавших их к новому гармоническому языку и многообразию средств выразительности.

Резюмируя всё вышесказанное, можно сделать вывод, что приоритетными направлениями в профессиональной педагогике Екатерина Адольфовна считала развитие виртуозного мастерства, а также формирование музыкального опыта своих воспитанниц, включавшего сочинения самых разных направлений и стилей, в том числе современные.

Репертуарные предпочтения петербургской арфистки во многом были близки курсу Московской консерватории. В начале прошлого века (1908–1918) в столичном музыкальном вузе преподавал основоположник новой исполнительской традиции в нашей стране А. И. Слепушкин⁵⁷. Именно с появлением Александра Ивановича в данном учебном заведении в истории отечественного арфового искусства начался абсолютно новый период, ознаменованный зарождением национальной школы. В ее основу был положен новаторский способ звукоизвлечения, известный как метод Поссе — Слепушкина.

В. Г. Дулова отмечала, что со вступлением Александра Ивановича «в должность профессора консерватории многое изменилось в арфовом классе. Серьезнее и разнообразнее стал репертуар» [1, 103], который он расширил «за счет многих фортепианных произведений» [4, 93]. Следует напомнить в этой связи, что на вступительном экзамене в Высшую школу музыки в Берлине арфист исполнял «Жаворонка» М. Глинки — М. Балакирева по фортепианному оригиналу. Также в его репертуаре были сочинения Ф. Листа и Ф. Шопена.

Программу консерваторских воспитанников А. И. Слепушкина, помимо сочинений арфистов-композиторов, составляли и образцы фортепианной музыки. По утверждению В. Г. Дуловой, на его уроках «звучали произведения Периш-Альварса, Пёница, этюды Поссе, концерты Цабеля, Вильма, Кастнера, этюды Шопена, пьесы Листа» [1, 103]. Вероятно, фортепианные сочинения исполнялись студентами московского профессора, как и им самим, по оригиналу (до настоящего времени о переложениях, осуществленных Александром Ивановичем, не имеется никаких сведений), тогда как в консерватории Северной Пальмиры звучали их арфовые версии.

⁵⁷ Слепушкин Александр Иванович (1870–1918) — русский арфист, педагог. Выходец из крестьянского рода. Окончил Николаевскую академию Генерального штаба в звании поручика. Через семнадцать лет службы, в 1902 году, внезапно окончил военную карьеру, чтобы начать обучение игре на арфе под руководством А. М. Инспрукера. Позднее отправился в Берлин, где стал учеником профессора Королевской академии Высшей школы музыки В. Поссе. Уже в 1908 году А. И. Слепушкин являлся солистом оркестра Большого театра, а также профессором Московской консерватории, где преподавал по методу своего берлинского педагога.

Из слов В. Г. Дуловой следует, что произведения для солирующей арфы также были включены в программу воспитанниц московского класса. Вместе с тем, полагаясь на суждение выдающейся арфистки, можно сделать вывод, что количество сочинений современных композиторов, изучаемых в классе А. И. Слепушкина, всё же не было значительным. В то же время, нельзя не отметить схожесть взглядов Е. А. Вальтер-Кюне и А. И. Слепушкина в области собственно арфового репертуара. Под руководством названных профессоров в классах обеих консерваторий изучались произведения Периш-Альварса, Пёнитца, Поссе.

Подчеркнем общность репертуарных тенденций, сложившуюся в начале XX столетия в музыкальных вузах обеих столиц. Как видно, методологические разногласия не мешали профессорам Московской и Петербургской консерваторий иметь единую точку зрения в вопросах литературы для арфы.

Итак, интенсивное расширение арфового репертуара, происходившее на рубеже XIX–XX столетий, было в существенной степени инициировано деятельностью Е. А. Вальтер-Кюне и А. И. Слепушкина, наметивших вектор дальнейшей популяризации инструмента, повышения его значимости как сольного, самостоятельного тембра. Данная тенденция позднее окончательно оформилась и была значительно развита в творчестве выдающихся отечественных арфисток К. А. Эрдели и В. Г. Дуловой.

Анализируя приведенный выше перечень сочинений, рассмотрим особенности программных требований в классе Вальтер-Кюне. Безусловно, воспроизвести точную классификацию репертуарных критериев на основе данного списка не представляется возможным, поскольку сочинения перечислены в нем достаточно хаотично, без последовательного распределения. Тем не менее всё же можно выявить несколько принципов, на которые в своей работе опиралась Вальтер-Кюне.

Как видно из письма А. Я. Гельрот, в аттестационную программу воспитанниц петербургской консерватории непременно входили сочинения для солирующей арфы (В. А. Моцарта, А. Ренье, М. Равеля, Ш.-М. Видора). Кроме того, можно сделать вывод, что обязательным являлось произведение крупной формы для арфы соло. В этой связи отметим, что названная Фантазия К. Сен-Санса была указана в качестве выпускного произведения и в Программе И. И. Эйхенвальд. Небольшая пьеса, возможно, не одна, также входила в выпускную программу, как это было, к примеру, в итоговом учебном плане Э. А. Дамской.

Следует обратить внимание, что в приведенном выше репертуарном перечне не нашло отражение камерное исполнительство. Данный раздел педагогического репертуара отсутствовал и в «Программе» И. И. Эйхенвальд. М. А. Федорова, осуществившая анализ указанного документа, разработанного московской арфисткой, отмечала, что причиной для этого, вероятно, послужила острая ограниченность в то время «камерных сочинений, где арфа выступает как участник ансамбля» [9, 67]. В годы работы Вальтер-Кюне ситуация не изменилась, что, по всей видимости, также повлияло на отсутствие ансамблевых сочинений в учебном плане петербургской исполнительницы.

Вместе с тем учебный план московского класса арфы в тот период включал изучение оркестровых партий. Вероятно, подобная практика сохранилась и в годы службы в данном музыкальном вузе А. И. Слепушкина. Ученица арфиста,

выдающаяся исполнительница М. А. Корчинская⁵⁸ еще в консерваторские годы играла в оркестре под управлением крупнейших дирижеров — А. Никиша, К. Дебюсси, М. М. Ипполитова-Иванова, С. А. Кусевицкого, что, как представляется, говорит о непрерывной работе над оркестровыми трудностями в классе А. И. Слепушкина.

Сложно определенно утверждать, уделяла ли Екатерина Адольфовна внимание изучению оркестровых партий или нет, а также выявить точную направленность профессиональной подготовки ее воспитанниц, опираясь лишь на приведенный выше архивный документ. Впрочем, принимая во внимание, профессиональную карьеру Вальтер-Кюне, которую она начала еще в юном возрасте, объехав в качестве сольной исполнительницы в том числе и многие страны Европы, а также являясь высококлассной оркестровой арфисткой, можно допустить, что программные требования петербургского класса арфы представляли собой отображение деятельности его профессора. В этой связи верным кажется предположение, что Екатерина Адольфовна не могла не понимать значения подготовки своих учениц в сфере оркестрового исполнительства и, вероятно, всё же включала в учебный процесс работу над оркестровыми трудностями.

Итак, оценивая репертуар студенток Вальтер-Кюне, можно констатировать значительную техническую оснащенность воспитанниц консерватории того времени. Сочинения, перечисленные в письме, в большинстве своем требуют весьма развитой беглости пальцев. Подобной степени виртуозного мастерства ученицы первого профессора по классу арфы — А. Г. Цабеля — отнюдь не обладали, их репертуар был значительно проще как в техническом, так и в художественном отношении. В. Г. Дулова писала: «Для учеников Вальтер-Кюне характерен высокий профессионализм, большой, красивый звук» [1, 101]. Первоклассный уровень воспитанниц Екатерины Адольфовны отмечали и рецензенты. К примеру, оценивая выступления Лидии Штембер, «Русская музыкальная газета» писала: «Это одна из лучших наших арфисток» [6, 441]. Она играла «с присущей ей виртуозностью и настроением» [7, 23]. Безусловно, заслуживает внимания и мнение С. С. Прокофьева о мастерстве Э. А. Дамской: «<...> играет она очень недурно <...> Среди программы мой “Прелюд” ор. 12, сыгран очень хорошо, с большим успехом» [5, 590]. Резюмируя вышесказанное, впервые можно сделать вывод, что Вальтер-Кюне значительно подняла уровень обучения арфистов относительно существовавшего в годы работы в консерватории немецкого исполнителя.

Отметим, что в московском музыкальном вузе в эти годы также происходил существенный рост профессиональных показателей учащихся. Новаторский метод, используемый А. И. Слепушкиным в педагогике, а также активное освоение новых исполнительских приемов привели к значительному развитию технического мастерства его воспитанников — «настолько, что стало возможным исполнение не только самых сложных произведений для арфы, но и трудных фортепианных пьес» [1, 103].

Концертная деятельность, как одна из составляющих эффективного образовательного процесса любого музыканта, также находилась в сфере

⁵⁸ Корчинская Мария Александровна (1895–1982) — арфистка, педагог. Училась в Московской консерватории, в классе А. И. Слепушкина. В 1911 году окончила вуз с золотой медалью. Играла в оркестрах С. А. Кусевицкого и Большого театра, в Персифансе. С 1919 года преподавала в Московской консерватории. В 1924 году эмигрировала в Великобританию. Выступала в странах Европы как солистка, а также в составе различных ансамблей.

приоритетных направлений в классе Екатерины Адольфовны. Количество студенческих выступлений в учебной программе консерватории в ту пору было невелико, и, дабы хоть сколько-нибудь расширить исполнительский опыт своих воспитанниц, арфистка постепенно начала вводить в практику так называемые классные концерты. Вот что вспоминала об этих выступлениях А. Я. Гельрот:

В ту пору играли 1–2 раза в год на вечерах, и весной были экзамены. Классных концертов не практиковалось, но в последние годы — 1914, 1915, 1916 — Екатерина Адольфовна устраивала у себя дома такие вечера (Вы на них, по-моему, присутствовали в качестве главного члена жюри). Играл весь класс, устраивалась эстрада, это — перед экзаменами или перед вечерами было. Точно не помню, но приглашались слушатели из прежних учащихся Екатерины Адольфовны. Это была аудитория. Было масса волнений и, вместе с тем, приятных ощущений⁵⁹.

Данный фрагмент письма впервые позволяет установить факт проведения концертов класса арфы под руководством Екатерины Адольфовны, впервые организованных ею в 1914 году. До настоящего времени об этой традиции ничего не было известно.

Необходимо отметить, что фактически в тот же период классные концерты внедрялись в учебную программу консерватории северной столицы и К. А. Эрдели, преподававшей там в 1913–1918 годах. «Одним из новшеств, введенных мною, была организация самостоятельных классных “Вечеров арфы”, что явилось громадным стимулом для работы моих учеников» [10, 67], — писала она. Точная дата первого подобного концерта, организованного Ксенией Александровной, пока неизвестна, однако до настоящего времени именно она считалась новатором в этой области.

Определить, кому принадлежало авторство самой идеи «Вечеров арфы», пока не представляется возможным. Концерты, проводимые Вальтер-Кюне для своих учеников, обладали чертами пробных опытов в данной сфере. Они не выносились за пределы дома Екатерины Адольфовны и предназначались для ограниченного количества слушателей «из прежних учащихся»⁶⁰ и носили характер закрытых мероприятий.

В отличие от них, «Вечера арфы», организованные К. А. Эрдели, приобрели статус консерваторских концертов, проходили в помещениях учебного заведения, а количество публики, присутствовавшей на них, ограничивалось лишь вместимостью зала. Вследствие этого можно предположить, что сама идея проведения вечеров подобного рода всё же принадлежала Екатерине Адольфовне. Так или иначе, именно усилиями К. А. Эрдели, качественно преобразовавшей этот замысел, концерты постепенно вошли в постоянную исполнительскую практику не только учащихся классов арфы Санкт-Петербургской консерватории, но и, со временем, воспитанников всех уровней отечественного музыкального образования. В начале же прошлого века, при активном участии Ксении Александровны, эти мероприятия приняли черты самостоятельных составных студенческих арфовых вечеров, что стало настоящим прогрессом в области образования российских исполнителей на инструменте. Проведение концертов подобного рода до Е. А. Вальтер-Кюне и К. А. Эрдели не практиковалось вовсе.

Кроме того, названная практика имела краеугольное значение и в популяризации инструмента, постепенной смене его статуса второстепенного, аккомпанирующего

⁵⁹ РНММ. Ф. 347. № 1396. Л. 2 — 2 об.

⁶⁰ РНММ. Ф. 347. № 1396. Л. 2 об.

голоса и переходе в разряд сольного, способного завоевать искренний интерес публики. Позднее данная тенденция получила значительное развитие, способствуя выделению собственно сольных арфовых вечеров, первыми исполнительницами на которых были К. А. Эрдели и В. Г. Дулова.

Возвращаясь к педагогической деятельности Вальтер-Кюне, с сожалением отметим, что многие ее аспекты по сей день остаются неизвестными. Тем не менее можно утверждать, что воззрения Екатерины Адольфовны в данной области перевели вузовскую систему образования арфистов на новый уровень, а также наметили дальнейший путь ее развития.

Таким образом, впервые можно сделать вывод о неоспоримой значимости Вальтер-Кюне как одного из крупнейших педагогов раннего этапа становления отечественного арфового искусства. Педагогическая деятельность исполнительницы не просто «служит связующим звеном, своеобразным прочным мостом между русской и советской исполнительскими школами» [8, 99], но и имеет неопровержимую, подлинную самостоятельную ценность.

Использованная литература

1. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. 230 с.
2. Подгузова М. М. Арфистка Санкт-Петербургских императорских театров Екатерина Вальтер-Кюне // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 31. С. 72–78.
3. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1994. 352 с.
4. Поломаренко И. А. Арфа в прошлом и настоящем. М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 312 с.
5. Прокофьев С. С. Дневник. Том 1: 1907–1918. Париж: sprkfv. 2002. 815 с.
6. Русская музыкальная газета. 1914. № 17.
7. Русская музыкальная газета. 1917. № 1.
8. Тугай А. Д. Арфа в России. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 152 с.
9. Федорова М. А. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дисс... канд. иск. М.: Московская гос. консерватория, 2018. 241 с.
10. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. СПб.: Люмьер, 2015. 196 с.
11. Юбилейное историческое и художественное издание в память 300-летия царствования державного Дома Романовых. М.: Изд. М. С. Гугеля, 1913. 811 с.
12. Govea W. M. Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: A Biocritical Sourcebook / foreword by Sally Maxwell. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1995. 368 p.
13. Grönke K. Kühne, Walter-Kühne, Walter-Kiune, Walter-Kuhne, Catherine, Catharine, Ekaterina Adolfovna. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/kuehne-catherine/> (дата обращения: 20.12.2023).
14. Rensch R. Harps and harpists. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017. 365 p.
15. Signale für die musikalische Welt. 1892. No. 71.

Получено: 26 декабря 2023 года

Принято к публикации: 6 апреля 2024 года

Об авторе:

Марина Михайловна Подгузова — кандидат искусствоведения, редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Dulova, Vera G. 1975. *Iskusstvo igry na arfe* [The Art of Playing Harp]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
2. Podguzova, Marina M. 2022. “Arfistka Sankt-Peterburgskikh imperatorskikh teatrov Ekaterina Val’ter-Kyune [Harpist of St. Petersburg Imperial Theaters Ekaterina Walter-Kühne].” *Muzyka v sisteme kul’tury. Nauchnyy vestnik Ural’skoy konservatorii* [Music in the Cultural System. Scientific Bulletin of the Ural Conservatory], no. 31: 72–78. (In Russian).
3. Pokrovskaya, Nadezhda N. 1994. *Istoriya ispolnitel’stva na arfe* [History of Harp Performance Practice]. Novosibirsk: Novosibirsk Conservatory Press. (In Russian).
4. Polomarenko, Ivan A. 1939. *Arfa v proshlom i nastoyashchem* [Harp in the Past and Present]. Moscow — Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo. (In Russian).
5. Prokofiev, Sergei S. 2002. *Dnevnik* [Diary], vol. 1: 1907–1918. Paris: sprkfv. (In Russian).
6. *Russkaya muzykal’naya gazeta* [Russian Music Newspaper]. 1914. No. 17.
7. *Russkaya muzykal’naya gazeta* [Russian Music Newspaper]. 1917. No 1.
8. Tugay, Ariadna D. 2007. *Arfa v Rossii* [Harp in Russia]. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
9. Fedorova, Mariya A. 2018. “Istoriya klassa arfy Moskovskoy konservatorii (po arkhivnym materialam) [History of the Harp Class of Moscow Conservatory (Based on Archival Materials)].” Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
10. Erdeli, Ksenia A. 2015. *Arfa v moey zhizni* [Harp in My Life]. St. Petersburg: Lyum’er. (In Russian).
11. *Yubileynoe istoricheskoe i khudozhestvennoe izdanie v pamyat’ 300-letiya tsarstvovaniya derzhavnogo Doma Romanovykh* [Jubilee Historical and Artistic Publication in Memory of the 300th Anniversary of the Reign of the Sovereign House of Romanov]. 1913. Moscow: Publishing House M. S. Gugel. (In Russian).
12. Govea, Wenonah M. 1995. *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: A Biocritical Sourcebook*, foreword by Sally Maxwell. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press.
13. Grönke, Kadja. n. d. Kühne, Walter-Kühne, Walter-Kiune, Walter-Kuhne, Catherine, Catharine, Ekaterina Adolfovna. <https://www.sophie-drinker-institut.de/kuehne-catherine/> (accessed December 20, 2023).
14. Rensch, Roslyn. 2017. *Harps and Harpists*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
15. *Signale für die musikalische Welt*. 1892. No. 71.

