

ISSN 2079-9438 (PRINT)

ISSN 2713-1807 (ONLINE)

научный

вестник

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

Том
Vol. 12

Выпуск
Issue 3 (2021)



научный

ВЕСТНИК

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



Том 12 Выпуск 3 (Сентябрь 2021)

Journal
of Moscow |
CONSERVATORY 

NAUCHNYY VESTNIK MOSKOVSKOY KONSERVATORII

VOL.12 ISSUE 3 (SEPTEMBER 2021)

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>

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

**Том 12 №3
СЕНТЯБРЬ 2021**

Выходит 4 раза в год

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

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)

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)

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:

Р. В. Прядко

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 Moscovskoy 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>

Journal OF MOSCOW CONSERVATORY

VOL. 12 No.3
SEPTEMBER 2021

Quarterly

Founded 2009
Has been issued from 2010

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)

Grigory I. Lyzhov
Ph. D., Assoc. Professor (Moscow)

Tatyana I. Naumenko
Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexey 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)

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:
Rusana V. Pryadko

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.

Аннотированное научное издание**ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ**

- 8 **Игорь И. Блажков, Наталия А. Брагинская.** Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамо

Публикация И. И. Блажкова, перевод с французского В. М. Клеваева, подготовка текста и комментарии И. И. Блажкова, Н. А. Брагинской, вступительная статья Н. А. Брагинской

Научные статьи**ЮБИЛЕИ 2021 ГОДА: СОФИЯ А. ГУБАЙДУЛИНА (1931)**

- 58 **Ивана Медич.** Симфония Софии Губайдулиной «Слышу... умолкло». Опыт интерпретации (на англ. языке)

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 72 **Татьяна С. Кюрегян.** О принципе развертывания в музыкальной науке и практике

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

- 102 **Татьяна Г. Казанцева.** Гектографированные певческие книги старообрядцев поморского согласия: особенности состава и редакции гимнографических текстов

- 126 **Наталья О. Власова.** О вероятной цитате в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского (на англ. языке)

Перевод С. Г. Анджапаридзе

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

- 142 **Ирина Г. Макаловская.** Публичный концерт в Англии как социокультурный ритуал и его исторические формы

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- 158 **Дмитрий В. Смирнов.** Фольклористическая деятельность Научно-исследовательского музыкального института Московской государственной консерватории (опыт характеристики)

Рецензия**ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ 2021 ГОДА: Н. Я. МЯСКОВСКИЙ (1881)**

- 176 **Патрик Зук.** Рецензия на книгу: Б. В. Асафьев — Н. Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / сост. Е. С. Власова. М.: Композитор, 2020. 560 с. (на англ. языке)

188 Об авторах

196 Информация для авторов

204 To the Authors

CONTENTS

Annotated Scholarly Edition

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

- 8 **Igor I. Blazhkov, Natalia A. Braginskaya.** Correspondence between I. Stravinsky and Ch.-F. Ramuz

Publication by I. I. Blazhkov, Russian translation by V. M. Klevaev, text preparation and commentaries by I. I. Blazhkov and N. A. Braginskaya, introductory article by N. A. Braginskaya

Research Articles

TO THE 90th BIRTHDAY OF SOFIA GUBAIDULINA

- 58 **Dr. Ivana Medić.** Sofia Gubaidulina's Symphony *Stimmen... Verstummen...* An Interpretation

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

- 72 **Tatyana S. Kyuregyan.** About the Principle of *Fortspinnung* in Musical Science and Practice

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

- 102 **Tatiana G. Kazantseva.** Hectographed Singing Books of the Old Believers of the Pomorian Community: Features of the Composition and Edition of Hymnographic Texts

- 126 **Natalia O. Vlasova.** On an Unknown Quotation in *Eugene Onegin* by Pyotr Tchaikovsky

Translated by S. G. Andzhaparidze

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

- 142 **Irina G. Makalovskaia.** Public Concert in England as a Socio-Cultural Ritual and Its Historic Forms

FROM THE HISTORY OF MOSCOW CONSERVATORY

- 158 **Dmitry V. Smirnov.** Folkloristic Activities of the Scientific Research Institute of Music of Moscow State Conservatory (Characterization Experience)

Book Review

CELEBRATING MYASKOVSKY'S 140th BIRTHDAY

- 176 **Patrick Zuk.** Book Review: B. V. Asafiev — N. Ya. Myaskovsky. Correspondence. 1906–1945, edited by E. S. Vlasova. Moscow: Kompozitor, 2020 (In Russian)

188 Contributors to This Issue

204 To the Authors



Аннотированное научное издание
УДК 929:78

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconv.2021.46.3.001>

Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамоу

Публикация И. И. Блажкова, перевод с французского В. М. Клеваева,
подготовка текста и комментарии И. И. Блажкова, Н. А. Брагинской,
вступительная статья Н. А. Брагинской

Игорь Иванович Блажков¹

Наталья Александровна Брагинская²

¹ Независимый исследователь, Potsdam 14478, Deutschland

² Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Театральная пл. 3, 190000 Санкт-Петербург, Российская Федерация

¹ igor.blazhkov@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0421-2241>

² nb-sky@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1346-853X>

Аннотация: Данный материал вводит в широкий научный обиход переписку Игоря Стравинского с крупнейшим швейцарским писателем первой половины XX века Шарлем Фердинандом Рамоу: 42 письма, снабженные развернутыми научными комментариями, впервые публикуются на русском языке; перевод выполнен искусствоведом и лингвистом В. М. Клеваевым в 1970-е годы по инициативе дирижера И. И. Блажкова. Французские оригиналы писем Стравинского были опубликованы в собрании Ж. Гизана «С.-Ф. Ramuz, ses amis et son temps» (1967–1970), письма Рамоу — в двухтомнике его эпистолярного наследия, вышедшем в Швейцарии более полувека назад (1956, 1959). В переводе на английский язык переписка воспроизводилась Р. Крафтом в третьем томе «Stravinsky: Selected Correspondence» (1985). Упомянутые издания являются в настоящий момент библиографической редкостью, кроме того, в изложении Р. Крафта ряд эпистолярных документов содержит существенные отклонения от первоисточников. Переписка, охватывающая 17 лет с перерывами (1918–1935), позволяет по-новому взглянуть на творческие и дружеские взаимоотношения русского композитора и швейцарского литератора. Ш.-Ф. Рамоу в музыкальном мире известен прежде всего как автор французских переводов всех неофольклорных сочинений Стравинского, но главным плодом их сотрудничества стала «Сказка о беглом солдате и чёрте» / «Histoire du soldat» (1918). Именно «Солдат» образует центральный сюжет эпистолярного диалога двух мастеров на разных его временных фазах — от сочинения «читающей, играемой и танцующей» пьесы, подготовки к премьере и издания — до борьбы за другие постановки и обсуждения проекта киноэкранизации. Богатая фактами корреспонденция высвечивает универсальную роль Рамоу в истории «Солдата», далеко не ограничивавшуюся созданием французского либретто сочинения.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, Шарль-Фердинанд Рамоу, переписка, Швейцария, Морж, Лозанна, Париж, «Сказка о беглом солдате и чёрте»

Благодарности: Авторы выражают признательность Джону Стравинскому, давшему любезное разрешение на публикацию писем И. Ф. Стравинского, а также благодарят за содействие в подготовке материалов Людмилу Григорьевну Ковнацкую, Владимира Александровича Сомова (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова), Ирину Владимировну Ваганову (Российская национальная библиотека), Анастасию Шмидлин (Университет Люцерн), Даника Троттье (Университет Монреаля), Кирилла Блажкова (Германия).

Для цитирования: Блажков И. И., Брагинская Н. А. Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю / публикация И. И. Блажкова, рус. перевод В. М. Клеваева, подготовка текста и коммент. И. И. Блажкова и Н. А. Брагинской, вст. статья Н. А. Брагинской // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 8–57. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.001>.

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

Annotated Scholarly Edition

Correspondence between I. Stravinsky and Ch.-F. Ramuz

Publication by I. I. Blazhkov, Russian translation by V. M. Klevaev,
text preparation and commentaries by I. I. Blazhkov and N. A. Braginskaya,
introductory article by N. A. Braginskaya

Igor I. Blazhkov¹
Natalia A. Braginskaya²

¹ Independent researcher, Potsdam 14478, Germany

¹ St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,

3 Teatralnaya Sq., St. Petersburg 190000, Russia

¹ igor.blazhkov@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0421-2241>

¹ nb-sky@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1346-853X>

Abstract: This article introduces the Igor Stravinsky's correspondence with an outstanding Swiss writer of the first half of the 20th century, Charles-Ferdinand Ramuz. 42 letters accompanying with detailed scientific commentaries are published for the first time in Russian: the translation was made by art critic and linguist Vadim Klevaev in the 1970s at the initiative of conductor Igor Blazhkov. The French originals of Stravinsky's letters were published in the collection of Gilbert Guisan "C.-F. Ramuz, ses amis et son temps" (1967–1970), the letters of Ramuz — in a two-volume edition of his epistolary heritage printed in Switzerland more than half a century ago (1956, 1959). The correspondence was translated into English by Robert Kraft in the third volume of "Stravinsky: Selected Correspondence" (1985). The mentioned editions are currently a bibliographic rarity, in addition, in the presentation of R. Kraft, a number of epistolary documents contain significant discrepancies with originals. The correspondence spanning 17 years (1918–1935) intermittently, provides a new look at the creative and friendly relationship between the Russian composer and the Swiss writer. In the music community Ch.-F. Ramuz is known primarily as an author of French translations of neo-folklore works by Stravinsky, but the main result of their collaboration became "The Soldier's Tale" / "Histoire du soldat" (1918). It is "The Soldier" that forms the central subject of the epistolary dialogue between the two masters at the different time phases — from the composition of the work "to be read, played, and danced", its preparation for the premiere and publication — to the struggle for other productions and discussion of the film adaptation project. Correspondence rich in facts highlights the universal role of Ramuz in the history of "The Soldier", far from being limited to the creation of a French libretto for the work.

Keywords: Igor Stravinsky, Charles-Ferdinand Ramuz, correspondence, Switzerland, Morges, Lausanne, Paris, "Histoire du soldat"

Acknowledgments: The authors express their gratitude to John Stravinsky, who gave the kind permission to publish the letters of I. F. Stravinsky, and also thank Lyudmila G. Kovnatskaya, Vladimir A. Somov (N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory), Irina V. Vaganova (The National Library of Russia), Anastasia Schmidlin (University of Lucerne),

Danick Trottier (University of Montreal), Kirill Blazhkov (Germany) for their assistance in preparing the materials.

For citation: Blazhkov, Igor I., and Natalia A. Braginskaya, eds. 2021. "Correspondence between I. Stravinsky and Ch.-F. Ramuz", Russian translation by Vadim M. Klevaev, introductory article by Natalia A. Braginskaya. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 3 (September): 8–57. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconv.2021.46.3.001>.

*Публикация посвящается 50-летию со дня смерти
Игоря Фёдоровича Стравинского*

В настоящей публикации впервые в переводе на русский язык, с обширными комментариями представлена переписка Игоря Фёдоровича Стравинского (1882–1971) и швейцарского писателя первой половины XX века Шарля Фердинанда Рамо (1878–1947)¹. Автором идеи и публикатором эпистолярных материалов, предлагаемых читателю, выступил выдающийся украинский дирижер Игорь Иванович Блажков, ныне живущий в Германии. Начав свою творческую деятельность в рядах украинского авангарда 1960-х годов с активной пропаганды сочинений В. Сильвестрова и Л. Грабовского, очень скоро талантливый молодой музыкант вышел на всесоюзные и международные рубежи, устраивая в Киеве, а затем и в Ленинграде, премьеры произведений Д. Шостаковича, Э. Денисова, А. Волконского и многих других современных композиторов. В ошеломительных для того времени концертных афишах «апостола новой музыки» Игоря Блажкова, разумеется, не могло не отразиться творчество его кумира — Игоря Стравинского. Первый отважный шаг навстречу «заокеанскому» русскому гению 23-летний И. И. Блажков сделал, продирижировав в 1959 году «Жар-птицей» на госэкзамене в Киевской консерватории — с угрожающей перспективой не получить диплом. Через несколько лет он уже исполнял «Requiem Canticles» по партитуре, полученной от самого автора: ноты с дарственной надписью И. Ф. Стравинского были переданы И. И. Блажкову через К. Ю. Стравинскую, навещавшую дядю в Эвиане летом 1970 года. А перед легендарным приездом композитора в СССР осенью 1962 года именно Блажков готовил программу из его сочинений с Академическим симфоническим оркестром Ленинградской филармонии. В постсоветское время дирижер приложил немало сил к восстановлению дома Стравинского в Устуге и учреждению на Вольны специального фестиваля, где с 1994 года регулярно исполняет его сочинения.

Решающую роль в сближении двух музыкантов на рубеже 1950–1960-х годов сыграла начатая И. И. Блажковым в обход запретов советской цензуры и с риском для своей свободы переписка со знаменитым «американским корреспондентом», продолжавшаяся около десятилетия, до ухода Стравинского из жизни. Одиннадцать писем Игоря Стравинского к Игорю Блажкову вошли в недавно выпущенную в Петербурге трехтомную «Книгу писем» И. И. Блажкова [3] — уникальную документальную хронику, в которой через

¹ Справедливости ради, стоит сказать, что ранее фрагменты пяти писем И. Стравинского к Ш.-Ф. Рамо приводились во втором и третьем томах переписки композитора с русскими корреспондентами [14; 15] — в качестве сопутствующих источников, в сносках; но при этом публикатор В. П. Варунц опирался не на французские оригиналы писем, а на их английские переводы, выполненные Р. Крафтом [30].

интенсивное эпистолярное общение дирижера с ведущими зарубежными и российскими композиторами, мастерами исполнительского искусства, исследователями, воссоздаются события и реалии музыкальной жизни второй половины XX — начала XXI века. По словам автора вступительной статьи Е. С. Зинькевич, в многосюжетной «Книге писем» одну из ведущих тем образует Стравинский, «ставший “судьбой” Блажкова» [9, 12]. С 1960-х годов музыка Стравинского постоянно звучала в концертах И. И. Блажкова-дирижера; он вел активные диалоги с музыковедами-стравинистами, следил за новинками мировой научной стравинкианы, вынашивал планы мемуарных и эпистолярных издательских проектов, понимая важность каждой биографической детали, каждого слова, произнесенного или написанного мастером. Неслучайно еще в начале 1970-х именно И. И. Блажков предпринял развернутую публикацию писем И. Ф. Стравинского, составившую самостоятельный раздел в первом отечественном сборнике статей и материалов, посвященном композитору [10]: дирижер собрал и откомментировал 62 документа (относящихся в основном к 1906–1917 годам), адресатами которых были исключительно русские корреспонденты Стравинского². Этот труд должен был получить разветвленное продолжение. Так, внимание И. И. Блажкова привлекло шеститомное собрание «С.-F. Ramuz, ses amis et son temps» / «Ш.-Ф. Рамю, его друзья и его время», подготовленное Ж. Гизаном к парижско-лозаннскому изданию во второй половине 1960-х годов.

Франкоязычную переписку Стравинского с Рамю, извлеченную из пятого и шестого томов названного шеститомника [20; 21] и дополненную материалами из швейцарского двухтомного издания писем Рамю [26; 27], по инициативе И. И. Блажкова еще в 1970-е годы перевел его друг, Вадим Михайлович Клеваев (1944–2002). Одаренный искусствовед и художественный критик, поэт и переводчик, он преподавал в Киевском государственном художественном институте (ныне Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры). Работа была выполнена В. М. Клеваевым «впрок», без конкретного издательского ориентира, и переводы долго ждали своего часа; наконец он пробил. Сегодня эти интереснейшие эпистолярные документы, вместе с недавно вышедшей из печати полной переводной версией «Воспоминаний об Игоре Стравинском» Рамю [11], призваны обогатить наши представления о творческих и дружеских взаимоотношениях русского музыканта и швейцарского литератора, поскольку в музыкальном мире Ш.-Ф. Рамю известен прежде всего как автор французских переводов неофольклорных сочинений Стравинского — от «Прибауток» и «Колыбельных кота» до «Байки» и «Свадебки».

В основу настоящей публикации легли 42 письма, 12 из них написаны Стравинским, 30 принадлежат перу Рамю. Почти все письма³ воспроизведены Робертом Крафтом в третьем томе собрания «Stravinsky: Selected Correspondence» (1985) — в переводе на английский язык [30, 25–110]. Но, помимо того, что в публикации Р. Крафта документы весьма скупо откомментированы, сравнение с французскими оригиналами выявляет разного рода расхождения

² Как указывает Е. С. Зинькевич, упомянутая публикация была лишь частью более широкого замысла «Писем ранних лет» [9, 13].

³ За исключением пяти писем Рамю (см. № 15–17, 23, 24 в наст. публикации).

с первоисточниками — от необъявленных сокращений и текстовых перестановок до произвольных дополнений и искажений смысла.

Переписка Стравинского и Рамо, представленная в настоящем издании, охватывает 17 лет с перерывами; крайние даты — 1 января 1918 года и 29 июня 1935 года — отмечены письмами композитора. География корреспонденций со стороны Стравинского очень разнообразна: в силу частых переездов семьи и собственных гастрольных путешествий он пишет Рамо не только из швейцарского местечка Морж, но также из Лондона и различных городов Франции. Со стороны Рамо, по контрасту, все письма направляются исключительно из пригорода Лозанны, столицы кантона Во, — постоянного местожительства писателя.

По соседству с Рамо, в кантоне Во французской части Швейцарии, композитор прожил более шести лет. «С переселением в кантон Во <...> начинается очень важный период моей жизни», — отмечает Стравинский в «Хронике» [17, 46], а в списке своих ближайших друзей-водуазцев выделяет писателя Шарля Фердинанда Рамо, художника Рене Обержонуа, дирижера Эрнеста Ансерме. Именно в сотрудничестве с ними Стравинский создал самобытную *Histoire du soldat* / «Сказку о беглом солдате и чёрте, читаемую, игруемую и танцуюмую» (1918); ее сюжет, пришедший из русского фольклорного собрания А. Афанасьева, получил интернациональное звучание в нейтральной Швейцарии военных лет. В своей оригинальной, франкоязычной версии⁴, написанной Рамо, «чемпионом регионального романа» [11, 5], пацифистская история, по словам Стравинского, вобрала водуазские «локализмы», проникшие не только в круг топонимов пьесы: «актеры употребляли словечки из жаргона Во», Чёрт в одном из обличей выглядел как «франко-швейцарский скототорговец», Солдат носил «форму рядового швейцарской армии 1918 г.» [13, 158, 161]. На страницах «Хроники» Стравинский признавался, что был в высшей степени удовлетворен премьерным показом «Солдата», состоявшимся 28 сентября 1918 года в Лозанне: «Весь спектакль был подлинной удачей в смысле единства компонентов, тщательности исполнения, прекрасной слаженности и верности тона» [17, 62]. Правда, это представление на ближайшие годы осталось единственным. Масштабные гастрольные планы создателей пьесы для передвижного театра⁵ «были нарушены событиями, от которых никто не остался в стороне», как сказал Рамо [11, 56]. «Увы, мы не могли предвидеть, что вспыхнет эпидемия испанского гриппа, который свирепствовал тогда по всей Европе», — сетовал Стравинский. Буквально на следующий день после премьеры «Солдата» Лозанну «поразила испанка, и вышло распоряжение о закрытии всех залов» [13, 161]. «Болезнь эта не пощадила и нас, — вспоминал композитор. — Один за другим заболели испанкой мы сами, наши семьи и даже агенты по организации гастролей» [17, 62]. «Выбыли из строя многие музыканты, актеры, билетерши, целые театры, — вторил Стравинскому Рамо. — За эвфемизмом [испанка] скрывалась ужасная чума, от которой за три дня умирали

⁴ Русские переводы «Сказки о солдате» были выполнены гораздо позже, их первыми авторами стали А. Агамиров и М. Соколова; в 1974 году партитура «Истории солдата» (Л.: Музыка) была издана с переводом С. Петрова.

⁵ По словам Рамо, в других городах Швейцарии «уже были арендованы залы и даже расклеены афиши» [11, 56].

самые крепкие молодые люди» [11, 57]. Описания жизненных реалий 100-летней давности, сопутствовавших постановочной судьбе «Солдата», сегодня приобретают особую остроту и сообщают пьесе новую актуальность⁶.

«Сказка о солдате», подлинный *magnum opus* совместного творчества Стравинского и Рамю, выступает как центральный, сквозной сюжет публикуемой переписки на различных ее временных фазах. Так, первая серия из тринадцати писем 1918 года целиком посвящена работе над созданием пьесы и подготовке премьеры — с подробным обсуждением кастинга, деталей репетиционного процесса, финансовых условий и менеджмента; вторая серия из шестнадцати писем 1920–1921 годов высвечивает попытки постановки «Солдата» в антрепризе Дягилева; третья серия из девяти писем 1923–1924 годов раскрывает следующий драматичный этап продвижения пьесы на парижскую сцену — теперь независимо от дягилевского предприятия⁷. И даже в более поздних, единичных посланиях (два письма в 1928 году, по одному письму в 1932 и в 1935), вызванных к жизни публикацией воспоминаний Рамю о Стравинском и выходом в свет «Хроники», авторы не могут избежать разговоров о «Солдате», обсуждая не только дополнительные издательские планы, но и возможную перспективу экранизации сочинения.

Сквозь призму истории «Солдата» данная подборка писем иллюстрирует уникальность художественного союза двух людей искусства, союза, в котором на смену строго очерченным границам ролей либреттиста и композитора приходит свободный обмен идеями, а театральное целое рождается в захватывающем игровом диалоге двух равноправных участников-сотворцов. По окончании «Солдата» это «микширование» творческих обязанностей, характерное для их совместной работы над пьесой, порой оборачивалось обидами и недопониманием на скользкой территории авторских прав; так в переписке возникает болезненный сюжет с изданием «Солдата» в виде драматической пьесы [25] — за подписью одного Рамю и по его неосторожной инициативе (см. письма № 18, 19, 20 в наст. публикации).

Но где же проходила условная «межа», разделявшая творческие намерения Рамю и Стравинского, и стоит ли ее искать? Небольшой экскурс в историографию показывает, что если в «Книге о Стравинском» (1929) Б. В. Асафьева имя Ш.-Ф. Рамю не упоминается вовсе⁸, то позже в отечественном музыкознании применительно к «Сказке о солдате» за Рамю прочно закрепляется статус либреттиста / автора французского текста⁹; лишь М. С. Друскин в одном из эпизодов своей монографии назовет Рамю «соавтором сценария и текста “Истории солдата”», с одной стороны,

⁶ Не потому ли в марте 2020 года, когда мир накрыла волна пандемии, к «Сказке о солдате» вновь обратился канадский музыковед Даник Троттье [32], несмотря на множество уже написанных о сочинении работ?

⁷ С. Уолш в своей документальной монографии исследует причины, «почему Париж должен был ждать почти шесть лет постановку этого, кажется, безобидного, маленького сочинения» [33, 388].

⁸ При том, что в первой российской монографии о композиторе (ставшей ровесницей «Воспоминаний об Игоре Стравинском» Рамю) «Сказке о солдате» посвящена развернутая аналитическая глава [6, 230–258].

⁹ См. труды Г. С. Алфеевской, В. П. Варунца, С. И. Савенко, М. С. Друскина.

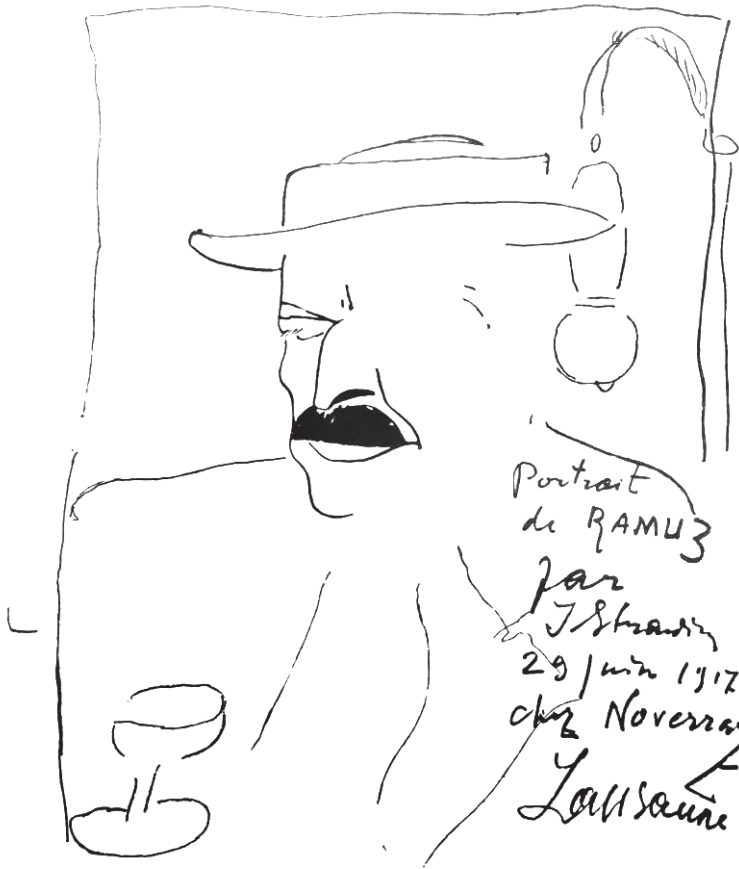
укрупняя значение Стравинского в проекте¹⁰, с другой — несколько расширяя сферу влияния Рамо [7, 49]. В зарубежной стравинскиане характер сотрудничества двух мастеров конструктивно обсуждается в самых авторитетных монографиях, принадлежащих Ричарду Тарускину [31], Стивену Уолшу [33], а также в специальных исследованиях (Морин Карр [19]). Крайне негативную позицию по отношению к Рамо занимает Р. Крафт: пытаясь принизить вклад писателя в создание «Сказки о солдате» даже в качестве автора либретто, Крафт не только отказывает ему в драматическом чутье, но и упрекает в профессиональной беспомощности [30, 26–27]!

Публикуемая переписка ярко высвечивает роль Рамо в создании синтетического целого «Солдата», воздействие его идей на общую композицию театрального микста, на соотношение «читаемых, играемых и танцуемых» эпизодов и даже на музыкальную драматургию сочинения. Недаром и сам Стравинский пытается выразить необычность художественного опыта «Солдата» такой сакраментальной фразой: «...ощущение интимного сотрудничества между *Вами и мной* над *нашим Солдатом* (выделено автором письма. — Н. Б.)» на пути к «осуществлению пьесы в ее целостности» (письмо № 19 в наст. публикации).

Подобное редкое взаимопонимание двух мастеров, приведшее к их тесной дружбе, было рождено близостью эстетических взглядов Рамо и Стравинского, очень рельефно описанной в воспоминаниях писателя. Не случайно Рамо, превыше всего уважавший «силу и красоту простых идей» [11, 6], в одном из писем с восторгом цитирует фразу Стравинского про «антипоэтическое», которое «становится по независимым от нас причинам настоящей и большой <...> поэзией» (письмо № 22 в наст. публикации). Для каждого из них зримый, осязаемый, вещественный / вещный мир обладал неизбывной ценностью. Вероятно, поэтому в письмах мелькают и мотивы из области живописи: Стравинский, в юности бравший уроки у академика К. Я. Крыжицкого, тесно общавшийся с мирискусниками, легко находил здесь общую почву с Рамо, «неистовым ценителем сокровищ Лувра», называвшим художников своими единственными учителями [11, 6].

Разумеется, оба корреспондента изъясняются великолепным, живым языком, идет ли речь о литературных трудах и буднях писателя или о новых музыкальных замыслах композитора, его гастрольных турне, семейных делах, состоянии здоровья. Появляется в переписке и примечательный пассаж, характеризующий сдержанное отношение Стравинского к публичному письменному слову (при том гигантском количестве писем, которые он написал за свою долгую жизнь), словно в дополнение к размышлениям С. И. Савенко о Стравинском-литераторе (см.: [12, 280–281]). «Каждый (и я тоже) может изрекать интеллектуальные вещи; но если меня просят написать их, т. е. зафиксировать, меня внезапно охватывает некое беспокойство из-за нехватки компетенции в мастерстве формулировок. Это поистине целое ремесло, как Вы отлично знаете. Должен Вам признаться, что я в нем не преуспел и, кроме того, сознаюсь не без грусти, что я ленив от природы», — так ответил Стравинский на просьбу Рамо сопроводить «Воспоминания» писателя некими оценочными «заметками» (см. письмо № 40).

¹⁰ Стравинский вспоминал, что в процессе работы с Рамо переводил ему подобранный текст «строчка за строчкой», однако «Афанасьев — Стравинский дали лишь остов пьесы, либретто же в окончательной редакции» принадлежит Рамо [13, 158].



Ил. 1. Шарль Фердинанд Рамю. Рисунок Игоря Стравинского (1917)

Figure 1. Charles Ferdinand Ramuz. Drawing by Igor Stravinsky (1917)

Borrowed from: Ramuz, Charles Ferdinand. *Six cahiers*. [Lausanne]: Mermod, 1928–1929

Неповторимую интонацию Рамю сложно передать в переводе, это отметил швейцарский дирижер Шарль Дютуа¹¹, последователь и ученик Э. Ансерме; о том же свидетельствует признание В. Рейнхарта в письме И. Стравинскому от 6 июня 1923 года: «Недавно мой брат и я закончили перевод на немецкий язык [“Сказки о солдате”]. Только во время этой работы мы поняли, сколь трудно сохранять при переводе известную пикантность и силу текста Рамю» (цит. по: [15, 15]). Благодаря талантливой переводческой работе В. М. Клеваева читатель, безусловно, сможет оценить глубину мысли, трезвую ироничность суждений и блеск литературного стиля адресата Стравинского — Рамю, недаром сегодня его называют «крупнейшим писателем франкоязычной Швейцарии» [4, 236].

¹¹ В личной беседе с автором вступительной статьи 6 апреля 2021 года в Санкт-Петербурге.

Французский язык, на котором изъясняются герои произведений Рамо, насыщен эллипсисами, намеренными повторами, анаколуфами — в силу стремления автора к объективированной первозданности выражения [4, 248]¹². Отмеченные приемы имеют место и в *Histoire du soldat*, первом и последнем сочинении Рамо для театра, но исследователи подчеркивают, что именно здесь получили законченное жанровое выражение драматические элементы, присутствовавшие уже в довоенных романах писателя. Особенным новаторством отличалась развернутая партия Чтеца (*Le lecteur*), где Рамо приблизился к микстовому типу эпического повествования, свободно соединяя несобственно-прямую речь, сказ и диалог [4, 247].

Пусть впоследствии Стравинский утверждает, что идея ввести Рассказчика в действие «Солдата» была заимствована у Пиранделло [13, 158]; отныне Narrator / Speaker становится неотъемлемой персоной многих сочинений композитора. Явный «литературно-повествовательный» уклон, заданный Рамо, сделал «Сказку о солдате» единственным театральным микстом Стравинского, где полностью отсутствуют вокальные партии. А инструментальное письмо, в силу лаконичного практицизма («горсточка инструментов»!), отмечает здесь, по признанию композитора, «окончательный разрыв с русской оркестровой школой», которой он был воспитан [13, 159]. Не будем забывать, что «Сказка о солдате», уникальная театральная работа Стравинского, резонировавшая событиям современности, родилась в многонациональной Швейцарии; возможно, это послужило для композитора сигналом к выходу за пределы чисто русских музыкальных моделей, «кластерно» осуществленному впервые именно в «Солдате». Очевидно, что писатель Шарль Фердинанд Рамо сыграл не последнюю роль в этих процессах, так или иначе влияя на композитора Игоря Стравинского и его материал. Разумеется, влияние носило обоюдный характер. По мнению литературоведов, Рамо окончательно сформировал свое творческое кредо в годы Первой мировой войны, совпавшие с «швейцарским изгнанием» Стравинского, в тесном общении с композитором, в котором он увидел идеал гармоничной личности — «человека рафинированного и одновременно “примитивного”, способного к восприятию самых сложных комбинаций человеческого духа и в то же время к самым непосредственным реакциям» (цит. по: [4, 246]).

В заключение отметим, что предлагаемая подборка из 42 документов вовсе не исчерпывает переписку Стравинского и Рамо. Самое объемное собрание их корреспонденций, опубликованное Р. Крафтом, содержит 27 писем Стравинского и около 140 писем Рамо, но и это число не может считаться окончательным, тем более что зачастую тексты в английском переводе Р. Крафта отклоняются от оригинала, как уже было указано. Полную версию эпистолярного диалога Стравинского и Рамо еще предстоит реконструировать и осмыслить.

¹² «Так бы рассказывала нянька из “Ромео и Джульетты” или шуты у Шекспира», — сочувственно отмечает бельгийский писатель Ж. Экоуд, анализируя метод швейцарского коллеги (цит. по: [4, 241]).

В настоящей публикации каждое письмо сопровождается отсылкой к печатному источнику, по которому выполнялся перевод: в случае со Стравинским указывается номер документа в собрании Гизана, в случае с Рамю — страницы в упомянутом двухтомнике его писем (ввиду отсутствия сквозной нумерации корреспонденций в данном издании). Тексты писем приводятся в соответствии с исходными публикациями на французском языке — сохранены купюры (впрочем, весьма редкие), а также выделения слов / фраз (курсив) и другие детали оформления, отражающие графику оригиналов. Раскрытие сокращений, предпринятое в настоящей публикации, помечено квадратными скобками. Большая часть комментариев принадлежит авторам данной публикации; исключения оговорены специальными ремарками: примечания переводчика В. Клеваева (*Прим. пер.*); примечания Ж. Гизана (*Прим. Гизана*); примечания из двухтомника писем Рамю, где составитель не указан (*Прим. Lettres-I* или *Прим. Lettres-II*).

Наталия Брагинская



Ил. 2. Эдмон Жийяр, Игорь Стравинский, Эрнест Ансерме, Шарль Фердинанд Рамю, Поль Будри. Рис. Геа Аугсбурга

Figure 2. Edmond Gilliard, Igor Stravinsky, Ernest Ansermet, Charles Ferdinand Ramuz, Paul Budry. Drawing by Géa Augsbourgh. Borrowed from: Ramuz vu par ses amis. Lausanne: L'Age d'Homme, 1988. Figure 44

1

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМЮ

Морж¹

1 января 1918

Мой дорогой Рамя,

Я хочу, чтобы эти несколько слов, которые я Вам посылаю в первый день нового года, стали моим приветом — свидетельством моего восхищения Вами, свидетельством совершенно противоположным тому², которое было в последний день прошедшего года.

Неважно, что Вы получите [его] на второй или третий день нового года, важно, что я сказал Вам это именно сегодня.

Ваш Стравинский

Перевод выполнен по изданию: [20, № 986].

¹ В городке Морж (Швейцария, кантон Во) Стравинский с семьей сменил два места жительства: сначала (1915) это была вилла Реживю, затем (1917–1920) — Мезон Борнан.

² Документальное объяснение фразы не обнаружено.

2

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур¹ Лозанна]

четверг вечером

28 февраля 1918

Дорогой друг, никак не могу приехать завтра поработать с Вами; у меня куча запущенных дел, и я хочу непременно отделаться от них, прежде чем приняться за другое. Много думаю об истории², которая, надеюсь, начнет «созреть», как и у Вас. В конце Чёрт утаскивает Солдата под марш Солдата (из начала)³. Повидали ли Вы Обержонуа⁴ или позвонили ему?