Received: December 26, 2023

Accepted: April 6, 2024

Author’s information:

Marina M. Podguzova — Ph.D. (Art Criticism), editor at the Department for IT and Data Security, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



Научная статья

УДК 78.071.2:780.613"19"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.07>

«Жизнь, отданная арфе». Вера Дулова — лауреат Государственной премии СССР

Александр Александрович Баранов

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
baranov@mosconsv.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5265-5944>

Аннотация: В 1973 году выдающейся русской арфистке Вере Георгиевне Дуловой (1909–2000) была присуждена Государственная премия СССР в области музыки и концертно-исполнительской деятельности. Среди отечественных исполнителей-арфистов это первый и до сих пор единственный случай награждения столь высоким званием. В настоящей статье на основе архивных материалов впервые подробно рассматривается история присуждения арфистке Госпремии на самых различных этапах: от подачи заявления до церемонии вручения. Попутно исследуется работа Комитета по присуждению премий, изучается сама процедура экспертизы и регламент её проведения, представлены другие работы, выдвинутые на соискание Госпремии вместе с В. Дуловой и их авторы, а также рассматриваются причины их отклонения и многое другое. Вместе с тем, впервые в научный обиход вводится новая фактология, связанная с присуждением В. Дуловой Сталинской премии 1953 года. Изучаются материалы, посвященные этому событию, раскрывается специфика ситуации вокруг премии после кончины И. Сталина, рассматриваются судьбы «не премированных» лауреатов и прочее. Проведенное в рамках настоящей статьи исследование и его результаты позволяют сегодня по-новому взглянуть на искусство Веры Дуловой в контексте советского времени и в условиях деятельности государственно-партийных органов.

Ключевые слова: Вера Дулова, русская арфовая школа, Государственная премия СССР, Сталинская премия, арфа, Московская консерватория

Для цитирования: Баранов А. А. «Жизнь, отданная арфе». Вера Дулова — лауреат Государственной премии СССР // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 310–331. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.07>.

Research article

“A Life Devoted to Harp.” Vera Dulova as a Laureate of the USSR State Prize

Aleksandr A. Baranov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

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

baranov@mosconsv.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5265-5944>

Abstract: In 1973, the prominent Russian harpist Vera G. Dulova (1909–2000) was awarded the USSR State Prize in the field of music and concert performance. Among Russian harpists, this is the first and so far the only case of being awarded such a high title. The article, based on archival materials, for the first time examines in detail the history of awarding the USSR State Prize to Dulova at different stages: from application to the award ceremony. Along the way, the work of the Prize Award Committee is examined, the assessment procedure itself and the regulations for its implementation are studied, other works and their authors nominated for the State Prize together with V. Dulova are presented, the reasons for their rejection are considered, and more. Along with that, for the first time a new fact is being introduced in scientific use related to the awarding of the Stalin Prize to V. Dulova in 1953. The materials about this event are studied, the specifics of the situation around the prize after the death of I. Stalin are revealed, the fates of the “non-premium” laureates are considered, etc. The research carried out within the framework of this article and its results allow us today to take a new light at the Vera Dulova art in the context of Soviet time and in the conditions of the activity of communistic state authorities.

Keywords: Vera Dulova, Russian harp school, USSR State Prize, Stalin Prize, harp, Moscow Conservatory

For citation: Baranov, Aleksandr A. 2024. “«A Life Devoted to Harp». Vera Dulova as a Laureate of the USSR State Prize.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 310–31. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.07>.

Пятьдесят лет назад (16 января 1974 года) в Свердловском¹ зале Кремля состоялась Торжественная церемония награждения лауреатов Государственной премии СССР 1973 года в области литературы, искусства и архитектуры. В тот день вручалось тринадцать высоких наград видным советским деятелям искусства и творческим коллективам. При довольно большом числе лауреатов, круге номинаций и разнообразии представленных работ, в сфере музыкального исполнительства и концертной деятельности присуждалась лишь одна премия. Обладателем ее оказалась выдающаяся русская арфистка Вера Георгиевна Дулова (1909–2000), удостоенная высокой награды за сольные программы двух концертных сезонов (1969–1970, 1971–1972).

¹ В 1991 году залу вернули историческое название — Екатерининский.



Ил. 1. Вера Дулова на церемонии вручения Государственной премии СССР. 16 января 1974 года, Свердловский (Екатерининский) зал Кремля. Фрагмент из документальной хроники «Вручение Государственных премий СССР». Центральная студия документальных фильмов (1974)

Figure 1. Vera Dulova at the USSR State Prize award ceremony. January 16, 1974, Sverdlovsk (Catherine) Hall of the Kremlin. Fragment from the documentary chronicle "The Presentation of State Prizes of the USSR." Central Studio for Documental Films (1974)

Ведущие периодические издания Советского Союза широко освещали это событие. На страницах прессы публиковались поздравления арфистке, а также материалы, связанные с присуждением премии². 24 ноября 1973 года в эфире Центрального телевидения вышел специальный информационный сюжет о В. Дуловой. В те дни одна из газет сообщала:

Сейчас трудно себе представить, что не так уж давно арфа считалась исключительно оркестровым инструментом <...> И в том, что сейчас мы слышим ее соло — немалая заслуга замечательного советского музыканта, народной артистки РСФСР Веры Дуловой. <...> Тонкий, вдумчивый музыкант <...> Вера Георгиевна Дулова всегда стремилась сделать свое искусство близким и понятным самым широким слушательским кругам. Эту цель преследуют и подготовленные артисткой в 1969–1970 годах и в 1971–1972 годах концертные программы, за которые ей присуждена Государственная премия СССР [4, 1].

² Более подробно см. публикации: [2; 3; 4; 6; 8].

Творческие достижения Дуловой и ее вклад в развитие арфового искусства неоднократно отмечались и высоко оценивались государственными органами. Безусловно, Госпремия не была первой и единственной наградой в послужном списке арфистки. К 1973 году она уже обладала целым рядом почетных званий: Заслуженный артист Республики (1947), Заслуженный деятель искусств РСФСР (1951)³, Народная артистка РСФСР (1966)⁴, а немного позднее получила и наивысшее звание — Народная артистка СССР (1976). На тот момент, да и поныне, Дулова — самая титулованная среди отечественных исполнителей-арфистов; никто другой до наших дней не был удостоен столь высоких почетных званий, что свидетельствует только об одном: искусство Дуловой остается непревзойденным до сих пор.

Все награды арфистки полностью соответствуют масштабу ее творчества и личности, ее достижениям в области мирового арфового исполнительства. Однако Государственная премия выделяется своим особым статусом. Данная премия присуждалась не за творческие свершения и результаты в целом, а за определенный вклад в советскую культуру и искусство, выраженный в виде неповторимого художественного произведения. Недаром в «Инструкции о приеме работ на соискание Госпремий» сообщалось: «Кандидатуры, представленные не за конкретную работу, созданную за последнее время, а за совокупность трудов или за многолетнюю творческую деятельность, к рассмотрению не принимаются»⁵. В случае Веры Георгиевны подобной «конкретной работой» явились сольные и камерно-ансамблевые программы концертных сезонов 1969–1970 и 1971–1972 годов.

Прежде чем обратиться к деталям процесса присуждения премии арфистке, рассмотрим в целом Государственную премию СССР как форму правительственной награды.

В первой половине семидесятых Госпремия оставалась относительно новым видом поощрения и до 1973 года вручалась всего шесть раз. Но несмотря на краткий срок существования, премия обрела высокий статус и значимость в кругах советских деятелей науки, техники, культуры и искусства. Она была учреждена в сентябре 1966 года специальным правительственным постановлением⁶, и причины ее возникновения легко объяснимы.

После упразднения Сталинской премии в 1954 году⁷ новая форма государственной поддержки возникла два года спустя. В 1956 году восстановлена премия имени В. И. Ленина, но уже под названием «Ленинская премия», и начиная с 1957-го она вручалась ежегодно 22 апреля (в день рождения Владимира Ильича). Однако на фоне бурного развития научной и творческой мысли второй половины XX столетия ежегодно увеличивалось количество советских ученых, изобретателей, писателей, художников, музыкантов, заслуживающих

³ Присуждено по случаю 175-летия Большого театра.

⁴ Присуждено по случаю столетия Московской консерватории.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 692. Л. 19.

⁶ Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР № 739 от 9 сентября 1966 года «О Ленинских и Государственных премиях СССР в области науки и техники, литературы и искусства».

⁷ В тот год не был утвержден список лауреатов.

поощрения со стороны государства. Но по причине своей элитарности стать широко распространенной, тиражированной наградой Ленинская премия никак не могла, а при отсутствии альтернатив ситуация требовала разрешения. Так, сложившиеся обстоятельства способствовали возникновению, разработке и внедрению новой формы правительственной награды, а именно Государственной премии СССР⁸.

Главную задачу инициаторы премии видели в увеличении общего числа лауреатов в стране и, конечно, в сохранении «сакрального» характера Ленинской премии. В упомянутом выше постановлении именно это и указано в качестве причины создания Госпремии: «В целях стимулирования дальнейшего развития научного, технического и культурного прогресса в СССР, повышения значения Ленинских премий, а также учитывая необходимость более дифференцированного и широкого поощрения творческих работ, заслуживающих государственной поддержки»⁹.

Таким образом, Государственная премия сразу же оказалась второй по значимости после Ленинской, да и размер денежного вознаграждения отличался почти в два раза — конечно, в пользу последней¹⁰. С того же времени Ленинская премия перестала быть ежегодной и вручалась один раз в два года (по четным годам, по-прежнему 22 апреля), что в условиях действующей идеологии особенно подчеркивало и без того высокий статус этой награды. Объявление же лауреатов Государственных премий осуществлялось ежегодно 7 ноября, начиная с 1967 года, и посвящалось очередной годовщине Октябрьской революции.

В связи с учреждением Госпремии, все тем же Постановлением 1966 года назначались специальные отраслевые комитеты, ответственные за проведение экспертизы и присуждение обеих правительственных наград: «Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР» и аналогичный в области науки и техники.

⁸ История государственных наград в Советском Союзе не так однородна. За все время было несколько премий, чья судьба отражает общий ход истории страны. Так, в 1926 году учреждена премия имени В. И. Ленина, последний раз присужденная в 1935-м. Спустя несколько лет по случаю шестидесятилетия вождя народов (1939) возникла новая именная Сталинская премия, просуществовавшая с 1941 по 1954 год. В 1954 году на фоне разрастающейся борьбы с культом личности Сталина премия прекратила свое существование. Спустя два года восстановлена премия Ленина, сменив название на Ленинскую, но аналогом Сталинской она не стала. Новое руководство страны приложило немалые усилия, чтобы наделить Ленинскую премию более высоким и значимым статусом, чем Сталинская, и одновременно нивелировать значимость последней. В 1966 году учреждена новая для Советского Союза Государственная премия, и Сталинская оказалась приравненной именно к ней. С этого момента начался своеобразный процесс сокрытия существования Сталинской премии, «стирания» ее из истории. Многим обладателям предлагалось (чаще в принудительном порядке) обменять ее на новую Государственную, а в ряду печатных работ и публикаций конца шестидесятых и более позднего времени тот или иной лауреат Сталинской премии, упоминался только как лауреат Государственной без каких-либо комментариев. Более подробно см.: [11].

⁹ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 692. Л. 19.

¹⁰ Государственная премия составляла пять тысяч рублей, Ленинская — десять тысяч.

Каждый из двух Комитетов разделялся на секции. Так, например, Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры состоял из пяти секций:

- литературы,
- театра и кино,
- архитектуры,
- изобразительного искусства,
- музыки.

В 1973 году музыкальная секция состояла из девяти членов: руководитель секции — Хренников Т. Н. (он же — заместитель председателя всего Комитета¹¹), Жиганов Н. Г., Караев К. А., Келдыш Г. В., Петров А. П., Свиридов Г. В., Тактакишвили О. В., Шостакович Д. Д., Эрнесакс Г. Г.

Комитеты определяли положения и основания для выдвижения авторов работ в число соискателей. Так, например, в области искусства Ленинская премия вручалась «<...> за особо выдающиеся произведения литературы и искусства социалистического реализма, работы в области архитектуры, получившие общенародное признание, укрепляющие мировое значение советской художественной культуры»¹². На соискание звания лауреата Государственной премии могли претендовать работы, «<...> получившие широкое общественное признание, наиболее талантливые, высокоидейные произведения литературы и искусства, оригинальные и экономичные архитектурные сооружения, глубокие исследования в области теории и истории литературы, искусства и архитектуры»¹³. Исходя из этих формулировок, в качестве ключевого критерия различия между двумя премиями, пожалуй, следует выделить критерий «мирового значения». Работы, номинированные на Ленинскую премию, должны были превышать мировые показатели в своей отрасли, для выдвижения же на Государственную премию этого не требовалось.

Количество лауреатов Государственной премии в области литературы и искусства разнилось год от года, поскольку их точное число ничем не регламентировалось и каждый раз зависело от содержания и значимости представленных к рассмотрению работ. Например, с 1970 по 1972 год вручалось по одиннадцать наград. Их число бывало и меньше десяти (1969, 1990, 1991), а иногда превышало двадцать (1977, 1978, 1983–1987). В области музыкального искусства и концертно-исполнительской деятельности предшественниками Веры Дуловой стали дирижер Александр Юрлов (1967), эстрадный певец Георг Отс (1968), оперный певец Александр Ведерников (1969), казахская оперная певица Бибигуль Тулегенова и украинский артист балета Павел Вирский (1970), певица Бэла Руденко (1971),

¹¹ Председателем Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры являлся советский писатель Николай Семенович Тихонов (1896–1979)

¹² Там же.

¹³ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 692. Л. 19.

молдавский ансамбль «Жок» (1972)¹⁴. Все они, как и Вера Георгиевна, были удостоены премии за подготовленные и исполненные программы определенных концертных сезонов¹⁵. Бывало и так, что в тот или иной год в сфере музыкального исполнительства лауреаты Госпремии отсутствовали (1976, 1981, 1990). В 1973 году звание лауреата Государственной премии присуждалось уже в седьмой раз.

Чем же выделяются программы Веры Дуловой 1969–1970 и 1971–1972 годов в ряду других концертных сезонов арфистки? Прежде чем ответить на этот вопрос, стоит сказать, что изначально арфистка выносила на рассмотрение Комитета свои концертные программы за четыре сезона — с 1968-го по 1972 год. В какой момент были приняты поправки, вдвое сократившие количество заявленных концертных сезонов, неизвестно. Сохранившиеся стенограммы обеих (весенней и осенней) сессий Комитета свидетельствуют, что при первой экспертной оценке, в апреле 1973 года, обсуждались программы всех четырех сезонов, но уже в октябре, при повторном рассмотрении, члены Комитета говорили лишь о двух. При этом никаких дискуссий об исключении тех или иных произведений из списка не зафиксировано. Может ли идти речь о сугубо технической ошибке, допущенной при подготовке документов и печатных материалов к заседаниям Комитета, сказать сложно.

По содержанию заявленные программы Дуловой в общем-то не сильно отличались от предшествующих концертных сезонов. Они, как и прежде, состояли из современного на тот момент концертного репертуара, включавшего как оригинальные произведения русских, советских и зарубежных авторов, так и транскрипции. Арфистка хорошо знала и исполняла почти всё, что создавалось у нас в стране для арфы. Некоторые композиторы специально сочиняли для нее; неоднократно она выступала в роли консультанта при создании арфовой музыки, писала рекомендации для издательств к публикации отдельных сочинений и т. д. Кроме того, Дулова оставалась ведущим арфовым редактором и публикатором в нашей стране.

Также она живо интересовалась репертуаром зарубежных арфистов и пристально его отслеживала. Почти из каждой заграничной поездки, коих было немало, она привозила еще неизвестные в Советском Союзе арфовые сочинения и почти всегда становилась их первой исполнительницей. По сути дела, Вера Георгиевна была знакома со всем современным на тот момент мировым репертуаром для арфы, и сама же почти целиком исполняла его¹⁶. Всё это, во-первых, характеризует

¹⁴ В последующие годы за концертные программы звания лауреата госпремии удостоены: Мария Биешу (1974), Неэме Ярви (1978), Евгений Светланов (1983), Квартет имени Бородина, Владимир Крайнев, Юрий Башмет (1986), Саулюс Сондецкис (1987), Владимир Спиваков и Владимир Федосеев (1989), Николай Некрасов (1991) и другие.

¹⁵ Интересным исключением здесь является молдавская певица Мария Биешу, награжденная за программу, специально приуроченную к пятидесятилетию со дня образования СССР, а не за концертный сезон. Вместе с этой программой премией были отмечены исполненные Биешу ведущие партии в операх Дж. Верди и П. Чайковского.

¹⁶ Кроме того, к концу шестидесятых Дулова выработала качественно новую модель построения сольных концертных программ, основанную на историческом принципе. В своих концертах она стремилась представить целостную антологию арфовой музыки, охватывая сочинения старинных мастеров или традиционную музыку народов Европы, с одной стороны, и самые последние новинки для арфы — с другой. Часто ее концертные программы получали такие названия, как «Музыка для арфы XIV–XX веков» или «Музыка для арфы трех столетий» и т. д.

ее как прогрессивного музыканта-исполнителя с высокими художественными устремлениями, а, во-вторых, заставляет несколько иначе рассмотреть обстоятельства выдвижения арфистки на соискание Госпремии.

Совершенно очевидно, что сами по себе концертные программы Дуловой отдельно взятых сезонов вряд ли могли послужить основанием для представления к столь значимой награде, ведь до того, как и после, она владела практически всем арфовым репертуаром тех лет. Более вероятно здесь другое. В историческом и общественно-политическом контексте искусство Дуловой было призвано продемонстрировать достижения советской композиторской школы в области музыки для арфы. Вероятно, для этого в Стране Советов, что называется, пришло время. Прежде, за редким исключением, о котором речь пойдет ниже, арфовое исполнительство столь высокой оценки не получало и на самом высшем государственном уровне о нем не говорили. Именно по этой причине из довольно обширных по репертуару программ Веры Дуловой де-факто была избрана лишь музыка советских авторов.

В личном деле арфистки сохранился список тех самых произведений, и он довольно показательный: Концерты для арфы с оркестром Р. Глиэра, С. Василенко, А. Мосолова; отдельные произведения для арфы соло З. Багирова, А. Балтина, Ю. Бирюкова, Р. Бунина, Л. Книппера, М. Коваля, Н. Крюкова, Н. Макаровой, А. Мосолова, Н. Ракова, С. Прокофьева, С. Слонимского, Т. Смирновой, А. Хачатуряна и других; камерные ансамбли Е. Голубева¹⁷. И далее там же сообщается: «Всего в репертуаре В. Г. Дуловой сорок три произведения советских композиторов. Все перечисленные выше произведения, за исключением Концерта для арфы с оркестром Р. Глиэра, были отредактированы и исполнены в своих выступлениях В. Г. Дуловой»¹⁸.

Согласно инструкции «О приеме работ на соискание Государственных премий», заявка с полным пакетом документов должна была быть подана в Комитет не позднее 15 декабря года, предшествовавшего году присуждения премии. Так, заявка от Дуловой поступила в Комитет в начале декабря 1972 года. Кандидатура арфистки выдвигалась Московской консерваторией и Союзом советских композиторов, соответствующие документы были подготовлены от имени ректора консерватории А. В. Свешникова и секретариата Правления Союза композиторов СССР за подписью Т. Н. Хренникова и Р. К. Щедрина¹⁹.

Комитет работал рассредоточено в течение всего календарного года в форме пленарных и секционных (профильных) заседаний. Первое собрание проводилось сразу же после завершения приема заявок, еще в декабре, и фактически сводилось к изучению самих заявок на предмет соответствия и наличия всех необходимых документов²⁰. Затем, в апреле следующего года, в рамках весенней сессии члены Комитета уже детально знакомились с представленными работами, обсуждали их и принимали одно из возможных решений: об отстранении заявки, о ее переносе

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 722. Л. 12–12 об.

¹⁸ Там же. Л. 12 об.

¹⁹ Там же. Л. 7–9.

²⁰ Некоторые заявки отклонялись уже на этом этапе по причине несоответствия или недостатка требуемых документов.

на последующие годы или же о повторном рассмотрении на итоговой осенней сессии в октябре с представлением к финальному голосованию.

В числе кандидатов на соискание Государственной премии СССР 1973 года в области музыкального искусства вместе с Дуловой были еще пять музыкантов различных специальностей.

1. Дирижер Вероника Дударова (1916–2009) за симфонические программы. Выдвинута Волгоградским моторным заводом.
2. Композитор Велимухамед Мухатов (1916–2005) за оперу «Конец кровавого водораздела» (1967). Выдвинут Союзом композиторов Туркменской ССР.
3. Пианистка Маргарита Федорова (1927–2016) за два концертных цикла: «Избранные сонаты советских и русских композиторов» (1968) и «Скрябин. Полное собрание сочинений для фортепиано» (1972). Выдвинута Москонцертом.
4. Композитор Андрей Эшпай (1925–2015) за Третью симфонию (1965)²¹, Второй концерт для фортепиано с оркестром (1972) и Кантату «Ленин с нами» (декабрь, 1968). Выдвинут Союзом композиторов СССР, Министерством культуры Марийской АССР, Союзом композиторов Марийской АССР.
5. Композитор Аркадий Филиппенко (1911/1912–1983) за тридцать избранных песен для детей младшего возраста «Наш веселый хоровод» (изданы в 1972 году). Выдвинут Союзом композиторов Украины²².

Эти пять претендентов не получили поддержки со стороны Комитета и в течение года на разных этапах экспертной оценки постепенно исключались из числа номинантов на премию. Основания к отклонению каждого кандидата Комитет выдвигал различные.

Еще в декабре 1972 года на этапе проверки поданных документов первыми из списка исключены кандидатуры Дударовой и Филиппенко. В случае Вероники Борисовны причина была скорее формальной, поскольку поданная ею заявка не содержала всех требуемых инструкцией документов. Из довольно широкого перечня было представлено лишь одно письмо о ее выдвижении, подписанное директором Волгоградского завода. Остальные документы отсутствовали, что и послужило основанием для исключения:

По кандидатуре Дударовой В. Б. Комитетом получено только письмо о выдвижении от 22 сентября 1972 года. Директору Волгоградского моторного завода был направлен запрос отдела музыки <...>. Ни ответа на запрос, ни требуемых документов, подтверждающих выдвижение, Комитетом не получено. Ввиду отсутствия необходимой документации отдел музыки не считает возможным включение Дударовой В. Б. в список кандидатов²³.

Украинский композитор Аркадий Филиппенко получил отказ по причинам художественного несоответствия. Представленный им сборник песен Комитетом был признан не в качестве нового законченного произведения,

²¹ Симфонию сразу же исключили из списка, так как год ее первого исполнения (1965) не соответствовал предъявляемым требованиям.

²² РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 695. Л. 34–36.

²³ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 695. Л. 35.

а как собрание сочинений композитора, созданных в разное время. В стенограмме заседания значится:

Предлагаемый для рассмотрения сборник, изданный в 1972 г., по существу представляет совокупность работ композитора разных лет. В частности, он включает в себя и старые песни, и песни, уже рассмотренные и отклоненные Комитетом в 1970 году²⁴.

Заявки оставшихся четверых претендентов, включая Дулову, рекомендовались к последующему экспертному обсуждению Комитета в рамках весенней сессии (12–24 апреля) и затем заключительной осенней (16–24 октября).

Как уже отмечалось, работа каждой из двух сессий регламентировалась заранее утвержденным планом, предусматривающим и пленарные, и секционные (профильные) заседания. Помимо участия в заседаниях, члены Комитета, независимо от профильной принадлежности, в обязательном порядке оценивали художественные работы по всем представленным видам искусства (например, секция музыки знакомилась с произведениями литературы, кино, живописи и т. д., аналогично работали и другие секции).

В зависимости от вида произведения определялась форма его экспертизы. Члены Комитета посещали театральные спектакли и концерты, а при невозможности оценить живое исполнение — прослушивали магнитофонные записи, для чего им в обязательном порядке предоставлялись ноты (клавир или партитура), либретто (для оперы или балета), текст (для вокальных сочинений) и т. д. Также организовывалось обязательное чтение заявленных литературных сочинений и просмотр кинофильмов. Произведения изобразительного искусства и архитектуры эксперты изучали путем осмотра художественных выставок или посещения архитектурных объектов (нередко с выездом в другие города), либо знакомились с фотокопиями работ. Так, например, 12 апреля 1973 года члены Комитета посетили концерт Веры Дуловой в Малом зале Московской консерватории. На следующий день, уже в Большом зале, состоялось исполнение Второго фортепианного концерта Андрея Эшпая; 19 апреля там же прошел концерт пианистки Маргариты Федоровой.

По итогам работы Комитета в рамках весенней сессии из списка претендентов были исключены еще двое — Велимухамед Мухатов и Маргарита Федорова. Опера туркменского композитора оказалась слабой в художественном отношении и не получила признания профессионального сообщества. Присутствующий на заседании композитор Андрей Петров дал следующую оценку этому произведению:

Я ездил от Комитета [в Туркменистан], смотрел; для туркменской музыки это представляет шаг вперед, но для премии это произведение имеет много недостатков, эта опера имеет локальное значение²⁵.

Позднее на заседании пленума Комитета 23 апреля выступавший от секции музыки Тихон Хренников сообщил:

²⁴ Там же. Л. 36.

²⁵ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 720. Л. 2.

Музыкальная секция, к сожалению, не может поддержать это сочинение. Опера эта поставлена только в Государственном оперном театре Туркмении и идет очень редко. Другие театры не заинтересовались этой оперой, и она не имела большого общественного резонанса, чтобы поддержать ее на получение Государственной премии²⁶.

Предложение музыкальной секции было утверждено пленумом Комитета. Заявленная концертная программа пианистки Маргариты Федоровой также не была принята Комитетом. На том же апрельском заседании Хренников произнес:

Вы все были на концерте и могли убедиться в ее достоинствах и недостатках. Музыкальная секция большинством голосов решила не оставлять Федорову в списке²⁷.

В результате ее кандидатуру сняли с последующего рассмотрения. Таким образом, после проведенной экспертизы из шести кандидатов оставались только двое — Дулова и Эшпай. Они же выдвигались на итоговую осеннюю сессию.

С 16 по 24 октября 1973 года Комитетом проводился уже второй цикл экспертизы в том же формате секционных и пленарных обсуждений. Все прошедшие отбор весной авторы и их произведения подлежали повторному изучению как профильными комиссиями, так и пленумом Комитета. Главный итог осенней сессии — утверждение окончательного перечня произведений и его представление к финальному голосованию.

Суждения и оценки по двум оставшимся кандидатам в области музыкального искусства разительно отличались друг от друга. Ни у членов секции музыки, ни у пленума Комитета изначально не было единой позиции в отношении Веры Дуловой и Андрея Эшпая. Кандидатура арфистки имела горячую поддержку на протяжении почти всех прений. Негативных отзывов или сомнений в ее адрес практически не было. Лишь однажды татарский композитор Назиб Жиганов высказал некоторые размышления, но именно по поводу заявленной программы:

Дулова — очень хороший музыкант, профессор и всё, но та программа, которую мы слышали, оставляет у меня двойственное ощущение; если мы даем премию Дуловой как личности — это одно, а если за программу, то надо сказать, что для меня она не прозвучала как программа, которая заслуживает Государственной премии, хотя играл мастер²⁸.

Это исключение, что называется, подтверждает правило, поскольку композитор тут же прокомментировал свою позицию:

Я был и на концерте, и знаю произведения А. Эшпая. Может быть я, как композитор, больше имею тяготение к Эшпаю²⁹.

²⁶ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 694. Л. 35.

²⁷ Там же. Л. 36.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 721. Л. 3.

²⁹ Там же.

П Л А Н			
РАБОТЫ СЕССИИ			
КОМИТЕТА ПО ЛЕНИНСКИМ И ГОСУДАРСТВЕННЫМ ПРЕМИЯМ			
СССР В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ			
с 12 по 24 апреля 1973 года			
12 апреля четверг	Пленум	— 11.00	
	Работа секций	— 11.30	
	Просмотр фильмов: «Невестка»	— 13.30—15.20	Госкино,
	«Буря над Азией»	— 15.40—17.25	М. Гнездииковский, 7
	Концерт В. Дуловой	— 19.30	Малый зал консерватории, ул. Герцена, 13
13 апреля пятница	Работа секций	— 10.00	
	Просмотр фильмов: «Всадники революции»	— 12.00—13.45	Госкино,
	«Гибель черного консула»	— 14.00—15.50	М. Гнездииковский, 7
	Концерт А. Эшпая (Второй концерт для фортепьяно)	— 19.30	Большой зал консерватории, ул. Герцена, 13
14 апреля суббота	Просмотр фильмов: «Чебурашка»	— 10.30—11.15	Союз кинематографистов
	«Крокодил Гена»	— 11.25—13.15	СССР, Васильевская, 13
	«Дядя Ваня»	— 13.40	
	Информационный просмотр Спектакль ГАБТ «Икар»	— 19.00	Кремлевский Дворец съездов
15 апреля воскресенье	Информационный просмотр	— 10.30	Васильевская, 13
	Концерт А. Эшпая (Кантата «Ленин с нами»)	— 19.30	Колонный зал Дома Союзов, Пушкинская, 1
16 апреля понедельник	Работа секций	— 10.00	
	Просмотр фильма «Укрощение огня» (I серия)	— 12.30—14.10	Госкино,
	(II серия)	— 14.20—16.00	М. Гнездииковский, 7
	Спектакль Ереванского драматического театра «Любовь и смех»	— 19.00	Театр Ленинского комсомола, ул. Чехова, 6
17 апреля вторник	Осмотр выставки ИЗО	— 10.00—12.00	Профсоюзная, 76
	Поездка в г. Зеленоград	— 12.00—16.00	
	Спектакль ГАБТ «Псковитянка»	— 19.00	ГАБТ, пл. Свердлова
18 апреля среда	Работа секций	— 10.00	
	Просмотр фильма «Тени исчезают в полдень» (I серия)	— 12.30—13.50	Госкино,
	(II, III серии)	— 14.20—16.40	М. Гнездииковский, 7
	Спектакль Ереванского драматического театра «Семь станций»	— 19.00	Театр Ленинского комсомола, ул. Чехова, 6

Ил. 2. План работы апрельской сессии Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры (фрагмент)³⁰

Figure 2. Work plan for the April session of the Committee on Lenin and State Prizes of the USSR in the field of literature, art and architecture (fragment)

³⁰ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 693. Л. 3.

Обсуждения кандидатуры Андрея Яковлевича, напротив, сопровождались жаркими дискуссиями во время секционных и пленарных заседаний. Различные мнения высказывались и в отношении заявленных сочинений, и в отношении его творчества в целом. На тот момент Андрей Эшпай уже был признанным композитором и пианистом и обладал довольно широкой популярностью. Имя его хорошо знали в Советском Союзе. К началу семидесятых Эшпай — автор целого ряда крупных сочинений во многих жанрах (симфонии, инструментальные концерты, оперетты, вокальная лирика и другие), отмеченный рядом различных почетных государственных наград и званий. Но, несмотря на это, позиция секции музыки выглядела далеко не однозначно, а диапазон оценок экспертов, высказанных при обсуждениях, колебался от крайне негативных до высоко положительных. Уже в день первого заседания осенней сессии, 16 октября, в адрес Эшпая звучали неодобрительные речи.

Келдыш: Мне кажется, что его [Эшпай] фортепианный концерт очень поверхностный, неубедительный с точки зрения вкуса. Поэтому я лично не считал возможным поддерживать его.

Жиганов: Что касается Эшпая, то я по-разному к нему отношусь. Я хотел бы, чтобы он больше был национальным, потому что марийская музыка очень богатая; это чувствуется, когда слушаешь их народные песни. И я очень сожалею, что Эшпай не глубоко вникает в ее сущность.