Тысяча пожеланий.

P.

Если смогу приехать, заранее позвоню.

Перевод выполнен по изданию: [26, 353].

¹ В начале 1916 года Рамя поселился на вилле Акация в местечке Кур (Cour), ближнем пригороде Лозанны, располагавшемся в 12 км от Моржа, где жил Стравинский (см.: [33, 257]).

² Первый намек на «Историю солдата»: во французском варианте название Рамя — *Histoire du soldat*. Оригинальное русское название сочинения в варианте Стравинского — «Сказка о беглом солдате и чёрте, читаемая, играемая и танцуемая».

³ Известно, что в Марше Солдата Стравинский использовал тему из эскизов к неосуществленному замыслу «Антоний и Клеопатра» (см.: [33, 288]).

⁴ Рене Обержонуа (Auberjonois; 1872–1957) — швейцарский художник, оформлявший премьерный спектакль *Histoire du soldat* в Лозанне (Théâtre Municipal, 28 сентября 1918 года).

3

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]

воскресенье

10 марта 1918

Дорогой друг,

Ответ от Рейнхарта¹. Весьма доброжелательный и простой. Он заверяет нас в полной моральной поддержке и обязуется заинтересовать в нашем начинании²

всех «любителей искусств» Винтертура и Цюриха. Сам он подписывается на сумму в 3000 фр[анков], предоставив ее сразу же в наше распоряжение. У меня очень хорошее впечатление. Впрочем, я принесу Вам письмо. Он говорит, что ему давно не терпелось познакомиться с Вашей музыкой окружающих и эта возможность кажется ему прекрасной.

1000 пожеланий

Р.

Перевод выполнен по изданию: [26, 353–354].

¹ Вернер Рейнхарт (Reinhart; 1884–1951) — главный спонсор создания и постановки «Сказки о солдате» — швейцарский промышленник, меценат, коллекционер, проживавший в Винтертуре; кларнетист-любитель, которому Стравинский посвятил «Сказку о солдате» и Три пьесы для кларнета соло (Морж, 1918). Композитор так отзывался о Рейнхарте: «...человек высококультурный и к тому же всегда готовый так же, как и его братья, оказать поддержку искусству и артистам» [17, 57].

² Имеется в виду продвижение идеи *Histoire du soldat*.

4

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
воскресенье
21 апреля 1918

Дорогой друг!

Вот «проект».

1. Что касается длительности, посмотрите, постараюсь сохранить ее, если она подходит.

2. У меня, кажется, возникла хорошая идея по поводу чтения, которое следует за сценой пьяного Чёрта и предваряет танец Принцессы. Вы знаете, что первая из этих двух сцен заканчивается «короткими замечаниями», они повторяются на протяжении всего чтения; но вместо того, чтобы излагать события в этом чтении, я переведу музыку — то, что она выражает, — на язык. Я думаю так: какие-то рассказы о штанах, галстуках, сделать вырядившегося парня красивым¹, но я должен сначала услышать эти короткие замечания.

3. Получил письмо от Рейнхарта, он приезжает в среду и спрашивает, не может ли повидать меня в четверг. Я сразу же рассказал об этом Обержонуа, которого видел.

Обержонуа приглашает нас к себе втроем пообедать в тот же вечер. Мне думается, что всё очень хорошо устроится. Я назначу свидание Рейнхарту у себя и затем поведу его к Обержонуа, где будете Вы, а потом мы пообедаем все вместе. *Не занимайте вечер четверга*. Кроме того, Рейнхарт хотел бы посетить Вас, желательно в воскресенье, и спрашивал меня, возможно ли это. Скажу ему, что возможно и что мы договоримся обо всем подробно при нашей встрече в четверг.

4. У меня нет ни одного билета на завтрашний концерт². Не купить ли хотя бы один? Сестренка³ моя уверяет, что билетов больше нет.

Вас очень ждут здесь, г-жу Стравинскую⁴ и Вас.

Тысяча добрых пожеланий

Рамю

Перевод выполнен по изданию: [26, 354–355].

¹ Так складывался один из образов Чёрта, который, по словам Стравинского, помимо своего «истинного облика — с раздвоенным хвостом», появлялся в спектакле в четырех обликах: специалист по бабочкам, скототорговец, старуха-сводня, ресторанный франт во фраке (см.: [13, 161]).

² 22 апреля 1918 года в Консерватории Лозанны в исполнении Э. Ансерме и Н. Росси прозвучали два цикла для фортепианного дуэта, написанных Стравинским в Швейцарии: Три легкие пьесы (Кларан — Шато д'О, 1914–1915) и Пять легких пьес (Морж, 1917).

³ Неустановленное лицо.

⁴ Екатерина Гавриловна Стравинская, урожд. Носенко (1881–1939) — двоюродная сестра и первая жена Стравинского.

5

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
воскресенье
7 июля 1918

Дорогой друг,

Будьте добры, посмотрите, не того же ли примерно формата эта бумага, что и Ваша (это относительно манускрипта Р[ейнхарта]¹); думаю, что смогу найти еще такую, но Бог ведает по какой цене!

Другой вопрос: только что получил уведомление от Бранденбурга², что 12000 фр[анков] внесены. Напишите ему два-три слова, в зависимости от Вашего расположения духа, я же со своей стороны напишу длиннее, поскольку в прошлый раз не сделал этого.

Может быть, каждому из нас стоит снять сразу же по 1000 фр[анков], это позволило бы нам продержаться какое-то время в ожидании, пока различные «статьи бюджета» не прояснятся, не затрагивая основную часть средств³.

Получил письмо от Солдата⁴: он встречался с товарищами и нашел, кажется, подходящего Чёрта, а через Чёрта получим танцовщицу. Думаю, что хорошо было бы собрать всех в один из ближайших дней. Позвоните Никати⁵, чтобы попросить зал (зал Руйи)⁶.

У меня впечатление, что у нас будет в три раза больше покупателей, чем нужно, а это даст нам возможность выбирать.

И наконец, прилагаю смету Перрена⁷. Следовало заказать вторую другому поставщику. Таким образом, мы могли бы их сравнить.

1000 приветствий, дорогой друг,

Р.

Перевод выполнен по изданию: [26, 356–357].

¹ В Прим. *Lettres-I* имя ошибочно расшифровано как «Gabriel Rosset»: знакомство Рамо с этим актером произойдет позднее (см. письмо № 6 наст. публикации).

² Огюст Бранденбург (Brandenburg) — директор Объединения Швейцарских банков в Лозанне (Прим. *Lettres-I*).

³ В тяжелых условиях военного времени авторы «Солдата» не могли привлечь к делу продюсера, менеджера, бухгалтера и вынуждены были сами заниматься всеми организационными вопросами, включая финансовые: в письме речь идет о сборе и расходовании средств на постановку спектакля.

⁴ Первоначально Солдата должен был играть студент университета и начинающий художник С.-П. Робер (Robert).

⁵ Жюль Никати (Nicati; 1873–1939) — директор Лозаннской консерватории в 1908–1921 годах (Прим. *Lettres-I*, дополнено указаниями на годы жизни и директорства).

⁶ В зале Руйи (salle Rouilly) в Лозанне проходили отборочные прослушивания актеров и репетиции «Солдата».

⁷ Неустановленное лицо.

6

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
понедельник утром
15 июля 1918

Дорогой друг!

Вчера я видел г-на Россе¹ и провел вторую половину дня с ним; прочел ему «Историю» и подробно объяснил ее. Ему хочется быть Чёртом, и мне кажется, он может быть хорошим. Он собирается играть в кино. Я сразу же написал Д.² (он был в субботу на собрании), прося его согласиться на роль Короля. Жду. Кроме того, г-н Россе указал мне на возможную «принцессу» — певицу из кабаре; я должен повидать ее в один из ближайших дней. Если оно того стоит, я попрошу Вас ее «попробовать». Пока не пишу этой даме, оставим ее про запас.

Прощайте. Не приехать ли к Вам? В среду я переделал все тексты; теперь они чище.

В первом куске я убрал место, где поясняю наш замысел: «Это не пьеса, это история». Замыслы свои не поясняют, их внушают.

Целую детей, я очень болен,

Ваш Рамю

Что говорит Никати по поводу зала? Мы начинаем репетиции в конце недели.

P. S. Только что получил Ваше письмо. Как видите, я абсолютно разделяю Ваше мнение. Увидимся в среду, если с Вашей стороны не будет изменений. Дождитесь г-жу Питоеву³.

Перевод выполнен по изданию: [26, 357–358].

¹ Габриель Россе (Rosset) — швейцарский актер, исполнивший роль Солдата на премьере «Сказки о солдате», хотя вначале он планировался на роль Чёрта. Как указано в Прим. *Lettres-I*, в труппе Ж. Питоева Россе выступал под псевдонимом Бирель (Birel).

² Неустановленное лицо. Роль Короля в окончательной версии «Сказки о солдате» исчезла из кастинга.

³ Людмила Яковлевна Питоева, урожд. Сманова (1895–1951) — русская и французская актриса, на премьере «Сказки о солдате» исполняла роль Принцессы; жена Жоржа Питоева. Жорж (Георгий Иванович) Питоев (Pitoeff), урожд. Геворг Ованесович Питогян (1884–1939) — русский и французский актер и режиссер армянского происхождения; с 1915 до начала 1920-х годов труппа Питоева, созданная им в Пленпале, пригороде Женевы, выступала в Швейцарии; см.: [5, 178]. Ж. Питоев режиссировал премьерный спектакль «Сказки о солдате» и исполнял часть роли Чёрта.

7

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
пятница
19 июля 1918

Дорогой, — невозможно дозвониться Вам: раньше меня записано целых 10 человек.

Хочу сообщить Вам:

1) что у Россе грипп и завтрашняя репетиция отложена;
2) что забыл спросить Вас в прошлый раз, что сделали Вы с Никати, можно ли получить зал;

3) что я пишу всё заново и хотел бы повидать Вас в ближайшие дни, чтобы предложить Вам один или несколько новых эскизов этой второй части.

1000 пожеланий

P.

Рейнхарт написал мне, спрашивает, не приедем ли его повидать; говорит, что не уверен, сможет ли вернуться к себе через Лозанну. Мы еще поговорим об этом.

Перевод выполнен по изданию: [26, 358].

8

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]

суббота

20 июля 1918

Дорогой,

Невозможно поймать Вас. Хочу сказать Вам, что вчера вечером видел Обержонуа, возвращавшегося из Моржа и сообщившего мне о Ваших намерениях сопровождать его в Женеву в понедельник и встретиться с г-жой Питовой. Он спрашивал, не поеду ли я. Я счел более разумным сначала утвердиться в наших шансах на успех (у г-жи П[итовой]). Я послал ей небольшое письмо, в котором прошу свидания, объяснив, чего мы от нее ожидаем. Если в принципе наше предложение интересует ее, ответ должен прийти с обратной почтой, то есть завтра утром. Тогда передам его Вам через А[нсерме]¹ и буду у парохода. В противном случае А[нсерме] справится в Женеве в понедельник относительно наших шансов найти кого-либо другого, и мы поедем посмотрим².

Работаю: у меня 4 варианта начала второй части, двигаю тот, который кажется мне наилучшим, для того чтобы при нашей встрече Вы смогли бы представить впечатление, которое он должен произвести. В этой версии есть новая сцена, заменяющая сцену Короля.

Дружеский привет,

Р.

Перевод выполнен по изданию: [26, 358].

¹ Эрнест Ансерме (Ansermet; 1883–1969) — швейцарский дирижер, руководивший премьерой «Сказки о солдате» и первыми исполнениями других сочинений Стравинского; с 1915 по 1923 год — главный дирижер Русского балета Дягилева, с 1918 по 1968 год — главный дирижер основанного им Оркестра Романской Швейцарии в Женеве. Стравинский посвятил Ансерме Три пьесы для струнного квартета (Сальван, 1914).

² В письме обсуждается возможность участия Людмилы Питовой в постановке «Солдата» в роли Принцессы (см. прим. 3 к письму № 6).

9

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]

1 августа 1918

Дорогой друг,

Я начал писать Р[ейнхарту] и остановился на полпути. Вопросы, которые мы задаем ему, будут действительно полезны и ценны лишь тогда, когда мы сами будем знать, как и что, в частности, относительно музыкантов. Постарайтесь связаться с Ансерме, а в субботу сообщите мне о результатах Вашего разговора. Р[ейнхарт], по-видимому, на пути в Винтертур, куда ему и напишу.

1000 приветствий, дорогой друг,

Р.

Перевод выполнен по изданию: [26, 360].

10

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
вторник
18 августа 1918

Дорогой Стравинский, я просил Россэ позвонить Вам по возвращении домой и сообщить, что репетировать завтра невозможно, *потому что у меня нет рукописи*. Я только что получил письмо от копииста, копия будет готова в пятницу. Мне кажется, что проще оставить будущую репетицию, назначенную в театре на субботу в 11 часов. Количество репетиций мы увеличим, начиная со следующей недели. Однако я был бы отнюдь не прочь повидать Вас до этого и поговорить об актерах, чего раньше я не мог сделать. Пароход прибывает в Уши¹ в 9 ч. 55 мин., буду встречать Вас, и мы поговорим.

Россэ предложил мне свои услуги *импресарио*, очень скромные. Напомните мне рассказать Вам и об этом.

Ребята наши *в восторге* от Вашей музыки и «возбуждены» ею. До свидания, дорогой друг, черкните, могу ли я рассчитывать на Вас в воскресенье.

Перевод выполнен по изданию: [26, 360–361].

¹ Уши — город на берегу Женевского озера, ныне район Лозанны.

11

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
пятница утро
23 августа 1918

Дорогой, вчерашняя вечерняя репетиция с Ганьебеном¹ (чтение) очень *подбодрила* меня. Хотелось бы повидать Вас до завтрашней (суббота). Буду ждать Вас у парохода в 9 ч. 55 мин. Если же с ним не придете, то есть приедете в Лозанну поездом, предупредите меня, пожалуйста. Пишу Бранденбургу. Спасибо за открытку. Что ж подделаешь? Придется согласиться на их «последнюю» цену.

(Это та, которая была указана в бюджете).

1000 дружеских приветствий.

Жийяр² (он в деревне) пишет, что занимается рассылкой *гравюр*³. Вы в списке. Значит, в ближайшие дни должны получить папку.

Перевод выполнен по изданию: [26, 361].

¹ Эли Ганьебен (Gagnebin; 1891–1949) — швейцарский палеонтолог, исполнитель роли Чтеца на премьере «Сказки о солдате». «Оттого что он был так музыкален, — писал о Ганьебене Э. Ансерме в *Revue de Belles-Lettres* в феврале 1957 года, — он стал прекрасным чтецом в «Истории солдата» и в «Пете и волке» Прокофьева <...> он по-настоящему влиял на нашу музыкальную жизнь и стал для Стравинского, Игоря Маркевича и многих других таким драгоценным другом» (цит. по: [21, 89]).

² Эдмон Жийяр (Gilliard; 1875–1969) — швейцарский литературный критик, в 1914 году вместе с П. Будри и Ш.-Ф. Рамю основал ежемесячный художественный журнал «Водуазские тетради» / *Les Cahiers vaudois*. Журнал объединял литераторов, художников и других людей искусства, живших в Романской Швейцарии, в кантоне Во, — водуазцев Э. Ансерме, Р. Обержонуа, братьев Сэнгриа и др. Помимо периодических выпусков редакция издавала отдельные сочинения своих авторов под эгидой *Édition des Cahiers vaudois*.

³ Речь идет о четырех цветных гравюрах на дереве, выполненных активным участником «Водуазских тетрадей» художником Анри Бишофом (Bischoff; 1882–1951) и опубликованных

Édition des Cahiers vaudois. Э. Жийяр занимался отправкой копий гравюр друзьям журнала, среди которых был и Стравинский.

12

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
четверг
[сентябрь 1918]

Дорогой, захватите всю Вашу музыку в следующую субботу; только с музыкой нам удастся вполне *ясно охватить целое*. К тому же, подумав, я понял, что она — главный *возбудитель* для актеров и помогает им усваивать роли.

Пока не забыл: не думаете ли Вы, что будет неплохо, если Чёрт прочтет монолог перед занавесом во время королевского марша? Я размышляю о целом, и мне кажется все же, что музыка и текст слишком уж однообразно чередуются.

Мы правы, что избегаем наложений музыки и «поэтического» текста друг на друга; ничего подобного здесь нет, и текст и музыка принадлежат фантазии, они непринужденны; возможны даже различные эффекты от их *столкновений*. Мне думается, например, что музыка останавливается, когда Чёрт говорит: «он уничтожит сам себя»; следующая фраза: «но действовать изысканно». Рассуждения, идущие затем без музыки, тем самым окажутся *в другом плане*, а Чёрт выходит на репризу марша; это оживило бы всю эту часть. Обдумайте все это, хорошо? А также конец 1-й части, где вступает музыка; произведенный ею эффект будет вполне верным и оправданным, если она будет задумана в этом месте ради самой себя; затем опускается маленький занавес, концерт продолжается и, наконец, опускается большой занавес к концу концерта¹. *Последнюю сцену танцуйте сами*²: Вы заживете ритмично и спасете все.

Ваш Р.

Перевод выполнен по изданию: [26, 367].

¹ Вероятно, речь идет о «Маленьком концерте».

² Первоначально Стравинский действительно собирался исполнять финальный танец Чёрта сам, но в итоге заключительный эпизод поручили Жоржу Питоеву, в то время как остальную часть роли Чёрта, нетанцевальную, играл Жан Вийяр (Villard; 1895–1982), после своего сценического дебюта в «Солдате» сделавший актерскую карьеру в парижском театре Жака Копо.

13

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
четверг утром
[сентябрь 1918]

Дорогой друг!

Не тороплюсь ли я, прося Вас поговорить завтра с Обержонуа о ценах на места? Вопрос этот необходимо решить в ближайшее время. Возьмите план театра и вычисления Бранденбурга и покажите их Обержонуа, в том числе и наш проект (слишком дорогие места, мне кажется). Бранденбург говорит, что даже при «оперных» ценах он не уверен, что мы соберем *полный зал*.

Поскольку расчеты наши основаны только на этом предположении, есть риск, что они неправильные. Обсудите поглубже этот вопрос (по существу) за завтраком с Обержонуа. Он парень здравомыслящий и хорошо знаком со здешним «хорошим обществом».

1000 пожеланий, в субботу у парохода. Я провожу дни за писанием писем, это 6-е сегодня утром.

Р.

Перевод выполнен по изданию: [26, 368].

14

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
1 февраля 1920

Дорогой друг. Я написал Вам большое количество писем, которые Вы, по-видимому, не получили, поскольку они были адресованы на отель Мёрис¹, где Вас больше нет.

Сегодня госпожа Стравинская любезно прислала мне Ваш правильный адрес, и я пишу Вам.

Дорогой друг,

Хочу сказать Вам, что G.² выслал три тысячи, и спросить Вас, что с ними делать?

Я очень хочу, чтобы, как только у Вас появится свободное время, Вы занялись бы поисками сочувствующих.

Музыка: в возможностях у Вас не будет недостатка.

Живопись: обратитесь к Вашим друзьям художникам.

Литература: (в частности, повидать Ш.-А.³).

Шаванн⁴ сказал мне, что Гоголь⁵ будет готов, тем лучше.

Идея: создать вне Франции небольшой *независимый центр*, который возьмет под свою защиту людей, вещи и идеи, которые мы любим⁶.

Рассчитываю на Вас. Если я и продолжаю заниматься всем этим, то немножечко и для Вас. Вы, несомненно, найдете сочувствующих. Черкните, согласны ли Вы и что, по-Вашему, может быть сделано до нашего отъезда, если ехать будет возможно. Я весь к Вашим услугам, готов помочь Вам, то есть написать отсюда людям, имена которых укажете. Вам остается только подготовить пути. Желаю, чтобы всё двигалось согласно Вашей *идее*.

Госпожа Стравинская говорит, что у Вас все хорошо. Поклон Парижу.

Ваш Р.

Перевод выполнен по изданию: [27, 69–70].

¹ Отель Le Meurice в 1-м округе Парижа (основан в 1771 году). 2 февраля 1920 года композитор посетил премьеру балета «Песнь соловья» в *Opéra*. В эти месяцы Стравинский периодически выезжал из Моржа в Париж и в связи с работой над балетом «Пульчинелла», премьеры которого в антрепризе Дягилева состоялась 15 мая 1920 года.

² Неустановленное лицо.

³ Шарль-Альбер Сэнгрия (Singria; 1883–1954) — швейцарский поэт, писатель, эссеист, друг Стравинского, называвший его «мэтр из Ораниенбаума». Автор текста (совместно со Стравинским) к «Маленькой гармонической Рамюзиане» / *Petit Ramuzianum Harmonique* (1937), написанной композитором к 60-летию Ш.-Ф. Рамю. Стравинский отмечал, что исследование Сэнгрия о Петрарке [22] повлияло на концепцию его *Duo Concerto*.

tant для скрипки и фортепиано (1932); см.: [17, 127]. Стихи Петрарки в переводе Сэнгрия на старофранцузский должны были лечь в основу незавершенного вокального цикла Стравинского «Диалог Разума и Радости» (1917); впоследствии этот музыкальный материал вошел в мелодраму «Персефона».

⁴Фернан Шаванн (Chavannes; 1868–1936) — швейцарский драматург из круга «водуазцев».

⁵Детали проекта не установлены; возможно, речь идет о переводе Шаванном на французский язык какого-то сочинения Гоголя, творчеством которого увлекался Рамо с подачи Стравинского. Об интересе Шаванна к русской литературе говорит перевод «Дяди Вани» Чехова, выполненный им позже для парижских постановок Питоева; см.: [18].

⁶После того как в 1919 году периодическое издание «Водуазские тетради» прекратило свое существование и круг «водуазцев» распался, Рамо остро ощущал потребность в создании нового художественного сообщества; однако, судя по дальнейшей переписке, эта идея не воплотилась в жизнь.

15

Ш.-Ф. РАМО — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
воскресенье
[без даты]

Дорогой друг, посылаю Вам телеграмму, чтобы не ждали меня сегодня днем — простите меня. Я не спал. У меня болит горло. Я не в настроении, боюсь выходить в такую погоду; тем более, что у меня много дел завтра. Я даже обращаюсь к Вам с просьбой помочь мне. Не приехали бы Вы с двухчасовым поездом? У меня в это время будет Рорер¹: он придет с результатами своих последних демаршей. Таким образом, Вы узнаете, в чем дело, и сразу же будете «введены в курс» лучше, чем это мог бы сделать я, приехав к Вам. Затем состоится собрание, в котором мне хотелось бы, чтобы Вы приняли участие в качестве заинтересованного лица. Вы знаете, как я считаю с Вашим мнением и Вашими советами. Мы могли бы вместе принять окончательное решение, затем вместе пообедать, если Вы свободны. Не надо отвечать, я Вас жду.

Ваш Р. и 1000 дружеских приветствий всем.

Перевод выполнен по изданию: [27, 70].

¹Rohrer, неустановленное лицо.

16

Ш.-Ф. РАМО — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
27 февраля 1920

Дорогой друг,

Я много думал о нашем вчерашнем разговоре, и вот вывод, к которому я пришел.

а) Я дам свое согласие на то, чтобы имя мое фигурировало на афише «Солдата» (второй вариант, так называемый хореографический)¹ лишь в том случае, если буду действительно и деятельно сотрудничать в постановке.

б) Я дам свое согласие лишь в том случае, если так называемая вторая версия будет нести то же название, что и первая: «История солдата», название, найденное мною, как Вам помнится, и которым я был доволен, поскольку оно точно указывает на тон (мне кажется, его было бы интересно сохранить).

Если Вы со своей стороны согласны с этими двумя пунктами (предупредите меня сперва), я смог бы представить в письменной форме: 1) резюме первого варианта

с главными моментами, 2) план второго [варианта], с учетом Ваших указаний и указаний Пикассо², который послужил бы главным образом к устройству всей «изнанки»³, позволив нам быстро достичь определенных уточнений.

Сообщите, что Вы думаете об этом. И 10000 приветствий.

Р.

Перевод выполнен по изданию: [27, 70–71].

¹ Идея новой постановки «Сказки о солдате» в виде хореографического спектакля на музыку Стравинского (без партии Чтеца) принадлежала С. Дягилеву, вопреки утверждению Стравинского о ревностном неприятии «Солдата» и его премьерного успеха в Лозанне главой Русского балета; см.: [17, 64]. В антрепризе Дягилева проект не состоялся в силу неразрешимости проблем авторского права, в основном касавшихся роли Рамю; см.: [33, 310–311].

² Пабло Пикассо, создатель декораций и костюмов для «Пульчинеллы» в сезоне 1919 / 1920 года, должен был стать художником новой, парижской версии «Солдата» у С. Дягилева.

³ Игра слов: *dessous* (*фр.*) означает «то, что под сценой — машинное отделение», а также — «изнанка» (*Прим. пер.*).

17

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
вторник утром
[без даты]

Дорогой друг, если я не отослал Вам мое письмо Клиngu¹, это не потому, что я его не написал, а наоборот, потому что я *его написал* и оно не годится. Я не могу найти подходящего тона, то есть я слабо ощущаю Ваш тон по отношению к этому К[лингу], а без тона ничего не поделаешь. Я полагаю, что лучше было бы, если бы Вы написали сами, по собственному усмотрению, и согласно плану, выработанному нами. До свидания, дорогой друг, 10000 пожеланий семье — «обработайте» их как следует.

Р.

Перевод выполнен по изданию: [27, 71].

¹ Отто Мариус Клинг (Kling; ум. 1924) — директор издательства J. & W. Chester Ltd. в Лондоне, с отделением в Женеве. Рамю и Стравинский обсуждают возможность публикации «Сказки о солдате» в издательстве Честер. Начало делового общения Стравинского с Отто Клингом, швейцарцем по происхождению, относится к 1916 году.

18

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
29 июля 1920

Дорогой Стравинский,

Я принужден принести Вам свои глубокие извинения. Я сделал бы это гораздо раньше, если бы заметил свою ошибку, но Вы сами указали мне на нее¹. Получив Вашу открытку, я бросился сразу к этой несчастной «странице» и только тогда заметил свою оплошность. Как это произошло? Я сам не знаю. Во всяком случае, считаю себя единственным виновным и несу всю ответственность сам. Считаю своим долгом сказать Вам это сразу же в надежде, что мое признание заслужит Ваше прощение. Вся серьезность подобной небрежности мне очевидна. Но будьте уверены, что «История» (вышедшая очень небольшим тиражом) почти не

появлялась на прилавках, и что я запретил подключать к делу прессу и отсылать ее [«Историю»] в Париж. Надеюсь, это немного успокоит Вас. А вообще взываю к Вашей снисходительности, рассчитывая на то, что Вы зачтете в мою пользу трудные и неясные условия, в которых происходило печатание, не говоря о моем здоровье.

Действительно, чувствую себя *очень плохо*.

Черкнете, не правда ли? Верьте всё же в нашу дружбу.

Рамо

Перевод выполнен по изданию: [27, 74–75].

¹ Рамо приносит извинения Стравинскому в связи с предпринятой писателем первой публикацией либретто «Сказки о солдате» [25]: на титульном листе издания отсутствовало имя Стравинского, было указано только имя Рамо. Эта неприятная тема становится объектом обсуждения и в ряде последующих писем (№ 19, 20).

19

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМО

Карантек

23 августа 1920

Мой дорогой Рамо, я получил Ваше письмо в Париже, где прожил 10 дней в поисках квартиры поблизости, и теперь вернулся без результата. Через три недели я оставляю Карантек¹ — мы все отправимся в Гарш, где одна знакомая² предложила мне свою виллу, пока я не найду (и Бог знает, когда это случится) что-нибудь, подходящее мне. Мой адрес, начиная с 12 или 13 сент[ября], будет:

Villa Bel — RESPIRO, Avenue Alphonse de Neuville à Garches (Seine et Oise).

После возвращения в Карантек у меня случилось расстройство пищеварения, я был болен и лишь теперь берусь за перо, чтобы написать Вам эти строки на плохой бумаге.

Ошибки в перечне инструментов моего оркестра, конечно, досадны³ и даже более того, но Вы ничего не пишете мне о первой странице в целом, а ведь несколько слов, которые я Вам написал об этом, в первую очередь касались духа этой страницы, совсем иначе представляющей характер нашего сотрудничества, чем это было в действительности. Моя роль в «Истории солдата» не ограничивалась составлением музыки для пьесы, уже совершенно готовой. И тем не менее, при чтении этой страницы приходит на ум, что можно исполнять «Солдата» с другой музыкой, как можно было бы исполнить его (это ясно без слов) в других декорациях. Ваша ли это мысль, Рамо? Я не верю, потому что Вам очень хорошо известно, какое участие я принимал в разработке сценария в этом смысле, что если бы между нами обоими не было сотрудничества, «История солдата» стала бы чем-то совсем другим. Не подумайте, что я требую выставить мое имя рядом с Вашим, когда речь идет о публикации одного текста, но, как я Вам уже говорил в моей открытке — просто программа премьеры «Солдата», вставленная вместо этой ошибочной страницы, в достаточной мере вызвала бы у читателя ощущение интимного сотрудничества между *Вами и мной над нашим Солдатом*. Я придаю этому огромное значение, мой дорогой Рамо, и меня очень огорчит, если эта злополучная страница составлена Вами сознательно по причинам.... [sic!]

Я не говорю об Обержонуа, потому что его сотрудничество с нами обоими сводилось к живописному оформлению и касалось «зрелищной» части «Солдата», а не осуществления пьесы в ее целостности.

Все это вопросы морального порядка. С другой стороны, есть вопросы материального плана. Вот они:

Клинг-старший собирается полностью издать музыку «Солдата»⁴. Я хотел бы прежде всего выяснить с Вами вопрос о фрагментах Вашего текста, составляющих часть этой музыки. Как мне представить включение этих фрагментов, необходимых в некоторых №№ моей музыки, изданной в орк[естровой] парт[итуре] и в переложении для фортепиано, — двух публикациях, которыми смогут воспользоваться режиссер, чтец и актеры при постановке пьесы? Нужно, чтобы мой изданный музыкальный текст был в согласии с Вашим изданным литературным текстом, и чтобы отрывки из этого текста вошли в текст музыки там, где это необходимо (как, например, в «Маршах», «Маленьком концерте», «Куплетах Чёрта», то есть всё, что Вы отметили как начало и конец моей музыки. Я надеюсь, что Вы не будете возражать, если я согласую мой музыкальный текст с Вашим литературным в упомянутом смысле, без чего эта публикация, которая могла бы послужить для возможных исполнений нашего «Солдата», была бы неполной и очень усложнила бы задачу постановщика*).

Итак, я жду скорого ответа по этому поводу.

Хватит об этом! Как Ваши дела? Мои, скорее, идут плохо, и лишь изредка хорошо, — никогда не знаешь, почему, но я знаю лишь, что число дней, когда мне хорошо, очень невелико. Люди (неск[олько] парижских знакомых) мне осточертели. К тому же, не могу сказать, что я в восторге от Бретани (а как я любил воздушские места!). Во-первых, все время стоит плохая погода, и потом, что до меня, я вовсе не нахожу, что все это выглядит по-французски — это прежде всего английское. Конечно, крестьяне хороши, но крестьяне хороши везде, даже у бошей! Почему бы и нет после всего? Живописное меня утомляет, а в этом приморском поселке устраивают corso⁵ — французики повадились приезжать сюда, не имея средств отправиться в Довиль⁶, — ничего смешного — люди, которые начинают распевать, когда мы ложимся спать (прогуливаясь перед нашими окнами) громче, чем это необходимо на улице, так как они думают, что на отдыхе можно быть бесцеремонным. Я почти не сплю и пишу музыку. Мне Вас ужасно не хватает. Я Вас сердечно обнимаю

Ваш Стравинский

* Различные №№ («Сюита») из музыки «Солдата» в концертах будут исполняться, конечно, без слов (впрочем, лишь в «Марше Солдата» можно говорить о законченных стихах — остальное понятно только с Вашим полным либретто).

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1013].

¹ В начале июня 1920 года Стравинский с семьей переехал из Швейцарии во Францию; после временной остановки в Париже Стравинские отправились в Карантек (Бретань).

² Имеется в виду Габриэль Бонёр («Коко») Шанель (Chanel; 1883–1971) — французский модельер, основательница модного дома Chanel, близкий друг С. Дягилева и И. Стравинского; на ее вилле Бель Респиро в Гарше под Парижем

семья Стравинских, по словам композитора, прожила всю зиму 1920 / 1921 годов; см.: [13, 82].

³ Стравинский вновь обсуждает недочеты первого издания либретто «Солдата» (см. прим. 1 к письму № 18): помимо «неправильного» титульного листа и сопряженных с ним проблем авторства, в составе оркестра ошибочно упоминались флейта и труба [не корнет. — *Н. Б.*]; кларнет и тромбон отсутствовали вовсе (*Прим. Гизана*).

⁴ Партитура «Солдата» действительно вышла в 1924 году в издательстве *Chester*, которое возглавлял Отто Клинг (см. прим. 1 к письму № 17); после смерти Клинг-старшего, последовавшей в том же 1924 году, главой издательства стал его сын, Гарри Клинг (1890–1936).

⁵ *Corso (итал.)* — гуляния.

⁶ Довиль — престижный морской курорт на побережье Ла-Манша в Нормандии.

20

Ш.-Ф. РАМО — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
27 августа 1920

Мой дорогой Стравинский. Отвечаю Вам сразу же. Поверьте, что у меня никогда не было в мыслях отрицать участие Ваше в разработке «Солдата», но подумайте, с другой стороны, о положении, в которое Вы поставили меня при Вашем отъезде в Париж, когда объявили, что, в общем, забираете Вашу музыку, чтобы использовать ее иначе¹. Тут какое-то противоречие: Вы хотите считать нашу версию «Солдата» законченным произведением и одновременно занимаетесь постановкой другой версии, как это произошло. Настаивать на сотрудничестве Вашем означало бы в какой-то степени присвоить Вас (для публики), а Вы очень хорошо знаете, что я был и остаюсь в 100 милях от этого. Положим, что с моей стороны была некоторая *сдержанность*, но это всё, уверяю Вас. Благодарю за возможность сказать это Вам. Прошу простить, если сдержанность эта показалась Вам преувеличенной; настаиваю на слове, то есть на нюансе его — он существен. Напоминаю Вам, что если я и издал это либретто, то в гораздо меньшей мере для читателей и книжных магазинов, чем для того, чтобы отделаться от него, раз уж такой случай мне представился.

Вот мое объяснение, честное и откровенное. Достаточно ли оно для Вас? Если да, то покончим с этим и забудем маленькое разногласие.

Что касается публикации частей текста, которые могут быть полезными Вам, распоряжайтесь ими, как сочтете нужным, абсолютно свободно. Вам остается просто изъять их из «обычного» экземпляра, который посылаю Вам этой же почтой, и предупредить об этом г-на Клинга², бомбардирующего меня письмами, в которых он запрашивает меня о моих условиях, о ценах за прокат декораций и т. д., и т. д.

Я просил его обращаться к Вам, а он отвечает, что Вы просили его обращаться ко мне. В конечном итоге мы договорились о минимуме в 250 фр[анков] для каждого за авторские права (сумма, назначенная Вами) и о такой же сумме 250 за прокат (декораций), итого 125 франков каждому.