Шостакович: Я поддерживаю обе кандидатуры. <...> А. Эшпая я считаю явлением выдающимся на нашем композиторском горизонте; это один из самых, может быть, талантливых композиторов среднего поколения. Я поддерживаю его кандидатуру, хотя думаю, что, может быть, не оба его произведения следовало бы отмечать такой высокой наградой³¹.

Следующее заседание, 22 октября, лишь усугубило наметившуюся нестабильную позицию в отношении композитора, особенно на фоне обсуждений кандидатуры Дуловой.

Свиридов: Здесь сложное положение. Дулову я поддерживаю всемерно, потому что это очень крупная величина в своей области. <...> Ее выдающаяся работа несомненно заслуживает премии. Насчет Эшпая. Беда в том, что выдвигаемые его произведения настолько разные, что не дополняют друг друга; эти вещи разные по своему заданию, по стилистическим приемам. У меня нет впечатления, что если мы выйдем с этой кандидатурой, то встретим поддержку Комитета.

Петров: Что касается кандидатуры Дуловой, то всем ясно, и я присоединяюсь к общей оценке. В отношении же Эшпая, я тут не во всем согласен в связи с теми двумя сочинениями, которые выставляются... Считал бы возможным поддержать их обоих.

Тактакишвили: Дулову я много слышал и поддерживаю эту кандидатуру. Это очень солидная кандидатура; она создала лучшую школу, все лучшие арфистки учились у нее, в том числе и играющие в Тбилиси; ее концертные программы я слушал и в нашем городе. Насчет Эшпая. За Кантату нельзя давать Государственную премию, это проходящее сочинение, хотя и симпатичное.

³¹ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 721. Л. 3–4.

О Втором концерте не могу судить, я его не слышал. Я присоединяюсь по поводу этого сочинения к большинству.

Келдыш: Я свое мнение высказывал дважды. Я вообще не считаю возможным голосовать за Эшпая; его Второй фортепианный концерт — это малозначительное произведение, довольно спорное, с точки зрения вкуса поверхностное³².

В ходе прений вносились предложения даже о ходатайстве перед пленумом Комитета о выдвижении на итоговое голосование обеих кандидатур, что все же не было принято. Тем не менее, учитывая высокие творческие достижения Эшпая, музыкальная секция приняла единогласное решение не исключать его из числа номинантов окончательно, а перенести на рассмотрение в будущем году с той же программой сочинений. Предложение получило поддержку пленума Комитета. Однако Государственную премию СССР Андрей Эшпай получил лишь в 1976 году³³.

Кандидатура Дуловой, как уже отмечалось, напротив, с самых первых дней работы Комитета нискала всеобщее одобрение. Члены музыкальной и других секций выразили полное признание ее искусства, о чем свидетельствуют сохранившиеся стенограммы. Вот несколько показательных фрагментов.

Хренников: Вера Дулова — это лидер всех арфисток, это солистка Большого театра, это музыкант, который широко концертирует по Советскому Союзу и за рубежом. Это выдающаяся арфистка, которая до сих пор держит лидерство в своих руках³⁴. «Это один из крупнейших исполнителей. В. Дулова еще не получала компенсации за свой талант, кроме звания «Народной». Ее значение огромно, все ее ученики берут премии на международных конкурсах. <...> Надо сказать, что из советских композиторов она выжимала все, что могла³⁵. *Шостакович:* Дулова — это вообще выдающееся явление нашей музыкальной культуры и как арфистка, как артистка, как исполнительница с громадным вкусом, мастерством. По-моему, она очень достойна премии. Несмотря на то, что она имеет почетное звание, она достойна государственной премии всей глубиной своего таланта и поразительной работоспособностью. Ей не так мало лет, а она активно работает. Дай Бог, чтобы некоторые молодые арфистки так играли, как она³⁶.

Келдыш: Что касается Дуловой, то это первоклассная арфистка. Кроме того, что она сама великолепная, тонкая исполнительница, мастер, она создала целую школу, очень сильно обогатила репертуар, сделала большое количество переложений, специально для нее писали композиторы. Таким образом, если выбирать <...> с точки зрения вклада в советскую музыкальную культуру, отбрасывая цеховые соображения, то на первом должна быть Дулова.

24 октября 1973 года в 10 часов утра состоялось итоговое голосование пленума Комитета по присуждению Государственных премий. От секции музыки была представлена лишь Вера Георгиевна. В тот день в голосовании приняли

³² Там же. Л. 11–16.

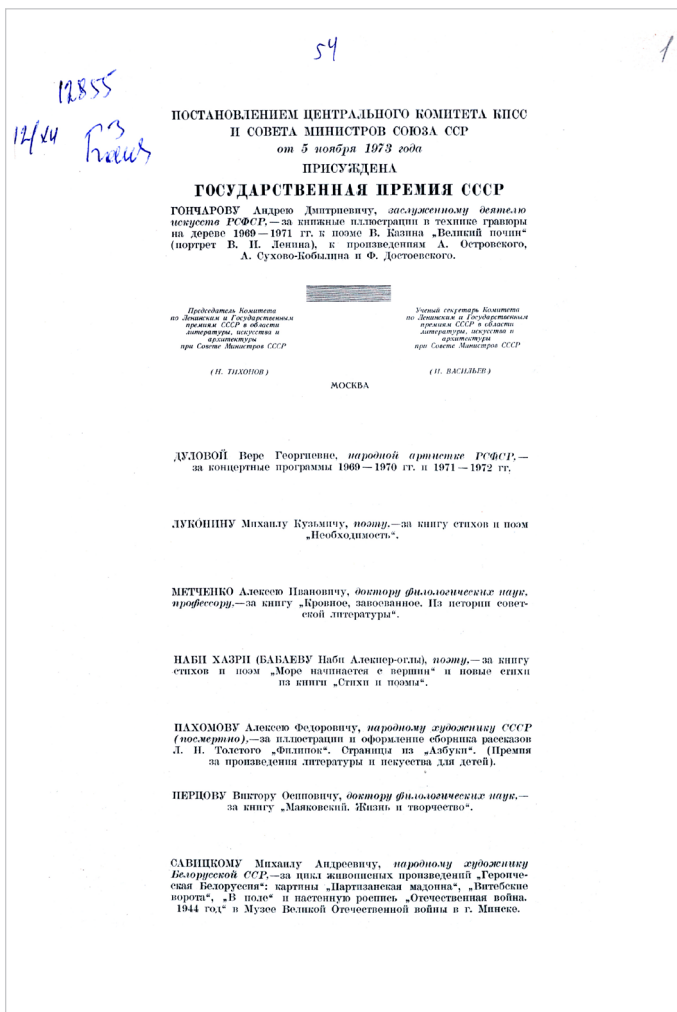
³³ В 1986 году композитору присуждена Ленинская премия.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 694. Л. 34.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 720. Л. 2.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 721. Л. 4.

участие пятьдесят семь членов Комитета. По утвержденным правилам звание лауреата присуждалось в том случае, если кандидатуру поддержали не менее трех четвертей от общего числа голосовавших. Кандидатура Веры Дуловой была поддержана единогласно и набрала все сто процентов голосов³⁷.



Ил. 3. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР о присуждении Государственных премий СССР 1973 года (фрагмент)³⁸

Figure 3. Resolution of the Central Committee of the CPSU and the Council of Ministers of the USSR on the award of State Prizes of the USSR in 1973 (fragment)

³⁷ В тот год все кандидаты, допущенные к финальному голосованию, набрали нужное количество голосов для присуждения звания лауреата Госпремии.

³⁸ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 700. Л. 1.



Ил. 4. Вера Дулова в момент награждения с председателем Комитета Николаем Тихоновым. 16 января 1974 года, Свердловский (Екатерининский) зал Кремля. Фрагмент из документальной хроники «Вручение Государственных премий СССР». Центральная студия документальных фильмов (1974)

Figure 4. Vera Dulova at the time of her awarding with Committee Chairman Nikolay Tikhonov. January 16, 1974, Sverdlovsk (Catherine) Hall of the Kremlin. Fragment from the documentary chronicle "The Presentation of State Prizes of the USSR." Central Studio for Documental Films (1974)

По традиции имена лауреатов публиковались на страницах газеты «Правда» ежегодно седьмого ноября в виде совместного Постановления ЦК КПСС и Совета министров СССР³⁹, само же награждение осуществлялось позднее. Так, лауреатов 1973 года чествовали в Кремле 16 января 1974 года. Торжественную церемонию вел председатель Комитета, поэт Николай Тихонов. Объявляя о вручении премии В. Дуловой, он произнес:

В области музыки и концертно-исполнительской деятельности Государственная премия присуждена Дуловой Вере Георгиевне, народной артистке РСФСР — за концертные программы 1969–1970 и 1971–1972 годов. Имя Веры Дуловой — крупнейшей советской музыкантши — известно во всем мире. Репертуар ее огромен, от произведений XVI столетия до последних музыкальных произведений. Ее искусство называют «академией мастерства». Художник глубокой культуры, мастер светлого, гармонического, жизнеутверждающего искусства, большого творческого диапазона — такой представляют Веру Дулову последние концертные программы⁴⁰.

³⁹ Вслед за «Правдой» [9] список лауреатов печатали «Известия» [10], журнал «Огонек» [5] и некоторые другие издания.

⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 2. Ед. хр. 695. Л. 7.

Государственная премия СССР, присужденная арфистке в 1973 году, является не первой попыткой Веры Георгиевны получить высокую правительственную награду. Ровно двадцатью годами ранее имя Дуловой значилось в списках лауреатов Сталинской премии 1953 года в области музыки за концертно-исполнительскую деятельность. Это событие из творческой биографии Веры Георгиевны до сих пор оставалось практически неизвестным, и в литературе о нем прежде никогда не упоминалось.

Судьба Сталинской премии оказалась далеко не однозначной и во многом зависела от развития общественно-политических событий. Принято считать, что история Сталинской премии завершилась одновременно с кончиной вождя народов. Последними утвержденными еще им самим обладателями премии стали лауреаты за 1951 год. Их имена объявили в марте 1952-го⁴¹. В следующем году одобрить готовый и прошедший специальную экспертизу список лауреатов за 1952 год Сталину уже не довелось. «Подготовленный Комитетом по искусству и литературе проект постановления о присуждении Сталинских премий за 1952 год Сталин ни рассмотреть, ни подписать не успел (по науке и технике, кажется, успел, постановление по науке и технике датировано февралем 1953-го). А новым правителям, да и чиновникам всех рангов в ближайшие месяцы 1953-го года было не до премиальных проблем “искусствоведения”. На всех властных этажах шли перетряски — структурные и кадровые» [11, 615].

Несмотря на кончину вождя и возникшую волну преобразований в аппаратно-чиновничьей среде, Комитет по Сталинским премиям в области искусства и литературы, хотя и с некоторым перерывом, продолжал функционировать и реализовывать свои полномочия вплоть до середины апреля 1954 года. Так, уже в самом конце 1953 года возобновилась его ранее прерванная деятельность.

Однако тогда обсуждения включали не только утверждение списка новых лауреатов, но и пересмотр ранее утвержденных кандидатур. На основании совместной инициативы недавно созданного Министерства культуры СССР⁴² и Отдела культуры ЦК КПСС было принято решение об объединении в один общий список лауреатов 1952 года (до того момента все еще не премированных) с новыми лауреатами 1953-го. Таким образом, одобренные годом ранее лауреаты проходили повторную экспертизу, и для многих из них она имела отрицательный результат. В силу внезапно увеличившегося перечня кандидатур, заседания и обсуждения в Комитете растянулись вплоть до весны 1954 года. По итогам работы было подготовлено единое постановление, содержащее довольно обширный список имен за два календарных года. Именно в этом постановлении значится имя Веры Георгиевны Дуловой — лауреата Сталинской премии второй степени 1953 года в области концертно-исполнительской деятельности.

⁴¹ Полный список лауреатов 1951 года опубликован в газете «Правда» [7].

⁴² Новое ведомство было создано сразу после кончины Сталина, 15 марта 1953 года, на основе упраздненного Комитета по делам искусств при Совете министров СССР. Кроме того, в структуру Министерства культуры вошел и ряд других правительственных учреждений и ведомств.

Впервые кандидатура Дуловой на Сталинскую премию была выдвинута Дмитрием Шостаковичем. Будучи одним из членов Комитета, Шостакович представил кандидатуру арфистки на последнем заседании пленума в 1952 году, и изначально Дулова могла войти в число лауреатов этого года. Однако предложение композитора не поддержали. «Ввиду позднего выдвижения Пленум перенес рассмотрение данной кандидатуры на 1953 год и принял решение дополнительно с В. Дуловой прослушать наиболее значительных арфисток Москвы и Ленинграда в специальном концерте»⁴³.

Состоялся ли такой «сравнительный» концерт, неизвестно. Известно лишь, что во время обсуждений Веры Дуловой ее действительно сравнивали с другими советскими арфистками — Ольгой Эрдели и Еленой Синицыной. Но при этом мнения о снятии кандидатуры Дуловой с рассмотрения не высказывались, она пользовалась абсолютной поддержкой всех членов комитета.

Хренников: Я поддерживаю ее [Дулову] в этом году. Арфистка замечательная.

Гольденвейзер: Давно работает и музыкант великолепный.

Шостакович: А Синицына и Эрдели могут подождать.

Гольденвейзер: Я много арфисток слышал, а такой, как Эрдели я не слышал. Но она еще молода и имеет возможность показать себя. Давайте выдвинем Дулову⁴⁴.

В отличие от Государственной премии, присужденной арфистке за конкретные концертные программы, сложно сказать, за какие именно достижения Вера Георгиевна номинировалась на Сталинскую премию. Никаких соответствующих документов в ее личном деле, к сожалению, не сохранилось⁴⁵. Невозможно это понять и по стенограммам заседаний — ни секционных, ни пленарных, — поскольку в большей степени члены Комитета были сосредоточены на характеристике творчества Дуловой в целом, нежели на проведении экспертной работы в отношении конкретной концертной программы или программ. Показательной в этом отношении можно назвать речь композитора Владимира Захарова на пленарном заседании 31 марта 1954 года:

Она [Дулова] прежде всего очень хороший музыкант, с особой любовью, горячей любовью она работает в этой своей области. <...> Арфисток у нас очень мало, и уже то обстоятельство, что она ведет непрерывную концертно-исполнительскую работу, что она выступает на концертах, помимо ее работы в Большом театре, говорит о том, что она пользуется большим успехом <...> Я уверен, что много советских граждан хорошо знают эту фамилию. Они хорошо знают ее и по ее концертным выступлениям, по большому количеству записей на пленках, на грампластинках и т. д. <...> Всем известно, что Дулова — это лучшая арфистка Советского Союза⁴⁶.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 66.

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 6. Ед. хр. 11. Л. 21.

⁴⁵ Дело Дуловой содержит всего четыре листа: два машинописных листа с фрагментами стенограммы заседаний без указания даты и места, а также два рукописных — характеристика (без даты и подписи) и краткая автобиография с персональной информацией. Стоит отметить, что не полностью сохранились дела и некоторых других кандидатов, среди которых Гаук, Нейгауз, Свешников и другие.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 214–216.

Однако к тому моменту судьба Сталинской премии была предрешена — ни Дулова, ни остальные кандидаты из огромного многостраничного списка, казалось бы, уже готовых лауреатов, самой премии так и не получили. К большому сожалению, длительная и кропотливая работа Комитета успехом не увенчалась. «Все труды уважаемых членов Комитета пошли прахом. Предположительно, в апреле 1954 года <...> новый руководитель Советского Союза Н. С. Хрущев в последний момент отказался подписывать постановление. Как это происходило на самом деле — в доступных нам источниках не освещалось» [11, 617]. Смена главы государства, а вместе с ней и общественно-политической платформы в стране, повлекли за собой соответствующие изменения. Конечно, причиной отказа Хрущева стали не личности лауреатов и их достижения в советском искусстве, а имя вождя народов. Два года спустя на знаменитом XX съезде КПСС Никита Сергеевич вспомнит о Сталинской премии и скажет следующие слова, вполне отвечающие его действиям: «Даже цари <...> не создавали премий, которые они называли своими именами» [1, 74].