Вот и всё, что касается дел, остальное всё смутно (мое положение). Замечательное лето, три недели в очень красивой местности (возле Аллемана)³, вызвавшей у меня желание жить там. Не хочу населенных мест (как повсюду), отвращение к

городам, которые и не города даже, как Лозанна; Ваше отсутствие; ощущение, что находишься на каком-то повороте, а поворот еще не наступил; великое рассеяние людей, умов, вещей, то есть, в мировом масштабе переворот условий существования и событий; чувство, что мы живем в переходную эпоху, потребность определенности (все это бросаю наспех, а там разбирайтесь сами); отвращение к польской манерности; молодой генерал-большевик, очень храбрый и не еврей; университетские, университетские, повсюду университетские и ничего другого; возвращаюсь из Моржа, Ваша квартира закрыта, дул биз⁴, озеро было стального цвета; я прошелся вдоль всей Grand Rue, и мне очень захотелось алюминиевых хозяйственных предметов, которых я к тому же не купил.

В следующий раз сообщите мне, как все поживают. В нескольких словах, поскольку Вы торопитесь. Передайте мои добрые пожелания госпоже Стравинской и Вашим родителям⁵, поцелуйте детей, если они еще меня помнят.

Целую Вас, Рамю.

Я провел два дня с Ансерме в Бьер⁶. Он рассказал мне о Вас. У него все хорошо; ест фондю⁷ в горах и жарит цыплят в лесах. Мы очень много выпили дезале⁸. До скорого, не так ли?

Рекомендую, но следует ли всегда рекомендовать?

У г-на Мориса Мюре⁹ лодка, носящая название «Прелестный час». Совсем в духе господ, поющих под Вашими окнами¹⁰.

Перевод выполнен по изданию: [27, 75–77].

¹ Речь идет о первом издании либретто «Сказки о солдате» (см. прим. 1 к письму № 18) и о планировавшейся в антрепризе С. Дягилева хореографической версии «Солдата» (см. прим. 1 к письму № 16).

² См. прим. 1 к письму № 17.

³ Деревушка Бюшийон (Прим. *Lettres-II*).

⁴ La bise — холодный северный ветер (Прим. *пер.*).

⁵ Отца И. Стравинского, Фёдора Игнатьевича Стравинского (1843–1902), уже не было в живых, поэтому композитор мог передать лишь письменный привет своей матери, Анне Кирилловне Стравинской, урожд. Холодовской (1854–1939); в 1922 году Стравинскому удалось вывезти ее из Петрограда во Францию.

⁶ Бьер — город в кантоне Во, неподалеку от Моржа.

⁷ Fondue — национальное швейцарское блюдо из расплавленного горячего сыра (Прим. *пер.*).

⁸ Общее название вин, производимых в регионе Дезале кантона Во, в основном из винограда сорта Шасла.

⁹ Морис Мюре (Muret; 1870–1954) — швейцарский литератор, журналист; уроженец кантона Во (Морж); работал в изданиях *Journal des Débats* и *Gazette Lausanne*.

¹⁰ Тема ночного шума у дома Стравинских в Карантеке, затронутая композитором в предыдущем письме (№ 19), обыгрывается Рамю в письмах № 20, 21.

21

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
3 сентября 1920

Дорогой С[травинский]. Я полностью отдался литературе *высокого стиля*. Трактат по прикладной теологии¹ (вникните), да еще к этой роскоши

приходится добавить роскошь переезда на квартиру (если удастся найти) по 1000 фр[анков] за комнату. Моя сегодняшняя мысль: нужно жить подобно рабочим, ремесленникам или, скорее, садовникам и столярам; завести себе небольшой домик из бетона, развести кроликов и резать их к воскресеньям. Собираетесь ли Вы заняться переделками в Гарше²? Вопрос. Мне кажется, что это внесло бы некоторую свежесть; чувствую, что там Вам этого не хватает, при этих господах под окнами. Знаю, что находишь все только в самом себе (и домик, и кроликов, и верстак, и хорошие инструменты), иначе их ведь не найдешь. Остальное относится к финансовой стороне дела. А финансы плохие! В общем, переезжайте³, затем я напишу Вам. Почтение, добрая память, дружеские чувства от всех и всем, а также и Вам.

P.

Перевод выполнен по изданию: [27, 77].

¹ Рамю имеет в виду работу над своим новым романом «Земля небесная» (во второй редакции «Радость небесная», 1921 [23, 19]).

² См. прим. 2 к письму № 19.

³ Речь идет о предстоящем переезде семьи Стравинского из Карантека в Гарш.

22

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна
октябрь 1920]

Привет и добро пожаловать
семье Стравинских
в ее новую резиденцию в Гарше
(Сена и Уаза)

В моей мысли о ремесле нет ничего от эстетики, она *финансовая*. Я считаю, речь только обо мне, что впредь мне трудно будет зарабатывать столько же, сколько зарабатывает ремесленник. Тогда зачем же вся эта дорогостоящая декорация «свободных профессий», обманчивая и ненужная, со всем, что она влечет за собой: зарплата, одежда, прислуга и т. д.?

Ремесленник живет так, как того требует само его существование, тратит по карману. Я пребываю в антипоэзии, уверяю Вас, ожидая чуда лишь от *денежной* реформы (без которой, как говорит Сезанн¹, вам окончательно сядут на голову). Не знаю только, возможна ли она. Увы! Мы относимся к «особой категории», мы принадлежим эпохе, где все делается только серийно. Впрочем, Вы правы, следует жить налегке и, в сущности, я все пускаю на самотек. Что меня приводит в восторг, так это Ваша фраза: «... когда антипоэтическое становится *по независимым от нас* причинам настоящей и большой, я готов бы даже вычеркнуть слово большой, а просто поэзией». Главное иметь правильную отправную точку: все остальное ускользает от нас.

P.

Перевод выполнен по изданию: [27, 77–78].

¹ Поль Сезанн (Cézanne; 1839–1906) — французский художник-постимпрессионист, славившийся своими высказываниями об искусстве и жизни в искусстве. Тон размышлений Сезанна-сенсуалиста («Я хочу поразить Париж с помощью моркови и яблока») был явно

близок Рамю поисками «оголенной предметности», природной простоты и естественности; в 1914 году Рамю написал эссе «Пример Сезанна» / *L'Exemple de Cézanne*, опубликованное позже в «Водуазских тетрадах».

23

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
15 октября 1920

Дорогой друг. Спасибо. Обе маленькие тетради я получил с Вашей надписью на них¹, что мне особенно приятно. Я просмотрел текст: ошибок нет (за исключением одной или двух accents aigus или graves²; по-видимому, постарался сам г-н Рёдер из Лейпцига³, немцы обожают всевозможные акценты и знаки, в частности, восклицательные (!) — такова их природа). Эти маленькие тетради напомнили мне то уже далекое время, когда мы работали вместе. А теперь мне не с кем работать. Ожидаю новостей из Гарша, нет известий из Гарша. Что сие означает, все ли хорошо или, наоборот, все плохо? Довольны ли там или недовольны? Вижу, что у Вас прямо под окнами — частые крушения поездов⁴. Путешествуйте как можно меньше. Как дети? Нашли ли Вы подходящие школы?? Что касается меня лично, то рассказать не о чем, разве только о том, что осень прекрасна. Нужно бы Вам помнить о нас, не так ли? Передайте от нас всех наши добрые пожелания госпоже Стравинской и Вашей семье. Поцелуйте детей.

Ваш Р.

Завтра играют пьесу Шаванна⁵ в «Большом» театре. Клинг написал мне из Брюсселя, просит выслать ему «Солдата». Знаете ли Вы, что он собирается с ним делать?

Это итальянская бумага⁶.

Перевод выполнен по изданию: [27, 78–79].

¹ В 1917 году в *Éditions Henn* (Женева), наряду с другими сочинениями Стравинского, вышли в свет «Прибаутки», «Колыбельные кота» и «Байка» с переводом на французский, выполненным Рамю при содействии композитора. Поскольку в начале 1920 года Клинг получил от Адольфа Хенна все права на сочинения Стравинского, изданные *Éditions Henn* во время войны (см.: [33, 299]), не исключено, что речь идет о свежих переизданиях двух из упомянутых сочинений у Честера — эти «маленькие тетради» Стравинский и отправляет Рамю с дарственными надписями в память о совместной работе 1916 года.

² Диакритические знаки ` и ` над гласными во французском языке (é, è, á, à).

³ Трехязычные издания «Колыбельных кота», «Прибаутки» и «Байки», кроме французского и английского, содержали немецкий вариант текста; вероятно, чтобы подчеркнуть тщательность работы редакторов, Рамю в шутку упоминает нотопечательскую фирму К. Г. Рёдера (основана в 1846 году в Лейпциге), которая в XIX веке считалась лучшей в Европе.

⁴ Намек на крупную железнодорожную катастрофу 9 октября 1920 года в местечке Nouilles под Парижем, располагающемся в том же регионе Иль-де-Франс, что и Гарш, где в это время жил Стравинский.

⁵ К этому времени Ф. Шаванн был автором четырех пьес: «Тайна Авраама», «Гийом-глупец», «Музыка для барабана» и «Бур-Сен-Морис»; вероятно, Рамю имеет в виду спектакль «Бур-Сен-Морис» в театре Лозанны, т. к. именно эта пьеса Шаванна ставилась труппой Питоева осенью 1920 года; см.: [18].

⁶ Самостоятельная тема писчей бумаги и ее качества, столь ценимого обоими корреспондентами, пунктирным штрихом отмечает ряд писем.

24

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна
без даты¹]

Сохрани выражение: всё тут. Испытываю особенное удовольствие, представляя Вас в ателье²: там действительно Ваше место. Долой салоны! У меня слишком много всего накопилось для Вас за это время, потому ничего и не рассказал. А теперь так хотелось бы получить от Вас известия и, в частности, знать, чем Вы заняты, что собой представляет это ателье, а также что происходит в нем? Работаю я хорошо. Когда закончу, мечтаю съездить в Париж. А Вы будете в Париже? Будьте добры, передайте наши добрые пожелания Вашей жене и детям.

Ваш Р.

Перевод выполнен по изданию: [27, 81].

¹ Во втором томе эпистолярного наследия Рамю письмо напечатано в разделе корреспонденций 1921 года [27, 81].

² В феврале 1921 года фортепианная компания Плейель выделила Стравинскому студию в парижском отделении фирмы на ул. Рошешуар; здесь он работал над партией пианолы в одном из вариантов «Свадебки», какое-то время даже подумывая о том, чтобы переписать всю партитуру для четырех пианол. Соглашение с компанией позже привело к контрактам на обработки большого числа других сочинений Стравинского для этого инструмента, так что ателье оставалось за композитором до 1933 года; см.: [34, 539], правда, со сменой адреса в июне 1928 года (см. письмо № 39).

25

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

[Акация, Кур Лозанна]
10 августа 1921

Нет, дорогой друг, ни одного письма, лишь небольшая открытка, где Вы предупреждаете, что проедете через Париж. Моему молчанию нет иной причины, кроме Вашего собственного молчания в неопределенности Вашего места пребывания. Теперь, когда у меня есть Ваш полный адрес, каллиграфически написанный (Вы можете убедиться, что я постарался сразу же каллиграфически выписать его на этом конверте), пишу Вам настоящее *письмо*. Сделайте то же самое. Вот уже очень давно мы ничего не знаем ни о Вас, ни о Ваших близких. Моя жена и дочь часто спрашивают меня о госпоже Стравинской и Ваших детях, о которых постоянно думаем, а я не могу ничем ответить. И о Вас я почти ничего не знаю, кроме событий Вашей «общественной жизни», а меня интересует не только она. И вот, раз Вы теперь «на отдыхе» и свободны... Не так ли?

Я живу в полном одиночестве. Это прекрасно — в иные дни; в другие же — не столь. Это положение предполагало бы постоянное присутствие *благодати* (если Вы в нее верите) или вдохновения. Но это поэтическое выражение. Мертвый край, никаких внешних стимулов, приходится бесконечно вытягивать всё из самого себя. Есть несколько очень добрых друзей, но чувствую, что они тоже парализованы атмосферой. Они постоянно расспрашивают о Вас и за Вас переживают.

Ничего не происходит. [Или], может быть, событий не хватает. А главное — нет *возможностей*. А возможности — это много. Люди ищут себе применения в жизни, но если жизни нет? создавать ее? нужно с чудовищной силой верить в себя.

Думаю, дорогой друг, нам необходимо повидаться. А это ужасно трудно. Вы внезапно решили обосноваться на другом конце Франции¹, за 800, 1000 км — сколько? Сделайте так, чтобы хоть на некоторое время эти километры перестали существовать.

Передайте наш поклон и искренние пожелания госпоже Стравинской; поцелуйте детей и верьте в мою преданность Вам.

Р.

Не обескураженный, но в затруднительном положении.
А как *Онега*?

Перевод выполнен по изданию: [27, 85–86].

¹ В мае 1921 года Стравинский с семьей переехал на юго-запад Франции, на Атлантическое побережье, — в Англе (коттедж Л'Аржанте), затем в Биарриц (вилла де Роше).

² Вероятно, ранее Стравинский уже делился с Рамю мыслями о своей будущей опере («Мавра»).

26

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМУ

Англе

18 августа 1921

Рамю, спасибо за письмо. Я был очень рад получить наконец новости от Вас! Теперь и я напишу Вам о своих. Живу я здесь спокойно, сочиняя оперу с четырьмя персонажами на сюжет Пушкина¹. Русский текст мне делает один молодой русский поэт, который недурно пишет стихи². Музыка *очень проста*, еще проще, чем музыка к «Истории солдата» — я весьма доволен, все хорошо вырисовывается — арии, дуэты, трио — все *«очень мелодично»* (как говорит Бакст³ о Великой Пятнице в «Парсифале»⁴).

И у меня тоже есть дни, когда все идет чудесно и доставляет удовольствие, даже самый ужасный дождь, а в другие дни я только и ищу случая хлопнуть дверью, наорать на людей, особенно на трамвайных кондукторов и почтовых чиновников, которые воистину большие мошенники.

Дорогой Рамю, я тоже хотел бы повидать Вас, и мне Вас очень-очень не хватает. Да, я очень далеко от Вас, но уверяю, что ни расстояние в тысячу километров, ни весь этот год ничуть не изменили мое отношение к Вам. Для Вас я остаюсь всегда тем же, всегда хочу Вас видеть, говорить с Вами, слушать, что говорите Вы, и всё так же очень интересуюсь Вашей работой.

Вы знаете, что я поселюсь здесь, т. е. в Биаррице, где я нашел очень хороший дом с еще одним маленьким [домом] рядом (для моей работы). К несчастью, оба меблированы, но довольно дешево, так что есть возможность весьма выгодно сдать эту мебель в субаренду. Я поубавлю мебель в двух комнатах (оставив только то, что мне подходит) и перевезу мою мебель из Парижа. Я не могу жить и плодотворно работать в Париже, это аксиома — он не для меня. Я, конечно, обязан ездить туда время от времени, но только наезжать, а не жить. Вам известно, что у меня есть ателье в Доме Плейель, где я работаю над механизацией всех моих изданных произведений. Это меня очень занимает (механика), и я уже выдумал потрясающие трюки.

В моем новом жилье достаточно места, чтобы устроить Вас со всеми удобствами, и если Вы решитесь расстаться с Куром на некоторое время (что Вам принесет огромную пользу), Вы доставите мне и всем нам большую радость, оказавшись среди нас. Уверяю Вас, поездка стоит совсем недорого. Одна ночь от Парижа, и это обходится в 108 фр[анков] во II классе. Жизнь не будет стоить Вам ни су. <...>

После трехмесячного отсутствия⁵ я застал всю мою семью в добром здравии. Моя жена хорошо выглядит и в хорошем настроении, дети все выросли — Фёдор⁶, очень длинный (выше меня, что, впрочем, совсем не трудно)⁷, занят чудесными росписями на стенах большой комнаты в доме одной моей старой приятельницы⁸, которая обожает Фёдора и его живопись, — паренек очень счастлив — он сильно изменился — и теперь постоянно весел. Нини⁹ становится хорошеньким мальчиком, — уже больше он не рисует — все время играет на фортепиано и без конца начинает переписывать тот вальс, что он сочинил в Гарше. Два дня подряд я видел листок нотной бумаги с каллиграфическим названием «Маленький вальс» и больше ничего. Мика¹⁰ думает только о хозяйстве и о ферме с курами, коровами и т. д., которую она заведет, когда выйдет замуж, а Милена¹¹ соглашается желать то же, что и Мика, так как не может еще ясно высказать собственные желания. Вот, старина, новости о моей семье.

Что касается Белянкиных¹², открывших отель в Биаррице, их дела устраиваются довольно хорошо, но обилие долгов (прежде всего нам, опять оказавшимся в «устойчивом» положении) пока не дает им почувствовать реальную выгоду. Больше нет места, и я кончаю, обнимая Вас, и прошу решиться приехать навестить меня. Несмотря на всё мое желание, я не могу приехать в Швейцарию, требуется 2000 швейцарских фр[анков] залога, чтобы отправиться туда.

Мои лучшие пожелания Вашей жене и мадам Гадон¹³.

Ваш Стравинский

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1019].

¹ «Мавра» (1922) — одноактная *opéra bouffe* на сюжет пушкинской поэмы «Домик в Коломне».

² Автор либретто «Мавры» — Борис Евгеньевич Кохно (1904–1990), поэт, либреттист, сотрудник и секретарь С. Дягилева.

³ Лев (Леон) Самойлович Бакст (Лейб-Хаим Розенберг; 1866–1924) — художник и театралный декоратор, член объединения «Мир искусства», прославившийся, в частности, работами для Русского балета. Его имя возникает здесь не случайно: поначалу С. Дягилев рассматривал Л. Бакста в качестве художника для постановки «Мавры»; см.: [13, 78], в итоге им стал М. Сюрваж.

⁴ Эпизод «Чудо Страстной Пятницы» из III д. оперы Р. Вагнера «Парсифаль».

⁵ В апреле — мае Стравинский был в Испании; июнь провел в Лондоне, где гастролировал Русский балет; остальное время — в Париже.

⁶ Фёдор Игоревич Стравинский (1907–1989) — старший сын композитора, художник; его первой живописной работой считается акварель, запечатлевшая зал Муниципального театра Лозанны во время премьерного спектакля «Сказки о солдате» 28 сентября 1918 года; см.: [2].

⁷ Рост Стравинского был чуть больше 160 см; «во мне 5 футов 3 дюйма», — отмечал композитор в «Диалогах» [13, 107].

⁸ Имеется в виду Эухения Эррасурис (Etrázuriz; 1860–1951) — уроженка Боливии, с баскскими корнями; с 1882 года жила во Франции, в XX веке оказывала щедрую финансовую поддержку деятелям авангардного искусства — Пикассо, Б. Сандрау, Стравинскому, который в 1916–1919 годах получал от нее ежемесячную субсидию в 1000 франков. Стравинский посвятил Эррасурис три сочинения, написанных в Морже в 1917–1918 годах: Пять легких пьес для фортепиано в 4 руки, Этюд для пианолы и Рэгтайм для 11 инструментов. Заказ

меценатки расписать комнату первого этажа на ее вилле Мимозре в Биаррице стал дебютным для 14-летнего Фёдора Стравинского; известно, что тремя годами ранее одну из комнат виллы украсил своими фресками Пикассо; см.: [2].

⁹ Святослав-Сулима Игоревич Стравинский (1910–1994) — младший сын композитора, профессиональный пианист, часто выступавший вместе с отцом.

¹⁰ Людмила Игоревна Стравинская, в замужестве Мандельштам (1908–1938) — старшая дочь композитора.

¹¹ Милена Игоревна Стравинская (1914–2013) — младшая дочь композитора.

¹² Белянкины — родственники Стравинских со стороны Е. Г. Стравинской; их большая семья во главе с Григорием Павловичем Белянкиным (1873–1953) выехала из России сначала в Морж, затем последовала за Стравинскими в Париж и в Биарриц.

¹³ Гадон — дочь Рамю; Стравинский в шутку величает девочку «мадам», вероятно потому, что свою супругу Сесиль (урожд. Селье) Рамю при друзьях называл «мадемуазель»; см.: [13, 162].

27

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
9 октября 1921

Дорогой друг,

Я написал бы Вам уже давно, если бы Ансерме не сказал мне во время своего пребывания здесь, что Вы уже поменяли Англе на англичан¹ (смею выразиться) или на Париж. Мое коротенькое письмо превратилось за очень небольшой промежуток времени в деловое изложение и довольно спешное. На всякий случай адресую его Вам на ул. Рошешуар², с просьбой переслать, если потребуется. Действительно, я получил несколько слов от Эберто³, который говорит, что «вступил в переговоры» с Вами по поводу «Солдата», представление которого состоится в феврале. Он просит выслать ему текст, что я и сделал. Он спрашивает еще, может ли располагать декорациями, которые находятся здесь [в Лозанне]. Я не хочу отвечать ему, прежде чем Вы мне не скажете, к какому пришли с ним соглашению. В частности, о декорациях: стоял ли вопрос о прокате или ссуде? В остальном — каковы условия? Обержонуа, которого я только что видал, согласен отправить декорации, но не хочет, чтобы его имя упоминалось в программах и афишах. Мне многое нужно бы сказать Вам, но сейчас, резюмируя, спрошу о главном: что сделали Вы с Э[берто]? Что следует отвечать по поводу декораций? В случае проката какую цену Вы бы назначили?

Благодарю Вас, дорогой друг, за письмо, доставившее мне большое удовольствие, и шлю Вам свой дружеский привет.

Рамю

P. S. Обержонуа настаивает на том, что декорации его не были созданы для зала размера Театра Елисейских полей.

Костюмов нет. Прощайте.

Перевод выполнен по изданию: [27, 86–87].

¹ Игра слов: «англичане» (anglais) и «Англе» (Anglets), название местности, во французском языке звучат одинаково (*Прим. пер.*). Той осенью Стравинский действительно направлялся в Лондон в связи с подготовкой премьеры «Спящей красавицы» в антрепризе Дягилева.

² Адрес парижской студии Плейель, в которой работал Стравинский.

³Жак Эберто (Hébertot; 1886–1970) — французский драматург, режиссер, театральный деятель, импресарио; в сезоне 1921/1922 собирался поставить «Сказку о солдате» в Париже, в Театре Елисейских полей, арендованном им на длительный срок. Несмотря на долгие и сложные переговоры (см. письма № 28–34), проект с участием Эберто не состоялся по финансовым причинам.



Ил. 3. Премьера спектакля «История солдата» 28 сентября 1918 в Муниципальном театре Лозанны. Акварель 12-летнего Фёдора Стравинского

Figure 3. Premiere of the *Histoire du soldat* on September 28, 1918 at the Théâtre Municipal de Lausanne. Watercolor by 12-year-old Fyodor Stravinsky
©Fondation Théodore Strawinsky

28

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМО

Англе

15 октября 1921

Дорогой Рамо, извините за эти строки, написанные в спешке, по возвращении из Парижа, — переезд, 36 писем-ответов в день, инструментовка отрывков из балета Чайковского, который Дягилев покажет в Лондоне 29 окт[ября]!, мой очень скорый отъезд в Лондон (24 или 25 окт[ября]) и т. д., и т. д., и т. д.

О «Солдате» — единственное условие, которое я поставил Эберто, — это договориться с Вами о цене проката декораций: все другие условия невозможно ставить, так как авторские права будут оплачены автоматически — нам с Вами нужно будет лишь подписать бумаги на ул. Анне. Что же касается самих декораций, я думаю, мы можем потребовать, чтобы он оплатил перевозку туда и обратно и *позаботился* об этой перевозке; затем аренда (за один вечер? или общая фиксированная сумма?): за вечер — менее выгодно, потому что неизвестно, сколько раз он собирается играть, — фиксированная сумма всегда в кармане, а на остальное наплевать. Запросите

с него *три тысячи швейцарских франков*. Каждый из нас, следовательно, получит приблизительно 4500 французских фр[анков]. Должен Вам сказать, старина, что у меня совершенно не будет возможности заняться этим делом — весь сезон я забит, как мой чемодан, когда я отправляюсь в поездку. За музыку я спокоен — она будет в руках Ансерме. Итак, занимайтесь текстом и условьтесь с Эберто о постановщике и чтеце — я думаю, что Эберто расположен раскошелиться на расходы по поездке и, может быть, даже по пребыванию в Париже. — Поговорите же с ним об этом. *Он очень хочет поставить «Солдата»* — это уж я знаю. Пишите мне до 24 окт[ября] в *Châlet des Rochers rue la Frégate Biarritz*, затем в Лондон, Hotel Savoy², а потом опять в Биарриц через 2 недели.

Ваш Стравинский

Рене Обержонуа — старый спесивец.

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1020]

¹ Речь идет о балете «Спящая красавица», к лондонской постановке которого Стравинский по заказу Дягилева инструментовал несколько фрагментов; премьера состоялась в театре Альгамбра 2 ноября 1921 года.

² Савой — один из самых роскошных отелей Лондона, открытый в 1889 году на Стрэнде.

29

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМЮ

Отель Савой, Лондон WC2R
30 октября 1921

Дорогой Рамю, получил Ваше письмо в Лондоне и спешу ответить в двух словах: во-первых, я не англичанин и не имею ни малейшего желания становиться им. Затем — об Эберто: нужно все же попробовать запросить с него 3000 швейцарских франков. В сущности, чем мы рискуем? Если он хочет любой ценой показать «Солдата», он найдет какое-нибудь решение, и пусть себе обоср... Можно также предложить ему эти условия, но он совершенно справедливо хочет увидеть (по меньшей мере) фотографии декораций, которые он намерен взять на прокат. И что поделать, я не знаю, будет ли у меня время встретиться с ним в моей поездке в Париж (через неделю), так как я отправляюсь прямо в Биарриц. Посмотрим, что он ответит на Ваше последнее письмо.

Дорогой мой, не думайте, что я теряю интерес — напротив, я чувствую себя воистину несчастным оттого, что не могу с обычным пылом приняться за это дело, столь дорогое моему сердцу. У меня так мало времени, так мало, что я, право, не знаю, как мне удастся закончить мою оперу и инструментовать «Свадебку» — огромные дела при ничтожно малом времени, которое мне остается. Мы будем исполнять все это в Опере (какое бедствие!) в конце мая¹.

Я с *нетерпением* жду встречи с Вами, старина Рамю.

Обнимаю Вас, Стравинский

Я получаю *огромное* удовольствие от большого балета Чайковского «Спящая красавица» и от его необыкновенно свежей музыки! Я написал большое письмо Дягилеву об этом и пришлю его Вам на французском языке. Оно появилось в «Таймсе»². Все мои Вас любят, как и прежде, и шлют Вам свои самые дружеские пожелания.

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1022].

¹ Премьера «Мавры» в парижской *Opéra* состоялась 3 июня 1922 года, «Свадебки» — в театре Gaîté Lyrique только год спустя, 13 июня 1923 года (французский перевод текста «Свадебки» выполнен Рамо).

² Открытое письмо Стравинского Дягилеву было опубликовано под заголовком «The Genius of Tchaikovsky» в лондонской газете *The Times* 18 октября 1921 года, французская версия под заголовком «La Belle au bois dormant. Lettre à Serge de Diaghilev» появилась в парижской *Comœdia* 4 ноября 1921 года, уже после премьеры балета; см.: [1, 321; 24, 54]. Русский перевод был впервые опубликован И. Блажковым (см.: [10, 490–491]); принципиальные уточнения к переводу предложила Т. Баранова [1, 323–324]. За открытым письмом Дягилеву последовали еще две корреспонденции Стравинского о Чайковском, в русских переводах представленные в собрании В. Варунца [8, 37–39]: «A Tchaikovsky Revival. M. Stravinsky on His Music. *The Sleeping Princess*» (*The Times*, 4 ноября 1921 года) и «Une lettre de Stravinski sur Tchaïkovski» (*Le Figaro*, 18 мая 1922 года); с их общим настроением и отдельными формулировками перекликается первая фраза постскриптума комментируемого письма к Рамо.

30

Ш.-Ф. РАМО — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна

16 сентября 1923

Мой дорогой Стравинский. Посылаю Вам конверт, весь «поинявший», поскольку он пролежал у меня на столе 6 месяцев без употребления. Вина Ваша. Я ожидал от Вас известий. Я не смог приехать в Париж на «Свадебку»¹, так как был совершенно «на мели». По возвращении на Савойю² (где мы провели лето) я нашел письмо от Клинга, в котором он запрашивает меня о моем «тексте» для «полного» издания «Солдата», которым он намерен заняться. Мы вступили в переговоры, договорились об условиях; в конце концов, он предложил мне получить для меня «право исполнения». Сегодня я получил от него проект контракта, где фигурирует фраза, касающаяся Вас. Вот она, цитирую дословно: «Я не договаривался о минимальной сумме за авторские права ввиду потрясения, переживаемого всем миром; нам придется договариваться о наиболее выгодных условиях, в зависимости от случая и страны. Господин Стравинский уже прежде говорил мне о намерении своем считать за каждое исполнение в Швейцарии 500 фр[анков] (швейцарских), итого 250 фр[анков] композитору, 250 автору, плюс к этому расходы за прокат материала, то есть 100 фр[анков] за каждое представление. Добавьте к этому декорации, актеров, оркестр, стоимость зала и т. д. и Вы придете к заключению, что всё это неосуществимо, тем более в таких странах, как Франция, Италия, Бельгия и др. из-за валютного курса. В Англии нам никогда не удастся получить за права 600 швейцарских франков (примерно 25 фунтов) в случае, если решим ставить “Историю солдата”. Не могли бы Вы окончательно договориться по этому поводу с господином Стравинским?»

У меня лично нет никакого мнения. А каково Ваше?

1-й вопрос.

Я говорил Вам, что договаривался с Клингом по поводу текста «Солдата», и по этому случаю я просмотрел его заново и частично переделал. Я смог оценить его с дистанции, как если бы он не был моим, и нашел его довольно «симпатичным».

Это дало мне смелость заняться (как меня просят) рядом представлений, которые должны будут состояться в феврале в Париже, Винтертуре и, возможно, в Лозанне и Женеве³. Рейнхарт просит меня взять на себя роль *Чтеца*, я согласился. Остаются Солдат и Чёрт. Здесь найти их невозможно. А я слишком беден, чтобы ехать в Париж. Вы там скоро будете. Пьесу Вы знаете хорошо. И в моих, и в Ваших интересах, чтобы она была наконец «сыграна». Не могли бы Вы заняться набором актеров? Я подумал о Жуве⁴ на роль Солдата, он тот «тип», который нужен, для Чёрта никого не вижу. Но Вы будете на месте, Вы могли бы переспросить, узнать и при случае посмотреть... Это и есть

2-й вопрос.

Засим прошу не забывать нас и, в частности, меня. Передайте, пожалуйста, наш дружеский привет госпоже Стравинской и поцелуйте детей (если можно еще осмеливаться), обнимаю Вас, Р.

Только что получил новое письмо от Честера, спрашивающего меня «о наших условиях для Дрездена»⁵. Ответил ему, чтобы обращался к Рейнхарту.

Учтите, что я абсолютно разорен из-за обменного курса; деньги, которые я получаю из Парижа, более чем в 3 раза ниже обычного курса; жизнь чудовищно дорога здесь; марки — 1,20 франц[узских] (40 швейцарских) сантимов, газеты — 50 франц[узских] (15 швейц[арских]) сант[имов].

Иначе я с удовольствием бы съездил в Париж, даже в Биарриц, так как очень хотел бы Вас повидать.

Перевод выполнен по изданию: [27, 106–107].

¹ Рамю пишет Стравинскому через три месяца после премьеры «Свадебки», прошедшей 13 июня.

² Савоя — горный регион на юго-востоке Франции неподалеку от швейцарского кантона Во, на противоположном берегу Женевского озера.

³ Рамю начал новый виток борьбы за парижскую премьеру «Солдата» — в сезоне 1923/1924 года, с сопутствующими спектаклями в Швейцарии.

⁴ Луи Жуве (Jouvet; 1887–1951) — французский актер и режиссер.

⁵ К этому времени в Германии уже прошли два представления «Солдата»: 20 июня (Франкфурт-на-Майне) и 19 августа (Веймар) 1923 года; вероятно, планировалось исполнение в Дрездене, в связи с чем Клинг и делал запрос об авторских отчислениях, которые издатель поставил в зависимость «от конкретного случая и страны», как сообщил Рамю Стравинскому в этом письме.

31

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
5 ноября 1923

Дорогой Стравинский. Нашел длинное Ваше письмо¹, относящееся к временам, когда мы с Вами писали друг к другу, — кажется, это кончилось, — теперь мы занимаемся деловой перепиской. Вы пишете мне, что ищете «средства к существованию», я занимаюсь тем же, не находя их, а Вы знаете, как это невесело. Из-за невозможности поехать в Париж (разве только Вы будете там к концу месяца?) и как результат моего разговора с Обержонуа у меня возникла мысль о постановке «Солдата». Я получаю письма из Цюриха, где меня торопят с решением, и я уверяю Вас, что

отсюда все это не так легко. Я подумываю, не проще ли обратиться к Питоевым с просьбой заинтересовать Жуве, который как раз играет с ними в Театре Елисейских полей². Питоев — Чёрт? Г-жа Питоева — Принцесса; Жуве — Солдат. Однако я ничего не хочу делать и не буду делать без Вашего согласия, которого прошу как можно скорее. К тому же неизвестно, смогут ли Питоевы заняться всем этим; все зависит от сезона и от их контракта с Эберто³. Скажите только, стоит ли, по-Вашему, предпринимать все эти шаги? Если Вы скажете да, то буду пытаться, а нет — так нет. Но тогда я останусь в очень затруднительном положении за теми же «решетками» с видом на огромную стену, покрытую плющом, и на ранние хризантемы. Наш привет всем и наилучшие пожелания госпоже Стравинской. Поцелуйте детей. Обнимаю Вас. Р.

Перевод выполнен по изданию: [27, 109–110].

¹ Письмо неизвестно.

² В декабре 1921 года по приглашению Ж. Эберто Людмила и Жорж Питоевы переехали на постоянную работу в Париж и поначалу выступали на сцене Театра Елисейских полей; см.: [5, 179].

³ Как видно из письма, идея привлечь Питоевых к новой постановке «Солдата» вновь замыкается на персоне Эберто и его условиях.

32

Ш.-Ф. РАМО — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
25 ноября 1923

Дорогой. Записочка эта с некоторым запозданием, а вина не моя. Ансерме продержал ее в кармане и только что переслал ее мне.

Мне не совсем ясно в Вашем договоре с Честером (поскольку мы продолжаем говорить о «делах»), входит ли «прокат декораций» в суммы 1/2 фунта, 1 фунт, 1 1/2 фунта и т. д., о которых идет речь, или же пьеса будет играть в декорациях, принадлежащих театру? Но где они их возьмут?

В Париж я не уехал.

Пытаюсь выйти из весьма «поганого» положения до «швейцарских» представлений, которые приближаются. Написал Питоеву, но он не отвечает. Коли комбинация с Питоевым лопнет, не вижу больше ничего и никого.

Что собираетесь делать в ближайшее время?

И затем действительно ли Вы в Биаррице, куда я пишу Вам?

Вышеназванный Ансерме, по-видимому, в Лондоне — возможно, он уже повидал Вас проездом через Париж.