Судьба ненагражденных лауреатов 1952–1953 годов сложилась по-разному. Некоторые из них будут удостоены другой высокой правительственной награды за те же самые работы. «Среди произведений, которым не досталась Сталинская премия, но позже была присуждена Ленинская, роман Леонида Леонова «Русский лес» (1957), цикл стихотворений «Моабитская тетрадь» Мусы Джалиля (1957, посмертно), 7-я симфония Сергея Прокофьева (1957, посмертно), документальный фильм Романа Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия» (1960), книга Корнея Чуковского «Мастерство Некрасова» (1962)» [12, 81]. Другие также станут обладателями Ленинских премий, но уже за новые работы. Но большинство деятелей культуры из не принятого Хрущевым постановления в будущем Ленинской премии так и не получают. Именно в их число вошла и Вера Георгиевна Дулова.

Сегодня возможно лишь предполагать, отчего арфистка не получила наивысшую награду Советского Союза — Ленинскую премию. Однако это ни в коей мере не умаляет высочайшие достижения Дуловой в области музыки. Кроме того, о чем уже говорилось, деятельность арфистки неоднократно отмечалась почетными наградами, в том числе званием лауреата Государственной премии.

Все рассмотренные в статье архивные материалы позволяют определить некоторые параллели и сходства в процедуре присуждения арфистке Сталинской и Государственной премий. Совершенно очевидно, что, вопреки всем утвержденным инструкциям, основанием для выдвижения и для присуждения премий в обоих случаях стали не определенные концертные программы или какие-либо единичные достижения, а сама масштабная, универсальная, многогранная и многолетняя творческая деятельность Веры Дуловой: сольное и оркестровое исполнительство, педагогическая, методическая и музыкально-общественная работа, редакционно-издательские проекты, международное сотрудничество. Впервые в истории арфового исполнительства Дуловой осуществлен подобный комплекс направлений профессиональной деятельности. Подтверждением тому служат высокие достижения в исполнительской культуре, концертный репертуар арфистки, ее игра в оркестре Большого театра; многочисленные заслуги ее учеников; работа над созданием советской модели

арфы⁴⁷ и многое другое. Об этом свидетельствуют исключительно позитивные оценочные и экспертные суждения всех членов обоих комитетов (Сталинской и Госпремии), зафиксированные в стенограммах заседаний, фрагменты которых приводятся в настоящей статье. Вера Георгиевна являлась художником в самом широком смысле этого слова, и это так же хорошо понимали ее современники, как сегодня понимаем и мы.

Завершить повествование хотелось бы словами одного из членов Комитета по Сталинским премиям, советского художника Сергея Григорьева (1910–1988). На заседании пленума 31 марта 1954 года он высказал емкую и показательную оценку творчества Веры Георгиевны, во многом дающую ключ к пониманию в присуждении премий:

Недавно я слушал Дулову, был на ее концерте, и вообще ее очень часто передают по радио, часто она ездит с концертами, это самая популярная арфистка в Советском Союзе. Техника у нее просто исключительна. Но у нее есть другое замечательное качество — она истинный художник! Она удивительно умеет создать художественные образы. Меня это захватило полностью. Техника ее настолько велика, настолько великолепна, что она может целый час держать в полутоне. У нее столько звучания, что просто удивляешься. Она вообще настоящий большой художник, который своим инструментом может убеждать и захватывать людей. Что еще нужно в этом отношении?⁴⁸

Использованная литература

1. *Бурлацкий Ф. М.* XX съезд и возвращение призрака? // *Полития: анализ, хроника, прогноз (журнал политической философии и социологии политики)*. 2005. № 4. С. 70–93.
2. Государственные премии СССР // *Музыкальная жизнь*. 1973. № 24 (декабрь). С. 12–13.
3. *Копылов А.* Лауреат Государственной премии СССР Вера Георгиевна Дулова // *Советский артист*. 1973. № 38. С. 3.
4. Лауреаты Государственной премии СССР // *Советская культура*. 1973. № 93 (20 ноября). С. 1.
5. Лауреаты Государственных премий СССР // *Огонек*. 1973. № 47 (ноябрь). С. 6.
6. Лауреаты Государственных премий СССР 1973 года в области литературы, искусства и архитектуры. Рекомендательный список литературы / сост. Варшавская Р. И. Кишинев: Государственная библиотека МССР имени Н. К. Крупской, 1974. 32 с.
7. О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области науки, изобретательства, литературы и искусства за 1951 год // *Правда*. 1952. № 75 (15 марта). С. 1.
8. Поздравление лауреатов Госпремии СССР 1973 года // *Советская музыка*. 1974. № 2. С. 129.

⁴⁷ В период с 1939 по 1945 год Вера Дулова совместно с А. Каплюком и С. Майковым работала над конструированием новой модели арфы. С 1947 года запущено серийное производство отечественных инструментов на фабрике имени А. Луначарского в Ленинграде.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 216–217.

9. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР о присуждении Государственных премий в области литературы, искусства и архитектуры 1973 года // Правда. 1973. № 311 (7 ноября). С. 4.
10. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР о присуждении Государственных премий в области литературы, искусства и архитектуры 1973 года // Известия. 1973. № 262 (7 ноября). С. 4.
11. Сталинские премии: две стороны одной медали. Сборник документов и художественно-публицистических материалов / сост. В. Ф. Свиньин, К. А. Осеев. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2007. 880 с.
12. *Чупринин С. И.* Оттепель: События. Март 1953 — август 1968 года. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 1192 с.

Получено: 15 февраля 2024 года

Принято к публикации: 11 июня 2024 года

Об авторе:

Александр Александрович Баранов — кандидат искусствоведения, начальник Учебного отдела Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Burlatskiy, Fedor M. 2005. “XX s’ezd i vozvrashhenie prizraka? [The 20th Congress and the Ghost’s Return?].” *Politiya: Analiz. Khronika. Prognoz (zhurnal politicheskoy filosofii i sotsiologii politiki)* [The Polity: Analysis. Chronicle. Prediction. The Journal of Political Philosophy and the Politics Sociology], no. 4, 70–93. (In Russian).
2. “Gosudarstvennyye premii SSSR [The USSR State Prizes].” 1973. *Muzykal’naja zhizn’* [The Musical Life], no. 24, 12–13. (In Russian).
3. Kopylov, Alexander A. 1973. “Laureat Gosudarstvennoy premii SSSR Vera Georgievna Dulova [Vera G. Dulova — The Laureate of the USSR State Prize].” *Sovetskiy artist* [The Soviet Actor], no. 38, 3. (In Russian).
4. “Laureaty Gosudarstvennoy premii SSSR [The Laureates of the USSR State Prize].” 1973. *Sovetskaya kul’tura* [The Soviet Culture], no. 93, 1. (In Russian).
5. “Laureaty Gosudarstvennoy premii SSSR [The Laureates of the USSR State Prize].” 1973. *Ogonek* [The Spark], no. 47, 6. (In Russian).
6. Varshavskaya, Raisa I., comp. 1974. *Laureaty Gosudarstvennykh premiy SSSR 1973 goda v oblasti literatury, iskusstva i arkhitektury. Rekomenduemyy spisok literatury* [The Laureates of the USSR State Prize–1973 in Literature, Art and Architecture. The Recommended Bibliography]. Chisinau: Gosudarstvennaya biblioteka MSSR imeni N. K. Krupskoy. (In Russian).
7. “O prisuzhdenii Stalinskikh premiy za vydayushchiesya raboty v oblasti nauki, izobretatel’sтва, literatury i iskusstva za 1951 god [About the Award of the Stalin Prizes for Outstanding Works in Science, Invention, Literature, and Art in 1951].” 1952. *Pravda* [The Truth], no. 75 (March 15), 1. (In Russian).

8. "Pozdravlenie laureatov Gospremii SSSR 1973 goda [The Congratulation to the Laureates of the USSR State Prize–1973]." 1974. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 2, 129. (In Russian).
9. "Postanovlenie CK KPSS i Soveta ministrov SSSR o prisuzhdenii Gosudarstvennykh premiy v oblasti literatury, iskusstva i arhitektury 1973 goda [The Resolution of the CPSU Central Committee and the USSR Council of Ministers about the Award of the State Prizes in Literature, Art and Architecture in 1973]." 1973. *Pravda* [The Truth], no. 311 (November 7), 4. (In Russian).
10. "Postanovlenie TsK KPSS i Soveta ministrov SSSR o prisuzhdenii Gosudarstvennykh premiy v oblasti literatury, iskusstva i arkhitektury 1973 goda [The Resolution of the CPSU Central Committee and the USSR Council of Ministers about the Award of the State Prizes in Literature, Art and Architecture in 1973]." 1973. *Izvestia* [News Bulletin], 262 (November 7), 4. (In Russian).
11. Svin'in, Vladimir F., and Konstantin A. Oseev, comps. 2007. *Stalinskie premii: dve storony odnoy medali* [The Stalin Prizes: Two Sides of a Coin], collected documents and mass media texts. Novosibirsk: Svin'in i synov'ya. (In Russian).
12. Chuprinin, Sergey I. 2020. *Ottepel': Sobytiya. Mart 1953 — avgust 1968 goda* [The Thaw: Developments. March 1953 — August 1968]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Received: February 15, 2024

Accepted: June 11, 2024

Author's information:

Aleksandr A. Baranov — Ph.D. (Art Criticism), Head of the Department of Academic Studies, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



Research Article

УДК 780.71"20"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.08>

Learning the Modal and Rhythmic Patterns of Non-European Music: The New Opportunities from Mobile Applications

Marina V. Karaseva

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

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

karaseva@mosconsv.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6047-5524>

Abstract. The aim of this paper is to disclose new methodological possibilities for improving music ear for ethnic modal scales and rhythmical patterns by means of modern electronic devices in the field of music education. Musicological and methodological analysis of mobile applications for smartphones and tablets is the main core of such a demonstration. The traditional ethnic music from India, Iran, China and other non-European countries is used as rhythmical and melodic basis of these applications. Most part of the selected and analyzed applications may be successfully used in academic courses of ear training at the secondary and high levels of music education. The concrete methodological possibilities of ethnic music instrument-simulators as well as applications-thesauruses (modal and rhythmical) have been demonstrated for the purposes of ear training in pentatonic, mixed diatonic and symmetrical modal scales, micro-chromatic intonations and also for training in syncopation and irregularly accented rhythmic.

Keywords: ear training, music education, mobile applications

For citation: Karaseva, Marina V. 2024. "Learning the Modal and Rhythmic Patterns of Non-European Music: The New Opportunities from Mobile Applications." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 332–45. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.08>.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Научная статья

Изучение модальных и ритмических паттернов неевропейской музыки: новые возможности мобильных приложений

Марина Валериевна Карасева

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,

ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация

karaseva@mosconsv.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6047-5524>

Аннотация. Целью данной работы является раскрытие новых методических возможностей развития музыкального слуха на материале этнических ладовых и ритмических моделей средствами современных электронных устройств в сфере музыкального образования. Основу музыковедческого и методического анализа составляют мобильные

приложения для смартфонов и планшетов. В качестве ритмического и мелодического материала этих приложений используется традиционная этническая музыка Индии, Ирана, Китая и других неевропейских стран. Большая часть отобранных и проанализированных приложений может быть успешно использована в академических курсах тренировки слуха на среднем и высшем уровнях музыкального образования. Показаны конкретные методические возможности этнических музыкальных инструментов-имитаторов, а также приложений-тезаурусов (модальных и ритмических) для тренировки слуха в пентатонических, смешанных диатонических и симметричных ладовых гаммах, микрохроматических интонациях, а также для тренировки синкоп и неравномерно-акцентной ритмики.

Ключевые слова: тренировка слуха, музыкальное образование, мобильные приложения

Для цитирования: *Karaseva M. V. Learning the Modal and Rhythmic Patterns of Non-European Music: The New Opportunities from Mobile Applications // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 332–345. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.08>.*

Music of non-European cultures penetrates more and more intensively into the modern concert practice of Europe. This process is facilitated by lectures and performances on traditional instruments, as well as instrumental master classes. There are also the growing interest of modern composers in new timbres and methods of vocal and instrumental improvisation.

At the same time, in educational practice, there is still a difficulty for learning auditory to study the intonation and rhythmic models of such a traditional music. Concerning the standard Western and Eastern European courses devoted to ear training, a music language is mainly studied as concentrated on the classical-romantic rhythmic patterns and only partly on the music language of the 20th century. Moreover, the most sol-fa applications can be effective only at the initial stage of acquaintance with intervals, chords, etc. Nowadays the development of modern digital technologies can accelerate the solution of this problem.

This decade continues the rapid growth and improvement of mobile communications and multimedia communications. Many mobile applications for iOS and Android mobile platforms have been created for the development of musical ear. Smartphones and tablets, having acquired “humanized” touch screens that allow you to manage tasks by touching it, have become a mass, therefore, relatively inexpensive commodity. This allows us today to make full use of multimedia mobile applications for the purpose of music education. The first so far the most general studies on this topic have begun to appear (see [1; 2; 4; 5; 7; 8; 9]).

At the same time, interest in ethnic cultures is growing. On the one hand, the theme of “ethnic ear training” has been gaining popularity, new manuals are being created based on the national modal and rhythmic musical material (see for example “Macom Solfeggio” by Svetlana Matyakubova [15]). On the other hand, this interesting material is usually used by teachers only occasionally, to add a certain kind of exoticism to the academic course.

In this situation, the applications devoted to the rhythmic-intonation patterns in traditional music (India, Turkey, Iran, China, Korea, etc.) provide wider opportunities for studying a variety of modal scales (including pentatonic, mixed, symmetrical, non-octave

and microtone) and rhythmic patterns (including irregular rhythm) in solfeggio classes at all levels of music education.

The focus of our consideration of the issue of “ethnics” in solfeggio classes will be not so much the national musical (rhythmic intonation and timbre) material itself and its study by means of mobile applications (which may be a topic for a separate work), but the methodological possibilities of such applications for training academic skills developed by in the academic course of ear training.

Let us briefly outline the main specifics of musical “ethno-applications”. Most of them, by their function, were not conceived as auxiliary material for working in an ear training course. Applications of this kind are intended primarily for studying the traditional music of European (Greece, Turkey) and mainly non-European cultures (Iran, China, India, Korea, America and other countries and regions), including learning to play national instruments.

Despite their auxiliary nature, these applications actually constitute serious methodological competition for those mobile programs that are created specifically to help those who train their musical ear. As already said “Profile” ear training applications are focused mainly only on the basic level of mastering the material (auditory recognition and intonation of intervals, the main types of third chords, major and minor modes, etc.). In the context of the achievements of Russian ear training school, they are more suitable for home individual training of basic level students. “Ethnic” applications provide more opportunities for the ear training studying a variety of modal scales (including mixed, symmetrical, non-octave and microtonal) and rhythmic patterns. (Psychological and methodological aspects of the development of stylistic musical ear on the material of “ethno-applications” have been considered in the articles: [11; 12].) In accordance with this the main areas of our consideration will be applications that can be useful for mastering modal and rhythmic difficulties.¹

There are three main types of training by means of such “ethnographic applications”:

- 1) training on music instruments-simulators;
- 2) training on modal patterns;
- 3) training on rhythmic patterns.

The main ear training tasks that can be successfully solved thanks to applications of this kind include:

- improvement of recognition of new modal scales,
- auditory analysis of melodic and rhythmic patterns,
- development of operative musical memory,
- development of music-making skills and intonation,
- rhythmic improvisation in a certain modal context.

At the same time, the formation of basic auditory skills includes:

- the development of a sense of modal stability as the ability to keep the reference tone in memory;
- the feeling of a single metric pulse as the ability to count the smallest rhythmic fraction.

Now let’s look at these questions in more detail.

¹ The attention in the article is focused on applications running on the Android platform as the most popular and accessible to a wide range of users. See the author’s articles about iOS applications: [11; 14].

Auditory mastery of modes other than major and minor. For this purpose, two leading types of “ethno-applications” can be used:

1. Applications—musical instruments (the so-called simulator instruments) tuned according to the sounds of scales other than major and minor, including with an element of micro-chromatics;
2. Applications—modal thesauri as audiovisual simulators for mastering new modal models also other than major and minor.

In applications of the first type, instrumental timbres are as close as possible to the real sound of a folk instrument (at least, a string-plucked or percussion group). In applications of the second type, MIDI and synthesizer timbres are more common as a demonstration multimedia basis. The inclusion of both types of applications in an ear training lesson can give a balanced result, in which the training, audiovisual part will be supplemented by a kinesthetic component (direct touch of virtual strings or keys on the screen).

Let us start with an overview of applications—musical instruments and their possibilities for mastering modal scales. The most numerous group is applications for studying pentatonic scales. Let’s give examples.

“Gugak”. The interface of the application is the Korean plucked instrument of the same name. Its virtual strings are tuned in anhemitonic pentatonic scale, they can be fingered on the screen.