Очень прошу Вас не забывать нас и дружбы нашей при разговорах с Вашими. Здесь уже начинают кататься на санках, если само слово «кататься» и само действие еще не забыто Вами. Поцелуйте детей. Мое почтение госпоже Стравинской. И верьте в мою преданность Вам Р.

Я, как всегда, очень любезен.

Ответ от Питоева в момент, когда я заклеивал письмо. Он говорит, что Эберто, от которого они зависят, готов отпустить их в Швейцарию, только «если постановка “Солдата” состоится в Париже».

«Тогда, конечно, — добавляет Питоев, — мы смогли бы поехать на 4 или 5 представлений в Швейцарию».

Но, добавляет Рамю, Вы помните о наших переговорах, об указанном Эберто и об их результатах.

Что же делать?

Поскорее несколько слов по этому поводу, пожалуйста, а пока удовольствуюсь письмом Питоеву (он уже в курсе, по-видимому) о происшедшем с Эберто.

По-прежнему Ваш

Р.

Перевод выполнен по изданию: [27, III].

33

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
20 декабря 1923

Sehr lieber Igor Strawinsky¹,

В «Берлинер Тагеблатт»² читаешь за подписью г-на доктора Абера³: «Радикальная игра трех артистов, связанных редкостным единством, имела на премьере почти ошеломляющий успех» — довольно об этом (решительно не могу продолжать на немецком), и еще я получил телеграмму от Рейнхарта, который спрашивает, нельзя ли переслать декорации в Берлин для серии из 12 спектаклей; я ему ответил, что можно при условии, если они состоятся в первой половине января. И все это очень печально.

Вам на это наплевать; я держусь на немецкий манер.

Что касается Эберто — последние новости: он говорит, что «позволит» Питоеву приехать в Швейцарию, если только ему облегчат поставленные условия⁴.

Я сразу же ответил, в соответствии с Вашим письмом, что после договоренности с Вами, я готов предоставить ему декорации.

Но *новая трудность*: Ансерме мне сказал, что не сможет дирижировать в Париже ни в январе, ни в феврале, ни, возможно, раньше апреля, по причине своих ангажементов здесь.

Он должен был написать Эберто, который спрашивал его, каковы будут его условия.

Как не обоср... от всего этого!

И, во всяком случае, Рейнхарту покажется очень *нелюбезным*, что здешние представления не смогут состояться *из-за* Парижа.

Что Вы думаете обо всем этом? Скорее пишите, пожалуйста. Приходится писать тысячи деловых писем, но я не умею этого делать, да и скучно. Согласитесь, что это сложно.

Целую Вас и всех,

Р.

Неужели мы не получим немножечко денег за «немецкие» представления?

Я совершил первую поездку, чтобы услышать «Весну [священную]» в Женеве. Я предпочел бы поговорить с Вами об этом...

На женецев было смешно смотреть. Ганьбен вызвал ужасный скандал⁵.

Перевод выполнен по изданию: [27, III–III4].

¹ Дражайший Игорь Стравинский! (нем.). Следующее предложение, до конца цитаты из газеты, также написано по-немецки.

² «Berliner Tageblatt» — ежедневная либеральная газета, выходившая в Берлине до 1939 года.

³ Адольф Абер (Aber; 1893–1960) — влиятельный немецкий музыковед, музыкальный критик. Скорее всего, в его рецензии речь идет о первом исполнении в Германии сюитной версии «Солдата» для трио (скрипка, кларнет и фортепиано).

⁴ Ключевым вопросом в переговорах с Эберто оставался вопрос декораций: не договорившись с авторами «Солдата» о приемлемых для себя условиях использования декораций Обержонуа в первом раунде (сезон 1921/22 года), теперь Эберто делал ставку на Питовых, которых он согласен был отпустить на 4–5 швейцарских представлений «Солдата», требуя взамен бесплатно предоставить оригинальные декорации для парижской постановки пьесы; см.: [33, 387].

⁵ Эли Ганьебен перекрывал свистки публики своими криками «браво» (Прим. *Lettres-II*).

34

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМО

Биарриц
22 декабря 1923

Mein lieber Freund¹, с благодарностью получил Ваше ценное письмо от 20 декабря и сообщаю Вам,

что я с удовольствием узнал об успехе СОЛДАТА в Берлине. В сущности, мне наплевать на Берлин, как и на другие города REICH, IMPERIUM, KAISERTHUM², мне совершенно наплевать на всех этих немцев и в их нищете, и в их процветании, но что мне все же доставляет удовольствие, так это не сам успех, но продолжительность серии успехов, в которой этот последний — еще одно свидетельство.

СОЛДАТ везде имеет настоящий успех, и так как я особенно люблю эту пьесу, я порадуюсь и за Вас, и за себя. Если бы она могла быть поставлена в Париже. Не беспокойтесь о дирижере — его всегда можно найти, это не катастрофа. Относительно Эберто, Вы видите, что я был прав! Досадно только, что нужно уступить этой свинье ввиду спектаклей в Цюрихе и Винтертуре, а не будь их, ему можно было бы дать отказ³.

В Англии есть неплохие шансы. В среду я отправляюсь в Париж и, возможно, свижусь с солидным английским директором, который весьма интересуется «Солдатом»⁴. Я буду держать Вас в курсе событий.

Я очень рад, что Вы слушали «Весну [священную]», и кажется, что исполнение было очень хорошее.

Но, Рамо, это же невозможно — никогда не встречаться и говорить только в письмах. Я очень печален. Да, и я говорю Вам ДЕРЬМО.

Бесполезно продолжать.

Всегда Ваш верный

Игорь Стравинский

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1044].

¹ Мой дорогой друг (нем.). Стравинский начинает по-немецки (до первого абзаца), в духе предыдущего письма Рамо.

² Синонимы слова «империя» (нем.).

³ Хотя стороны так и не пришли к соглашению, 24 апреля 1924 года «Солдат» все же достиг парижской публики, в обход усилий Эберто-импресарио: на сцене Театра Елисейских полей состоялось три спектакля под управлением Ансерме, в новом оформлении Обержонуа, напоминавшем о дизайне лозаннской постановки 1918 года, — с участием Жоржа и Людмилы Питовых (Чтец и Принцесса). В Цюрихе Ансерме удалось дать «Солдата» без участия Питовых, местными силами, на немецком языке; см.: [33, 387–388].

⁴ Английский перевод «Сказки о солдате» («The Soldier's Tale») вышел в 1924 году в издательстве J. & W. Chester (Прим. *Гизана*).

Автором перевода была Роза Ньюмарч (1857–1940), ученица В. В. Стасова, страстная пропагандистка русской музыки и русского искусства в Великобритании.

35

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
20 мая 1924

Дорогой, в конечном итоге прибыль от этой поездки — свидание с Вами. Вы прекрасно знаете, что я не люблю пышных фраз и недоговариваю правду. Мое несчастье в том, что в течение этих нескольких последних дней я находился в состоянии неполноценности; хочу сказать — в состоянии полной разбросанности, как случается, *когда не работаешь*. Тогда ваш скелет, как у мертвецов, *распадается на куски*. Склеивались они на какое-то время только благодаря Вам. В остальное время я носил их в мешке из собственной кожи, где они отвратительно стучали. Нам необходимо повидаться. Когда? Как? Франк упал сегодня до 30. Клинг прислал мне 2 фунта (предполагаю, Вам тоже). Передайте г-же Судейкиной¹, что шоколад я не забыл, а также передайте ей и мое почтение. В прошлый вечер я вернулся пешком, шагая очень быстро, Вы же — ушли в *другую сторону*, и это было очень неприятно. А пока, желаю Вам заработать *огромное количество* долларов, флоринов, датских крон, рентен-марок² и т. д. ... и Вы знаете, что у меня хороший глаз. Увидите, как хорошо все пойдет. Я же, за отсутствием монеты, уношу воспоминание о нашем походе в Сен-Клу³ и о воскресной прогулке, а это равноценно. У меня была прекрасная поездка; пишу несколько слов госпоже Стравинской, чтобы высказать свое сожаление о том, что не повидал ее, а поскольку у меня нет ее адреса, прошу передать ей мое письмо. На этом кончаю, целую Вас
Рамю

Перевод выполнен по изданию: [27, 122–123].

¹ Вера Артуровна Судейкина, урожд. де Боссе (1892–1982) — вторая жена Стравинского.

² Rentenmark (нем.) — рентная марка, денежная единица, введенная в Германии в 1923 году с целью борьбы с инфляцией.

³ Сен-Клу — западный пригород Парижа, знаменитый своим парком.

36

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМЮ

Плейель
22, 24, улица Рошешуар
Париж
23 мая 1924

Дорогой Рамю!

Вы не представляете, какую радость доставило мне Ваше письмо, и письмо это пришло как раз в момент, когда я брал такси, чтобы отправиться на эшафот¹.

К счастью, все обошлось очень хорошо, я имел изрядный успех и подумал о том, как Вы мне некогда сказали, будто я прирожденный исполнитель (Вы сказали дирижер, но я заменяю это слово на «исполнитель»).

Для меня было огромной радостью увидеть Вас опять и убедиться, что всегдашнее мое удовольствие от контакта с Вами лишь возрастает, когда мы снова встречаемся. Я надеюсь, что тьма, возникшая после Вашего отъезда, продлится недолго, и желаю себе поскорее свидеться с Вами вновь и надолго и встречаться часто.

Горячо обнимаю Вас

Ваш Стравинский

Фёдор² бесконечно сожалеет, что не нашел Вас в Париже и передает Вам почтительные и горячие пожелания.

Дорогой друг!

Позвольте мне этими несколькими словами поблагодарить Вас за Ваше милое письмо, которое очень тронуло меня, и вместе с тем сказать Вам, как я сожалела оттого, что не нашла Вас в Париже и не видела Вас, а я так на это надеялась. Игорь мне много говорит о Вас.

Передайте от меня привет мадам Рамю и поцелуйте Гадон, которая, я думаю, так выросла, что я ее наверняка не узнала бы. *До свидания*, дорогой Рамю. Я сердечно жму Вашу руку. Екатерина Стравинская

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1051].

¹ Стравинский получил письмо от Рамю, собираясь на свою двойную премьеру: 22 мая 1924 года в парижской *Opéra* под управлением С. Кусевицкого впервые был исполнен Концерт для фортепиано и духовых Стравинского, в котором автор дебютировал как пианист-солист.

² Старший сын Стравинского (см. прим. 6 к письму № 26).

37

Ш.-Ф. РАМЮ — И. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Акация, Кур Лозанна
9 июня 1924

...И все же¹, дорогой друг, следовало бы иногда рассказывать мне, что делаете Вы и где находитесь, где будете и что собираетесь делать, писать мне время от времени коротенькие открытки. Иначе и «встречаться нам вновь» не стоило, раз мы можем потерять друг друга опять. Вспоминаю (здесь), как и Вы, улицу Рошешуар, Сен-Клу и площадь Сен-Жермен-де-Пре², и Вас, и стаканы «дегустации»... Поблагодарите госпожу Стравинскую, что она столь любезно подумала написать мне, и передайте ей, что рассчитываю иметь случай повидать ее вскоре. Фёдору скажите, что счастлив его памятью обо мне. Вы действительно переезжаете в Ниццу³? Это расстояние не приблизит нас друг к другу. Как жаль, что не могу предложить Вам вновь обосноваться здесь, где Вы были бы как обычно дружески приняты, но назад возвращаться не следует. И затем опять все тот же валютный курс... Теперь я знаком с этим! Кстати, если увидите что-нибудь для меня в Париже, подумайте обо мне... Имею в виду какое-либо положение, рассчитываю только на счастливый случай. Вдруг подвернется какая-либо комбинация, поскольку без комбинаций ничего больше не делается... Я нахожусь здесь в мертвом краю, и ожидать мне помощи неоткуда (разве только издалека). Помогите мне Вы. Вы помогли мне уже тем, например, что заставляете слушать этих семерых симпатичных господ⁴, очень старательных и дружных, красных от усилий, дующих в трубы, в маленькой комнате, с низкими потолками, где звук трещит... Но раз уж начал, нужно продолжать. — Стоп. — Написал госпоже Пикабия об авторских правах⁵: молчание. — Прошу Вас передать мое глубокое почтение и добрую память госпоже Судейкиной. Получила ли она шоколад? Я не смог выполнить поручения. Не вижу больше Обержонуа.

Ich umarme Sie bestens
Ihnen sehr Eigentümlich⁶

Рамю

Перевод выполнен по изданию: [27, 127–128].

¹ Именно так, с многоточия, начинается письмо.

² Маршруты совместных парижских прогулок Рамю и Стравинского в мае 1924 года.

³ Стравинские переехали в Ниццу (вилла де Роз) в сентябре 1924 года.

⁴ Имеется в виду состав музыкантов в «Сказке о солдате».

⁵ Габриэль Бюффе-Пикабия (Buffet-Picabia; 1881–1985) — жена художника Франсиса Пикабия, известная в парижских кругах как музыкант, критик-искусствовед, писательница, связанная с течением дадаизма; принимала активное участие в организации парижской премьеры «Солдата». Тема авторских прав в связи с «Солдатом» прямо затрагивала интересы Рамю и при намерении поставить пьесу у Дягилева в 1920-м, и в ходе обсуждений постановки 1924 года, поскольку в обоих случаях речь шла о существенных сокращениях драматического текста. Поэтому Г. Пикабия планировала предложить Рамю лишь треть отчислений вместо половины, на которую он рассчитывал. Но, к счастью для Рамю, литературная часть пьесы оказалась нетронутой; см.: [33, 388].

⁶ Горячо обнимаю Вас, весь Ваш (нем.).

38

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМЮ

Плейель
22, 24, улица Рошешуар
Париж
16 июня 1924

Дорогой Рамю,

Вы доставили мне огромную радость Вашим письмом. Действительно, стоило ли находить друг друга, чтобы, как Вы говорите, потеряться опять. Пишите мне постоянно *сюда*, мне регулярно пересылают корреспонденцию, а я, со своей стороны, буду писать Вам по возможности часто о моих новостях.

В настоящее время я целиком в «делах» — контракт на поездку (Америка январь, весь февраль и половина марта, в октябре Голландия и Швейцария (?), декабрь — Германия). Это должно принести мне деньги для оплаты все возрастающих потребностей моей весьма многочисленной семьи и моих собственных нужд, тоже растущих (увы или к счастью (?)) — трудно ответить, но легко констатировать).

В начале июля я еду в Копенгаген играть мой «концерт»¹ — к середине июля — по возвращении в Париж я присоединяюсь к моим в Биаррице и отправляюсь через 10 дней с Екатериной в Ниццу на поиски нашего будущего жилья. Ницца ближе к Куру, чем Биарриц, — ближе, старина, и доступнее. Что Вы на это скажете? Наверняка противоположное!

Здесь — Вечера, мы с Верой² ходим то в Русский балет, то в «Голубку» («Бомон-Палас»)³ — и везде видишь только снобизм посредственности, ужасных копошащихся типов, которые (к счастью) не играют никакой роли в вашей жизни, княгинь, занятых лишь приглашениями вас на завтраки, бравых обывателей, которые принимают «Недостаток воспитания», комическую оперу Шабрие⁴, за «Весну священную» — так как они пришли на спектакль Русского балета, где между «Весной [священной]» и «Докучными» Орика⁵ играют вещь Шабрие.

Есть над чем потешиться?⁶ Да, но со временем охватывает отвращение, и рискуешь легко сделаться пессимистом, чего я боюсь больше всего на свете.

Я увижу мадам Пикабия — она вернется (с Юга) через несколько дней и поговорю с ней об авторских правах⁷. Теперь же я кончаю мое бессвязное и нелепое письмо — простите меня за него. Пишите же мне и будьте уверены, что я Вас очень люблю.

Вера очень чувствительна к Вашему доброму отношению и шлет Вам свои приветы.

Ваш И Стр

P. S.

Почему больше не видите Обержонуа? Вы с ним поссорились? Шоколад — уже давно сожрали.

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1053].

¹ В течение пяти лет (до 1929 года) Стравинский обладал монопольным правом на исполнение Концерта для фортепиано и духовых; так, через пять месяцев, 28 ноября 1924 года, он выступал и в Лозанне, дирижировал швейцарец Андреа Фолкмар (Volkmar).

«Мы задрали Лозанне задницу выше головы этим концертом Стравинского и самим Стравинским, сидевшим за роялем», — писал Рамо Флориану Дельербу 30 ноября 1924 года (цитата дана в *Прим. Гизана* [27, 150]).

² Вера Артуровна Судейкина (см. прим. 1 к письму № 35).

³ «Бомон-Палас» — намек на предприятие графа Этьена де Бомона (Beaumont), организатора так называемых «Парижских вечеров», проходивших в театральном зале *La Sigale* («Голубка») на бульваре Рошешуар (Монмартр); к участию в них привлекались знаменитые парижские артисты, художники, композиторы. В начале 1924 года с подачи Г. Пикабия граф де Бомон рассматривал возможность постановки «Солдата»; см.: [33, 387].

⁴ Алексис-Эмманюэль Шабрие (Chabrier; 1841–1894) — французский композитор, его оперетта *Une éducation manquée* (1879; варианты русских переводов: «Неудачное воспитание» [17, 85], «Дурное воспитание» [16, 249]) была поставлена в антрепризе С. Дягилева в редакции Д. Мийо, с речитативами вместо разговорных диалогов оригинала и дополнительными вставками из музыки Шабрие.

⁵ Жорж Орик (Auric; 1899–1983) — французский композитор, член группы «Шести»; его балет «Докучные» (*Les Facheux*, 1924) был создан по заказу С. Дягилева (либретто Б. Кохно, хореограф Б. Нижинская, художник Ж. Брак).

⁶ Этот эпизод так впечатлил Стравинского, что десять лет спустя он включил его в «Хронику моей жизни»; см.: [17, 85].

⁷ Согласно контракту, Рамо была выплачена его доля, но Стравинский «урегулировал» вопрос авторских прав с большой выгодой для себя: из бюджета парижского «Солдата» он получил — сверх официального гонорара — 12 000 франков, заключив тайную сделку с Г. Пикабия, занимавшейся распределением наличных денег в проекте; см.: [33, 388].

В последний раз я прохожу
по этой старой улице Рошешуар —
скоро меня переселят на
улицу предместья Сент Оноре,
где находится новый дом Плейель.
Увы, это не будет то же самое!

Дорогой Рамю,

Ваше письмо получил и полностью согласен на публикацию фрагментов моих писем, которые Вы мне присылаете¹.

Что касается фрагментов «Солдата», то это менее возможно ввиду того, что у меня ничего нет под рукой, насколько я помню, с другой стороны, это могло бы навлечь на меня неприятности со стороны Честера, с которым у меня вот уже несколько месяцев как прекратилась связь, ибо он настоящий подонок (впрочем, это всем известно, кроме самого Честера).

Я Вас жду и буду очень счастлив, если Вы не обидите нас и приедете, как обещали.

Обнимаю Вас от всего сердца

Игорь Стравинский

Фёдор Вас ждет и тоже любит.

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1100].

¹ Получив это разрешение Стравинского, Рамю включил несколько отрывков из их переписки в свои «Воспоминания об Игоре Стравинском» [28], над которыми тогда работал (см. поправки Стравинского в письме № 40).

40

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМЮ

167, Бульвар Карно

НИЦЦА

Телеграфный адрес:

STRAWIGOR-NICE

16 декабря 1928

Дорогой Рамю,

От всего сердца спасибо за Ваши «Воспоминания», третья тетрадь которых не уступает предыдущим¹.

Эти «Воспоминания» меня очень взволновали: выжимки прошлого, слоями лежащие на дне памяти, однажды пришли в движение и начали свою геологическую жизнь. Заботливо укрытые пластами новых формаций, они дали настоль же крепкий, как тот, что мы с Вами часто пили вместе; тремя последовательными глотками (Ваши три тетради) он ударил мне в голову, которая кружится, поворачиваясь к Вам, и полна признательности за дорогие для нас обоих воспоминания, хранящиеся в надежном месте*. Эта голова удивленно раскрывает глаза, когда Вы предлагаете прицепить к Вашему тексту несколько «заметок», в которых я бы выразил мою личную реакцию.

Конечно, реакция-то у меня есть, дорогой Рамю, но когда меня спрашивают, как Вам удалось сделать это, зафиксировать в заметках или примечаниях, я прячусь, как улитка в свою раковину: я чувствую, что сейчас прикоснутся к [моей] наготе. Объясняю: речь идет о том, что в подобных случаях нужно произносить некие интеллектуальные вещи, и Вы, конечно, того же мнения. Каждый (и я тоже) может изрекать интеллектуальные вещи; но если меня просят написать их, т. е. зафиксировать, меня внезапно охватывает известное беспокойство, ибо я не мастер их формулировать. Это поистине целое ремесло, как Вы отлично знаете.

Должен Вам признаться, что я в нем не преуспел, и, кроме того, признаю не без грусти: я ленив от природы.

Но чем я от всего сердца готов доставить Вам удовольствие, так это заметками, которые Вы найдете в P. S. Вот они:

1) Гоголь сжег второй том «Мертвых душ» не по прямому указанию Бога, а по совету своего духовного отца (отец Ржевский), человека выдающихся духовных достоинств².

2) Я никогда не жил в Кандебек-сюр-Мер и, следовательно, никогда не мог писать Вам из этой местности, которую невозможно найти даже в Ларуссе³. Напротив, я нашел в нем Карантек и спрашиваю себя, не оттуда ли Вы получили мое письмо (от 1920, а не от 1921 года)⁴.

3) Может быть, имеется еще несколько других неточностей, но не стоит труда говорить о них.

Надеюсь, что Вы не очень рассердитесь за этот несколько уклончивый ответ, и ограничиваюсь, о, я, несчастный, тем, что шлю Вам мои лучшие «воспоминания».

Ваш Игорь Стравинский

P. S. Смотрите заметки выше.

* Ваша бутылка, на которой, кажется, еще сохранилась этикетка с тремя колоколами, и которую мне передали и раскупорили, действительно, мои «взрослые сыновья», как Вы и предсказали⁵.

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1111].

¹ «Воспоминания об Игоре Стравинском» вышли в серии Рамо «Шесть тетрадей» / *Six cahiers* (1928–1930) и заняли первые три тетради.

² Вспоминая рассказ Стравинского о последних днях Гоголя, Рамо писал: «И мне видится Гоголь, подходящий к шкафу и достающий из него кипу бумаг — по указанию, полученному от Бога. Это была вторая часть “Мертвых душ”. Еле волоча ноги, Гоголь подходит к печи, затем, собрав последние силы, бросает в огонь толстую рукопись» [11, 38].

³ Ларусс (Larousse) — периодически переиздаваемые во Франции энциклопедические словари.

⁴ Все эти поправки друга Рамо внес примечаниями в последующие издания «Воспоминаний», включая том в полном собрании сочинений [29].

⁵ Завершая «Воспоминания», Рамо представил свою рукопись заключенной в бутылку, брошенной в Рону и плывущей к побережью Ниццы. «Пусть попутный ветер гонит ее мимо Эстака, где жил Сезанн... Пусть она проплывет еще немного, и если не вам самому суждено найти ее в глубине вод, быть может, это удастся по крайней мере одному из ваших уже взрослых сыновей, когда они отправятся купаться; они передадут ее вам», — писал Рамо, обращаясь к Стравинскому [11, 73].



Ил. 4. Игорь Стравинский, Шарль Фердинанд Рамю (справа) и швейцарский книгоиздатель Анри-Луи Мермо (слева)

Figure 4. Igor Stravinsky, entre l'éditeur Henry-Louis Mermod et Charles Ferdinand Ramuz.
Borrowed from: Ramuz vu par ses amis. Lausanne: L'Age d'Homme, 1988. Figure 43

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМО

Очень длинное письмо к Рамо,
написанное в Вореппе (Изер)¹,
1 января 1932

Я пишу Вам, как видите, на отличной бумаге, которую изготавливают здесь, в Риве², недалеко от нас, чтобы сказать, что если бы «неопределенный проект» киноэкранизации (Господи, как это длинно!) «Солдата» моими «молодыми фламандскими (нидерландскими) друзьями» уточнился в ближайшем будущем, то новый год с самого 1 января (день, когда я получил Вашу новость), начался бы совсем неплохо.

Вы говорите, что писали Стольсу³, издателю в Маастрихте (что ему там делать?). А кому же должен писать я, не получавший предложений ни от Стольса, ни от моих молодых фламандских (нидерландских) друзей? И еще, смею быть нескромным, что Вы им пишете? И еще, от кого у Вас это предложение, «неопределенный проект», который, однако, не испытывает недостатка в неопределенности, с момента, когда Вам передали предложения, которые мне сделают («10 000 швейцарских фр[анков] + право проката», как Вы мне говорите?).

Напишите мне еще несколько пояснительных строк, чтобы я мог разобраться во всем этом.

Спасибо.

Мои 4 детей сегодня вот уже 3-й день на снегу, катаются на *лыжах* (по-немецки *schii*⁴ — мило, правда?). Они выходят каждый день в 8 ч. утра и возвращаются к 6 ч. обожженные солнцем и с ломотой в мышцах. А я 3-й день пощусь по предписанию моего русского врача. В течение недели (7 дней, а не 5, как у коммунистов, которым Вы поклоняетесь и которые Вас ненавидят, — отношения чисто христианские), в течение недели, слышите, утром немного porridge⁵ + пол-яблока, в полдень немного картофельного пюре, 1 яйцо и пол-яблока, в 6 ч. полстакана воды, в 8 ч. немного овощного пюре + одна картофелина. Это все на 24 часа. По-моему, легче было бы не есть вообще, чем такое меню, от которого ужасно страдаешь. Я знаю, Вы будете смеяться, но мне не до смеха, и это единственное средство покончить с моим колитом, от которого я не могу освободиться с прошлого июня. Идиотизм, конечно, занимать Вас этим. Простите меня. Совершенно неважно, что происходит в моем кишечнике или в других частях моего тела или наших тел. Важно то, что происходит снаружи наших тел, и произойдя, входит в наши тела. Милая философия? Но о ней... устно — это будет проще и быстрее сделать. «Устно» — легко сказать, но когда? Я все же не теряю надежды приветствовать Вас у Вас же в Пюлли⁶, ибо для меня Пюлли находится ближе к Вореппу, чем Ворепп от Пюлли для Вас.

Обнимаю Вас

И Стр

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1133].

¹ Ворепп — коммуна на юго-востоке Франции в округе Изер (Альпийский регион); сюда семья Стравинских переехала из Ниццы летом 1931 года, обосновавшись на вилле Ла Вироньер.

² Рив — коммуна в округе Изер.

³ Александр Стольс (Stols; 1900–1973) — нидерландский издатель, специализировавшийся на голландских авторах, но публиковавший также и французов — П. Валери и А. Жид.

⁴ Schi — кататься на лыжах (нем.).

⁵ Porridge — овсянка (англ.).

⁶ Пюлли — город в кантоне Во, примыкающий к Лозанне. В 1930 году на волне литературного признания Рамю удалось улучшить свои финансовые дела и приобрести в Пюлли виллу Ле Мюэт, где он прожил с семьей до самой смерти в мае 1947 года.

42

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — Ш.-Ф. РАМЮ

Париж

29 июня 1935

Дорогой Рамю!

Очень счастлив получить новости от Вас — я приеду Вас повидать, и Вы меня увидите, несмотря на Вашу уверенность в противоположном. Спасибо за добрые слова о моей книге¹. Я подозреваю, что Вы любите Вагнера. Что я не люблю, так это его надгробие и его театр, оба в Байройте. <...>

В настоящее время я усиленно работаю над двумя вещами: 1) над концертом для двух фортепиано, который я буду играть с Нини в конце ноября в Париже², и 2) над вторым томом моей «Хроники», который Деноель и Стеле анонсируют на осень.

Одновременно с этими строками я вышлю Вам партитуру ПЕРСЕФОНЫ³ с текстом Вашего друга Жида⁴, с обложкой Фёдора⁵ и с посвящением.

Сердечно Ваш

И. Стравинский

P. S. У меня под рукой только партитура «Поцелуй феи»⁶, ее я Вам и посылаю.

Перевод выполнен по изданию: [21, № 1166].

¹ Рамю откликнулся на выход первого тома «Хроники моей жизни» Стравинского, выпущенного 14 марта 1935 года парижским издательством Éditions Denoël et Steele. Второй том «Хроники», который обсуждается далее, выйдет в свет в декабре 1935 года (*Прим. Гизана*).

² Премьера Концерта для двух фортепиано соло состоялась 21 ноября 1935 года в парижском Зале Гаво; произведение исполнялось композитором и его сыном Святославом Сулимой (*Прим. Гизана*).

³ «Персефона» (1934), мелодрама Стравинского на текст А. Жида; премьера состоялась в парижской *Opéra* 30 апреля 1934 года под управлением автора.

⁴ Андре Поль Гийом Жид (Gide; 1869–1951) — французский писатель, поэт, драматург, публицист; лауреат Нобелевской премии (1947).

⁵ Фёдор Стравинский (см. прим. 6 к письму № 26).

⁶ Балет-аллегория Стравинского (1928) — приношение Чайковскому (*Прим. Гизана*).

Использованная литература

1. Баранова Т. Стравинский о Чайковском (по материалам Фонда Пауля Захера) // Север в традиционных культурах и профессиональных композиторских школах: Сб. научных статей / под общ. ред. Л. Г. Ковнацкой. Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. С. 320–337.
2. Беглова Н. С. Федор Игоревич Стравинский — забытый талант. URL: <https://beglova.com/fjodor-stravinskij-zabytyj-talant/> (дата обращения: 07.02.2021).
3. Блажков И. Книга писем: в 3 т. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2020. 1568 с.

4. *Большаков В. П.* Шарль-Фердинан Рамо // История швейцарской литературы: в 3 т. Т. III. (Гл. 10) / ред. коллегия: В. Д. Седельник (отв. ред.), А. Г. Вишняков, Н. С. Павлова. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 236–264.
5. *Гительман Л. И.* Питоев // История западноевропейского театра: в 8 т. Т. 7 (1917–1945) / под общ. ред. проф. А. Г. Образцовой, проф. Б. А. Смирнова. М.: Искусство, 1985. С. 175–186.
6. *Глебов И.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 398 с.
7. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // М. С. Друскин. Собрание сочинений: в 7 т. Т. IV. Игорь Стравинский / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.
8. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 501 с.
9. *Зинькевич Е.* «... По следам миновавших времен» (вступительная статья) // Игорь Блажков. Книга писем: в 3 т. Т. I. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2020. С. 4–16.
10. Письма И. Ф. Стравинского / сост., коммент., вступ. ст. И. Блажкова // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 437–520.
11. *Рамо Ш.-Ф.* Воспоминания об Игоре Стравинском / пер. и вступ. ст. В. Л. Гинзбурга, А. И. Яфаева. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. 76 с.
12. *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
13. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. XVI, 413 с.
14. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II: 1913–1922 / сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.
15. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. III: 1923–1939 / сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 944 с.
16. *Стравинский И.* Хроника моей жизни / пер. с франц. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 463 с.
17. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / пер. с франц. Л. В. Яковлевой-Шапориной и др.; сост., ред., коммент. указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004. 366 с.
18. *Aguet J. Fernand Chavannes* // Historisches Lexikon der Schweiz HLS. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016038/2003-12-29/> (дата обращения: 02.02.2021).
19. *Carr M. A.* Igor Stravinsky and Charles-Ferdinand Ramuz. A Study of Their Artistic Collaboration for *Histoire du soldat* (1918) // Stravinsky's *Histoire du Soldat*: A Facsimile of the Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2005. P. 3–17.
20. C.-F. Ramuz, ses amis et son temps: en 6 vols. Vol. V: 1911–1918 / présentation, choix et notes de G. Guisan. Lausanne; Paris: La Bibliothèque des Arts, 1969. 338 p.
21. C.-F. Ramuz, ses amis et son temps: en 6 vols. Vol. VI: 1919–1939 / présentation, choix et notes de G. Guisan. Lausanne; Paris: La Bibliothèque des Arts, 1970. 359 p.
22. *Cingria C.-A.* Pétrarque. Lausanne: Librairie Payot, 1932. 192 p.

23. *Dunoyer J. M.* C.-F. Ramuz et la France // *Ramuz C.-F.* Lettres 1919–1947. Étoy (Vaud): Les Chantres, 1959. P. 17–23.
24. Igor Stravinski. Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912–1939) / choisis, éd. et annotés par V. Dufour. Arles: Actes Sud, 2013. 339 p.
25. *Ramuz C.-F.* Histoire du soldat. Lausanne: Édition des Cahiers vaudois, 1920; Histoire du soldat // *Ramuz C.-F.* Œuvres complètes: en 20 vols. Vol. 9. Lausanne: Mermod, 1940. P. 241–279.
26. *Ramuz C.-F.* Lettres 1900–1918. Lausanne: Éditions Clairefontaine, 1956. 387 p.
27. *Ramuz C.-F.* Lettres 1919–1947. Étoy (Vaud): Les Chantres, 1959. 386 p.
28. *Ramuz C.-F.* Souvenirs sur Igor Strawinsky. Paris; Lausanne: Gallimard et Mermod, 1929. 105 p.
29. *Ramuz C.-F.* Souvenirs sur Igor Strawinsky. La beauté sur la terre // *Ramuz C.-F.* Œuvres complètes: en 20 vols. Vol. 14. Lausanne: Mermod, 1941. 320 p.
30. Stravinsky: Selected Correspondence: in 3 vols. Vol. III / ed. and with comment. by R. Craft. London; Boston: Faber and Faber, 1985. 543 p.
31. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.
32. *Trottier D.* 1918. *Histoire du soldat*, la France dans le rétroviseur de Stravinski // Équipe Musique en France (12 March 2020). URL: <https://emf.oicrm.org/nhmf-1918/> (дата обращения: 03.02.2021).
33. *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934. London: Pimlico, 2002. XVII, 698 p.
34. *Walsh S.* Stravinsky, Igor // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 24. London: Macmillan, 2001. P. 528–567.

Получено: 20 мая 2021 года

Принято к публикации: 14 июля 2021 года

Об авторах:

Игорь Иванович Блажков — дирижер, Народный артист Украины

Наталья Александровна Брагинская — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

References

1. Baranova, Tatiana B. 2012. “Stravinskiy o Chaykovskom (po materialam Fonda Paulya Zakhera) [Stravinsky about Tchaikovsky (on the Materials of Paul Sacher Foundation)].” In *Sever v traditsionnykh kul'turakh i professional'nykh kompozitorskikh shkolakh* [The North in the Traditional Cultures and Professional Composer Schools], edited by Lyudmila G. Kovnatskaya et al., 320–37. Petrozavodsk: PetrGU. (In Russian).
2. Beglova, Natal'ya S. n. d. “Fedor Igorevich Stravinskiy — zabytyy talant [Fyodor Igorevich Stravinsky — a Forgotten Talent].” Accessed February 7, 2021. <https://beglova.com/fjodor-stravinskij-zabytyj-talant/>. (In Russian).

3. Blazhkov, Igor' I. 2020. *Kniga pisem* [Book of Letters], in 3 vols. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. (In Russian).
4. Bol'shakov, Valeriy P. 2005. "Sharl'-Ferdinan Ramyu [Charles-Ferdinand Ramuz]." In *Istoriya shveytsarskoy literatury* [History of Swiss Literature], vol. 3, edited by Vladimir D. Sedel'nik, Aleksey G. Vishnyakov, Nina S. Pavlova, 236–64. Moscow: IMLI RAN. (In Russian).
5. Gitel'man, Lev I. 1985. "Pitoev [Pitoëff]." In *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra* [History of West-European Theatre], vol. 7 (1917–1945), edited by Anna G. Obraztsova, Boris A. Smirnov, 175–86. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
6. Glebov, Igor'. 1929. *Kniga o Stravinskom* [Book on Stravinsky]. Leningrad: Triton. (In Russian).
7. Druskin, Mikhail S. 2009. "Igor' Stravinskiy. Lichnost', tvorchestvo, vzglyady [Igor Stravinsky: His Personality, Works and Views]." In *Sobranie sochineniy* [Collected Works] by Mikhail S. Druskin, vol. 4, edited by Lyudmila G. Kovnatskaya, 31–285. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. (In Russian).
8. Varunts, Viktor P. 1988. *I. Stravinskiy — publitsist i sobesednik* [Stravinsky as Publicist and Interviewee]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
9. Zin'kevich, Elena S. 2020. "'... Po sledam minovavshikh vremen' ['...In the footsteps of times gone by']"; introductory article. In *Kniga pisem* [Book of Letters] by Igor' I. Blazhkov, vol 1, 4–16. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. (In Russian).
10. Blazhkov, Igor' I., ed. 1973. "Pis'ma I. F. Stravinskogo [Letters by I. Stravinsky]." In *I. F. Stravinskiy. Stat'i i materialy* [I. Stravinsky. Articles and materials], compiled by Lyudmila S. D'yachkova, edited by Boris M. Yarustovskiy, 437–520. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
11. Ramuz, Charles-Ferdinand. 2020. *Vospominaniya ob Igore Stravinskom* [Memories of Igor Stravinsky]. Translated by Viktor L. Ginzburg, Aleksandr I. Yafaev. St. Petersburg: Lan', Planeta muzyki. (In Russian).
12. Savenko, Svetlana I. 2001. *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
13. Stravinsky, Igor F. 1971. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Translated by Vera A. Linnik, compiled and edited by Mikhail S. Druskin. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
14. Stravinsky, Igor F. 2000. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii*. [Russian Correspondence. Materials for a Biography], vol. 2: 1913–1922. Compiled, edited and commented by Viktor P. Varunts. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
15. Stravinsky, Igor F. 2003. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii*. [Russian Correspondence. Materials for a Biography], vol. 3: 1923–1939. Compiled, edited and commented by Viktor P. Varunts. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
16. Stravinsky, Igor F. 2005. *Khronika moey zhizni* [Chroniques de ma vie]. Translated by Lyubov' V. Yakovleva-Shaporina, edited and commented by Irina Ya. Vershinina. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
17. Stravinsky, Igor F. 2004. *Khronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Translated by Lyubov' V. Yakovleva-Shaporina et al., compiled, edited and commented by Svetlana I. Savenko. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).

18. Aguet, Joël. n.d. “Fernand Chavannes”, translated by Ekkehard Wolfgang Borntträger. In *Historisches Lexikon der Schweiz HLS*. Accessed February 7, 2021. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016038/2003-12-29/>.
19. Carr, Maureen A. 2005. “Igor Stravinsky and Charles-Ferdinand Ramuz. A Study of Their Artistic Collaboration for ‘Histoire du soldat’ (1918).” In *Stravinsky’s Histoire du Soldat: A Facsimile of the Sketches*, edited by Maureen A. Carr, 3–17. Middleton, Wisconsin: A-R Editions.
20. Guisan, Gilbert, ed. 1969. *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, vol. 5: 1911–1918. Lausanne and Paris: La Bibliothèque des Arts.
21. Guisan, Gilbert, ed. 1970. *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, vol. 6: 1919–1939. Lausanne and Paris: La Bibliothèque des Arts.
22. Cingria, Charles-Albert. 1932. *Pétrarque*. Lausanne: Librairie Payot.
23. Dunoyer, Jean-Marie. 1959. “C.-F. Ramuz et la France.” In *Lettres 1919–1947* by Charles-Ferdinand Ramuz. Étoy (Vaud): Les Chantres.
24. Stravinski, Igor. 2013. *Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912–1939)*. Selected, edited and annotated by Valérie Dufour. Arles: Actes Sud.
25. Ramuz, Charles-Ferdinand. 1920, 1940. *Histoire du soldat*. Lausanne, Édition des Cahiers vaudois; In *Œuvres complètes* by Charles Ferdinand Ramuz, vol. 9, 241–79. Lausanne: Mermod.
26. Ramuz, Charles-Ferdinand. 1956. *Lettres 1900–1918*. Lausanne, Éditions Clairefontaine.
27. Ramuz, Charles-Ferdinand. 1959. *Lettres 1919–1947*. Étoy, Vaud, Les Chantres.
28. Ramuz, Charles-Ferdinand. 1929. *Souvenirs sur Igor Strawinsky*. Paris and Lausanne: Gallimard et Mermod.
29. Ramuz, Charles-Ferdinand. 1941. *Souvenirs sur Igor Strawinsky. La beauté sur la terre*. Vol. 14 of *Œuvres Complètes* by Charles-Ferdinand Ramuz. Lausanne: Mermod.
30. Craft, Robert, ed. 1985. *Stravinsky: Selected Correspondence*, vol. 3. London and Boston: Faber and Faber.
31. Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Berkeley: University of California Press.
32. Trottier, Danick. 2020. “1918. *Histoire du soldat*, la France dans le rétroviseur de Stravinski. In *Équipe Musique en France*.” Accessed February 7, 2021. URL: <https://emf.oicrm.org/nhmf-1918/>.
33. Walsh, Stephen. 2002. *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934*. London: Pimlico.
34. Walsh, Stephen. 2001. “Stravinsky, Igor.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, edited by Stanley Sadie, vol. 24, 528–67. London: Macmillan.

Received: May 20, 2021

Accepted: July 14, 2021

Authors’ Information:

Igor I. Blazhkov — Conductor, People’s Artist of the Ukraine

Natalia A. Braginskaya — Ph. D., Associate Professor, Head of the Western Music History Department, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



Research Article

UDC 78.082.1:271.222(47+57)-9 "1964/1988"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.002>

Sofia Gubaidulina's Symphony *Stimmen... Verstummen... An Interpretation*

Dr. Ivana Medić

Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts,
35 Kneza Mihaila St., Belgrade 11 000, Serbia

ivana.medic@music.sanu.ac.rs[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8917-9734>

Abstract: In this article I discuss Sofia Gubaidulina's landmark twelve-movement symphony *Stimmen... Verstummen...* (1986), renowned for its creative employment of the Fibonacci numbers and the 'Golden ratio' as main constructive principles, as well as the 'silent solo' for the conductor. This symphony was Gubaidulina's first substantial orchestral work, written during the period of her artistic maturity and just before her international breakthrough. The title of the symphony symbolises the importance of not only sound, but also of silence, pause. While this work is commonly interpreted with respect to its religious-mystical narrative, in accordance with the 'clues' that the composer herself and her biographers have provided, here I argue that Gubaidulina's musical symbolism is neither literal nor unambiguous, and that alternative interpretations are both possible and welcome. Namely, in spite of Gubaidulina's readiness to provide mystical 'programmes' for her works, the ambiguity of musical signifying 'codes' enables us to offer different interpretations, which can acknowledge Gubaidulina's autopoietic statements, but do not have to depend on them. Thus, although Gubaidulina herself has never hinted at any of the following as being her hidden 'programmes', it is possible to interpret the symphony as a musical illustration of the oppression and the brutal 'silencing' of the voices of Soviet citizens during the decades of the communist rule. Furthermore, one could argue that the symphony depicts how religious expression was crushed in the USSR, yet managed to survive – or, else, that the composer problematised the relationship between the individual and the system in more general terms.

Keywords: Sofia Gubaidulina, 20th-century symphony, *Stimmen... Verstummen...*, Fibonacci numbers, golden ratio, Nicolai Berdyaev, religion, perestroika, interpretation

For citation: Medić, Ivana. 2021. "Sofia Gubaidulina's Symphony *Stimmen... Verstummen...* An Interpretation." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 3 (September): 58–71. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.002>.

К 90-ЛЕТИЮ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

Научная статья

Симфония Софии Губайдулиной «Слышу... Умолкло...». Опыт интерпретации

Ивана Медич

Институт музыкознания Сербской академии наук и искусств,
ул. Князя Михаила 35, 11 000 Белград, Сербия

ivana.medic@music.sanu.ac.rs[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8917-9734>

Аннотация: В этой статье я обсуждаю знаковую 12-частную симфонию Софии Губайдулиной «Слышу... Умолкло...» (1986), прославившуюся творческим использованием

чисел Фибоначчи и золотого сечения в качестве основных конструктивных принципов, а также «тихим соло» для дирижера. Эта симфония стала первым значительным оркестровым сочинением Губайдулиной, написанным в период творческой зрелости, незадолго до ее прорыва к международному признанию. Название симфонии символизирует важность не только звука, но и тишины, пауз. Хотя произведение принято толковать с точки зрения его религиозно-мистического нарратива (с помощью «ключей», предоставленных самим композитором и ее биографами), я считаю, что музыкальный символизм Губайдулиной многозначен и не поддается буквальному прочтению; альтернативные интерпретации не просто возможны, но и необходимы. А именно, несмотря на ту готовность, с которой Губайдулина снабжает свои сочинения «мистические программы», неоднозначность музыкальных кодов позволяет нам предлагать иные истолкования — признающие автохарактеристики Губайдулиной, но не зависящие от них. Тем самым, симфонию можно интерпретировать как музыкальную иллюстрацию притеснения и жестокого «заглушения» голосов советских граждан на протяжении десятилетий коммунистического правления — пусть сама Губайдулина никогда не давала понять, что в ее скрытых программах присутствуют подобные мотивы. Более того, можно утверждать, что симфония описывает историю религиозного самовыражения в СССР — подавленного, но сумевшего выжить, — или, иначе говоря, что композитор ставит проблему отношений между человеком и системой в общем плане.

Ключевые слова: София Губайдулина, симфония XX века, «Слышу... Умолкло...», числа Фибоначчи, золотое сечение, Николай Бердяев, религия, перестройка, интерпретация музыкального произведения

Для цитирования: Medić I. Sofia Gubaidulina's Symphony *Stimmen... Verstummen... An Interpretation* // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 58–71. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.002>.

In this article I discuss Sofia Gubaidulina's 1986 symphony *Stimmen... Verstummen...* (Russian: *Слышу... Умолкло...*; English: *Voices... Silenced...*).¹ This unusual symphony in twelve movements is dedicated to the conductor Gennady Rozhdestvensky, who premiered the work in West Berlin with the Moscow State Symphony Orchestra on 4 September 1986.² The title of the symphony originated from the final verse in Gubaidulina's 1983 work *Perception* for soprano, baritone, and strings, the text of which is based on her correspondence with the poet Francisco Tanzer (1921–2003).

While the symphony *Stimmen... Verstummen...* is commonly interpreted with respect to its religious-mystical narrative, I wish to emphasize that Gubaidulina's musical symbolism is neither literal nor unambiguous. I will begin by offering the usual 'clues' for an informed reading of Gubaidulina's scores (religion, numerical mysticism, the influence of Berdyaev, organicist discourse); after analysing the score, I will attempt a somewhat 'revisionist' interpretation, which may provide additional insight into the artist's creative decisions and sources of inspiration.

Gubaidulina is a rare contemporary composer who has never written 'absolute' music; almost all of her works are infused with 'extramusical' ideas and thus 'programmatic' in the broadest sense of the word. As observed by Gerard McBurney, "her interest in sheer sound

¹ Some parts of this article are based on my previously published research: [17; 18].

² The CD with the recording of this symphony performed by Rozhdestvensky and the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra (Chandos 9183) won the Koussevitzky International Recording Award in 1993.

and in the symbolism of religion are to her indivisible, allowing her a whole vocabulary of what she calls ‘musical metaphor’ or ‘instrumental symbolism’” [16, 120]. Although this does not imply that Gubaidulina is unconcerned with maintaining musical integrity, an acknowledgment of her musical symbolism is crucial for a profound understanding of her creative objectives.

The main source of Gubaidulina’s artistic inspiration is her faith. Gubaidulina’s biographer Michael Kurtz reconstructs the moment from her childhood when she first saw an icon of Christ and experienced a profound and lifelong connection between her faith and her music: “For a long time I had been praying in our Kazan courtyard — a completely irrational prayer; but suddenly I understood the connection between my prayer and that icon. <...> Music naturally blended with religion, and sound, straightaway, became something sacred for me” (cited in: [11, 14]). Kurtz also provides ample testimonies that in Gubaidulina’s works even the score markings bear religious meanings [ibid., 96], and that seemingly abstract pitch structures have programmatic qualities [ibid., 137]. Vera Lukomsky highlights Gubaidulina’s “predilection for mysticism and metaphysics, her religious spirituality and musical fantasy that often project images of the Apocalypse and the Last Judgment, her preoccupation with musical symbols of crucifixion, resurrection, and transfiguration” [13, 6].

In Gubaidulina’s artistic consciousness, the basic polarity of horizontal and vertical is best embodied in the symbol of the Cross; she finds it necessary to crucify the vertical of the multidimensional divine sense against the horizontal of time (cf. [4, 257, 324]), which is why any work of art appears to her as a crucifix. This applies to her understanding of the difference between the full vibrating sound (especially of a string instrument) and the flageolet as well: “The string ‘chorus’ adheres to the register of human voices, but at certain moments it suddenly rises into the register of harmonics (flageolets), personifying the breath of the Holy Spirit” [ibid., 202]. Gubaidulina has explicitly stated that “to compose means to pray” [12, 32] and emphasized this position in many interviews:

Religion — it is our natural spiritual life, and art — it is our artificial spiritual life, that is, something done by human hands, our human spiritual activity, our answer to the love of the Creator. Religion — it is what is given to us and art — it is what we have to do [4, 64].

Why was man created? Did God need to create us? I think he needed to. Precisely so that we produce the type of energy that reaches him, so that these energetic substances form a kind of life, a correspondence between what is given to us and what we give back [1]. Art is the *re-ligio* (connection) to God in our fragmented, quotidian life [11, 96].

I am convinced that serious art can be distinguished from the ephemeral by its connection to God <...> Any convincing form of worship is a path to His Throne. Music is a form of worship [20, 16].

In Gubaidulina’s artistic consciousness music and religion merge into a single, spiritually-infused creative experience. However, her God is not to be understood in a narrow Christian sense. As an artist of mixed ethnic and religious background, Gubaidulina has never identified with a single tradition, because she sees the entire universe as a whole. Although she is a practicing Orthodox Christian, her concept of the supreme deity is infused with many different teachings and traditions, incorporating elements

of numerous religions, mystical and spiritual systems, resulting in an idiosyncratic pantheistic synthesis; cf. [17, 107].

While her personal religious commitment emerged very early in life, Gubaidulina's 'spiritual' compositions also correspond to a broad trend in Soviet society since late 1960s, especially among the intelligentsia and the artists who had lost belief in the viability of communist system, and to whom religion offered an intellectual and moral stimulus.³ George Kline observed in 1968 that "their position may be defined, tentatively, as a 'philosophical' and non-ecclesiastical theism, in some cases quite close to pantheism" [10, 168]. Boris Belge also highlights that this renewed interest in religion was not limited to the Russian Orthodox Church, but also to 'heretical' movements such as occultism, parapsychology, Buddhism and other Eastern teachings [6, 204]. As I have discussed in my comprehensive study of polystylism:

The composers' spiritual quests corresponded with the Soviet intelligentsia's desire to reengage with its long-taboo religious heritage(s) and to find substitutes for the discredited communist ideology. The (re)discovery of various church music traditions (Orthodox, Gregorian, Lutheran) and the revival of the early twentieth-century mysticism not only enabled the composers to take up the roles of moral and spiritual guiding lights, but also enriched the scope of creative solutions and compositional techniques. Stylistic artefacts extracted from various contexts were put in the service of the narratives that were considered problematic and/or challenging in the Soviet context; at the same time, they offered a viable alternative to the still reigning official canon [18, 137].

Gubaidulina has singled out the mysticism of Nikolai Berdyaev (1874–1948) as the most decisive influence. She was introduced to Berdyaev's teachings by her husband Pyotr Meshchaninov (1944–2006), who was a pianist of the State Symphony Orchestra of the USSR and allowed to travel abroad extensively, bringing back censored books with him [11, 135]. Gubaidulina was particularly attracted to Berdyaev's ideas on cosmic universalism and Christian existentialism. According to Berdyaev, God created man in his own image, hence man is a 'theurg', a divinely inspired creature who participates in the endless creative process [ibid., 105].

Another feature of Gubaidulina's music (and her discourse on music) is organicism, intertwined with mysticism and pantheism. Gubaidulina regards musical material as a living being which needs care, nourishment and 'curing' in order to grow and develop. For example, she has said:

I experience the material as very aggressive substance. Its richness is in its excess. I call this an illness. The material requires the artist to find a solution for healing the pain. To the extent of my ability, I want to cure the material with the process I just described. I am absolutely convinced that resolving dissonance to consonance with regard to time proportions heals the material (cited in: [15, 29]).

Musical material is a living organism. It has a history, an evolution of its own <...> We do not invent it; it is like soil, like nature, like a child — it asks for, it wants, it needs something (cited in: [7, 287]).

One may say that Gubaidulina sees herself as a life-giving goddess, a 'Mother' who gives birth to musical material, nurtures it and allows it to develop its full potential. Gubaidulina's

³ This trend was aided by the relaxation of the official position towards religion during Leonid Brezhnev's rule. Cf. [9, 10–37; 2; 21].

music is unrestrainedly beautiful, plastic, arabesque, despite the abundance of contemporary compositional techniques.

Gubaidulina and her Soviet peers were introduced to all techniques of the Western post-war avant-garde simultaneously and belatedly in the early 1960s. However, unlike some of her colleagues, who eagerly jumped the avant-gardist wagon and started experimenting with the latest compositional trends, already in the 1960s Gubaidulina saw dodecaphony and serialism as finished styles/traditions, which could be utilized in an impartial way:

Musical theory explains us that dodecaphony appeared as a result of the evolution of musical language. But why a system based on the identical value of pitches is preferable to that organized hierarchically? I think that the reason <...> lies in the intrinsic requirements and needs of the musical material which, so to speak, experienced the drama of its existence, the drama of its evolution. <...> The technique of dodecaphony was born as an answer to the suffering of the atonal musical material; it flattens the surface in order to prepare a sounding ground for the properties of the future condition of music (cited in: [7, 286–287]).

Thus, Gubaidulina has refused to ascribe the ‘avant-garde’ techniques any kind of supremacy over more traditional artistic means; in her view, all compositional methods are equally valid and all can be employed as desired. Although she studied and assimilated the entire spectrum of contemporary techniques, and did not shy away from experimenting with electronics and free improvisation, Gubaidulina always distilled those through her artistic temperament and resented the appeal of novelty *per se*.⁴ In many interviews Gubaidulina voiced her opposition to labelling her art ‘avant-garde’ and stated her reservations about the very concept of constant innovation in music [13, 8–10]. She has rejected both modernist progressivism and postmodernist historicist irony, and said: “Perhaps the purpose of our actions today is not to invent more and more novelties; the filters need to be turned on, not the generators. <...> It’s time to give something up, in order to work inside the material, not just with it, to get a feel for its inner resistance and make use of it” [11, 69].

Although Gubaidulina bypassed an uncritical adoption of the dodecaphonic technique and any other type of serialism, she still needed a firm yet flexible system of organizing rhythmic, metric and structural proportions of her compositions. She found a suitable method in the creative employment of the Fibonacci sequence (in which every number is the sum of the previous two: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, etc.) and the ‘Golden ratio’, to which she has assigned a symbolic/mystic significance, believing that the rhythms based on the Fibonacci sequence reflect the deepest laws of the life [13, 36–37, *endnote 8*]. Gubaidulina has said: “I like this system because it does not deprive me of my freedom, does not limit my fantasy. I remain a pupil of Berdiaev in the sense that freedom is the most important thing for me” (cited in: [15, 30]). The Fibonacci sequence has enabled Gubaidulina to design “numerical plots” [3] for her large-scale works. She first used the Fibonacci numbers in the aforementioned work *Perception* for soprano, baritone and strings; the symphony *Stimmen... Verstummen...* can be regarded as a conceptual continuation of the ideas originally presented in *Perception*. In her interpretation of numbers, especially

⁴ On Gubaidulina’s reasons for belated turning to the study of twelve-note music see: [11, 65]. On her attitude towards the notion of ‘novelty’ see: [ibid., 138].

the golden ratio, Gubaidulina reveals continuity with a long historical tradition, which saw universal laws of nature in numbers and presented them, among other things, as the foundation for creating music whose goal is “spiritual restoration” [ibid.]. Gubaidulina has stated in several interviews that Webern, next to J. S. Bach, was the most crucial formative influence on her. Although Gubaidulina’s compositional technique has almost nothing in common with Webern’s own, she was inspired by his ‘musical mathematics’, which for both composers expressed “a divine order manifest in Nature” [20, 3]. Thus, Wilfrid Mellers observes that “traditional European notions of progression and development are irrelevant to this music” [ibid.].

Michael Kurtz remarks that Western audiences were disappointed with the ‘belatedness’ of Gubaidulina’s style [11, 144], because they neither understood the Soviet context from which her works emerged, nor attempted to decode her musical symbolism. Gubaidulina fully believes in the spiritual purpose of art and, for her, the employment of (relatively) traditional expressive means is perfectly appropriate, since she does not think in categories of style, but sees the musical material as a unified sonic substance. Thus, she feels free to utilize any portions of that substance that she finds convenient and, when choosing her material, she is predominantly concerned with its symbolism [13; 14; 15].

In accordance with Gubaidulina’s organicist approach, a majority of her compositions employ a bare minimum of thematic material, which is then allowed to grow and flourish. Although she used quotations in a handful of pieces, those are rare exceptions, and she has refused to be classified as a polystylistic composer [13, 24–27]. Furthermore, many of her works are based on the principle of oppositions, such as horizontal/vertical, chromaticism/diatonicism, dissonance/consonance, staccato/legato, movement/stasis etc. She assigns programmatic roles to these antitheses, regarding them as the oppositions of the ordinary (earthly) and spiritual (transcendental) phenomena respectively [7, 287].

The symphony *Stimmen... Verstummen...* was Sofia Gubaidulina’s first substantial orchestral work, written during the period of her artistic maturity and just before her international breakthrough. This symphony belongs to the group of large-scale works which established Gubaidulina as a distinctive compositional voice throughout Europe during the decade just before the dissolution of the Soviet Union. These works are predominantly lyrical, displaying a non-conflicting dramaturgy. Gubaidulina freely mixes various methods of pitch organization — modal, tonal, chromatic, serial and micro-tonal, as well as compositional techniques of heterogeneous origin, as long as they help her narrate the story. The title of the symphony symbolizes the importance of not only sound, but also of silence, pause, possibly inspired by the reading of the Quran in Islam [4, 205–206]; thus the semantic center of the work is a unique solo of the conductor, consisting only of gestures, with the silence of the orchestra.

The entire symphony *Stimmen... verstummen...* is built out of two diminutive motifs, in lieu of ‘proper’ symphonic themes:

- (1) a major triad (initially a D-major triad, in the first, third, fifth and seventh movements, then a G-major triad in the tenth and twelfth movements) that represents the sphere of the ‘divine’, and
- (2) chromatic movement and glissando, which stand for the ‘earthly’ sphere of martyrdom and suffering.

Aside from this motivic delineation, another prominent duality is that of sound and silence, as indicated by the very title of the work.

Gubaidulina rarely employs traditional forms of European art music. In the symphony *Stimmen... Verstummen...* she uses two semantic spheres, but does not confront them in a sonata form. Instead, she places them into separate movements, which results in an unconventional structure of the symphony. It consists of twelve movements in which the two opposed spheres constantly alternate; hence, the overall form resembles double variations. The symphonies based on the form of a set of variations or preludes were not unprecedented in the Soviet Union: one could single out Rodion Shchedrin's Symphony No. 2 (1962), which comprises 25 preludes; Nikolai Karetnikov's Symphony No. 4 (1964), a set of 13 variations; as well as two of Alexander Lokshin's eleven symphonies — No. 4 (1968) and No. 11 (1977). What distinguishes Gubaidulina's symphony is that its twelve movements are very uneven; namely, some movements are under a minute long, while the longest, eighth movement, lasting approximately 11 minutes, takes up a third of the entire duration of the symphony.

Stimmen... Verstummen... begins with a long, vibrant D-major triad in high strings which lasts for over a minute. These 'heavenly' D major movements, up to the conductor's solo, are almost completely static and impenetrable: the celestial perfection, the cosmic harmony depicted by the vibrant 'twinkling' of the D major chord in high registers of strings and winds, does not require any modification or development. As Wilfrid Mellers points out:

The first section is strictly speaking a *non*-movement, since it offers a single D major triad spaced in various instrumental and metrical permutations. The sound of the D major triad is the musical experience, and the composer's exquisite aural sensibility is intermediary between God's perfect euphony and us. Only at the very end does a D flat triad insituate itself into the D major triad's unsullied heaven; and carries us into the second section, in which there is linear movement which none the less seems atemporal because it is fragmented and discontinuous, both in intervallic sequence and in metre [19, 4].

The seemingly idiosyncratic macro-form is actually based on numerical proportions: namely, the 'odd' D-major movements (1, 3, 5, and 7) become progressively shorter according to the proportions of the Fibonacci sequence, while the 'even' movements increase in length. These ever shortening D-major movements culminate in — silence: namely, in the ninth movement, which serves as an (anti)climax, the conductor performs a 'solo', a 'choreography' in front of a 'silenced' orchestra. The conductor's choreography is based on the Fibonacci sequence.

On the other hand, the 'even' movements (2, 4, 6, 8) get progressively longer and more ominous; the 'silencing' of the ninth movement is a direct consequence of the apocalyptic predicament presented in the longest and the most dramatic eighth movement, which depicts an depicts "apocalyptic catastrophe" [15, 30, *fn.* 6]. As described by McBurney, the D major movements "are static, even ecstatic, brightly lit and of diminishing size. The even-numbered ones on the contrary are darkly introspective, chromatically fluid and unstable, and get progressively larger. The effect is of a huge oscillation, which tilts the listener over from one kind of world into another" [16, 124]. These 'earthly' movements are not based on the proportions of the Fibonacci sequence. They are characterized by a disjointed, discontinuous linear movement which 'crosses' the vertical, heavenly chords. These linear sections gradually become more complex, suppressing and eventually stifling

the celestial voices. They utilize a variety of sonic material, but the basic formative 'blocks' are exposed in the beginning of the second movement: the ascending 'microtonal' glissandos and the chromatic, micropolyphonic canons — both associated with the 'earthly' sphere in Gubaidulina's artistic consciousness. As noted by Mellers, the two initial movements

establish the concept and pattern of the whole symphony, in which each alternate section returns to the paradisaical perfection of the D major triad, while the intervening sections grow gradually longer and more complex, exploring in depth an height various kinds of sonorous resource — close-knit linear canons organized with mathematical exactitude, glissandi embracing a multiplicity of pitches, figurations derived from (God's) natural harmonics, note-clusters and percussive noises, and so on. Sound itself becomes substance: infinitely varied as compared with the changeless D major triad of the opening, yet celebrated as acts of God, like things viewed or heard in the natural world [19, 4].

From rehearsal no. 5 of the sixth movement, the prominent semitone G — A-flat expands into G major and A flat major chords in organ, which are then arpeggiated in the strings: this is an important moment, because G major will be the first tonal centre heard after the 'silenced' ninth movement. At rehearsal 10 this semitone (G — A-flat) is, however, transposed back to D — E-flat, and then to B — C. These brief 'tonal' centres are interspersed with ascending and descending chromatic scales: as if Gubaidulina is hinting at the possibility of the existence of 'heaven on Earth,' but then quickly suppressing it.

The eighth movement continues where the sixth has left off, and utilises the same material. The brief tonal 'islands' include C major at rehearsal no. 17, and F major (accompanied by the E major chord) at rehearsal no. 20. Starting from the sixth movement and continuing here, the tonal centres have progressively moved down the circle of fifths: D (+E-flat) — G (+ A-flat) — C (+B), — F (+E); however, the pattern is broken at rehearsal no. 30, where the composer redirects the music to G-flat major, to be followed by D major at no. 31 and B-flat major at no. 36. From there on, musical texture slides into tonally 'disoriented' triads, soon to be extinguished by the overwhelming chromaticism; as in the sixth movement, paradise on Earth is symbolically revealed as unattainable. The 'apocalypse' that the composer has talked about is depicted by aleatoric passages, chromatic lines clashing with one another, harsh polytonal chords, and from rehearsal no. 70 onwards, diatonic and pentatonic passages in organ. It ends with the glissandos that the second movement had begun with.

In *Stimmen... verstummen...* the 'silent' ninth movement coincides with the point of the 'golden section' of the whole. Also, the progressively decreasing number of vibrating dotted quavers in the odd, 'heavently' movements corresponds with the numbers of the Fibonacci series. Gubaidulina has said: "The Ninth movement — t is a 'rest': it is a solo for the conductor. It is as if music had come to 'zero': in the first movement there was 55 quarters [*sic*], in the third — 34, in the fifth — 21, in the seventh — 13, and, finally, in the ninth — zero" [15, 30]. However, I have counted 55 dotted quavers of the D major chord in the third movement, 34 in the fifth, and 21 in the seventh. It is unknown to me whether the composer was misquoted, or she made a lapsus. Either way, these numbers still correspond to the Fibonacci sequence.

The conductor's solo in the ninth movement, which Gubaidulina has called "the hieroglyph of our connection with the cosmic rhythm," [*ibid.*, 31, *fn.* 7] strictly adheres to the Fibonacci series. While the conductor 'performs' the rhythm of the silence, the constantly changing metre comprises bars that contain the number of crotchets related

to the row: 3/4, 5/4, 8/4, 13/4. Furthermore, near the end of his solo, the conductor is instructed to 'organize the silence' by making progressively wider movements with his hands, to correspond to the following time units: 1–2 and back to 1; 1–2–3–2–1; and finally 1–2–3–5–8–13–8–5–3–2–1. Gubaidulina structures time according to the Fibonacci sequence in an attempt to reinstate the cosmic balance, which was 'destroyed' in the previous, eighth movement. For her, silence is not really 'silent'; she hears the rhythm of the universe, and instructs the soloist to perform it (see **Example 1**). She has said:

I think that this empty space, not filled with sound, is actually filled. The conductor's solo in the center of the symphony *Stimmen... Verstummen...* was a very important moment for me. This is not just silence, but rhythmic silence, i.e. the rhythmic structure that is performed in the composition is formulated here with the help of gestures. This is neither a cadence, nor an improvisation, but a fulfillment of the basic rhythmic formula that is present in the composition. This is the rhythm of a space, which is actually silent, but in the depths it sounds somewhere in another dimension of life — that's what it means to me [1].

After the 'solo', the 'reinstatement' of the heavenly sphere is no longer embodied by a D major chord. The tonal center switches to G in the beginning of the tenth movement, as the organ and violins play the G major chord in high register. According to the composer herself, the G major triad symbolizes "eternal light," which begins to shine after the catastrophe in the cleared lucid space [15, 31]. The even movements (tenth and twelfth) are now associated with the major chord, and the 'odd' eleventh movement with chromaticism (however, this polarization is not as strict as it had been before the silent solo).

After the conductor's 'solo' of the ninth, and the static G major chord of the tenth movement, the zone of the earthly phenomena regroups (in the eleventh), before the final confrontation of the two spheres in the twelfth movement. The 'earthly' sphere dominates the final movement, as Gubaidulina prescribes improvisatory and aleatoric moments; and although the 'heavenly' D major chord makes a return at rehearsal no. 29 and concludes the symphony, we are left without a clear 'winner.' One could argue that the composer's message is that the two spheres are destined to coexist, sometimes crossing paths, with the earthly realm of human activity occasionally trying to emulate the celestial perfection, and occasionally trying to disturb the cosmic order; but, despite these temporary 'crossings', the divine sphere remains unaffected. Wilfrid Mellers offers an interpretation along these lines:

We might therefore risk suggesting that the linear and polymetric sections of the symphony 'symbolize' human activity within Nature's cosmos and that tension between the human and the divine increases cumulatively until the D major triad is threatened, even changed, and primeval chaos takes over in the partially aleatoric final section. Even so, if order and disorder are equally attributes of God, he and they are alike eternal and indestructible. At the very end the D major triad re-sounds in its pristine if flickering radiance, fading into a silence which, in Gubaidulina's music, is sound's inevitable complement [19, 5].

The interpretations of the symphony *Stimmen... Verstummen...* such as this one benefit from the 'clues' that the composer herself, as well as her biographers and interlocutors, have supplied us with. However, this symphony can also be read entirely differently. Namely, if we weren't familiar with the composer's religious-mystical musings, we would have only focused on the title *Voices... Silenced...*, and on Sofia Gubaidulina's association with the 'dissident' or 'unofficial' circles of Soviet composers and other artists, as well as the year when the work was completed — in 1986, at the dawn of Mikhail Gorbachev's

perestroika. It is well known that *perestroika* brought a turning point in the professional life of Gubaidulina, who was only allowed to travel to the West for the first time in 1984:

Example 1

S. Gubaidulina. *Stimmen... Verstummen...*
9th movement — the conductor's 'solo'

IX

(Cadenza per direttore)

*) Die Gesten des Dirigenten / The conductor's gestures:

- | | | | | | | | |
|--|--|--|--|---------------------|--|--|-------------------------------|
| | | | | Bewegung / movement | | | Stillstand / standstill |
| | | | | Frage / inquiry | | | Konzentration / concentration |

“Since 1985, her position as a practically banned composer began to change. Rapidly, over the course of several years, she gained worldwide recognition. At the 1988 International Festival in the USA, the headline in one of the newspapers read: ‘The West Discovers Sofia Gubaidulina’ Genius” [5]. Having these in mind, we would be inclined to interpret the symphony as a musical illustration of the oppression and the brutal ‘silencing’ of the voices of Soviet citizens during the decades of the communist rule. The odd, dissonant movements could be associated with the gloomy days of terror, while the reinstatement of the major tonal sphere in the tenth movement could mean that the Soviet citizens managed to survive the decades of oppression and to have their voices heard again.

If we were familiar with Gubaidulina’s religious affiliation, we could also assume that the ‘celestial’ D- and G-major movements depict believers and their faith, while the dissonant, brutal movements show that religious expression was crushed in the USSR. Boris Belge asserts that Gubaidulina began her professional career when Nikita Khrushchev’s socialist authoritarian policies were in place: “One field in which he clearly aimed to discipline Soviet people was the field of religion. He launched new anti-religious campaigns and forced the closure of churches and mosques. Although few people were directly accused or even repressed for practicing religion, religious behaviour became more and more unusual in Soviet society. Thus, being pious was something exceptional” [6, 204]. We could then affirm that, in a closed and paranoid Soviet system, where art was expected to contribute towards building the new socialist society, Gubaidulina courageously wrote music inspired by her religious and moral convictions and protested against the silencing of creative artists, but also of common people, adherents of various religions. We could also argue that, by using non-verbal, ambiguous musical symbolism, the composer provided a commentary on the decades of repression and problematized the relationship between the individual and the system. In the symphony *Stimmen... Verstummen...* the forces of good are battered and bruised, but not defeated; there is hope amidst despair, leading to the ultimate triumph of believers.