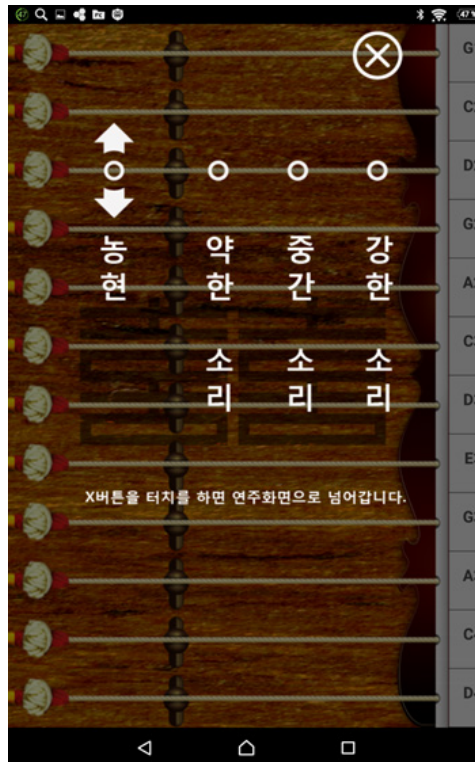


Figure 1. Screenshot of the open Gugak application window

The sound quality of the instrument is very close to authentic. On such an instrument, one can play simple dictations, reproduce intervals and chords.

“Chinese Band”. This application is developed with the participation of professors from the Taiwan University of Education in Taipei. It contains two sections which are useful for ear training purposes. The first of them is “Guzheng”. It imitates the sound of the guzheng instrument (a Chinese variety of harp), and the second is a simulator of a set of Chinese drums (they will be discussed separately below).

The scale basis of the first section is the anhemitone pentatonic scale $c - d - e - g - a$ in the range of five octaves. The interface is made in the form of five rows of rectangular buttons (corresponding to five octaves of the scale). Each of them is accompanied by pitch symbols (appearing next to written colorful hieroglyphic and their phonetic equivalents). All five rows are also equipped with a “spare” leading tone (b in English notation), which allows both changing the pitch position of the pentatonic scale and, if necessary, creating diatonic intonation elements. The arrangement of sound pitches (located, as it were, in separate cells of the table) may seem visually unusual, since it is not associated with a piano keyboard. This feature allows students who are accustomed to look at the piano to practice more effectively on their own in determining intervals by ear: the keyboard “hint” does not work here.



Figure 2. Screenshot of the “Guzheng” section window of the Chinese Band application

This “guzheng” can be played with two hands. The application supports pressing multiple “strings” at the same time, which makes it possible to work with chords. This application also turns out to be convenient for exercises on melodization of rhythmic figures with short durations because the touch response to pressing is quite fast. An additional methodological advantage is recording of the played fragment and saving it. This is convenient for training in self-dictations (with their verification without the participation of a teacher).

In the classroom, if you have several tablets or smartphones with the application installed, you can arrange group orchestral improvisations, for example, in order to master a certain rhythmic pattern: someone can perform it on the “strings”, and someone on the drums.

This kind of music-making can be useful at a music school (to a certain extent, replacing and continuing the idea of an Orff orchestra).

Today modern digital devices, computer programs and mobile applications, including tuners that show the exact pitch in hertz (Hz), could be the technical basis for the successful development of the microchromatic ear training technique (see [3]). This, however, does not happen. Attempts to offer methods for the auditory development of microchromatics (quarter-tones and other types of melodic intervals based on tunings other than equal temperament) are rare in the course of ear training. A complex methodological approach to teaching microchromatic hearing is not available. The point here is not only in objective obstacles (such as, for example, limited study hours), but in psychological barriers. On the one hand, there is a technological unpreparedness of the majority of teachers to work with this digital content. On the other hand, such material has positioned in their minds as “dry”, abstract, and hardly accessible to musicians. “Ethnic” applications with a microchromatic component in musical content can be useful on the way of accustoming the ear to the intonation of microtones, as well as their aesthetic acceptance. Let us look at a few examples.

“R-ORG” (Turkish-Arabic Keyboard). The application is made in the design of a keyboard synthesizer, but with a “Turkish-Arabic” keyboard in which only white keys sound (black keys serve only as a design). The keyboard reproduces the characteristic second semi-low degree, characteristic of the intonational structure of Turkish and Iranian music. In the synthesizer, you can choose one of 14 sounding timbres (for example, zurna, saz, oud and other traditional instruments of the region) and rhythmic accompaniment formula. At the same time, it will depend on the choice of instrument whether it is possible to play several sounds on the keyboard at the same time (for example, for zurna is possible only monophony and for oud is possible polyphony). The timbres of this synthesizer convey the sound of national instruments quite correctly, and the playing on mastering the intonation of microchromatics will acquire a “natural” ethnic flavor. However, the methodical disadvantages for the academic use of this application include the relative nature of the scale: the names of sounds drawn on the keys do not correspond to their real pitch. Almost all scales begin not from *do*, but from *re* or even from *la*.



Figure 3. Screenshot of the main window of the R-ORG (Turk-Arabic Keyboard) application

“Santoor” is an Iranian application that imitates the instrument of the same name and has a corresponding interface, the register of the instrument covers three octaves. It allows to select one of the seven main mugham modal scales (Shur, Segah and others), and to display the pitch. It is methodically important that the quarter-tones are highlighted visually: they are marked with a special sign, the so-called crown, which means the sound is lowered by 50 cents (the example below shows the *a* semi-flat string involved).

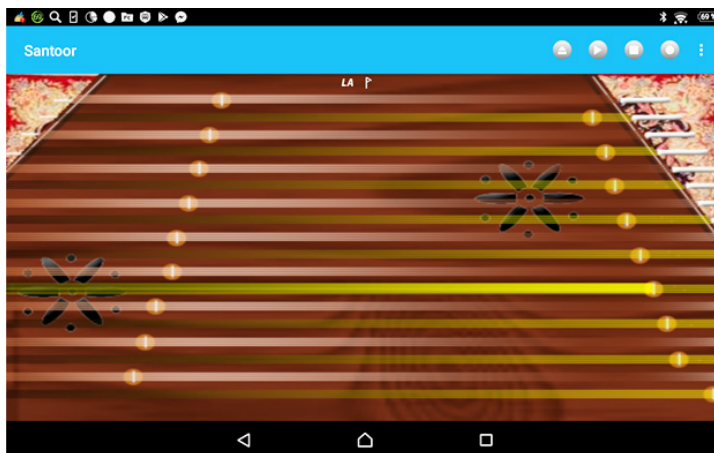


Figure 4. Screenshot of the main window of the Santoor (Santur) application

Among applications-modal thesauri one can select those in which information blocks with modal scale tables are combined with their sound reproduction (in a piano or wind MIDI timbre).

“Music Scales” is an application that provides great opportunities for extended acquaintance with various modal scales. The scales are grouped according to the initial letters of their name in Latin and numbered. In general it reflects an empirical approach (“naming to highlight”) without scientific and theoretical justification. Here we will find examples of both typical “school” names (for example, No. 38 — “Twice Harmonic Minor”, “Double Harmonic Minor Mode”), and ethnic ones (Japanese — No. 69 “In-sen” and No. 81 “Kokin-joshi”, Jewish — No. 112 “Mi Sheberach”, Hungarian — No. 67 “Hungarian Minor”), genre-stylistic (various variants of blues modes and modes called “bebop” — “Bebop” — Nos. 11–17), nominal (“Bartok Mode” — No. 10 of the “Bartok Scale”, in fact, Lydian-Mixolydian) and even poetic ones (Nos. 41–43 are called “Enigmatic Mode”, that is, “Mysterious Mode”). In addition to the pentatonic scale and various mixed and diatonic seven-degree modal scales, we can also find here variants of non-semitone tetratonic scale (No. 9 “Ama Lama Cooma Scale”), examples of Shostakovich’s mode (No. 20 “Diminished”).

All scales are written from *c*. By clicking on the play icon, one can simultaneously listen to the sound and follow the animation of the cursor moving around the staff. At the university, one can use this material for sight reading (without turning on the sound mode) and for composing one’s own compositions based on these modes.

The application has two interface options: in the form of a piano keyboard and in the form of a guitar fingerboard. The first interface is more convenient, more familiar for working on studying the material. The second one is more attractive for free improvisation in the selected modal scales due to its less audiovisual predictability. Unfortunately, the application does not allow playing intervals and chords in these scales, it is monophonic.

Numerous applications aimed at studying intonation models of the Indian raga are particularly interesting for working on new-mode and microtone intonation. Let us highlight a few of them.

“Swaras”. Swara is an Indian concept denoting the sound-row basis of raga. In this application the main modal scales of the raga in the form of ascending and descending scales are presented exclusively in the sound version. All of them are given in equal temperament, in the MIDI timbre of the flute. Based on the scale selected from the available list, melodies are programmatically generated. The generation algorithm is based on the most typical intonational chants selected by the compilers of the application on the basis of existing compositions of a particular raga. These melodies are supported by a bourdon tone (in the timbre of the tanpura), which gives a modal support on an interval of a perfect fifth.

Among the interesting features of the application, we can note the following:

- the number of generated variants is not specified, but every time a new melodic version sounds after pressing the play button;
- one can choose the duration of the sound of the melody (from five to thirty seconds);
- the generated version of the melody can be repeated an unlimited number of times by pressing the “Replay” button.



Figure 5. Screenshot of the main window of the Swaras application

Based on the described features, the application is very convenient for training musical ear and musical memory. Thus, the absence of musical notation of modes makes it possible to conduct a musical dictation (oral or written) without the temptation of checking with the original source before the end of the task. It is useful also for self-dictations. The constantly drawn-out bourdon bass (in addition to the traditional stylistic attribute of the raga) helps to retain the modal support tone in memory when changing different modal scales.

In auditory learning of rhythmic patterns we can select two main types:

1. Applications—musical instruments (drums).
2. Applications—thesauri of rhythmic patterns.

The basis of the first type is sets of various kinds of “ethnic” drums, with an indefinite or definite pitch. Sometimes they are joined by instruments from other groups. There are a large number of applications of this type (moreover, many of them are similar to each other in terms of functions and interface). For the purposes of rhythmic ear training we need to select those whose interface allows us to perform fine rhythmic figures. Let’s name a few useful applications in this regard.

“**Real Percussion**”. The electronic drum kit provided by the application includes instruments: congas, bongos, timbales, box, cowbell and tambourine. There are a sound recording (with the possibility of its “loopback”) and animation during playback, showing which “drums” were hit. Thanks to these features, this application can serve as a useful tool when studying rhythmic patterns in elementary grades, in particular, for distinguishing rhythmic patterns and their repetition.

“**Chinese band**”. In the rhythm part of this application discussed earlier, there are eleven different instruments that are convenient to play with two hands. This application allows to play simultaneously with the playback of a previously recorded model.

As the common typical properties of Rhythm Pattern Thesauri-applications we can select:

- playback of accented and non-accented beats at two different pitches, reflecting this difference in visualization;
- visual highlighting of the smallest pulsating beat with a graphical display of this reading;
- visual highlighting of written durations when they are played;
- the possibility to select the rhythm of the model and change the tempo of its playback.
- the possibility to record and play a rhythmic model (in many applications).

“**Turkish Music Rhythmic Pattern**” is very interesting application that can be adapted in many ways to work in a rhythmic ear training course. Let’s consider it in more detail.

In addition to general information about the rhythmic patterns (usul) of traditional Turkish music, there are also buttons in the main menu that open the way to three sections of the program:

- “Minor Usûls”—the performance of rhythms containing from 2 to 15 beats in a pattern is configured in this section;
- “Major Usûls”—rhythms having from 16 to 88 beats in the pattern are programmed here;
- “Series Usûls”—in this section, one can set up rhythms that reach up to 124 beats in length in one combination.

For ear training lessons, due to the smaller number of parts in the pattern, the first section will probably be the basic one. Let’s describe on its example the possibilities of the application.

After clicking on the “Minor Usûls” tab, for the further operation of the program, you must select in sequence:

- by clicking on the note icon at the top of the screen—the playback timbre, in particular the type of percussion instrument. There are more than three dozen options, including darbuka, def, cowbell, clave;
- by clicking on the icon with the image of a tambourine—the number of beats in the pattern;
- by clicking on the icon with the image of drumsticks—the main or additional forms of the pattern (the latter, designated as “Velvele”, usually represent one or two rhythmic variants of the original model, formed by splitting durations and other changes).

Having set all the settings and then clicking on the playback symbol (a triangle in a square), we will get a continuous looped sound of the rhythmic pattern (pattern) programmed by us, accompanied by an animated display of the one performed on a two-voice rhythmic score. This score is complemented by the image of a metronome, which silently shows the number of the current metrical beat in numbers, as well as the indication of the tempo of the quarters, which can be adjusted during the performance.



Figure 6. Screenshot of the main window of the “Minor Usûls”

We can list the main methodological advantages of using the application in the ear training course:

- coordination training—when performing patterns with right and left hand strikes according to the lines of the score (including the simultaneous sound);
- visibility of the process of counting beats pulsation—this helps to accustom the ear to the internal calculation of rhythms for both long and short durations at the same time;
- synchronization in the perception of a rhythmic pattern with its musical notation;
- the convenience of working out rhythmic patterns at different tempos due to the simplicity of software adjustment of the playback speed.

Among the available forms of studying with the application in ear training classes, we list the following:

- oral and written rhythmic dictations, during which one can repeat the sounded rhythmic pattern by tapping it;
- melodic improvisation against the background of a constantly repeating rhythmic pattern;
- rhythmic sight reading. For this purpose, it is preferable to use the sections “Major Usûls” and “Series Usûls” in order to prevent memorizing a short rhythmic model by ear. At the same time, even duplicating a sounding two-voice score will not be an easy task due to both the sufficient complexity of rhythmic figures and the peculiarities of their distribution (probably traditional) among the voices.

Many modal and rhythmic applications described in this article have been tested in classes with students of the Moscow Conservatory of I–III years (musicologists and choir conductors). Thus, first-year theorists deciphered by ear and recorded with notes all the modal scales that sounded in the “Swaras” application. Their homework also included the choice of the most expressive modes and training in vocal improvisation based on them. The result of this assignment was a video recording of a collective vocal-instrumental improvisation², which combined several different mobile applications, live vocals and playing a real musical instrument (a singing Tibetan bowl). For the video recording, it was decided to use visual stylization as well: the participants, to their general pleasure, were dressed in traditional Indian attire.

As an example of the use of electronic simulators of ethnic musical instruments for mobile devices, we present the following materials from the lesson where students performed a rhythmic score from the Afro-Latin Rhythm Dictionary [6] using pre-downloaded applications that imitated the sound of the indicated in African and Latin American percussion notes. (See more about it in the author’s articles [10; 13].)

Now we will mark out the main academic tasks that can be solved step by step using “ethnic” musical mobile applications.

² The video is available at: http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=RecordInfo&user_id=44&record_id=2105.



Figure 7. Solfeggio lesson at the Moscow Conservatory in the class of Marina V. Karaseva (September 2015). Second-year students of the Faculty of Choral Conducting demonstrate on their mobile devices applications that imitate African and Latin American instruments.³ Technique prepared for the performance of a rhythmic score from the Dictionary of Afro-Latin Rhythms

Among the main ear training tasks that are successfully solved thanks to this kind of applications are the study of new modal scales, auditory analysis and recording of melodic and rhythmic patterns, training of operational musical memory, development of music-making skills and intonation and rhythmic improvisation in a certain modal context. The formation of basic auditory skills in this case includes the development of a sense of modal balance as the ability to retain the reference tone in memory and the feeling of a single metric pulse as the ability to count the smallest rhythmic beat.

The general pedagogical and psychological tasks include: achieving greater freedom and expressiveness in performance; instilling a taste for collective co-creation in improvisation; finding areas in the field of digital technologies that are attractive to young people, and using them to increase the interest of modern pupils and students in music theory classes.

With all this, one of the most important socio-cultural tasks, the solution of which can be successfully facilitated by the use of “ethnic” mobile applications, should include the education of ethnic tolerance. Students get to know elements of another music cultures through their melodies and rhythms. Of course, students do not need to investigate deeply the theory of national modes or rhythmic structures. However, even a short intonation contact with them can help students to get interest both in the music of other national cultures and in ethnomusicology in general.

³ The video is available at: http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=RecordInfo&user_id=44&record_id=2711.

The Android-based mobile applications we have described are mostly completely free or quite cheap in their paid versions. They are small in the megabyte size and can be installed on many different devices, including rather old, respectively, cheap models of smartphones and tablet computers.