While Gubaidulina herself has never hinted at any of these as being her hidden ‘programmes’, the symphony readily offers itself to such interpretations. I am emphasizing these opportunities for alternative ‘readings’ of Gubaidulina’s symphony because they rebuke the critics such as Ivan Hewett, who has claimed that the main problem with Gubaidulina’s music is that “idea and effect are locked into a pre-set pattern by the composer” and that the listeners are “deprived of any freedom to interpret what we heard” [8]. This is not true, and despite Gubaidulina’s readiness to provide mystical ‘programmes’ for her works, the actual musical symbolism is neither literal nor banal. The ambiguity of musical signifying ‘codes’ enables us to offer different interpretations, which can acknowledge Gubaidulina’s autopoetic statements, but do not have to depend on them.

References

1. Gorelova, Galina K. 2014. “Sofiya Gubaydulina: ni strochki bez khoroshego nastroyeniya! [Sofia Gubaidulina: Not a Single Line without Good Mood!]”, interview with S. A. Gubaidulina. Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki [Belarusian State Academy of Music]. Available at: https://www.bgam.by/science/student_society/detail.php?ID=2745 (accessed August 15, 2021). (In Russian).
2. Gulyanitskaya, Natalia S. 2002. *Poetika muzykal'noy kompozitsii: teoreticheskie aspekty*

- russoy dukhovnoy muzyki XX veka* [Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th-Century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. (In Russian).
3. Steklova, S. V. n.d. "Gubaidulina Sofia Asgatovna." *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya* [Big Russian Encyclopedia]. Available at: <https://bigenc.ru/music/text/5819392> (accessed August 15, 2021). (In Russian).
 4. Kholopova Valentina N. 2008. *Sofiya Gubaydulina. Monografiya. Interv'y u Entso Restan' o — Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina. Monografia (with an interview by Enzo Restagno)]. 2nd edition. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
 5. Kholopova, Valentina N. n.d. "Sofia Gubaidulina." *lafamire.ru* (online encyclopedia of music theory). Available at: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1782&Itemid=1036 (accessed August 15, 2021). (In Russian).
 6. Belge, Boris. 2020. "Spirituality as Personal Denomination: Religious Expression in Sofia Gubaidulina's Work." In *Orthodoxy, Music, Politics and Art in Russia and Eastern Europe*, edited by Ivan Moody and Ivana Medić, 203–15. London—Belgrade: Centre for Russian Music, Goldsmiths, University of London; Institute of Musicology Serbian Academy of Sciences and Arts. Available at: <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10390> (accessed August 15, 2021).
 7. Hakobian, Levon. 1998. *Music of the Soviet Age, 1917–1987*, Stockholm: Melos Music Literature.
 8. Hewett, Ivan. 2007. "A Composer Crushed by her own Symbolism." *The Telegraph*, 16 January 2007. Available at: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3662587/A-composer-crushed-by-her-own-symbolism.html> (accessed August 15, 2021).
 9. John, Michael. 1996. *Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? Requiem-Vertonungen in der Sowietunion (1963–1988)*. Vol. 9 of *Studia slavica musicologica*. Berlin: Ernst Kuhn.
 10. Kline, George L. 1968. *Religious and Anti-Religious Thought in Russia*. Chicago; London: University of Chicago Press.
 11. Kurtz, Michael. 2007. *Sofia Gubaidulina. A Biography*. Translated by Christoph K. Lohmann. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
 12. Lesle, Lutz. 1992. "Eine Art Gottesdienst. Die religiöse Semantik in der Musik Sofia Gubaidulinas." *Neue Zeitschrift für Musik* 153, no. 1: 30–34. Available at: <https://www.jstor.org/stable/23984996> (accessed August 15, 2021).
 13. Lukomsky, Vera. 1998. "Sofia Gubaidulina: 'My Desire Is Always to Rebel, to Swim against the Stream!'" *Perspectives of New Music* 36, no. 1 (Winter 1998): 5–41. <https://doi.org/10.2307/833574>.
 14. Lukomsky, Vera. 1998. "'The Eucharist in My Fantasy': Interview with Sofia Gubaidulina." *Tempo*, issue 206 (October 1998), 29–35. <https://doi.org/10.1017/S0040298200006707>.
 15. Lukomsky, Vera. 1999. "'Hearing the Subconscious': Interview with Sofia Gubaidulina", *Tempo, New Series*, issue 209 (July 1999), 27–31. <https://doi.org/10.1017/S0040298200014662>.
 16. McBurney, Gerard. 1988. "Encountering Gubaidulina." *The Musical Times* 129, no. 1741 (March 1988): 120–25. <https://doi.org/10.2307/965272>.
 17. Medić, Ivana. 2012. "Gubaidulina, Misunderstood." *Muzikologija-Musicology* no. 13, 101–23. <https://doi.org/10.2298/MUZ120303014M>.

- 70
18. Medić, Ivana. 2017. *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Music*. Belgrade: Institute of Musicology SASA. Available at: https://hdl.handle.net/21.15107/reub_dais_4072 (accessed August 15, 2021).
 19. Mellers, Wilfrid. 1993. Liner notes for CD “Sofia Gubaidulina: Symphony ‘Stimmen... Verstummen...’ — Stufen”. Chandos CHAN 9183.
 20. Polin, Claire. 1994. “The Composer as Seer, but not Prophet.” *Tempo. New Series*, issue 190 (September 1994), 13–18. <https://doi.org/10.1017/S0040298200003673>.
 21. Redepenning, Dorothea. 2008. *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, vol. 2: *Das 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag.

Received: August 22, 2021

Accepted: September 15, 2021

Author’s Information:

Dr. Ivana Medić — Ph.D., Senior Research Associate, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts (Belgrad); Visiting Research Fellow at the Centre for Russian Music, Goldsmiths University of London; Vice President of Serbian Musicological Society (Belgrad)

Использованная литература

1. Горелова Г. К. София Губайдулина: ни строчки без хорошего настроения! [Интервью с С. А. Губайдулиной] // Сайт Белорусской государственной академии музыки. 01.10.2014. URL: https://www.bgam.by/science/student_society/detail.php?ID=2745 (дата обращения: 15.08.2021).
2. Гуляницкая Н. С. *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.
3. Стеклова С. В. Губайдулина София Асгатовна // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text/5819392> (дата обращения: 15.08.2021).
4. Холопова В. Н. София Губайдулина. Монография. Интервью Энцо Рестаньо — София Губайдулина. 2-е изд., доп. М.: Композитор, 2008. 400 с.
5. Холопова В. Н. София Губайдулина // Музыкальный портал lafamire.ru. URL: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1782&Itemid=1036 (дата обращения: 15.08.2021).
6. *Belge B. Spirituality as Personal Denomination: Religious Expression in Sofia Gubaidulina’s Work // Orthodoxy, Music, Politics and Art in Russia and Eastern Europe / ed. by Ivan Moody and Ivana Medić*. London: Centre for Russian Music, Goldsmiths, University of London; Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2020. URL: <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10390> (accessed 15.08.2021).
7. *Hakobian L. Music of the Soviet Age, 1917–1987*. Stockholm: Melos Music Literature, 1998. 493 p.
8. *Hewett I. A composer crushed by her own symbolism // The Telegraph*. 16 January 2007. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3662587/A-composer-crushed-by-her-own-symbolism.html> (accessed 15.08.2021).
9. *John M. Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? Requiem-Vertonungen in der Sowietunion (1963–1988)*. Berlin: Ernst Kuhn, 1996. 180 S. (Studia slavica musicologica, Bd. 9).

10. *Kline G. L.* Religious and Anti-Religious Thought in Russia. Chicago and London: University of Chicago Press, 1968. 179 p.
11. *Kurtz M.* Sofia Gubaidulina. A Biography / translated by Chr. K. Lohmann. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007. XX, 338 p.
12. *Lesle L.* Eine Art Gottesdienst. Die religiöse Semantik in der Musik Sofia Gubaidulinas // *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 153 (1992). H. 1. S. 30–34. <https://www.jstor.org/stable/23984996> (accessed 15.08.2021).
13. *Lukomsky V.* Sofia Gubaidulina: ‘My Desire Is Always to Rebel, to Swim against the Stream!’ // *Perspectives of New Music*. Vol. 36. No. 1 (Winter 1998). P. 5–41. <https://doi.org/10.2307/833574>.
14. *Lukomsky V.* “The Eucharist in My Fantasy”: Interview with Sofia Gubaidulina // *Tempo*. Issue 206 (October 1998). P. 29–35. <https://doi.org/10.1017/S0040298200006707>.
15. *Lukomsky V.* ‘Hearing the Subconscious’: Interview with Sofia Gubaidulina // *Tempo*. New Series. Issue 209 (July 1999). P. 27–31. <https://doi.org/10.1017/S0040298200014662>.
16. *McBurney G.* Encountering Gubaidulina // *The Musical Times*. Vol. 129. No. 1741 (March 1988). P. 120–125. <https://doi.org/10.2307/965272>.
17. *Medić I.* Gubaidulina, Misunderstood // *Muzikologija-Musicology*. Issue 13 (2012). P. 101–123. URL: <https://doi.org/10.2298/MUZ120303014M>.
18. *Medić I.* From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Music. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017. URL: https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_4072 (accessed 15.08.2021).
19. *Mellers W.* Liner notes for CD “Sofia Gubaidulina: Symphony ‘Stimmen... Verstummen...’ — Stufen”. Chandos, CHAN 9183, 1993.
20. *Polin C.* The Composer as Seer, but not Prophet // *Tempo*. New Series. Issue 190 (September 1994). P. 13–18.
21. *Redepenning D.* Geschichte der russischen und sowjetischen Musik: in 2 Bdn. Bd. 2: Das 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag, 2008. 836 S.

Получено: 22 августа 2021 года

Принято к публикации: 15 сентября 2021 года

Об авторе:

Ивана Медич — Ph. D., старший научный сотрудник Института музыка-знания Сербской академии наук и искусств (Белград), приглашенный научный сотрудник Центра русской музыки Голдсмитского колледжа (Лондон), вице-президент Сербского общества музыковедов (Белград)



Научная статья
УДК 781.5

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.003>

О принципе развертывания в музыкальной науке и практике

Татьяна Суреновна Кюрегян

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская 13/6, 125009 Москва, Российская Федерация
tatyana-kyuregyan@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4759-9319>

Аннотация: В западном музыкознании родоначальниками теории барочного развертывания признаны Вильгельм Фишер и Эрнст Курт. Они заложили основы двух направлений в трактовке термина *Fortspinnung* (его введение приписывается Фишеру; в действительности термин впервые применен в 1894 году Отто Клаувелем в контексте сонатной формы). В исследовании Фишера об эволюционной взаимосвязи барочного и классического стилей (1915) структурная модель развертывания, трактуемая как прообраз сонатной экспозиции, одновременно сближается с формой Satz и теряет свою метрическую специфику (похожий подход сейчас развивается в американской науке). В труде Курта о контрапунктической мелодике (1917), напротив, утверждается метрическая противоположность классического и линейного полифонического мышления. Не касаясь конкретной структурной модели, Курт подчеркивает метрическую регулярность классических форм в противоположность «линейной неизмеримости» у Баха (и раньше, в протестантском и грегорианском хорале); отсюда — разный характер музыкального времени и методов работы. Отечественное музыкознание заимствует у Фишера идею структурной модели (с иной, однако, терминологией), а у Курта — понимание полифонической природы развертывания. Наблюдение особого временно́

к мысли о более широкой роли развертывания в музыкальной истории, включая традиционные внеевропейские культуры и новейшие композиторские техники. Изучение развертывания в разных его проявлениях становится все актуальнее.

Ключевые слова: развертывание — принцип и структурная модель, западная научная традиция, В. Фишер, Э. Курт, российская трактовка, метод развертывания до и после Барокко

Для цитирования: Кюрегян Т. С. О принципе развертывания в музыкальной науке и практике // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 72–101 <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.003>.

Research Article

About the Principle of Fortspinnung in Musical Science and Practice

Tatyana S. Kyuregyan

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

tatyana-kyuregyan@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4759-9319>

Abstract: B. Fisher and E. Kurt are acknowledged to be the founders of the theory of baroque Fortspinnung in Western musicology. They laid the foundation of two directions in the interpretation of the term Fortspinnung (its introduction is attributed to Fisher but in fact it was introduced already in 1894 by O. Klauwell in the sonata context). In Fisher's research of the evolutionary interaction between baroque and classical styles (1915) the structural model of Fortspinnung interpreted as a prototype of a sonata exposition at the same time gets closer to the Satz form and loses its metrical particularity (a similar approach is being developed in American science now). On the contrary, in Kurt's work on counterpoint melody (1917) the metrical opposition of classical and linear polyphonic thinking is set. Not touching any particular structural model, Kurt emphasizes metrical regularity of classical forms in contrary to Bach's "linear immeasurability" (and earlier in Protestant and Gregorian chorale); that is why there is different character of musical time and methods of work. Russian musicology takes the idea of structural model from Fisher (nevertheless with different terminology) and the understanding of polyphonic nature of Fortspinnung from Kurt. The observation of particular time condition of baroque Fortspinnung led Russian scholars to the idea of a wider role of Fortspinnung in musical history, including traditional non-European cultures and the newest composer techniques. The study of Fortspinnung in different manifestations is becoming more and more actual.

Keywords: *Fortspinnung* – principle and structural model, Western scholarly tradition, B. Fischer, E. Kurt, Russian interpretation, method of Fortspinnung before and after baroque

For citation: Kyuregyan, Tatyana S. 2021. "About the principle of Fortspinnung in musical science and practice." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / Journal of Moscow Conservatory 12, no. 3 (September): 72–101. (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.003>.

Категория развертывания, привычная для отечественной науки, занимала с середины XX века относительно стабильное место в теоретических курсах, а если корректировалась, то в пределах изначально заданных стилевых рамок: музыка Барокко, точнее — высокого Барокко, хранящего полифоническое начало, и Баха прежде всего. Со временем, однако, в феномене развертывания стал открываться больший потенциал, проявления его все чаще находили в исторически и географически отдаленных от западного Барокко музыкальных сферах. Это, равно как и потребность глубже вникнуть в суть развертывания в его традиционном (для нашего музыкознания) барочном понимании, стимулировало научный интерес к данному явлению, ставший заметным с конца XX века.

Между тем долгое время у нас даже не возникал вопрос, откуда взялось это понятие, какими путями пришло к нам. Первой его подняла О. В. Лосева: о

происхождении и ранней трактовке термина — в оригинале *Fortspinnung* — она рассказала сначала на лекции у музыковедов Московской консерватории, а затем в докладе на конференции (2012), позднее опубликованном [12]¹.

Благодаря этому мы твердо усвоили, что у истоков понятия стоят работы немецких музыковедов Вильгельма Фишера [40], Эрнста Курта [49], Пауля Миса [54], Фридриха Блуме [32], появившиеся в период между 1915 и 1929 годами. Те же имена приводятся в связи с указанным предметом во всех ведущих справочниках — Г. Римана [42], В. Апеля [41], MGG [49]. Фишеру приписывают даже создание самого термина, о чем прямо сказано во втором издании NGD: «термин изобретен [devised] Вильгельмом Фишером в 1915 году» [38]. Лосева дает следующий комментарий к этимологии существительного *Fortspinnung*: «Его не найти в словарях, ибо это производное от глагола *fortspinnen*. *Spinnen* означает прясть, отделяемая приставка *fort-* — далее, продолжать. *Fortspinnen* — продолжать прясть, прясть дальше, соответственно, *Fortspinnung*, если переводить слово буквально, продолжение прядения» [12, 233].

К соотношению коренного смысла немецкого слова и его русского перевода вернемся позже, а пока отметим, что у обоих самых ранних авторов из названного ряда — Фишера и Курта — встречается и другая словесная версия — *Ausspinnung* (от глагола *ausspinnen* — допрясть, выпрясть, но также и — задумывать, замышлять, выдумывать, со своими смысловыми аллюзиями)². Что касается почти неупотребительного в обиходе *Fortspinnung*, то Лосева отмечает его присутствие в ранней статье Г. Римана (1895) [57], которая находилась в поле зрения Фишера. Впрочем, там, по ее оценке, это слово еще не воспринималось в качестве термина³.

Действительно, так и было; но предысторию данной категории необходимо продлить. Вопреки утвердившимся оценкам, за два с лишним десятилетия до мнимого изобретения термина Фишером *Fortspinnung* уже присутствовал

¹ Сейчас О. В. Лосева готовит к печати книгу с более подробным освещением данной проблемы.

² У Курта этот вариант нередок (см. далее), у Фишера — единичен [40, 55]. Вопрос о терминологическом приоритете, не столь важный, оставим в стороне, а пока лишь отметим, что Фишер и Курт — ровесники (родились в 1886 году), оба учились в Венском университете и оба — у Гвидо Адлера, формируясь, как можно предположить, в одной научной атмосфере. И хотя труд Курта вышел из печати двумя годами позже, чем у Фишера, он настолько значителен, в том числе по объему (525 страниц против 60 страниц Фишера), что, вполне вероятно, создавался в известной мере параллельно с исследованием Фишера.

³ Контекст римановского словоупотребления позволяет представить переведенный Лосевой фрагмент, процитированный в ее статье [12, 238].

С благодарностью Д. Г. Ломтеву за предоставленную информацию упомянем и значительно более ранние случаи использования в литературе о музыке «еще не термина» *Fortspinnung*: 1838 — в отзыве К. Штайна о только что опубликованном втором томе «Учения о музыкальной композиции» Адольфа Бернхарда Маркса: «...*bei konsequenter Fortspinnung eines und desselben Motivs...*» (*Stein K. Die Lehre von der musikalischen Komposition <...> von Adolph Bernh. Marx <...> // Allgemeine musikalische Zeitung / Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung. 1838. Nr. 50, 51. Sp. 849*); 1867 — в принадлежащем Карлу ван Брейку аналитическому рассмотрению «Хорошо темперированного клавира» Баха: «...*Fortspinnung des letzten Themagliedes...*» (*Bruyck C. van. Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers <...>. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. S. 138*); 1873 — в монографии Филиппа Шпитты о Бахе: «*motivische Fortspinnung*» (*Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873. S. 691*).

в немецком музыковедении, причем именно как термин теоретического наклона⁴. Его использовал в своей книге «Формы инструментальной музыки» (1894) немецкий композитор и музыковед **Отто Клаувель** [45]. И пусть это издание из серии «Всеобщая библиотека музыкальной литературы» не претендовало на высокую науку, оно было достаточно популярно, о чем свидетельствует его перепечатка спустя почти четверть века (1918)⁵.

Отсюда вопросы. Могло ли определение *Fortspinnung* попасть из общеобразовательной литературы в научную? Не исключено. Означает ли отсутствие ссылок на предшественника, что позднейшим «пользователям» термина была неизвестна работа Клаувеля? Не факт. В ту пору копирайт был менее строг; даже серьезные публикации могли обходиться без списка использованной литературы, в их числе — обсуждаемые работы Фишера и Курта.

Как бы то ни было, проникновение в теорию музыки столь значимого в будущем термина случилось гораздо раньше, чем указано в словарях. И хотя на первый взгляд *Fortspinnung* у Клаувеля понимается совершенно иначе, чем у Фишера и особенно Курта (с его собственным подходом), со временем некоторые точки соприкосновения стали намечаться.

Итак, главное. У Клаувеля *Fortspinnung* занимает точно определенные позиции в сонатной форме — настолько определенные, что отмечены на ее схеме.



Ил. 1. Схема сонатной формы в книге Клаувеля [45, 50]

⁴ Проясним языковую проблему. В более поздней англоязычной литературе термин *Fortspinnung* после истолкования его этимологии применяется — во избежание смысловых разночтений при переводе — в оригинальной немецкоязычной форме, а иногда — в сочетании с англ. *spinning-out* [55, 10]. Так же поступим и мы: обсуждая трактовку термина в зарубежном музыковедении, сохраним оригинальную версию, а со сменой теоретического контекста на отечественный перейдем на русское понятие «развертывание», имеющее свои оттенки.

⁵ Отто Клаувель (1851–1917) был серьезным профессионалом. Он изучал композицию в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке и Э. Ф. Э. Рихтера; в его наследии — две оперы, увертюры, немало камерно-инструментальных и вокальных сочинений. Как музыковед Клаувель защитил диссертацию на тему «Канон в его историческом развитии» (1875). Автор многих книг, среди которых «История сонаты от ее начала до современности» (1899, переиздана в 2010), «История программной музыки от ее начала до современности» (1910, переиздана в 1968). Свыше сорока лет преподавал в Кёльнской консерватории.

Как видим, *Fortspinnung* в «1-й части» сонатной формы появляется дважды: а) после «1-й темы», (с указанием на «свободу» [freie]) в преддверии перехода ко «2-й теме»; а затем б) по ее окончании, как предварение «заключительной группы». Далее после «2-й части, разработки», аналогично строится «3-я часть, повторение», где также дважды наступает *Fortspinnung*.

Так что же стоит за этим термином? Краткие авторские комментарии настраивают, скорее, на мотивную работу — мотивное плетение или даже сплетение⁶. Еще в оглавлении книги [45, 3], в ее начальном разделе о всеобщих принципах формообразования, рядом с «образованием мотива» прописано «сплетение мотива» (*Fortspinnung des Motivs*), а именно, «сплетение в двутактовую [мотивную] группу», как уточняется далее [45, 9]. Относительно же того, что происходит в сонатной форме по завершении первой темы, отмечено: «характер темы сохраняется в плетении музыкальных мыслей, которые постепенно формуруются для перехода во 2-ю тему» [45, 44]. В качестве примера подобного перехода приводится секвентный фрагмент (т. 14–19) начального *Allegro* Сонаты № 10 G-dur (op. 14 № 2) Бетховена⁷.

Таким образом, *Fortspinnung*, по Клаувелю, принадлежит классическим формам; он контактирует с ходами сонатной экспозиции (и репризы), переплетается с ними, оттеняя своим особым состоянием темы с их «твердым основанием» (*fest Untergrund*)⁸.

Такова предыстория термина, а отчасти и самого понятия *Fortspinnung*, до его гораздо более громкого возобновления во втором десятилетии XX века, когда оно оказалось накрепко связано с именем Вильгельма Фишера⁹.

⁶ О глаголе *spinnen* в АБВУГ Lingvo x5 говорится, среди прочего, что он «обозначает действие, на характер которого указывает существительное»; соседство с «мотивом», соответственно, привнесит свои оттенки.

⁷ Иной вариант — внезапного перехода — иллюстрирует начальное *Allegro* бетховенской Сонаты № 5 c-moll (op. 10), где изложение первой темы приходит к своему полному окончанию, а «плетение [Fortspinnung] после такта паузы открывает свободно внедренным звуком *es* модуляцию <...>» [45, 45].

Повторное явление *Fortspinnung*, между «второй темой» и «заключительной группой», Клауфель, в дополнение к схеме, не комментирует. Любопытно, однако, что спустя годы А. Веберн характеризовал данный этап сонатной формы как область «свободной фантазии» [1, 118], будто памятуя еще об одном значении глагола *spinnen* (корневого для почти синонимичных *Fortspinnung* и *Ausspinnung*): выдумывать, *фантазировать*, (даже) плести небылицы.

⁸ Указание на создаваемое сонатными темами «твердое основание», на коем «держится всё здание сонатной формы», призвано подчеркнуть иное положение в фуге. Там тема — «лишь строительный камень, который, по-разному обработанный и многообразно использованный, проникает собой всю постройку, передавая ей свою самобытность <...>» [45, 19].

⁹ Любопытно, что «*Fortspinnung* от Клауфеля» задолго до Фишера попал и в Россию, но остался неопознанным. Дело в том, что Клауфель точно воспроизвел схему сонатной формы (приведенную в иллюстрации I) пятью годами позже в другой своей книге, по истории сонаты [46]. Оперативно переведенная, она печаталась из номера в номер в «Русской музыкальной газете» за 1902 год [8]. Однако тогда *Fortspinnung* «скрылся» в переводе за привычным словом *развитие* [8, 651–652]. И лишь спустя три десятилетия в московской публикации исследования Курта [10] «*Fortspinnung*» обрел русский эквивалент — *развертывание* (о чем далее).

* * *

За исследование о развитии классического стиля из позднебарочного [40]¹⁰, где и отводится одна из ключевых позиций феномену *Fortspinnung*, Фишер не только получил подтверждение высшей академической квалификации¹¹, но и удостоился почетной премии. Вклад Фишера отмечен в авторитетном энциклопедическом издании: «Хотя современное музыковедение ушло далеко от методологии, которую он предложил в 1915 году, значение его новаторского подхода к стилевому анализу от этого не стало меньше» [37].

И действительно, Фишер, вне зависимости от его роли в создании термина, попытался взглянуть на *Fortspinnung* с более высоких позиций и уловить, опираясь на него, связи и отличия между «староклассическим» (барочным) и «венско-классическим» стилями. Его первые шаги многообещающи. Преследуя крупные цели, ученый начинает с определения главных ориентиров. В предложенной им системе координат противопоставлены два фундаментальных принципа: *Fortspinnungstypus* и *Liedtypus*.

Не будем придирааться к терминам, их уже не раз критиковали¹². Оценим смысловой задел. Пусть не совсем корректно, но указанные «типы» призваны отразить поистине первостепенные для состояния музыки свойства — идущие от происхождения, социального функционирования и соответствующих тому носителей. Первый тип, по Фишеру, коренится в профессиональной музыкальной среде с ее сложным полифоническим языком. Второй тип — фольклорного, танцевально-песенного рода, где свои обычаи.

Ясно, что основанные на них два «главных формальных типа» (как они именуется автором [40, 33], получают многостороннее выражение. Но едва ли не самое важное относится к тому, «как течет время» (если воспользоваться универсальной формулировкой К. Штокхаузена). И Фишер это, кажется, осознаёт, выдвигая ключевое понятие периодичности — периодичности в широком смысле, думается, периодичности в значении регулярности, в том числе временной. Она есть в танцах-песнях, и ее лишено полифонически усложненное движение, отсюда базовая антитеза: *Liedtypus* ≠ *Fortspinnungstypus*.

Однако, выйдя на это принципиальное положение, Фишер вскоре о нем словно забывает, склоняясь к рассмотрению и *Fortspinnungstypus* сквозь призму восьмитакта (хотя бы в качестве одной из возможностей). Подтверждение тому — многие примеры, которые он приводит, а отчасти — даже наименование этапов в *Fortspinnungstypus*:

Vordersatz — Fortspinnung — Epiloge или *Schlußsatz*

¹⁰ Его полное название по-русски звучит так (в переводе Лосевой): «К истории развития венского классического стиля: опыт сравнительной характеристики староклассического и венского классического инструментального стиля».

¹¹ Doctor habilitatus (лат.), что необходимо для претендующих на должность профессора.

¹² Например, Ф. Блуме отмечал их нерядоположенность, поскольку один (*Fortspinnungstypus*) подразумевает метод работы, «деятельность», а другой (*Liedtypus*) — жанр или категорию формы; пребывая в разных плоскостях, названные понятия, по Блуме, не отражают ту противоположность, которую должны бы отражать [32, 56].

Не станем сейчас задерживаться на последней стадии — заключения в широком смысле¹³. Обратим внимание на исходный этап, названный Фишером так, будто нас ждет период (а он — главный символ регулярности и как форма принадлежит, по его собственному определению, противоположному, песенному типу). Ведь *Vordersatz* — это традиционный для немецкой теории термин, буквально означающий «впереди [идушее] предложение», за которым следует *Nachsatz* — «после [идушее] предложение». Эта взаимообусловленная пара составляет самое существо периода, основу его бытия. Но ведь периода нет? Нет, утверждает Фишер. Однако начальное построение может быть структурно похоже на предложение (как четырехтакт с каденцией), и этого достаточно¹⁴.

Допустим и это, отставив вопрос о терминах. Согласимся, что «не-период» с квазипредложением в начале возможен, если его «не-периодичность» раскрывается в последующем длинном «прядении» — как это происходит в Куранте из Французской сюиты № 2 с-moll Баха¹⁵, которую Фишер демонстрирует в качестве особо высокоразвитого образца с долгим *Fortspinnung* [40, 29]¹⁶.

Но наряду с длительным «прядением», Фишер допускает (без смены типа) совсем короткое: тем же словом *Fortspinnung* он именует всего лишь два одно-такта, расположенные между начальным как-бы-предложением с одной стороны и заключением с другой. Именно таков первый пример на *Fortspinnungstypus* у Фишера — «простой», по его характеристике [40, 29].

1

Бах. Английская сюита № 5 e-moll. Сарабанда, т. 1–8
(разметка скобками — по Фишеру, буквенные обозначения
перенесены в таблицу из примера у Фишера)



¹³ Его строение и назначение, не вполне разъясненные Фишером, обсуждаются в статье Лосевой [12, 235].

¹⁴ Не исключено, правда, что *Vordersatz* здесь мыслится в паре с *Schlussatz*, и тем самым выводится из «юрисдикции» периода, который Фишеру совсем ни к чему. Но ассоциативно *Vordersatz* слишком «сросся» с периодом, чтобы их удалось полностью развести. Между тем *Schlussatz* несет свой груз ассоциаций, ведь так (со времен А. Б. Маркса) именуется заключительная партия в сонатной форме. Однако это Фишеру как раз не помеха, поскольку он видит в *Fortspinnungstypus* предтечу сонатной экспозиции — где нет еще побочной, но уже есть заключительная сфера [40, 52].

¹⁵ Здесь и далее Фишер рассматривает только первую часть более крупной формы.

¹⁶ Ее масштабнo-структурное наполнение (по нашим данным) таково: 4+20 (включая каданс) или, подробнее: 2+2; 2 1 1 1 1 1 2 2 2 1 1 2 (числами обозначена группировка тактов, полужирным выделены «начальное предложение» и каданс в конце). У Фишера система записи иная, менее привычная для нас:

$$\begin{array}{cccccc}
 4 & & 4 & & 8 & & 4 & & 4 \\
 (2 + 2) + (2 \times 2) + (5 \times 1 + 3) + (2 \times 2) + (3 \times 1 + 1)
 \end{array}$$

<i>Fortspinnungstypus</i>		
<i>Vordersatz</i>	<i>Fortspinnung</i>	<i>Schlußsatz</i>
2 2	1 1	2
α α	β β	α_1

Вопрос: нам это ничего не напоминает? Ответ: очевидно, что это хорошо известный немецкой теории Satz — важнейшая, наряду с периодом, форма восьмитакта, со своей типичной структурой¹⁷.

Но почему же автор так далеко уходит от им самим заявленного полифонического прототипа? Ведь симметричный восьмитакт в известном смысле даже «антиполифоничен». Не будем, однако, подходить к исследованию более чем столетней давности со своими представлениями о разворачивании, попробуем понять его логику.

Фишер, желая установить связь между разными эпохами, целенаправленно ищет общее для них. И действительно, 8-тактовая модель 22112 есть и у Баха, и у Моцарта (как и у Гайдна, Бетховена и многих других). Но откуда она взялась? Каково ее происхождение? По Фишеру, это результат «монодизации»¹⁸ более сложного полифонического прототипа, сокращения этапа *Fortspinnung* в форме на пути к «новоклассическому» стилю. Однако здесь важны приоритеты. Не отрицая того или иного взаимодействия техники разворачивания с «симметрией» песенно-танцевального типа в барочных композициях и не приуменьшая роли полифонического опыта в выработке классических форм, важно не потерять фундаментальные опоры, в данном случае — регулярный метр как один из трех «столпов» гомофонного формообразования¹⁹. Он вызревал не в полифонической среде, а в песенно-танцевальной (чей след в классическом стиле неистребим). Именно там раньше, чем где-либо, сложился твердый «метрический кристалл» восьмитакта (даже если такты в записи не проставлены). Именно там он обрел свои основные формы — не только периода, но и предложения (*Satz*), задолго до баховских времен (как в анонимном бас-дансе, напечатанном П. Аттеньяном в 1547 году, но и прежде известном в танцевальном обиходе; см.: [5, 184, а также 72, 83]).

Выход к *Satz* (как и к периоду) с другого, полифонического крыла не исключен, но исторически вторичен. Между тем Фишер даже любые классические темы — Гайдна, Моцарта, Бетховена — продолжает толковать в тех же «противогомофонных» (по своей природе) категориях, находя *Fortspinnungstypus* в начальной теме соль-минорной Симфонии Моцарта, в Скерцо из Пятой симфонии Бетховена, в известной ре-мажорной Сонате Гайдна.

¹⁷ Не случайно более поздние авторы неоднократно обращались к проблеме соотношения фишеровского *Fortspinnungstypus* и *Satz*: одни — постулируя их тождество и отдавая предпочтение *Satz* (как Э. Ратц [56, 25]), другие — уточняя за Фишера их отличия (как К. Дальхауз [36, 24–25]), третьи — просто констатируя «историческую преемственность» (К. Кюн [47, 59]). В нынешнем веке дискуссии вокруг периода, *Satz* и *Fortspinnung* продолжились, включая уже и «толкование толкований» (как в «Пролегоменах» С. Роринджера [59]).

¹⁸ В смысле монодии XVII века, с ее солирующим голосом и «генерал-басовым» сопровождением (как предтеча гомофонии).

¹⁹ Два других — тональная гармония и гомофонный тематизм.



И вот что примечательно: в целом форма периода в приведенной гайдновской теме не отрицается, но внутри каждого предложения отмечено присутствие *Fortspinnung*²⁰. О чем это говорит? О том, что фактически термин применяется в другом значении. «Долгопрядения» нет и в помине, есть вычленение (немногих здесь) отдельных частиц. А это прерогатива универсального метода дробления (по-русски), или ликвидации (по-английски и по-немецки, у А. Шёнберга [60, 58; 59, 31], или фрагментации (в американском варианте, у В. Каплина [34, 41]).

Фактически от многообещающей целостной концепции формы, более того — особого метода мышления, остается абстрагированный структурный прием, применимый при любом письме (полифоническом и гомофонном), метре (регулярном и нерегулярном), функциональном назначении (экспонировании и развитии).

После этого не приходится удивляться, что Пауль Мис (еще один автор из признанной четверки «первопроходцев»), прямо декларируя свою приверженность свежему на тот момент методу Фишера, последовательно прилагает его к музыке Бетховена — в интереснейшем по материалу исследовании его эскизов (1925) [54]. Данная работа Миса, переведенная на русский язык (1932) [17], ценна для нас множеством нотных образцов, приоткрывающих творческий процесс у Бетховена; но аналитические комментарии в ней поражают своей эклектичностью (если не сказать внеисторичностью). Так, 16-тактовый период из финального Allegretto Квартета op. 18 № 6 Бетховена трактуется Мисом (вослед гайдновской теме у Фишера) как смешение двух типов: «песенного» (в соотношении двух 8-тактовых предложений) и «развертывания» (в строении каждого восьмитакта: 22112) [17, 258]. В итоге простодушная песенно-танцевальная мелодия в совершенно естественной для нее форме (конечно же — из *Liedtypus*) подается как научный монстр с причудливой генеалогией. А всё потому, что глубинное временное течение (направляемое многими силами) и «структурная рябь» на поверхности (тактовая группировка местного значения) расцениваются как явления равновесомые и конкурентоспособные.