Now dealing with the described mobile applications can be available at any level of musical education, starting at an early age. At a music college, one can study pentatonic scales and master the ratios of rhythmic durations. At the university it makes sense to expand student's auditory acquaintance with folk modes, master new various syncopated rhythms, concentrate on even more complex elements, such as symmetrical modes, microchromatics and irregular rhythm. The digital world is familiar to today's students from their early childhood—all we just need to fill it with the necessary and useful content.

Summarizing the main conclusions of the article we can say that the use of such applications in academic educational music-theoretical courses can contribute to the solution of important general pedagogical and psychological problems. Among them:

- achieving greater freedom and expressiveness in performance;
- stimulating students for collective co-creation in improvisation;
- forming the ability to find unusual perspectives and new aspects of the use from information objects that were not initially aimed at solving academic problems;
- finding areas in the field of digital technologies that are attractive to young people;
- using them to increase the interest in music-theoretical studies among contemporary students;
- increasing the feeling of ethnic tolerance through the adoption of intercultural sound images and models.

References

1. Auer, Michael E., and Thrasyvoulos Tsiatsos, eds. 2018. *Interactive Mobile Communication Technologies and Learning: Proceedings of the 11th IMCL Conference*. Cham: Springer.
2. Bense, Arne, Martin Giesecking, and Bernhard Müssgens, eds. 2015. *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien: Festschrift für Bernd Enders*. Osnabrück: Electronic Publishing.
3. Brainin, Valeri. 2008. "Employment of Multicultural and Interdisciplinary Ideas in Ear Training ('Microchromatic' Pitch. 'Coloured' Pitch)." In *Proceedings: International Society for Music Education 28th World Conference: 20–25 July, 2008: Bologna, Italy*, peer-reviewed selection of full papers presented at an international music education conference, edited by Wendy L. Sims, Channing Paluck, 53–58. Perth, Western Australia: International Society for Music Education. http://www.academia.edu/5921708/Graphics_and_ear-training_English.
4. Brown, Andrew R. 2007. *Computers in Music Education: Amplifying Musicality*. New York: Routledge.
5. Brown, Andrew R. 2015. *Music Technology and Education: Amplifying Musicality*. 2nd edition. New York; London: Routledge.
6. Brown, Thomas A. 1984. *Afro-Latin Rhythm Dictionary: A Complete Dictionary for All Musicians*. New York: Alfred Publishing.
7. Dorfman, Jay. 2021. *Theory and Practice of Technology-Based Music Instruction*. New York: Oxford University Press.

8. Elleithy, Khaled, and Tarek Sobh, eds. 2015. *New Trends in Networking, Computing, E-learning, Systems Sciences, and Engineering*. Cham: Springer.
9. Gopinath, Sumanth, and Jason Stanyek, eds. 2014. *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, in 2 vols. New York: Oxford University Press.
10. Karaseva, Marina V. 2016. “‘Augmented Reality’ in the Work of a Teacher-Musician.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 7, no. 2 (June): 140–83. (In Russian).
11. Karaseva, Marina V. 2010. “Apple Store i sol’fedzhio: novye programmnye vozmozhnosti razvitiia muzykal’nogo slukha [Apple Store and Solfeggio: New Software Opportunities for the Development of Musical Ear].” In *Sovremennye audiovizual’nye tekhnologii v khudozhestvennom tvorchestve i vysshem obrazovanii* [Modern Audiovisual Technologies in Art and Higher Education], materials of the II All-Russian scientific and practical conference, March 27, 2010, edited by Elena A. Polekhina, 43–44. St. Petersburg: Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences. (In Russian).
12. Karaseva, Marina V. 2017. “Vospityvaya muzykal’nyy slukh i etnicheskuyu tolerantnost’: novye vozmozhnosti primeniya mul’timediynykh mobil’nykh prilozheniy na urokakh sol’fedzhio [Developing an Ear for Music and Ethnic Tolerance: New Opportunities for Using Multimedia Mobile Applications in Solfeggio Lessons].” In *Iskusstvo kak fenomen kul’tury: traditsii i perspektivy* [Traditions and Perspectives of Art as a Cultural Phenomenon], collected articles, edited by Yankelika I. Sushkova-Irina, Mariya A. Kazachkova, Elena V. Klochkova, 120–33. Moscow: Maimonides State Classical Academy. (In Russian).
13. Karaseva, Marina V. 2017. “Ethnic Ear-Training of the Digital Century.” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 3. http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_4%2820%29_4_Karaseva_Ethnic_ear.pdf. (In Russian).
14. Karaseva, Marina V. 2010. “iSOLF: Sovremennoe sol’fedzhio v tsifrovom veke [iSOLF: Modern Solfeggio in the Digital Age].” In *Innovatsionnye teorii i tekhnologii obrazovaniya v sovremenom polikul’turnom prostranstve Kazakhstana* [Innovative theories and technologies of education in the modern multicultural space of Kazakhstan], materials of the international scientific and practical conference, May 14–15, 2010, edited by Gul’nar T. Alpeisova, Kamila K. Dosanova, 7–10. Astana: L. N. Gumilev Eurasian National University. (In Russian).
15. Matyakubova, Svetlana. 2013. *Makomnoe sol’fedzhio* [Macom Solfeggio], teaching aid. Tashkent: Musiq. (In Russian).

Received: March 7, 2024

Accepted: April 26, 2024

Author’s information:

Marina V. Karaseva — Dr. Habil., Full Professor, Professor at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Получено: 7 марта 2024 года

Принято к публикации: 26 апреля 2024 года

Об авторе:

Марина Валериевна Карасева — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

346 ОБ АВТОРАХ CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

АЛЛА GERMANOVNA KOROBOVA

В 1975 году окончила теоретическое отделение Челябинского музыкального училища имени П. И. Чайковского, в 1980 году — историко-теоретическое отделение Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (класс доцента кафедры теории музыки В. Н. Хлопковой). В 1981–1984 годах обучалась в очной аспирантуре при кафедре теории музыки Московской консерватории (научный руководитель — профессор Е. В. Назайкинский). В 1987 году защитила кандидатскую диссертацию «О функционировании отраженных жанров в симфониях советских композиторов». В 2008 году защитила докторскую диссертацию «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра». В 1980–1981 годах и с 1985 года по настоящее время работает на кафедре теории музыки Уральской консерватории, с 1991 года — доцент, с 2007 — профессор. В 2010–2015 годах — проректор по научной работе Уральской консерватории. Член диссертационных советов при Магнитогорской и Казанской консерваториях. Входит в редколлегию четырех российских научных специализированных журналов, включенных в перечень ВАК Минобрнауки РФ: «Старинная музыка», «Музыкальная академия», «Научный вестник Московской консерватории», «Проблемы музыкальной науки». Автор более 150 научных публикаций, в том числе трех монографий, одна из которых («Теория жанров в музыкальной науке: история и современность») издана за рубежом, а также ряда учебных пособий. Принимает участие в международных, всероссийских и региональных конференциях. Автор проекта «Уральский молодежный форум» — музыкального конкурса научных работ учащихся средних специальных учебных заведений России и стран СНГ (проводится на базе Уральской консерватории с 2011 года). В 2009 году награждена Почетной грамотой Министерства культуры РФ. В 2015 году ей присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

ALLA G. KOROBVA

In 1975 graduated from the Music Theory Department of Tchaikovsky Chelyabinsk Music College, in 1980 — from the Music History and Theory Department of Mussorgsky Ural State Conservatory (class of Assoc. Prof. V. N. Khlopko). In 1981–84, she studied as a postgraduate student at the Music Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (scientific advisor — Full Prof. E. V. Nazaykinsky). Ph.D. (1987); thesis: “On the Functioning of Reflected Genres in the Symphonies by Soviet Composers.” Doctor Habil. (2008); thesis: “Pastoral in the Music of the European Tradition: Towards the Theory and History of the Genre.” In 1980–81 and since 1985 to the present she works at the Music Theory Department, Mussorgsky Ural State Conservatory; since 1991 — Associate Professor, since 2007 — Full Professor. In 2010–2015, she has been Deputy Rector for Science at Ural Conservatory. She is a member of two Dissertation Councils: at Magnitogorsk and at Kazan State Conservatories. She is also a member of Editorial Boards of four Russian musicological journals: “Starinnaya muzika” [“Early Music”], “Muzykal’naya akademiya” [“Music Academy”], “Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii” [“Journal of Moscow Conservatory”], and “Problemy muzykal’noy nauki” [“Music Scholarship”]. Alla Korobova is the author of more than 150 scientific publications, including three monographs (one of which — “Theory of Genres in Musical Science: History and Modernity” — was published abroad), as well as a number of textbooks. She participates in international, All-Russian and regional conferences (more than 60 presentations). She is the author of the project “Ural Youth Forum” — a musicological competition for students of music colleges from Russia and CIS countries (held at Ural Conservatory since 2011). In 2009, she was awarded a certificate of Honor from the Ministry of Culture of the Russian Federation. In 2015, she was awarded the title “Honored Worker of Culture of the Russian Federation.”

БОРИС БОРИСОВИЧ БОРОДИН

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, член Союза композиторов России, лауреат премии фонда «Русское исполнительское искусство». Автор более 100 научных статей и семи монографий, среди которых «Комическое в музыке» (М., 2004), «Траектория творчества» (Екатеринбург, 2006), «История фортепианной транскрипции» (М., 2011), «Уральская композиторская

организация: история и современность» (Екатеринбург, 2012), «В диалоге с культурой Античности» (М., 2020). Является автором фортепианных транскрипций произведений Баха, Моцарта, Оффенбаха, Сен-Санса, Р. Штрауса, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Малера, Дебюсси, исполнявшихся в России и за рубежом (Израиль, Германия, США). Избранные транскрипции Бородина опубликованы в серии «Шедевры фортепианной транскрипции» издательства «Дека-ВС» (Москва), а также выходили в московских издательствах «П. Юргенсон», «Композитор», «Музыка».

BORIS B. BORODIN

Dr. Habil., Full Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts at Mussorgsky Ural State Conservatory, member of the Union of Russian Composers, laureate of the Russian Performing Arts Foundation Award. Author of over 100 scientific articles and 7 monographs, including “Comic in Music” (Moscow, 2004), “Trajectory of Creativity” (Yekaterinburg, 2006), “History of Piano Transcription” (Moscow, 2011), “Ural Composers’ Organization: History and Modernity” (Yekaterinburg, 2012), “In Dialogue with the Culture of Antiquity” (Moscow, 2020). Author of piano transcriptions of works by Bach, Mozart, Offenbach, Saint-Saens, R. Strauss, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Rachmaninov, Mahler, Debussy, performed in Russia and abroad (Israel, Germany, USA). Collections of selected transcriptions by Borodin were published in the series “Masterpieces of Piano Transcription” by the publishing house “Deka-VS” (Moscow) and also appeared at the publishing houses “P. Jurgenson,” “Kompozitor,” “Muzyka.”

ВИТА МИРИАМ ГЕОРГИЕВНА КИМ

Старший преподаватель кафедры органа, клавесина и карильона факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета; научный сотрудник в Institut d’Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (Лион, Франция). Получила степень магистра в университете Люмьер в Лионе. Защитила диссертацию (Ph.D. in Arts and Letters) под научным руководством профессора Пьера Сабя — специалиста в области музыки XVIII века. В настоящее время в сфере научных интересов Виты Мириам Ким французская комическая опера и ее распространение за пределы Франции в XVIII веке.

VITA MYRIAM KIM

Senior Lecturer at the Subdepartment of Organ, Harpsichord and Carillon, Department of Arts, St. Petersburg State University. After getting a Master degree at the University Lumière Lyon II (France), Vita Myriam Kim did her Ph.D. dissertation under the supervision of Professor Pierre Saby, specialist in the 18th-century music. Her current research focuses upon the French comic opera and its dissemination abroad during the 18th century. She is an Associate Researcher at the L’IHRIM (Institut d’Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités, UMR 5317, France).

ОЛЬГА АЛЬБЕРТОВНА КРАСНОГОРОВА

Кандидат искусствоведения, пианистка, педагог. Заведующая кафедрой фортепиано, первый проректор — проректор по учебной работе и развитию Академии хорового искусства имени В. С. Попова. Окончила Нижегородскую государственную консерваторию имени М. И. Глинки по специальности «фортепиано». До 2019 года работала заведующей кафедрой, проректором по развитию Нижегородской консерватории. Художественный руководитель Международного культурного форума «Звук, жест, движение в искусстве второй половины XX–XXI века» (2021), руководитель программы повышения квалификации творческих и управленческих кадров «Фортепиано второй половины XX – XXI века: трактовка инструмента, композиторские стилистики» в рамках национального проекта «Культура» (2021).

OLGA A. KRASNOGOROVA

Ph.D. (Art Criticism), pianist, teacher. Head of the Piano Subdepartment and Vice-Rector for Academic Affairs at Viktor Popov Academy of Choral Art. Graduated from Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory. Until 2019 she worked as Head of the Department and Vice-rector for Development at Nizhny Novgorod Conservatory. Artistic Director of the International Cultural Forum “Sound, Gesture, Movement in the Art of the Second Half of the 20th – 21st Century” (2021), Head of the Professional Development Program for Artistic and Management Personnel “Piano of the Second Half of the 20th – 21st Century: Interpretation of the Instrument, the Composer’s Styles” within the framework of the national project “Culture” (2021).

ВИКТОРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА КОЖЕВНИКОВА

Родилась в г. Советск Кировской области. Окончила Кировский колледж музыкального искусства имени И. В. Казенина (специальность «Теория музыки»). Ныне — студентка IV курса композиторско-музыкально-ведческого факультета Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (научный руководитель — профессор, доктор искусствоведения Т. Н. Левая). Лауреат IV Всероссийского конкурса научных работ «Музыкальная наука: взгляд молодого исследователя» (2023). Участник II Всероссийской научной конференции «От «позоришных игр» до кинокомедий: история человека смеющегося» (2023); VII форума молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна — 2023»; международной научной конференции «Классическое и современное в музыке: диалог «правых» и «левых»» (2023), X международной студенческой конференции «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование» (2023).

VICTORIA A. KOZHEVNIKOVA

Born in Sovetsk, Kirov region. Graduated from Kazenin Kirov College of Musical Art (speciality — “Music Theory”). Nowadays she is a fourth-year student at the Department of Composition and Musicology, Glinka State Nizhny Novgorod Conservatory (scientific advisor — Full Professor, Doctor Habil. T. N. Levaya). Laureate of the IV All-Russian competition of scientific works “Musical Science: The View of a Young Researcher” (2023). Participant of the II All-Russian Scientific Conference “From ‘Entertainment Games’ to Film Comedies: The Story of a Laughing Man” (2023); VII Forum of Young Researchers of Art and Culture “Scientific Spring — 2023”; International Scientific Conference “The Classical and the Modern in Music: Dialogue Between ‘the Right’ and ‘the Left’” (2023), X International Student Conference “Music in the Present-Day World: Culture, Art, Education” (2023).

МАРИНА МИХАЙЛОВНА ПОДГУЗОВА

Арфистка, лауреат Международных конкурсов. Ученую степень кандидата искусствоведения получила в Московской консерватории. В центре исследовательских интересов — отечественное арфовое искусство. Редактор-составитель нотных сборников, в которых впервые были опубликованы найденные в архивных собраниях пьесы и транскрипции для арфы, ансамбля арф и ансамбля с участием арфы. Автор книги «Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество и исполнительство)», а также более двух десятков статей, опубликованных в ведущих научных музыковедческих журналах. Редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

MARINA M. PODGUZOVA

Ph.D. (Art Criticism), editor at the Department for IT and Data Security, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Harpist, laureate of international competitions. She received her Ph.D. degree from the Moscow Conservatory. The focus of her research interests is Russian harp art. Editor-compiler of music collections, in which pieces and transcriptions found in archival collections for harp, harp ensemble and ensemble with harp participation were first published. Author of the book “Harp Art of Russia in the First Half of the 20th Century (Creativity and Performance),” as well as more than two dozen articles published in leading scientific musicological journals.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БАРАНОВ

Кандидат искусствоведения, начальник Учебного отдела Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 2010 году окончил историко-теоретический факультет Московской консерватории. В 2022 году защитил кандидатскую диссертацию «Вера Георгиевна Дулова. Личность, творчество, эстетика». Является одним из организаторов научно-практической конференции «Искусство игры на арфе. История и современность» (2017, 2019, 2021, 2023), а также «Арфового форума Московской консерватории» (2019). Регулярно проводит мемориальные лекции-концерты, а также музыкально-просветительские программы, посвященные памяти педагогов-арфистов Московской консерватории. В сфере научных интересов — история арфового исполнительства.