Напротив, с учетом временной природы «классического стиля» и естественных для него гомофонных форм можно уверенно утверждать, что *Fortspinnungstypus*

²⁰ По Фишеру [40, 54], однократ и его повторение составляют *Vordersatz*, а следующий двукрат — *Fortspinnung* (вместе с заключением, надо полагать), что может показаться совсем странным. Однако с учетом истинного метра ($\frac{2}{4}$), считая не в графических тактах, а метрических, легко узнаваемая на слух модель получает рациональное подтверждение: 8-тактовые на самом деле предложения имеют ту же структуру 22112, что и ранее упомянутые образцы.

(как он изначально позиционировался Фишером) в классических композициях отсутствует²¹. Рыхлая метрика в ходобразных развивающихся построениях может ассоциироваться с ним лишь внешне и вне общего контекста. Потому что в классических формах «рыхлость» ходов выявляет свое особое качество в противостоянии «твердой» метрике тематического экспонирования, чего нет в насквозь «эластичном» *Fortspinnung*.

Закономерно поэтому, что подобные аналитические опыты с *Fortspinnungstypus* на венскоклассической почве не получили в дальнейшем продолжения (если не считать упомянутого терминологического отождествления *Fortspinnung* с дроблением-ликвидацией²²). Однако в связи с барочной музыкой фишеровская модель «*Vordersatz — Fortspinnung — Epiloge*» закрепились довольно прочно, причем адресованная как формам с относительно длительным этапом *Fortspinnung*, так и симметричным структурам типа *Satz* [47, 41–45, 150–157]. В результате особое временное состояние барочных форм полифонического генезиса в аналитическом плане оказывается стертым²³.

* * *

Эрнст Курт свое известное исследование о линейном контрапункте (1917) [49] (русский перевод — 1931, [10]) начал в то же время, что и Фишер, с той же стилиевой (Бах) и понятийно-терминологической (*Fortspinnung*) платформы. Но, повернувшись в другую сторону эволюционного потока — линейно-контрапунктическую, с мелодической полифонией Баха в наивысшей точке развития — он уловил в феномене *Fortspinnung* то главное, что ускользнуло от Фишера. При этом Курт также постоянно апеллирует к классицизму, и намеренно — в его бетховенском, предельном выражении; но с целью раскрыть протитивоположную природу полифонического и классического стилей²⁴, свойственных им методов мышления и техники²⁵.

²¹ Исключительный, действительно напоминающий о разворачивании характер изложения у Бетховена есть в его стилизованной «под Баха» фортепианной Прелюдии f-moll (WoO 55), но о ней — особый разговор [35].

²² Это наглядно отражено на портале musikanalyse.net в курсе Ульриха Кайзера, профессора Мюнхенской высшей школы музыки и театра [44]. В схеме строения формы *Satz* участок дробления обозначен двойственно: *Fortspinnung (Liquidierung)*, хотя «прядение» и «ликвидация» в прямом значении имеют противоположный смысл. Антон Веберн в своих лекциях по музыкальной форме постоянно указывал на развитие во второй половине *Satz* (в главной теме первого Allegro фортепианных сонат № 1, 3, 5 Бетховена), пользуясь только словом *Entwicklung*, тесно связанным с разработочным развитием [62, 240, 243, 247].

²³ К концу XX века активизировалось внимание к явлению *Fortspinnung* в американском музыковедении. Л. Дрейфус [39], В. Каплин [34], Дж. Хеппоуски и Д. Уоррен [43], К. Матч [55], преследуя — каждый — свои научные цели, пытаются внести соответствующие уточнения в теорию *Fortspinnung*; но в целом они остаются в русле той же фишеровской традиции.

²⁴ Такова принятая у Курта категориальная пара — логически не безупречная, но понятная; примем и мы ее как дань научному прошлому.

²⁵ «Основу формальной техники <...> разворачивания (*Weiterverspinnung*) легче понять, противопоставляя ее классической технике мелодического развития (*Entwicklungstechnik*)» [10, 153; 49, 202].

Он не ищет стабильную структурную модель развертывания²⁶ (подобно Фишеру), но ищет главный — и потому стабильный — принцип. А главное, и Курт это прекрасно понимает, заключено в характере временного течения; им и занят исследователь постоянно, какой бы аспект в данный момент ни рассматривался.

Как и Фишер, Курт исходит из противоположного базового прототипа в разных стилях: регулярного песенно-танцевального (у классиков) и свободно длящегося полифонического (у Баха). Но, в отличие от Фишера, он не забывает об этом «генетическом» расхождении, а всячески подчеркивает его и с разных сторон обосновывает. Курт принципиально и резко противопоставляет полифоническое и классическое формование, и прежде всего ввиду их совершенно разного метрического строения (или «ритмического», как он говорит)²⁷. Курт апеллирует к римановской теории симметричной классической метрики с ее дифференциацией на легкие и тяжелые такты и экстраполяцией, переводящей подобные отношения (с усилением) на новые масштабные уровни. Отсюда — равномерное членение и сложение классической композиции, даже в мелодическом плане, из отдельных отрезков: «...в классицизме основанное на чувстве шага ритмическое ощущение выступает с такой силой, что острота его акцентов разрушает безграничное действие мелодической энергии (линейное движение разрезается правильными зарубками). Как строение самой линии, так и весь характер классической мелодии коренятся в сильнейшем, полном жизни ощущении ритмической силы» (разрядка автора. — Т. К.) [10, 129; 49, 155].

Противоположное временное состояние свойственно «доклассической полифонии», где становление мелодической линии «происходит в свободном развертывании (*freier Ausrippung*), независимо от периодичного округления, а главное, от двутактового последования тяжелых [опорных] моментов» [10, 127; 49, 152]. В отличие от равномерности классического членения, «основная черта полифонной линии — безмерность ее развертывания (*Ausspinnung*)» [10, 128; 49, 154].

Выражению того и другого состояния служат разные виды техники, обусловленные природой их материала. «Техника мелодического *развертывания* (*Fortspinnungstechnik*) в полифоническом стиле» [10, 163; 49, 224] и «бетховенская техника мотивного *дробления* (*Zerkleinerungstechnik*) как следствие классического

²⁶ Будем говорить о концепции Курта, применяя русскую версию термина: и потому что она появилась в отечественной науке из перевода монографии Курта; и потому что у самого Курта используется даже не два, а три близких слова: *Fortspinnung*, *Ausspinnung*, *Verspinnung*. Но главное потому, что русское развертывание (включая временное) больше соответствует обобщенной концепции Курта, чем материально-суженное «прядение». И еще одно пояснение. Очень непростой для перевода текст Курта в русском изложении подчас слишком свободен в передаче ключевых для данной темы выражений: *развертывание* в его разных словесных вариантах и *развитие*, также со своими оттенками. Поэтому при цитировании опубликованного перевода З. Эвальд в него внесены необходимые уточнения, отчего ссылки даются на оба издания, оригинальное немецкое и переводное русское.

²⁷ Далее в цитатах и в близких к тексту пересказах авторское словоупотребление сохраняется; но надо учитывать, что посредством термина «ритм» (с производными) у Курта нередко обозначаются явления метра, согласно современной теории.

мелодического принципа» (курсив мой. — Т. К.) [10, 169; 49, 236], по Курту, суть антиподы, тогда как у Фишера они фактически смыкаются.

Бетховенский принцип «лежит в самой основе песенной мелодики; классическая тема уже через ее постоянные [метрические] зарубки предназначена к этой технике дробления. В акцентной пульсации заложен повод к такому расщеплению темы на ее части-мотивы, отчего она будто сама крошится. Двухтактово-акцентированная мелодия склонна по своему техническому сложению к ломкости, тогда как полифония с ее непрерывными переходами (Uebergang) и линейным развитием — к гибкости» [10, 169; 49, 236–37].

В основе разворачивания (Fortspinnung), по Курту, лежит особая техника текучего, плавного перехода (eine Technik des fließenden Uebergangs) [10, 163; 49, 224], которая напрямую связана с полифонической линейностью. В продлении-разворачивании уместны более нейтральные элементы, тогда как в классическом дроблении — наоборот. «В противоположность классическому методу работы, предпочитающему использовать наиболее характерное зерно (Kern) темы и мотива, в процессе мотивного разворачивания (Ausspinnung) часто выбираются наименее заметные тематические фрагменты и подвергаются мотивной переработке в близкие образования; благодаря своей малой характерности, они больше подходят для техники незаметного, постепенного выведения (Verfließen) из тематического зерна (Kernbildung)» [10, 173; 49, 244].

Противоположен и результат. «Классическая тема раскалывается (zerspaltet sich), тема старого линейного искусства растворяется (zersetzt sich). Бах позволяет теме в мелодическом разворачивании (Fortspinnung) постепенно распускаться, расплетаться (auflösen), тогда как для классической, особенно бетховенской техники <...> характерна концентрация на мельчайших мотивных частицах — в противоположность расширению в разворачивании» [10, 173; 49, 245].

И вновь о главном: «Настоящее отличие между баховским методом работы, основанном на искусстве постепенного преобразования (Uebergangsentwicklung), и классической техникой тематического дробления заключено в совсем разных мелодических основаниях, в кинетической и ритмической энергии» [10, 175; 49, 247].

И лишь после того, как противоположный принцип обсуждаемых явлений четко обозначен, Курт очень осторожно оговаривает возможность их эпизодического соприкосновения. «Некоторое приближение» к классической технике он признает у Баха в отдельных, «сильно стилизованных» частях сюит, сохраняющих непосредственную связь с танцем, например, в Бурре I из Сюиты № 4 Es-dur для виолончели [10, 175; 49, 247]. Тогда как в классических формах, где «вообще гораздо реже бывают сами по себе развернутые мелодические линии (fortgespinnene melodische Linienzüge) долгого автономного дления», он видит «намек на разворачивание линии (Linienverspinnungen), сохраняющее отдаленное родство со старой, доклассической техникой (Fortspinnungstechnik) <...> в тех переходных мелодических образованиях <...>, которые принято называть в учебниках композиции “ходами” (Gang)» [10, 175; 49, 248]. Вспомним Клаувеля: случайно или нет, в том же или несколько ином смысле он использовал свой термин *Fortspinnung*, но место ему в классической сонате Клаувель видел близ ходов, как и Курт. То самое, где песенная метрика ослабевала, а структура становилась

«растяжимой». Действительно, налицо «намек» на старую технику, согласимся с Куртом, но никак не тождество.

И вновь, указав на возможность отдаленного и нечастого подобия между старой и новой техникой, Курт предостерегает от потери главного ориентира — временного, метрического, особенно важного в условиях сближения: «...различие классического и полифонического стилей состоит в первоначальном преобладании того или иного ощущения, определяющего их сущность; важно установить, который из принципов обуславливает оформление мелодической линии. В течение исторического развития, кончающегося Бахом, сила ритмического ощущения проявляется в полифонической линии в возрастающей интенсивности ударений. Но эта интенсивность нигде не достигает той степени, как в классической мелодике» [10, 129–130; 49, 156].

Напротив, оглядываясь назад, Курт угадывает становление мелодической линейности с ее длением в качестве природного свойства задолго до баховской мелодики. «Если песенно-классический принцип мелодической структуры имеет корни в танце, то линия полифонии исторически восходит непосредственно к протестантскому хоралу», а тот «восходит в своих основных чертах еще глубже, к мелодике грегорианского хорала». Таким образом, «грегорианский хорал таит в зародыше историческое начало принципа формы, покоящегося на свободно развертывающемся (*fortgesponnener*) линейном формовании» [10, 133; 49, 161].

Как видим, «ретроспективная парадигма» привела Курта, по существу, к противоположным выводам сравнительно с Фишером; общее у них едва ли не одно слово *Fortspinnung*. И хотя современные исследователи даже перестали упоминать Курта при обсуждении *Fortspinnung* фишеровского корня²⁸ (по-своему справедливо: у Курта — не про то), его, Курта, концепция представляется в широком смысле более продуктивной и перспективной (о чем далее).

Важную, но тоже, в общем, забытую позицию в русле этой концепции занял Фридрих Блуме [32], ясно заявивший о противоположной сущности разв е р т ы в а н и я и р а з в и т и я (подразумевается разработочное развитие, *Entwicklung*)²⁹. По их стопам следовал Гюнтер Альтман в учебнике формы [31], базовом в свое время для Восточной Германии и уже по этой причине ныне не вспоминаемом³⁰. Но для нашей, отечественной теории именно размышления Курта имели первостепенное значение, причем в самом широком плане: для общего представления о природе полифонии, а через то и о феномене развертывания.

²⁸ Показательна совсем свежая статья американца Матча, где в обзоре работ о данном явлении фамилия Курта отсутствует [55].

²⁹ Если в *Entwicklung*-развитии Блуме видит внутреннюю связь мотивов на основе выведения одного из другого, то *Fortspinnung* для него означает процесс соединения независимых звеньев — последовательность мотивов, связанных не «субстанциально», но внешне, своим местоположением [32, 58].

³⁰ Альтман, также подчеркивая разные способы мотивной работы в различных стилях, внес соответствующие уточнения в термины: у него это *Fortspinnungsmotive* (в полифонической музыке до середины XVIII века) и *Entwicklungsmotive* (в гомофонной музыке XVIII–XIX веков) [31, 62].

* * *

Хотя внешне отечественная наука в попытке построения конкретной структурной модели развертывания следовала за Фишером, в действительности она продвигалась своим путем, как в отношении внутреннего понимания искомой модели, так и в ее терминологическом оформлении. Восприятие куртовской полифонической позиции уберегло нашу теорию от саморазрушительного (для исходной идеи развертывания у Фишера) смешения антагонистических явлений. Симметричные восьмитакты у нас никто и никогда с позиций развертывания не трактовал; проистекающая из полифонии «неизмеримость развертывания» в отечественных трудах изначально подразумевалась и принималась в качестве природного его свойства. Но эта эмпирически воспринятая сущность развертывания не нашла должной теоретической поддержки на фоне идеологических процессов в нашей культуре 1930-х годов. Труд Курта, с большим пиететом представленный в русской публикации ее редактором, Б. В. Асафьевым, автором обширной вступительной статьи, имел профессиональный отклик в отечественной музыкальной среде. Однако со сгущением идеологической атмосферы размышления Курта (несмотря на признание ряда его положений) получили клеймо формализма³¹. Та же участь постигла метрическую концепцию Римана, на которую опирался Курт. Понятно, почему продвижение в данном, генеральном для развертывания, метрическом его обосновании надолго застопорилось, и у нас стали появляться свои «оксюмороны», затемняющие суть вещей (начиная с главного, «фирменного» термина: период типа развертывания, о чем далее).

Но в целом это ключевое для освоения идеи развертывания десятилетие у нас в стране, по сути, «окутано тайной». Это тем более удивительно, что вскоре после Великой отечественной войны наше музыкознание уже имело как бы «готовый результат» — отечественную версию и самого принципа, и вырастающих на его основе структур. Но о времени кристаллизации этого оригинального подхода, включая его терминологию, почти нет письменных свидетельств.

Впервые только в «Музыкальной форме» И. В. Способина (1947), а именно, в параграфе о «старинной двухчастной форме» в печатном виде зафиксированы понятие и структура «периода типа развертывания» и указано, что он «по своей тематической конструкции близок обычному типу полифонической темы в фугированной музыке» [22, 235–236]. С наглядным — в виде

³¹ Усугубленного фундаментальностью основания: «...тесно связанный с философскими взглядами Курта, а потому очень глубоко лежащий формализм его теории» [13, 27], непоправимый в принципе: «...если формализм многих других теорий, например метро-тектонизма, связан с отрывом формы от содержания или (у Римана) с непониманием единства формы и содержания, то у Курта формализм связан с установлением примата формы над содержанием путем отождествления и содержания с игрой “сил”, “потоков”, “напряжений”, “энергий”, которые для Курта в конечном счете оказываются и формой, и содержанием. В то же время это отождествление формы и содержания приводит Курта к отрицанию содержания в действительном значении этого слова (музыка — только “потоки особой энергии”), так и к отрицанию формы (форма — “только процесс” но не результат процесса)» [там же, 29–30] (разрядка автора. — Т. К.).

параллельно изложенной схемы — разъяснением: подобно тому, как в теме фуги имеются «индивидуализированная часть» и «общие формы движения», период типа развертывания включает «начальное ядро темы» и «развертывание» (с секвенцированием, которое характерно и для общих форм движения в теме фуги). При этом относительно заявленного «периода» уточнялось, что такое строение типично для произведений, «в которых сказывается влияние полифонической мелодики и фактуры» [22, 235]. И еще важный момент: обозначена гармоническая функция ядра, «всесторонне определяющего главную тональность» [22, 236] — в дополнение к тематическому потенциалу, который обычно акцентируется.

Приведенные положения надолго закрепились в отечественной науке и педагогике, поэтому было бы полезно прояснить их истоки и выявить более и менее сильные стороны, которые с сегодняшней, теперь уже далекой позиции заметнее.

Принципиальным достоинством следует признать понимание полифонической природы модели «ядро — развертывание» (где, заметим, в данной формулировке отсутствует «точка», каданс — согласно линейно-контрапунктической склонности к продлению, можно думать)³². Тем острее вопрос: как при столь четко установленном фундаментальном существе явления — полифонического генезиса — возникла эта странная словесная комбинация: ядро и... период? Откуда она взялась?

Как ни удивительно, отыскать первоисток даже «головной части» названной формулы — ядро — оказалось затруднительно. В западной теории развертывания, как мы видели, «ядра» нет. В полифонических трудах времен ее создания и всей первой половины XX века оно в явном виде также отсутствует. В известных учебниках XIX века, переведенных и опубликованных в дореволюционной России,

³² По свидетельству В. П. Бобровского, «понятия “ядро” и “развертывание” как функциональные разделы полифонической темы прочно закрепились в советском музыкознании в тридцатые годы, особенно в курсах по анализу Л. Мазеля и В. Цуккермана» [3, 5]. Однако никаких письменных следов этого найти не удалось. Пока что нам известна лишь статья В. В. Протопопова 1940 года, посвященная тематизму С. И. Танеева [18]. В связи с главными темами ансамблевых «сонатных *allegri*» там указано, что «...Танеев, в общем, исходит из баховского принципа деления темы на две части: “ядро” (т. е. более индивидуализированная часть мелодии) и “развертывание” (т. е. более общие формы движения)» (разрядка автора. — Т. К.) [18, 69]. В сноске названо несколько примеров из музыки Баха, а также подчеркивается, что истоки подобного строения уходят в XVII век (и даже в XVI), к фугам Пахельбеля, Букстехуде, Бёма и других предшественников Баха [там же]. Была ли это первая печатная фиксация данного положения, уверенно утверждать не беремся (попытка установить бесспорный первоисточник указанной формулировки пока не дала иного результата даже при участии серьезных полифонистов). Тремя десятилетиями позже, в статье К. И. Южак середины 1970-х принцип «ядро — развертывание» трактуется шире, как «наиболее типичный среди всех композиционных принципов полифонии, нашедших концентрированное выражение в ее тематизме» [29, 42]. Значимость модели «ядро — развертывание» как одной из структурных закономерностей темы фуги подтверждается в незавершенном учебнике полифонии А. Г. Чугаева (1980-е годы) [29, 242–243].

никаких следов «ядра» не видно³³. В тогда еще редких отечественных пособиях тоже³⁴. Так откуда оно?

По вариантному словоупотреблению — когда говорится то «ядро», то «зерно» (в том числе у одного и того же автора, например, у В. А. Цуккермана) — можно предположить, что за ними стоит все же иноязычное слово, допускающее неоднозначный перевод. Скорее всего, это немецкое существительное «Kern», которое подразумевает обе «растительные» версии: ведь речь не идет здесь о пушечном ядре, но вероятнее, о ядре как о порождающем начале³⁵.

Целенаправленные поиски не без труда, но вывели на слово «Kern» в подходящих для нашей темы обстоятельствах — применяемому, однако, редко и не систематично. Пару раз «Kern» обнаружился³⁶ в полифонической части «Учения о музыкальной композиции» А. Б. Маркса (1838). Однажды — в связи с неким приметным интервалом, который может стать в фуге «ядром темы» (Kern des Themas) [52, 257]. Другой раз — при обсуждении свободных полифонических форм, где от имитируемой мелодии постепенно остается только «Kern» [52, 208]. И здесь нас, конечно, интересует русскоязычная версия, если таковая имеется, — ведь мы ищем корни позже закрепившегося в отечественной теории понятия. Такая версия есть, пусть она и выдвинута при переводе аналогичного материала из «Всеобщего учебника музыки» Маркса [16]. В оригинале слово «Kern» появляется при обсуждении «фигурированного» хорала, то есть имеющего мелодически развитое окружение; в таком контексте «Kern» относится к мотиву, проводимому имитационно в пласте обработки³⁷.

Таким образом, исподволь у Маркса намечены оба важных для полифонической композиции значения: а) ядро как характерный интервал, определяющий

³³ Назовем «Учебник фуги» Э. Р. Э. Рихтера (СПб., 1873); «Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги» Л. Бусслера (М., 1885), «Фуга» и «Анализ фуги» Э. Праута (М., 1900; М., 1915).

³⁴ «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» А. С. Аренского (М., 1893–94), «Музыкальное образование. Основы музыкально-теоретических знаний» А. И. Пузыревского (СПб., 1903), «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» В. М. Беляева (М., 1915).

³⁵ Среди многих значений нем. «Kern» первыми названы: косточка, ядро, зерно, семя, сердцевина; и далее в переносном смысле — суть, сущность, что в нашем случае тоже вполне уместно.

³⁶ В немецком «Kern» — мужского рода.

³⁷ Приведем оригинальный текст и его перевод из русского издания XIX века (первое — СПб, 1872). На современный взгляд несколько корявый, он важен как историческое свидетельство проникновения «предформы» будущего термина. Оригинал: «In den Figurationen ist ein kleines Motiv (oder deren zwei, drei) der eigentliche Kern und Trieb des ganzen Stimmgehalts; eine Stimme nach der andern ergreift dieses Motiv und führt ihren Gesang dann weiter» (курсив мой. — Т. К.) [53, 278]. Перевод: «В фигурациях главное основание, зерно всего голосового состава образуют один или несколько небольших мотивов; голоса подхватывают этот мотив попеременно и развивают далее свою мелодию» [16, 286].

Не будем забывать, однако, что слово «зерно» в контексте музыкального творчества употреблялось по-русски и без всяких иноязычных влияний, например П. И. Чайковским: «Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения» (из письма к Н. Ф. фон Мекк от 17 февраля / 1 марта 1878 года) <http://www.tchaikovo.ru/1878-101.html> (дата обращения: 01.03.2021).

интонационный облик темы, и б) ядро как мелодическая фигура, «малая тема» существенная для сложения композиции³⁸. Это, можно сказать, предформы понятия ядра (или зерна), которые проросли на русской почве, а как именно — под прямым воздействием зарубежных источников или благодаря лишь «первотолчку» извне — не так важно)³⁹.

Ну, а период? Как он оказался в столь малоподходящей «околополифонической» среде? Выскажем не лишнее исторических оснований предположение.

Дело в том, что в курсе полифонии, в советские времена читавшемся в Московской консерватории, долгое время (даже в 1970-е годы) было в ходу полувыражение-полутермин «полифонический период». В печатном виде впервые появившийся в «Учебнике полифонии» С. С. Скребкова (1951) [20], а далее принятый в учебнике С. С. Григорьева и Т. Ф. Мюллера (1961) [4], он, скорее всего, употреблялся и раньше. Однако в «Полифоническом анализе» Скребкова (1940) [20] его нет, и нетрудно догадаться, почему. Имея сугубо методическое назначение, наименование «полифонический период» в обоих пособиях подразумевало прежде всего форму учебных упражнений в строгом стиле, весьма далеких от художественной практики. Тем не менее, подобное словоупотребление, судя по всему, было настолько привычным, что долгое время не приводило к «когнитивному диссонансу», несмотря на явную внутреннюю противоречивость⁴⁰.

³⁸ Г. Рима с подобной целью использует слово «Kopf» — голова. Напоминая о важности «характерной “головы”» для гомофонной темы (о чем говорилось ранее), он указывает на еще большую необходимость «такой приметной головы для темы фуги» (курсив мой. — Т. К.) [58, 142]. И этот выразительный образ — потенциальный термин — также не остался без внимания русского музыковедения: например, для научной речи Ю. Н. Холопова весьма характерно выражение «головной мотив» и ему подобные.

У Курта помимо «зерна» (Keim, см. цитату на с. 83) иногда встречается близкое к нему «Keim» — зародыш, росток [10, 133; 47, 161], но оба они употребляются в общесмысловом значении, не как структурно-функциональная единица композиции.

В. Н. Холопова в рамках «периода типа развертывания» вместо «ядра» говорит о начальной мотивной группе, «по продолжительности аналогичной итальянскому *soggetto*, немецкому *Subjekt*, то есть “малой теме” эпохи Возрождения» [25, 255], напоминая тем самым о полифоническом прототипе этого явления.

³⁹ За рубежом процесс научного «прорастания» может быть еще дольше. Так, в известном «Учении о музыкальной форме» Х. Ляйтхентритта ни в первом издании (1911), ни в расширенном третьем (1927; последующие идентичны) в характеристике органной Хроматической фантазии Баха никакого «ядра» нет; о начале сказано просто: «из быстрого, устремленного вверх и вниз пассажа <...> рождается целое» [50, 383]. И только 40 лет спустя, в переработанном автором англоязычном издании (1951) появилось «nucleus»: «ядро всей пьесы, порождающий пункт, — быстрый пассаж в его восходящем и нисходящем движении...» (курсив мой. — Т. К.) [51, 376].

⁴⁰ Поистине безграничная основа подобного определения периода — «музыкальная мысль, замкнутая каденцией» [4, 138] — вообще выводит его за пределы какой-либо художественной конкретности, а два приведенных примера из музыкальной литературы (оба значатся как заимствованные из *Missa Brevis* Палестрины, даны без текста) — поражают своей несопоставимостью. Первый (пример 178, в *Missa Brevis* нами не найден) — это трехголосный контрапункт (всего 6 тактов), без внятного начала, но с солидной каденцией на *d* [там же, 121–122]. Второй (пример 200) — из *Benedictus* [там же, 144–146], где полифоническим периодом названы первые 18 тактов [там же, 138], являющие собой трехголосное фугато (на первое полустручие, *Benedictus qui venit*) с дополнительным, 4-м проведением. Почему и то, и другое трактуется как период, пусть и полифонический, авторами не разъясняется.

Такой взгляд сквозь призму «периода», несомненно, ослаблял господствующую в отечественной теории позицию, когда полифонической природы текущая модель «ядро — развертывание — каданс» загонялась, пусть умозрительно, в чуждую ей «коробку» квазипериода, который и сам терял при этом скрещении собственную сущность⁴¹.

Примечательно, что Ю. Н. Холопов никогда по собственной инициативе не пользовался термином «период типа развертывания»⁴², в полной мере осознавая, как и Курт, метрическое отличие старинных форм: почти без выраженных метрических функций тактов и в силу этого — с особой мягкостью и плавностью временного течения, по его характеристике⁴³. Он прекрасно ощущал намеченное Куртом огромное добаховское историческое пространство с близким по сути временным континуумом, для которого развертывание представляет естественную норму бытия, не сводимую к узко понятой структурной модели. Говоря о форме протестантского хораля (1970), Холопов переводит принцип развертывания на иной масштабный уровень, где «исходная конструктивная единица» уже не мотив или мотивная группа, а «мелодическая фраза» [23, 393]. Однако ведущая идея хоральной формы — «сцепление фраз» с характерной функциональной сглаженностью, «не обнаруживающей сколько-нибудь определенной группировки фраз в разделы» [там же, 394] и чуждой «динамике становления» [24, 402], — по своей природе имеет тот же «характер непрерывного развертывания», что и прелюдии, например [25, 372].

Обобщая свойства хоральной мелодики (в сравнении с мелодикой венских классиков), Холопов раскрывает одновременно и суть развертывания как широко понятого принципа, приложимого к разному материалу. Изъятые из сравнительной таблицы основы этого принципа (в хоральном воплощении) таковы: «состояние; внутренняя неподвижность; данность; цельность, монолитность; линия; мелодическая фраза (двух-, четырехтакт); сложение целого из однородных частей; развертывание как мягкие смены, перемещения; тенденция

⁴¹ Мы сейчас не будем касаться инициированного К. Дальхаузом [36, 16] и время от времени возобновляемого вопроса о видении периода в двух ипостасях: поэтической (с симметричной метрикой в основе) и прозаической (на совершенно иных основаниях). Этот вопрос слишком сложен, чтобы касаться его походя (Веберн, например, упоминал о прозе в связи с *Satz* — в противовес рифменно-стиховой сути периода [62, 238, 240; 1, 80]). Признавая важность понимания исторической изменчивости в толковании форм, нельзя, однако, отрицать рискованность оперирования стиховым и прозаическим видом периода в современной аналитической практике: снятие метрических ограничений сулит такое расширение понятия, при котором оно вообще может утратить смысл (по меньшей мере структурный).

⁴² Исключительное для этого ученого словоупотребление — в коллективной программе по «Аналізу музыкальных произведений» (1977), где в разделе о барочных формах, написанном Холоповым (хоть и без указания авторства), было невозможно выходить за пределы единообразной терминологии [23, 15].

⁴³ Конечно, сказанное не означает, что у этой модели не может быть контактов с формами песенно-танцевального метрического типа; они есть, и разнообразные [11, 143–153]. Но по-настоящему уловить их истинное соотношение можно тогда, когда изначальная противоположность метрической природы не вуалируется (в том числе неподходящей терминологией), когда видно, что и с чем сближается, в каких пропорциях и с каким результатом. И такой подход в последние годы находит понимание [9].

к равноправию частей-фраз; свобода комбинирования частей-фраз» [24, 408]. Общий вывод: «плавное движение по кругу» в противоположность движению «по прямым линиям, с сильно выраженными поворотами» у венских классиков (там же). Этот фундаментальный закон старинных форм осуществляется (и чем старше музыка, тем определеннее) посредством «развертывания лада» с обходом его ступеней, по «замкнутому кругу движения в пределах того же качества» [25, 357].

Но осмысление, а отчасти и переосмысление феномена развертывания во 2-й половине XX века касалось у нас не только метрического аспекта. С начавшимся тогда и все продолжающимся раздвижением границ теоретического музыкознания, с выходом в иную историко-географическую и музыкально-эволюционную реальность, расширяется и взгляд на явление развертывания.

Если Мазель отмечает черты развертывания в русской протяжной песне [14, 198]⁴⁴, то Цуккерман обращается к Востоку, не забывая, впрочем, и о старинных фантазийных жанрах (с уже привычным сравнением: «длительное и неспешное разматывание клубка» и т. п.) [27, 30]. Характеризуя «принцип свободного развертывания <...> основанный на непрерывном видоизменении тематического зерна при плавном-поступательном движении», Цуккерман указывает и на более свободную его реализацию, где отсутствует «начальное зерно как определенная тематическая единица [там же, 29]. И всё это восходит к непосредственности импровизационного творчества, будь то устная традиция внеевропейских народов или авангардные поиски второй половины XX века [там же, 41–42]⁴⁵.

Но принцип развертывания прорастал и на другой почве. Бобровский указывает на его проявления у Д. Шостаковича, отмечая в нем новые оттенки⁴⁶. Тенденция к развертыванию усилилась у ряда композиторов школы Шостаковича — Б. Тищенко,

⁴⁴ Раньше об этом писал также В. В. Протопопов [19, 82].

⁴⁵ А. Г. Юсфин (1971), чью позицию разделяет Цуккерман, в разных национальных версиях искусства макома, инструментального кюя, а также в якутском «олонхо», литовском «сутартинес» ощущает общую природу, определяемую им как «монологические формы непрерывного развертывания» [30, 135]. Типичная внутренняя однородность и при этом «исключительная вариантная свобода изложения» [там же, 145] рождает равновесие «между стабильным — центральной идеей — и мобильным — ее конкретным воплощением исполнителями, являющимися, как правило, сотворцами произведения народной музыки» [там же, 141] (во всех случаях разрядка автора. — Т. К.). Показательно, что в контексте Второго авангарда Пьер Булез заявил о размыкающем развертывании восточного генезиса в своем манифесте мобильности «Alea» (1957): «Мы чтим законченность западного произведения, замкнутость его процесса, но ввели еще и “случайность” произведения восточного, открытость его развертывания (déroulement)» [33, 52].

⁴⁶ Он отмечает «...особого рода “тематически концентрированное развертывание”, сущность которого заключается в том, что баховский (шире говоря, полифонический) метод “ядро-развертывание” и в этапе развертывания сохраняет примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, который присущ “ядру”» [2, 26–27].

Ранее вопрос о развертывании в музыке Шостаковича поднимался Протопоповым (1942), который акцентировал, однако, сквозное обновление, возможность «бесконечного следования все новых и новых явлений, все новых и новых событий» (разрядка автора. — Т. К.) [19, 76].

А. Чугаева и других⁴⁷. Еще полнее развертывание как техника и тип чувствования выразилось в новейших явлениях конца века, совершенно непосредственно — в условиях репетитивной техники [7].

И всех их, старые и новые формы развертывания, роднит общее временное состояние, принципиально восходящее к «круговому» статичному мирозерцанию. К нему, в конечном счете, восходят все обозначенные выше фундаментальные свойства развертывания: звуковая однородность, плавность переходов (к слегка иному состоянию, осязаемому на расстоянии, но трудноуловимому в каждый отдельный момент), неизмеримость или безразмерность длениа (допускающего вариативность «короче — длиннее»), функциональное подобие (без противопоставления выраженных контрастных функций типа «изложение — развитие»), статичное пребывание в заданном качестве, а не устремленность к цели.

Для подобного понимания развертывания — как осуществления предзаданного, чему надо только раскрыться во времени и пространстве — «не совсем точный перевод» немецкого *Fortspinnung* оказался в смысловом отношении более плодотворным, чем буквальное «прядение»: развертывание во времени — если не самого времени — образ совсем иного масштаба, чем просто выходящая от прялки нить...

* * *

Подводя итог сказанному, правомерно констатировать: ни одну из существующих концепций развертывания — следующую за Фишером, либо за Куртом (и отчасти прервавшуюся), либо развивавшуюся в нашей стране — нельзя признать ни вполне законченной, ни достаточно последовательной. Тем не менее «наша» теория, при всех ее недостатках, все же вышла на новые историко-культурные рубежи, открыв перспективы изучения развертывания во времена древние и новейшие, на Западе и на Востоке. Мы дозрели до того, чтобы обобщить, а в чем-то скорректировать имеющиеся наработки и продолжить изучение в обоих направлениях: развертывания как относительно стабильной, барочного происхождения, структурной модели (ядро — развертывание — каданс) и развертывания как общего принципа.

Развертывание как барочная модель, в масштабе «всеистории» достаточно локальная, задает тем не менее свои вопросы, разной степени сложности и объема. Назовем некоторые из них, без особого порядка и с сугубо предположительными ответами, которые должны поверяться обширной аналитической практикой и подробными теоретическими обоснованиями (как в пользу указанных предположений, так и, возможно, против них).

1. Необходимы ли все этапы модели «ядро — развертывание — каданс»?
— Предварительный ответ: при выраженной импровизационности в композиции — нет; но чем слабее импровизационное начало, реальное или «изображаемое», тем вероятнее полная модель.

⁴⁷ В исследовании М. М. Иглицкого [6, 75–117] (Глава III. Принцип развертывания в музыке Чугаева) рассматриваются общие закономерности музыкального развертывания и его структурно-психологическая природа, на основании чего раскрываются причины и различные проявления развертывания в «посттональной» композиции.