ALEKSANDR A. BARANOV

Ph.D., Head of the Department of Academic Studies, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Graduated from Moscow Conservatory (Department of Music History and Theory, 2010). In 2022 defended his Ph.D. thesis “Vera Georgievna Dulova. Personality, Creativity, Aesthetics.” He is one of the organisers of the scientific

and practical conference “The Art of Playing Harp. History and Modernity” (2017, 2019, 2021, 2023) and the “Harp Forum of Moscow Conservatory” (2019). Aleksandr Baranov regularly conducts memorial lectures and concerts, as well as musical and educational programs dedicated to the memory of harp teachers of Moscow Conservatory. Sphere of his scientific interests is the history of harp performance practice.

МАРИНА ВАЛЕРИЕВНА КАРАСЕВА

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, советник ректора. Член Союза композиторов России. Ученый-стипендиат программы Фулбрайта (США). Автор методики слухового освоения современной музыки, в том числе учебника «Современное сольфеджио» и монографии «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха», а также методических пособий, программ и статей о развитии музыкального слуха, творческой активности и интонационно-лингвистической чувствительности. Ведет авторские курсы «Социальная психология музыки» в Московском государственном университете (факультет психологии) и «Социология музыки» в Высшей школе экономики (факультет социологии). Создатель психологического тренинга для музыкантов «Артистическое само моделирование». Выступает с докладами на международных музыкальных и психологических конгрессах. Проводит семинары и мастер-классы по развитию музыкального слуха в разных городах России, в Европе, США, Китае, Японии. Является сооснователем и куратором социальной сети для музыкантов Splayn (splayn.com) со стороны Московской консерватории.

MARINA V. KARASEVA

Honored Art Worker of the Russian Federation, Full Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory; Advisor to Rector. Member of Russian Composers' Union. Senior Fulbright Scholar. Graduated from Moscow Conservatory (1982). Ph.D. thesis: “Theoretical Problems of Contemporary Ear Training” (scientific advisor — Full Prof. Yu. N. Kholopov). Doctor Habil.; thesis: “Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training” (2000). Dr. Karaseva’s scientific activity is mainly concentrated on intensive methods of contemporary ear training and music psychotechnology. She is the author of academic courses on social psychology of music, music in advertising (Moscow State University), and music sociology (Higher School of Economics). Karaseva has written many books and papers on ear training, including the three-volume “Modern Solfeggio” (1996), which is the first integrated how-to course focusing on practical study of the modern language of music, and a monograph entitled “Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training” (1999, 3rd ed. — 2009) — a complex methodological investigation into the field of practical music cognition. Dr. Karaseva delivers her own psychological training seminars and master classes in Russia and abroad. Co-founder and curator of the social net for musicians Splayn (splayn.com). See also Dr. Karaseva’s website: <http://www.mosconsrv.ru/en/person.aspx?id=8816>.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: journal@mosconsv.ru). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

ОФОРМЛЕНИЕ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами.
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.
- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2,
Второй фортепианный концерт op. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.
- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5.—2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx).

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двум специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

ПРАВИЛА СОСТАВЛЕНИЯ НАУКОМЕТРИЧЕСКОГО СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (REFERENCES)

Англоязычный список литературы публикуется для того, чтобы обеспечить учет цитирований источников в международных базах данных. Содержание списка и порядок расположения пунктов полностью отражают предшествующий ему в публикации список «Использованная литература», однако оформление осуществляется по собственным правилам. Главное из них — в References допустимо использование только знаков латинского алфавита.

Авторам журнала «Научный вестник Московской консерватории» необходимо предоставить редакции приставейный список References, оформленный согласно системе *Chicago author-date style*. Детально с особенностями данной системы можно ознакомиться в главах 14 и 15 «Чикагского руководства по стилю» (The Chicago Manual of Style, 17th edition, 2017).

I. СТРУКТУРА БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ССЫЛКИ

Каждый из пунктов References включает в себя четыре основные позиции, разделяющиеся точками:

1) автор; 2) год публикации; 3) название (и дополнительные данные; см. далее п. 3.1); 4) выходные данные публикации и/или адрес, по которому публикация доступна в сети Интернет.

1. Имя автора публикации полагается указывать целиком (отчество русских авторов приводится в виде инициала) через запятую после фамилии: «Ф, И (О)»:

Иванов, Петр И.

Smith, John.

- Если авторов двое, их данные приводятся согласно следующей схеме: «Ф1, И1, and И2 Ф2» (то есть данные второго автора вводятся, начиная с имени; см. ниже: **Образцы оформления References, №1**).
- Если авторов трое и более, следует ориентироваться на образец: «Ф1, И1, И2 Ф2, and И3 Ф3» (то есть последний называемый автор вводится после союза and; см.: **Образцы... № 9**).
- При ссылках на сборники статей, материалы конференций и коллективные монографии вместо авторов первую позицию занимают редакторы соответствующих изданий (при этом через запятую необходимо добавить ed. или eds.; см.: **Образцы... №№ 4, 17**):

Smith, John, ed.

- Если имена редакторов неизвестны, в качестве автора следует указать организацию, ответственную за публикацию (см.: **Образцы... № 5**).
 - В исключительных случаях на первой позиции помещают название цитируемого издания или цитируемой части издания.
2. Год публикации указывается на второй позиции и отделяется от последующей информации точкой. Чикагский стиль цитирования не предусматривает использования скобок для выделения года публикации. Если год публикации неизвестен, необходимо указать n.d. (то есть no date) — без пробела перед d; см.: **Образцы... № 12**.
 3. В простейшем случае на третьей позиции указывается название книги, диссертации или интернет-ресурса. Если ссылка дается не на весь источник, а на его часть (статью в периодическом издании или сборнике трудов, главу книги, материалы конкретной страницы сайта и т. п.), то ее название в английских кавычках (“ ”) помещается перед заголовком источника и отделяется от него точкой (точка ставится перед закрывающей кавычкой); названию источника (кроме периодических изданий) предшествует предлог In (см.: **Образцы... №№ 8–13**):

“<Часть>.” (In) <Источник целиком>.

Все слова в названии источника и в названии его части полагается писать с заглавной буквы; исключение составляют служебные части речи (артикли, предлоги, союзы с количеством знаков до трех включительно); первое слово после двоеточия внутри заголовка всегда пишется с заглавной буквы вне зависимости от части речи:

Mnemonics That Work Are Better Than Rules That Do Not;
Singing While You Work;
A Little Learning Is a Dangerous Thing;
Four Theories concerning the Gospel according to Matthew;
Taking Down Names, Spelling Them Out, and Typing Them Up;
Tired but Happy;
The Editor as Anonymous Assistant;
Defenders of da Vinci Fail the Test: The Name Is Leonardo;
Sitting on the Floor in an Empty Room — no: Turn On, Tune In,
and Enjoy;
Ten Hectares per Capita — no: Landownership and Per Capita
Income;

(примеры заимствованы из «Чикагского руководства»)

- Названия книг и периодических изданий принято выделять курсивом.
- Названия диссертаций и авторефератов диссертаций заключаются в английские кавычки (см.: **Образцы... № 15**):

“<Название диссертации>.”

3.1. Во многих случаях требуется привести **дополнительную информацию об источнике**: порядковый номер издания книги, полные имена редакторов и переводчиков, том в многотомном издании, выпуск в периодическом издании. Независимо от языка источника всю служебную информацию необходимо давать на *английском языке* (collected papers, proceedings of the International conference, Russian edition, revised edition, 2nd edition, edited by, translated by, book, vol., no., issue и т. п.).

Дополнительная информация располагается после названия источника и отделяется от него либо точкой, либо запятой — последнее только в случаях, когда описание включает диапазон страниц (ср.: **Образцы... №№ 2, 3 и 11**).

Пункты дополнительной информации, если их несколько, разделяются запятыми. Исключением является диапазон страниц многотомного периодического издания (под «томом» принято понимать наличие нескольких выпусков, объединенных сквозной пагинацией), который принято указывать после двоеточия: «Название издания [без знака препинания] порядковый номер тома, номер выпуска внутри тома (месяц выхода в свет, если известен): диапазон страниц» (ср.: **Образцы... № 8, 9 и 10**):

Musical Periodicals 99, no. 2 (February): 111–23

но (в случае, когда каждый выпуск периодического издания имеет собственную пагинацию):

Diogenes, no. 25, 84–117

Названия книжных серий с указанием номера тома (если имеется) приводятся по окончании описания источника и выделяются с обеих сторон точками (см.: **Образцы... № 14**).

4. Выходные данные *печатного издания* даются в формате: «Место публикации: Издательство». Для *неопубликованных диссертаций* и других квалификационных работ необходимо указать их вид и, через запятую, учебное заведение, в котором они выполнены (см.: **Образцы... № 15**). Для *публикаций в сети Интернет* необходимо указать режим доступа (URL), предварив его информацией о дате последнего посещения в формате: «Accessed April 6, 2016»; см.: **Образцы... № 12**). Многие современные качественные публикации имеют цифровой идентификатор (doi), который помещается в конце описания. При наличии у источника doi его указание в ссылке обязательно, URL в этом случае приводить не требуется; см.: **Образцы... №№ 8, 10**. При отсутствии doi рекомендуется указывать URL публикации в крупных научных базах данных; см.: **Образцы... № 9**. В случаях доступности печатного издания в сети Интернет желательно в дополнение к выходным данным указать его URL в следующем формате: «Available at: <URL> (accessed May 29, 2021)»; см.: **Образцы... № 20**.

II. ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ

Поскольку в References допустимо использовать только знаки латинского алфавита, при описании источников на кириллических и некоторых других языках необходима транслитерация. В журнале «Научный вестник Московской консерватории» принята транслитерация кириллицы в системе BGN; рекомендуем выполнять ее автоматически (например, с помощью ресурса <https://translit.ru/ru/bgn/>).

Транслитерируются следующие элементы библиографического описания:

4. 1. Имена и фамилии авторов. Следует отдавать предпочтение тому, как сам автор транслитерирует свое имя, даже если этот вариант не согласуется ни с одной из принятых систем транслитерации (это же правило относится к транслитерации названий журналов и др., используемых их издателями);
4. 2. Название источника и его части (журнальной статьи, главы книги и т. п.; то есть все значимые элементы, располагающиеся на третьей позиции библиографического описания, после указания года). Транслитерацию необходимо дополнять переводом на английский язык, который помещается в квадратных скобках непосредственно после транслитерированного текста.
4. 3. Название издательства.

ИСКЛЮЧЕНИЯ:

- фамилии иностранных авторов, труды которых переведены с языков, использующих латинский алфавит, приводятся в оригинальном написании (см.: **Образцы... № 16**);
- если автор источника или его публикатор предлагают для цитирования собственное английское название, параллельное русскому (или другому кириллическому), следует воспользоваться им; применение транслитерации кириллического заголовка в подобных случаях является избыточным (см.: **Образцы... № 19**).

Не транслитерируется и всегда пишется по-английски:

- Место издания (например: Moscow).
- Служебная информация (2nd edition, edited by, vol. и т. п., см. выше п. 3.1).

ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES
(ЗАИМСТВОВАНЫ ИЗ «ЧИКАГСКОГО РУКОВОДСТВА»)

1. Hetherington, Marc J., and Thomas J. Rudolph. 2015. *Why Washington Won't Work: Polarization, Political Trust, and the Governing Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
2. Garcia Marquez, Gabriel. 1988. *Love in the Time of Cholera*. Translated by Edith Grossman. London: Cape.
3. Adams, Henry. 1930. *Letters of Henry Adams, 1858–1891*. Edited by Worthington Chauncey Ford. Boston: Houghton Mifflin.
4. Soltes, Ori Z., ed. 1999. *Georgia: Art and Civilization through the Ages*. London: Philip Wilson.
5. University of Chicago Press. 2017. *The Chicago Manual of Style*. 17th ed. Chicago: University of Chicago Press.
6. Tillich, Paul. 1951–63. *Systematic Theology*. 3 vols. Chicago: University of Chicago Press.
7. Hayek, F. A. 2011. *The Constitution of Liberty: The Definitive Edition*. Edited by Ronald Hamowy. Vol. 17 of *The Collected Works of F. A. Hayek*, edited by Bruce Caldwell. Chicago: University of Chicago Press, 1988–.
8. Grove, John. "Calhoun and Conservative Reform." 2015. *American Political Thought* 4, no. 2 (March): 203–27. <https://doi.org/10.1086/680389>.
9. Lamont, Michele, Jason Kaufman, and Michael Moody. 2000. "The Best of the Brightest: Definitions of the Ideal Self among Prize-Winning Students." *Sociological Forum* 15, no. 2 (June): 187–224. <http://www.jstor.org/stable/684814>.
10. Meyerovitch, Eva. 1959. "The Gnostic Manuscripts of Upper Egypt." *Diogenes*, no. 25, 84–117. <https://doi.org/10.1177/039219215900702506>.
11. Gould, Glenn. 1984. "Streisand as Schwarzkopf." In *The Glenn Gould Reader*, edited by Tim Page, 308–11. New York: Vintage Books.

12. Alliance for Linguistic Diversity. n.d. “Balkan Romani.” Endangered Languages. Accessed April 6, 2016. <http://www.endangeredlanguages.com/lang/5342>.
13. Diaz, Junot. 2016. “Always surprises my students when I tell them that the ‘real’ medieval was more diverse than the fake ones most of us consume.” Teletype, February 11, 2021. <https://teletype.in/@junotdiaz/Always-Surprises-My-Students>.
14. Mazrim, Robert F. 2011. *At Home in the Illinois Country: French Colonial Domestic Site Archaeology in the Midwest, 1730–1800*. Studies in Illinois Archaeology 9. Urbana: Illinois State Archaeological Survey.

**ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТРАНСЛИТЕРАЦИИ**

15. Andreeva, Ekaterina M. 2004. “Музей ‘антиков’ Императорской Академии художеств. Историya sobraniya i ego rol’ v razvitii khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii vo vtoroy polovine XVIII — pervoy polovine XIX vekov [Museum of Antiques of the Imperial Academy of Arts. The History of the Collection and Its Role in the Development of Art Education in Russia in the Second Half of the 18th — First Half of the 19th Centuries],” vol. 1. Ph.D. diss., Repin St. Petersburg State Institute of Painting, Sculpture and Architecture. (In Russian).
16. Beethoven, Ludwig van. 2011. *1787–1811*. Vol. 1 of *Beethoven. Pis'ma* [Beethoven. Letters]. 2nd edition. Edited by Natan L. Fishman and Larissa V. Kirillina, translated by Lyudmila S. Tovaleva and Natan L. Fishman. Moscow: Muzyka. (In Russian).
17. Kostomarov, Nikolay I., ed. 1875. *Bumagi knyazya N. V. Repnina za vremya upravleniya ego Litvoyu (gody s 1794 po 1796)* [Papers of Prince N. V. Repnin during His Rule over Lithuania (from 1794 to 1796)]. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshchestva* [Miscellany of the Imperial Russian Historical Society], vol. 16. St. Petersburg: Maykov. (In Russian).
18. Kurukin, Igor’ V. 2015. “Platon Zubov — ‘Ministr vsekh chastey pravleniya’: Favoritizm na iskhode XVIII stoletiya [Platon Zubov — ‘Minister of All Parts of the Government’: Favoritism at the End of the 18th Century].” *Quaestio Rossica*, no. 3/2015: 200–26. (In Russian).
19. Kirillina, Larissa V. 2021. “Andrey Kirillovich Razumovsky as a Patron of Fine Arts. Some Materials of his Letters of the 1790s from the Archive of the Foreign Policy of the Russian Empire.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 138–65. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.007>.
20. Tchaikovsky, Modest I. 1900. *Zhizn’ Petra Il’icha Chaykovskogo* [The Life of P. I. Tchaikovsky], vol. 1. Moscow and Leipzig: P. Yurgenson. (In Russian). Available at: <http://www.tchaikov.ru/modest235.html>; <http://www.tchaikov.ru/modest220.html> (accessed May 29, 2021).

TO THE AUTHORS

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The reference list (*References*) containing not less than 10 sources is to be attached to the paper. We recommend formatting references according to the Chicago Author-Date referencing style (see details in Chapters 14 and 15 of *The Chicago Manual of Style*, 17th edition).

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (journal@mosconsrv.ru). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz_4.jpg).

EXECUTION OF THE MANUSCRIPTS

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indentation is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace.
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic

list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)

(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

THE SEQUENCE OF CONSIDERING AND PUBLISHING OF THE PAPERS

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.