2. Возможно ли отсутствие заключительного этапа в зафиксированной нотами композиции?
— Предварительный ответ: да, но в составе более крупной композиции, с перетеканием в очередной раздел.
3. Допустимо ли отсутствие и определенного начального ядра — в дополнение к отсутствующему кадансу?
— Предварительный ответ: не исключено, хотя это уже выводит реализацию развертывания к границам структурной модели, когда общий принцип может быть ошутим, а модель размывается (прежде всего в условиях фантазийно-импровизационного изложения).
4. Какими качествами (масштабными величинами, структурными единицами, их отношениями) закладывается эффект развертывания, и когда он не чувствуется?
— Данный вопрос особенно актуален. Даже у Баха всесторонняя реализация принципа по модели «ядро — развертывание — каданс» отнюдь не всеохватна: взаимодействие с песенным «временным измерением» разнообразно и велико; близость к фугированному изложению переводит развертывание в иное структурное состояние (уже не «ровная лента», а с «тематическими узлами», что не совсем равнозначно). Тем более у Генделя, который еще чаще балансирует на грани полифонического/неполифонического. Совсем «серая зона» — очень многое из (профессиональной) музыки XVII века, наименее изученной, где в сцеплении достаточно компактных «полуполифонических» построений нет ни песенной регулярности, ни тянущейся ленты развертывания, которая в принципе не может быть краткой (последнее — однозначно).

Отдельный вопрос, обращенный не только к барочным временам, но уходящий в глубины европейского мышления звуками, это сочетание идеи развертывания и словесного текста, их взаимоотношение и принцип действия. И еще один поворот в движении к сути явления обещает ритмоладовая формульность восточных традиций, где у развертывания свои каноны.

С учетом всего сказанного очевидно: задачи, на которые вывело ныне музыкальную науку развертывание, стали на порядок труднее и многообразнее. Это, с одной стороны, прояснение в данном аспекте общего культурно-исторического контекста, который задает основной тон развертыванию («как мыслить и о чем мыслить»); а с другой — конкретизация вызванных этим контекстом проявлений развертывания на собственно звуковом и структурном уровнях.

Практика развертывания многократно превышает то, что на сегодня отражено — при этом далеко не полно и со многими противоречиями — в музыкальной науке. Главный вывод, однако, в общих чертах ясен: развертывание противостоит развитию (в специальном музыкальном смысле) и распространяется на неизмеримо большие просторы звукотворчества, чем «заповедный ареал» классических форм. Разработочное развитие, порожденное ими (и одновременно их породившее), мощное, но во вселенском масштабе недолговечное, вновь уступает место медленному развертыванию, возвращая музыкальное движение на круги своя.

Список сокращений

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart

NDG — The New Grove Dictionary of Music and Musicians

Использованная литература

1. Антон Веберн о музыкальных формах. Учение о форме, представленное в анализах (по лекционным конспектам Рудольфа Шопфа) / в переводе и с разъяснениями Юрия Холопова; науч. ред. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. 192 с.
2. *Бобровский В. П.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1961. 258 с.
3. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
4. *Григорьев С., Мюллер Т.* Учебник полифонии [1961]. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1977. 308 с.
5. *Зубова О. В., Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. 276 с.
6. *Иглицкий М. М.* Александр Чугаев в музыкальном искусстве и науке: Дисс. ... канд. иск. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2021. 210 с.
7. *Катунян М. И.* Глава XV. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 465–488.
8. *Клаувер О.* История сонаты от времени возникновения ее до наших дней // Русская музыкальная газета. 1902. Ст. 97–108, 129–137, 193–199, 289–296, 327–333, 364–371, 385–393, 418–425, 457–462, 487–491, 519–526, 585–588, 620–626, 651–654, 689–691, 744–748, 786–789, 811–814, 841–846, 874–878, 901–909, 929–935.
9. *Крупина Л. Л.* Доклассические музыкальные формы. Часть II: Музыкальное формирование в эпоху барокко. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2017. 292 с.
10. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / перевод с немецкого З. Эвальд под ред. Б. В. Асафьева. М.: Государственно музыкальное издательство, 1931. 304 с.
11. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.
12. *Лосева О.* О структурной модели барокко, или Что такое развертывание? // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 233–239.
13. *Мазель Л.* Концепция Э. Курта // Л. Мазель, И. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания [1936, 1937]. Вып. II. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 21–104.
14. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений [1960]. 2-е изд. доп. М.: Музыка, 1979. 536 с.

15. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
16. *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки. Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования / перевод (с 9-го нем. издания) под ред. А. С. Фаминцына [1872]. 3-е, испр. изд. М.: Юргенсон, 1893. 442 с.
17. *Мис П.* Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля / перевод Г. М. Ванькович // Проблемы бетховенского стиля / ред. Б. С. Пшибышевский. М.: ОГИЗ–Музгиз, 1932. С. 207–338.
18. *Протопопов В. В.* О тематизме и мелодике С. И. Танеева [1940] // Избранные исследования и статьи / сост. Н. Н. Соколов. М.: Советский композитор, 1983. С. 60–75.
19. *Протопопов В. В.* О принципах формообразования у Шостаковича [1942] // Избранные исследования и статьи / сост. Н. Н. Соколов. М.: Советский композитор, 1983. С. 75–98
20. *Скребков С. С.* Полифонический анализ. М.; Л.: Музгиз, 1940. 184 с.
21. *Скребков С. С.* Учебник полифонии [1951]. Изд. 3-е, дополненное. М.: Музыка, 1965. 288 с.
22. *Способин И. В.* Музыкальная форма [1947]. 2-е изд. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 408 с.
23. [Холопов Ю. Н.] Музыкальные формы Барокко // Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Раздел 2. М.: [б. и.], 1977. С. 11–27.
24. *Холопов Ю. Н.* Органные хоральные обработки И. С. Баха [1970] // О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. С. 392–443.
25. *Холопов Ю. Н.* Некоторые проблемы музыкального формообразования в инструментальных сочинениях И. С. Баха [1971–1985] // О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. С. 351–391.
26. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
27. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 296 с.
28. *Чугаев А. Г.* Учебник контрапункта и полифонии [1980-е] / ред.-сост. И. М. Иглицкая. М.: Композитор, 2009. 440 с.
29. *Южак К.* О природе и специфике полифонического мышления // Полифония: Сб. статей / сост. К. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 6–62.
30. *Юсфин А.* Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. статей / сост. Л. Г. Раппопорт. М.: Музыка, 1971. С. 134–160.
31. *Altmann G.* Musikalische Formenlehre [1959]. 2. Auflage. Berlin: Volk und Wissen Volkseigner Verlag, 1968. 274 S.
32. *Blume F.* Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Jg. 36 (1929). S. 51–70.

33. *Boulez P.* Alea [1957] // Pierre Boulez. Relèves d'apprenti / textes réunis et présentés par P. Thévenin. Paris: Editions du seuil, 1966. P. 41–55.
34. *Caplin W.* Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998. 307 p.
35. *Cholopow Ju.* Präludium f-moll für Klavier WoO 55 // Beethoven. Interpretationen seiner Werke. Bd. 1. / hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus. A. L. Ringer. Laaber: Laaber Verlag, 1994. S. 431–432.
36. *Dahlhaus C.* Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax // Zeitschrift für Musiktheorie. Jg. 9 (1978). H. 2. S. 16–26.
37. *Dietz H.-B.* Fischer, Wilhelm // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 8 / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 900.
38. *Drabkin W.* Fortspinnung // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9 / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 113.
39. *Dreyfus L.* Bach and the Patterns of Invention [1996]. Third printing. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004. 270 p.
40. *Fischer W.* Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstil // Studien zur Musikwissenschaft. H. 3 (1915). S. 24–84.
41. Fortspinnung // The Harvard Dictionary of Music / ed. by W. Apel. Second edition. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974. P. 329.
42. Fortspinnung // Riemann Musiklexikon. 12. Auflage. Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. S. 299.
43. *Hepokoski J., Darcy W.* Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006. 661 p.
44. *Kaiser U.* Periode und Satz. URL: <https://musikanalyse.net/tutorials/periode-und-satz/> (дата обращения: 03.03.2021).
45. *Klauwell O.* Die Formen der Instrumentalmusik. Köln a. Rh.; Leipzig: H. vom Ende's Verlag [1894]. 66 S. (Universal-Bibliothek für Musikliteratur).
46. *Klauwell O.* Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Köln a. Rh.; Leipzig: H. vom Ende's Verlag, [1899]. 128 S. (Universal-Bibliothek für Musikliteratur).
47. *Kühn C.* Formenlehre der Musik [1987]. 3. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1992. 219 S.
48. *Kühn C.* Form // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Ausgabe, hrsg. von L. Finscher. Sachteil 3. Kassel [etc.]: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1995. Sp. 607–643.
49. *Kurth E.* Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1917. 525 S.
50. *Leichtentritt H.* Musikalische Formenlehre [1911]. Vierte Auflage, unveränderter Neudruck der 3. [1927], beträchtlich erweiterten. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1948. 464 S.

51. *Leichtentritt H.* Musical Form. Cambridge [Mass.] Harvard University Press, 1951. 488 p.
52. *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Bd. II. [1838]. Vierte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856. 616 S.
53. *Marx A. B.* Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung [1839]. Zehnte Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1884. 436 S.
54. *Mies P.* Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. 172 S.
55. *Mutch C.* The Formal Function of Fortspinnung // Theory and Practice. Vol. 43 (2018). P. 1–32.
56. *Ratz E.* Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens [1951]. 2. Auflage. Wien: Universal Edition, 1968. 291 S.
57. *Riemann H.* Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entwicklung der Sonatenform // H. Riemann. Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. Bd. III. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1901. S. 157–170.
58. *Riemann H.* Große Kompositionslehre. Bd. II: Der polyphone Satz. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1903. 446 S.
59. *Rohringer S.* Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen “Satz” und “Periode”. 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 13 (2016). Sonderausgabe: Carl Dahlhaus und Musitheorie. S. 155–291. <https://doi.org/10.31751/866>.
60. *Schoenberg A.* Fundamentals of Musical Composition / ed. by G. Strang with the collab. of L. Stein. London; Boston: Faber and Faber, 1967. 224 p.
61. *Schönberg A.* Grundlagen der musikalische Komposition. Wien: Universal Edition, 1979. 125 S.
62. *Webern A.* Über musikalische Formen: aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel / hrsg. von N. Boynton. Mainz: Schott, [2002]. 439 S. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung; Bd 8).

Получено: 29 марта 2021 года

Принято к публикации: 28 мая 2021 года

Об авторе:

Татьяна Суреновна Кюрегян — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Kyuregyan, Tatyana S., ed. 2020. *Anton Webern o muzykal'nykh formakh v perevode i s raz'yasneniyami Yu. N. Kholopova* [Anton Webern on Musical Forms, Translated and Commented by Yu. Kholopov]. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).

2. Bobrovskiy, Viktor P. 1961. *Kamernye ansambli D. Shostakivicha* [Chamber Ensembles by D. Shostakovich]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor. (In Russian).
3. Bobrovskiy, Viktor P. 1978. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [Functional Fundamentals of Musical Form]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
4. Grigor'ev, Stepan S., and Teodor F. Myuller. 1977. *Uchebnik polifonii* [Polyphony Textbook]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
5. Zubova, Ol'ga V., and Tat'yana S. Kyuregyan. 2018. *Srednevekoveye i renessansnye tantsy: muzyka v dvizhenii* [Medieval and Renaissance Dances: Music in Movement]. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
6. Iglitskiy, Mikhail M. 2021. "Aleksandr Chugaev v muzykal'nom iskusstve i nauke [Alexandr Chugaev in Musical Art and Science]." Ph. D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
7. Katunyan, Margarita I. 2005. "Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. 'Novaya prostota' [Minimalism and Repetitive Technique. 'New Simplicity']." In *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Modern Composition], edited by Valeriya S. Tsenova. Moscow: Muzyka. (In Russian).
8. Klauwell, Otto Adolf. 1902. "Istoriya sonaty ot vremeni eya voznikoveniya do nashikh dnei [History of Sonata from the Time of Its Emergence till Nowadays]." *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Journal] 9: 97–108, 129–37, 193–99, 289–96, 327–33, 364–71, 385–93, 418–25, 457–62, 487–91, 519–26, 585–88, 620–26, 651–54, 689–91, 744–48, 786–89, 811–14, 841–46, 874–78, 901–09, 929–35. (In Russian).
9. Krupina, Larisa L. 2007. *Muzykal'noe formoobrazovanie v epokhu Barokko* [Musical Forming in the Age of Baroque]. Part 2 of *Doklassicheskie muzykal'nye formy* [Preclassical Musical Forms]. Voronezh: Voronezh State Teachers University Press. (In Russian).
10. Kurth, Ernst. 1931. *Osnovy linearnogo kontrapunkta: melodicheskaya polifoniya Bakha* [Foundations of the Linear Counterpoint: Melodic Polyphony of Bach]. Translated from German by Zinaida V. Eval'd. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
11. Kyuregyan, Tatyana S. 1998. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in Music of the 18th–20th Centuries]. Moscow: Sfera (In Russian).
12. Loseva, Olga V. 2016. "O strukturnoy modeli barokko, ili Chto takoe razvertyvanie [On the Structural Model of the Baroque, or What is Fortspinnung]." In *Muzykal'nye miry Yuriya Nikolaevicha Kholopova* [Musical Worlds of Yuriy N. Kholopov], 233–39. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
13. Mazel', Lev A. 1939. Kontseptsiya E. Kurta [The Concept of E. Kurth]. In *Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniya* [Essays on the History of Theoretical Musicology] by Lev A. Mazel' and Iosif Ya. Ryzhkin, vol. 2, 21–104. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russian).
14. Mazel', Lev A. 1979. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy* [Structure of Musical Compositions] Moscow: Muzyka. (In Russian).
15. Mazel', Lev A., and Viktor A. Tsukkerman. 1967. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of Musical Compositions. Elements of Music and Methodology of Analysis of Small Forms]. Moscow: Muzyka. (In Russian).

- Elements of Music and Methods of Analysis of Small Forms]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
16. Marx, Adolf Bernhard. 1893. *Vseobshchiy uchebnyk muzyki* [The Universal School of Music]. Moscow: Yurgenson. (In Russian).
 17. Mies, Paul. 1932. “Znachenie eskizov Betkhovena dlya izucheniya ego stilya [The Significance of Beethoven’s Sketches for the Study of His Style],” translated by Galina M. Van’kovich. In *Problemy betkhovenskogo stilya* [Problems of the Beethoven’s Style], edited by Boleslaw S. Przybyszewski, 207–338. Moscow: OGIZ–Muzgiz. (In Russian).
 18. Protopopov, Vladimir V. 1983. “O tematizme i melodike S. I. Taneeva [On the Thematic Construction and Melody of S. I. Taneev].” In *Izbrannye issledovaniya i stat’i* [Selected Works and Articles], compiled by Nikolay N. Sokolov, 60–75. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
 19. Protopopov, Vladimir V. 1983. “O principakh formoobrazovaniya u Shostakivicha [On the Principles of Forming in Shostakovich].” In *Izbrannye issledovaniya i stat’i* [Selected Works and Articles], compiled by Nikolay N. Sokolov, 75–98. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
 20. Skrebkov, Sergey S. 1940. *Polifonicheskiy analiz* [Polyphonic Analysis]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
 21. Skrebkov, Sergey S. 1965. *Uchebnyk polifonii* [Polyphony Textbook]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 22. Sposobin, Igor’ V. 1958. *Musikal’naya forma* [Musical Form]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
 23. Kholopov, Yury N. 1977. “Musikal’nye formy Barokko [Musical forms in the Age of Baroque].” Section 2 of *Analiz muzykal’nykh proizvedeniy* [Analysis of Musical Compositions], The program-summary for the history, theory and composition departments of music universities. Moscow: [s. p.]. (In Russian).
 24. Kholopov, Yury N. 2015. “Organnyye khoral’nye obrabotki I. S. Bakha [Organ Chorale Arrangements by J. S. Bach].” In *O printsypakh kompozitsii starinnoy muzyki* [On the Principles of Ancient Music Composition], compiled and edited by Tatyana S. Kyuregyan. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
 25. Kholopov, Yury N. 2015. “Nekotorye problemy muzykal’nogo formoobrazovaniya v instrumental’nykh sochineniyakh I. S. Bakha [Some Problems of Musical Forming in Instrumental Compositions of J. S. Bach].” In *O printsypakh kompozitsii starinnoy muzyki* [On the Principles of Ancient Music Composition], compiled and edited by Tatyana S. Kyuregyan. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
 26. Kholopova, Valentina N. 1999. *Formy muzykal’nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg: Lan’. (In Russian).
 27. Tsukkerman, Viktor A. 1980. *Analiz muzykal’nykh proizvedeniy. Obshchie printsypy razvitiya i formoobrazovaniya v muzyke. Prostye formy* [Analysis of Musical Compositions. General Principles of Development and Forming in Music. Simple Forms]. Moscow: Muzyka. (In Russian).

28. Chugaev, Aleksandr G. 2009. *Uchebnik kontrapunkta i polifonii* [Textbook of Counterpoint and Polyphony]. Compiled and edited by Inna M. Iglitskaya. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
29. Yuzhak, Kira I. 1975. "O prirode i spetsifike polifonicheskogo myshleniya [About the Essence and Specifics of Polyphonic Thinking]." In *Polifoniya* [Polyphony], 6–62. Moscow: Muzyka. (In Russian).
30. Yusfin, Abram G. 1971. "Osobennosti formoobrazovaniya v nekotorykh vidakh narodnoy muzyki [Features of Forming in Some Types of Folk Music]." In *Teoreticheskie problem muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical Problems of Musical Forms and Genres], collected papers, compiled by Lidiya G. Rappoport, 134–60. Moscow: Muzyka. (In Russian).
31. Altmann, Günter. 1968. *Musikalische Formenlehre*. 2. Auflage. Berlin: Volk und Wissen Volkseigner Verlag.
32. Blume, Friedrich. 1929. "Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung." *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 36, 51–70.
33. Boulez, Pierre. 1966. "Alea." In *Relèves d'apprenti*, compiled and edited by Paule Thévenin. Paris: Editions du seuil.
34. Caplin, William E. 1998. *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
35. Cholopow, Juri. 1994. Präludium f-moll für Klavier WoO 55. In *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, vol. 1, edited by Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus, Alexander L. Ringer, 431–32. Laaber: Laaber Verlag.
36. Dahlhaus, Carl. 1978. "Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax." *Zeitschrift für Musiktheorie* 9, no. 2: 16–26.
37. Dietz, Hanns-Bertold. 2001. "Fischer, Wilhelm." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, edited by S. Sadie, vol. 8, 900. London: Macmillan.
38. Drabkin, William. 2001. "Fortspinnung." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, edited by S. Sadie, vol. 9, 113. London: Macmillan.
39. Dreyfus, Laurence. 2001. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
40. Fischer, Wilhelm. 1915. "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstil." *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 24–84.
41. Apel, Willi. 1974. "Fortspinnung." In *The Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, edited by Willi Apel, 329. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
42. Eggebrecht, Hans Heinrich, ed. 1967. "Fortspinnung." In *Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Sachteil, 299. Mainz: B. Schott's Söhne.
43. Hepokoski, James, and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford and New York: Oxford University Press.

44. Kaiser, Ulrich. 2015. "Periode und Satz." musikanalysenet: Open Educational Resources zur Musiktheorie und musikalischen Analyse. Accessed March 3, 2021. <https://musik-analyse.net/tutorials/periode-und-satz/>.
45. Klauwell, Otto Adolf. 1894. *Die Formen der Instrumentalmusik*. Köln a. Rh.; Leipzig: H. vom Ende's Verlag.
46. Klauwell, Otto Adolf. 1899. *Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln a. Rh.; Leipzig: H. vom Ende's Verlag.
47. Kühn, Clemens. 1992. *Formenlehre der Musik*, 3rd edition. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel [etc.]: Bärenreiter.
48. Kühn, Clemens. 1995. "Form." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2nd edition, edited by Ludwig Finscher, Sachteil 3, 607–43. Kassel [etc.]: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler.
49. Kurth, Ernst. 1917. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel.
50. Leichtentritt, Hugo. 1948. *Musikalische Formenlehre*. 4th edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
51. Leichtentritt, Hugo. 1951. *Musical Form*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
52. Marx, Adolf Bernhard. 1856. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, vol. 2. 4th edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
53. Marx, Adolf Bernhard. 1884. *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*. 10th edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
54. Mies, Paul. 1925. *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
55. Mutch, Caleb. 2018. "The Formal Function of *Fortspinnung*." *Theory and Practice* 43, 1–32.
56. Ratz, Erwin. 1968. *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bach's und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. 2nd edition. Wien: Universal Edition.
57. Riemann, Hugo. 1901. "Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entwicklung der Sonatenform." In *Präludien und Studien*, vol. 3, 157–70. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger.
58. Riemann, Hugo. 1903. *Der polyphone Satz*. Vol. 2 of *Große Kompositionslehre*. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann.
59. Rohringer, Stefan. 2016. "Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen 'Satz' und 'Periode.' 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13, Sonderausgabe: Carl Dahlhaus und Musitheorie, 155–291. <https://doi.org/10.31751/866>.
60. Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Edited by Gerald Strang, with an introduction by Leonard Stein. London; Boston: Faber and Faber.
61. Schönberg, Arnold. 1979. *Grundlagen der musikalische Komposition*. Wien: Universal Edition.

62. Webern, Anton. 2002. Über musikalische Formen: aus den *Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, edited by Neil Boynton. Vol. 8 of *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*. Mainz: Schott.

Received: March 29, 2021

Accepted: May 28, 2021

Author's information:

Tatyana S. Kyuregyan — Dr. Habil. in Arts, Full Professor at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



Научная статья
УДК 783:271.222(47+57)-86
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.004>

Гектографированные певческие книги старообрядцев поморского согласия: особенности состава и редакции гимнографических текстов

Татьяна Генриховна Казанцева^{1,2}

¹ Государственная публичная научно-техническая библиотека
Сибирского отделения Российской академии наук,
ул. Восход 15, 630102 Новосибирск, Российская Федерация;

² Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
ул. Советская 31, 630099 Новосибирск, Российская Федерация
kerzak2002@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8316-5668>

Аннотация: Статья посвящена фактически неизученному комплексу старообрядческих певческих книг знаменной нотации, изданных на рубеже XIX–XX в. методом гектографии. Рассматриваются издания, вышедшие из мастерской наставника поморской общины г. Тулы Д. В. Батова. Данные издания представляют особый интерес, так как содержат нетипичную для беспоповской традиции новоистинноречную редакцию гимнографических текстов. Основными аспектами исследования являются исторический контекст возникновения поморской истинноречной редакции гимнографических текстов, кодикология гектографированных изданий Д. В. Батова, структура и состав певческих книг, особенности невменной нотации и степень сохранности исходных мелодико-ритмических характеристик песнопений в отредактированной версии. Материалом исследования послужили экземпляры из фондов Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Новосибирска.

В ходе исследования были сделаны следующие наблюдения. Попытки исправления гимнографического текста богослужебных песнопений «на речь» неоднократно предпринимались в беспоповском старообрядчестве. Появление гектографированных изданий стало логичным итогом данного процесса. Структура и состав гектографов воспроизводят дореформенные типы певческих книг, но имеют свои особенности, в частности характеризуются расширением репертуара песнопений. Редакция гимнографического и невменного текста опирается на редакцию, принятую в поповском старообрядчестве, но учитывает рукописную поморскую традицию, а также редакцию дореформенных нотированных печатных книг. Поморские певческие книги впервые были отредактированы во второй четверти XIX в. представителями московского старообрядчества А. С. Сергеевым, И. В. Анисимовым, П. В. Сорокиным. Логично предположить, что именно эта версия лежит в основе изданий Д. В. Батова. Однако нельзя исключить вероятность того, что Д. В. Батов не только издавал певческие книги, но и вносил в них некоторые коррективы. Таким образом, перспективными задачами исследования могут стать поиск рукописей-протографов и сравнительный анализ структуры, состава и нотации батовских гектографов с предполагаемыми прототипами.

Ключевые слова: певческие книги знаменной нотации, старообрядческая традиция, гектографированные издания, редакция гимнографического текста, Д. В. Батов

Для цитирования: *Казанцева Т. Г.* Гектографированные певческие книги старообрядцев поморского согласия: особенности состава и редакции гимнографических текстов // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 102–125. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.004>.

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

Research Article

Hectographed Singing Books of the Old Believers of the Pomorian Community: Features of the Composition and Edition of Hymnographic Texts

Tatiana G. Kazantseva^{1,2}

¹ State Public Scientific and Technical Library
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,
15 Voskhod St., Novosibirsk 630102, Russia;

² Glinka Novosibirsk State Conservatory,
31 Sovetskaya St., Novosibirsk 630099, Russia
kerzak2002@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8316-5668>

Abstract: The article is devoted to a virtually unexplored complex of Old Believer singing books of znamenny notation, published at the turn of the 19th–20th centuries by the method of hectography. The editions considered came out of the workshop of the mentor of the Pomorian community in Tula D. V. Batov. These editions are of particular interest, since they contain a *novoistinnorechnaya* version of hymnographic texts, which is atypical for the Pomorian tradition. The main aspects of the research are the historical context of the emergence of the Pomorian *novoistinnorechnaya* edition of hymnographic texts, the codicology of hectographed editions of D. V. Batov, the structure and composition of singing books, the peculiarities of the neume notation and the degree of preservation of the original melodic-rhythmic characteristics of chants in the edited version. The material for the study was the exemplars from the collections from St. Petersburg, Yekaterinburg, Novosibirsk.

During the study, the following observations were made. Attempts to correct the hymnographic text of liturgical hymns “for speech” were repeatedly undertaken among the Bespopovtsy Old Believers. The appearance of hectographed editions was the logical result of this process. The structure and composition of hectographs reproduce the pre-reform types of singing books, but they have their own characteristics, in particular, they are characterized by an expansion of the repertoire of chants. The edition of the hymnographic and neume text is based on the version customary for the Popovtsy Old Believers, but takes into account the handwritten Pomorian tradition, as well as the pre-reform non-notated printed books. Pomorian singing books were first corrected in the second quarter of the 19th century by representatives of the Moscow Old Believers A. S. Sergeev, I. V. Anisimov, P. V. Sorokin. It is logical to assume that it is this version that underlies the publications of D. V. Batov. However, one cannot exclude the possibility that D. V. Batov not only published singing books, but also made some adjustments to them. Thus, the search for manuscripts-protographs and a comparative analysis of the structure, composition, and notation of Batov’s hectographs with supposed prototypes can become promising research tasks.

Keywords: singing books of znamenny notation, Old Believer tradition, hectographed editions, redaction of the hymnographic text, D. V. Batov

For citation: Kazantseva, Tatiana G. 2021. "Hectographed Singing Books of the Old Believers of the Pomorian Community: Features of the Composition and Edition of Hymnographic Texts." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 3 (September): 102–125. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.004>.

Первые старообрядческие издания певческих книг, текст в которых воспроизводился методом гектографирования¹, появились в конце XIX века. Крюковые гектографы хронологически предшествуют известным многотиражным изданиям² и типологически являются переходной формой, имеющей признаки как печатной книги, так и рукописи. С первой гектографы роднит многократное стереотипное воспроизведение образца, со второй — объективная ограниченность экземпляров одного «завода» (тиража) и рукописный способ изготовления матрицы.

Гектографические мастерские в это время были у представителей большинства старообрядческих согласий, но только три из них известны как издательства книг знаменной нотации: это принадлежавшая старообрядцам-поповцам белокрыницкого согласия мастерская «Братства Честного и Животворящего Креста Господня» в Москве и две поморские — П. М. Безводина в Сызрани и Д. В. Батова в Туле [3, 71–73; 28, 7–9].

Настоящая статья посвящена певческим гектографам, вышедшим из мастерской известного представителя поморцев-брачников, начетчика, апологета своего согласия, полемиста Д. В. Батова (1825–1910) [31]. Изданные им певческие книги интересны не только способом тиражирования, но и редакцией гимнографического текста, не типичной для основного корпуса крюковых поморских рукописей и печатных изданий, — они истинноречны. К рассмотрению предлагаются следующие аспекты: исторический контекст возникновения поморской истинноречной редакции гимнографических текстов, кодикология гектографированных изданий Д. В. Батова, структура и состав певческих книг, особенности невменной записи и степень сохранности исходных мелодико-ритмических характеристик песнопений в отредактированной версии. Материалом исследования являются экземпляры,

¹ Гектограф («Скоропечатник») — одно из первых множительных приспособлений, работа которого основана на химических свойствах желатиновой массы и специальных анилиновых чернил; изобретен и запатентован в 1869 году М. И. Алисовым; позволял получать до 100 копий с одного рукописного макета. Широко использовался старообрядцами для тиражирования уставной, вероучительной и полемической литературы. Устройство гектографа и техника работы на нем описаны в [28, 5–9], там же перечислены основные старообрядческие гектографические мастерские и имена их основателей.

² Напомним, что ко времени появления гектографированных певческих книг был издан только так называемый «Морозовский круг» (Круг церковного древнего знаменного пения: в 6 ч. / Изд. иждивением А. И. Морозова. СПб.: Балашов, 1884–1885), который нельзя назвать собственно старообрядческим. Несмотря на то, что это издание осуществлялось по рукописи уставника старообрядческого Морозовского хора И. А. Фортова и финансировалось А. И. Морозовым, оно все же представляло собой преимущественно инициативу Общества любителей древней письменности и проходило при активном участии протоиерея о. Димитрия Разумовского [5, 21–22; 25]. Начало многотиражного нотопечатания у старообрядцев поповцев (издания Л. Ф. Калашникова) и беспоповцев-федосеевцев (типография при Преображенском богадельном доме) относится к рубежу 1900-х — 1910-х годов.

находящиеся в фондах Древлехранилища Пушкинского Дома, Библиотеки Российской академии наук, ряда учреждений Урала и Сибири³.

Как известно, представители поморского и федосеевского согласий (в отличие от поповского старообрядчества, которое приняло результаты работы комиссии дидакалов 1668/70 годов по исправлению певческих текстов с целью устранения раздельноречия⁴, свойственного рукописям предшествующего периода) предпочли сохранить в своей литургической практике древние «наонные» тексты, считая справу середины XVII века неприемлемым «поновлением»⁵. Эта практика была освящена авторитетом духовного центра старопоморского старообрядчества — Выго-Лексинского общежития, где сложилась своя школа книжного письма, ставшая «канон» для беспоповской традиции [33; 21].

Тем не менее на протяжении всей истории названных согласий в их среде периодически поднимался вопрос об исправлении гимнографического текста «на речь». Так, единоверческий миссионер (бывший поморец-брачник) А. Е. Сорокин утверждал, что в пользу новоистинноречия высказывался один из основоположников Выговской пустыни — Андрей Денисов [27, 165]; более того, в старообрядческих сочинениях упоминаются Ирмосы, «писанные на речь в их обители Иваном Даниловичем» и подаренные выговским киновиархом московским единоверным христианам [12, 601, 623]⁶. В середине XVIII и в первой трети XIX века появляются сочинения Ивана Алексея Стародубского [18, 17–86; 7], федосеевца Гавриила Артамонова [27, 167–199; 11] и поморца Андреана Сергеева [18; 9], направленные против раздельноречия. В ряде источников встречаются сведения о попытке Андреана Сергеева и И. В. Анисимова ввести в 1827 году истинноречное пение в Покровской (Монинской) моленной⁷. Эта попытка привела к расколу общины и переходу инициаторов нововведения в моленную федосеевца Грачева [4, 5; 16, 12 *второго счета*; 20, 525].

К этому же времени относится первый опыт исправления поморских певческих текстов «на речь» [27, 166–167; 20, 525; 12, 617]. Упоминание о начале работы в 7336 (1828) году над переложением «на речь» «всего годового круга сего пения» встречается в сохранившемся фрагменте пространного предисловия к не дошедшим

³ Список рассматриваемых в статье гектографов приведен в Приложении; большинство из них имеют краткое кодикологическое описание [28, 50, 55–56, 86–87, 109–110, 164, 197, 239–240, 250, 263; 22, 256–257, 270, 378, 380–381, 392; 19, 42, 180–181, 205–206, 234, 247–248]. См. также описи фондов Древлехранилища ЛАИ УрФУ: URL: <https://lai-urgj.urfu.ru/ru/drevlekhranilishche/opisi-fondov/> (дата обращения: 14.04.2021). Подробное музыкально-палеографическое описание получили единичные экземпляры [10, 224–225; 24, 328, 333].

⁴ Раздельноречие (хомония, наонное пение, пение «на он») — орфоэпическая редакция гимнографических текстов, встречающаяся только в певческих рукописях. Ее особенностью является замена имевшихся в древних списках певческих книг редуцированных гласных («ъ» и «ь») их полногласными аналогами («о» и «е»). Подобная замена прослеживается в крюковых рукописях от XV века. Устранение раздельноречия составляло основную задачу исправления певческих книг в середине XVII века. См., например, [29; 32].

⁵ О различиях орфоэпической редакции гимнографического текста поповских и поморских рукописей в свое время писала Т. Ф. Владышевская [2; 1, 241–242].

⁶ Рукопись с автографом Андрея Денисова хранится в собрании Д. В. Разумовского (РГБ. Ф. 379. № 55).

⁷ О Покровской (Монинской) моленной см.: [30; 34].

до нас рукописным Ирмосам (ИРЛИ. Латг. собр. № 224). Ф. В. Панченко в одной из своих публикаций указывает две истинноречные поморские рукописи 1835 и 1840 годов, ныне хранящиеся в собрании Д. В. Разумовского [20, 526–527]. На внутренней стороне нижней крышки переплета одной из них (РГБ. Ф. 379. № 11. «Грамматика певчая церковнаго старознаменнаго песнопения») имеется карандашная владельческая запись, свидетельствующая о написании книги в 1835 году П. В. Сорокиным под руководством И. В. Анисимова, А. С. Сергеева и И. Я. Яковлева⁸.

В сочинении «О согласии слов, разума и веры православия по церковному знаменному пению с книгами старопечатными правильною речью», приплетенном в качестве одного из приложений к истинноречному поморскому Обиходу того же собрания, есть указание на то, что данная рукопись, «якоже и весь годовой круг сего пения», была начата и завершена в 7348/1840 году «в царствующем граде Москве, в Лефортовской части 2-го квартала, в Генеральной улице, что в Преображенском молитвенном старообрядческом доме, иждивением и трудами управляющего духовными делами Ивана Васильевича Анисимова с прочими трудившимися» (РГБ. Ф. 379. № 47. Л. 321).

На рубеже XIX–XX веков Д. В. Батовым было издано несколько сочинений и воззваний в защиту истинноречного пения, принадлежащих как ему лично, так и другим авторам, в частности не менее известному поморскому полемисту, наставнику саратовских поморцев Т. А. Худошину [12, 603–630]. В 1909 году на Первом всероссийском соборе христиан-поморцев, благодаря убедительному выступлению Т. А. Худошина, было принято постановление о признании равноправия старой раздельноречной и новоистинноречной редакций, а решение о принятии той или иной формы пения отдавалось на усмотрение приходов [23, л. 12 об.].

Таким образом, гектографированные певческие книги мастерской Д. В. Батова стали явлением вполне подготовленным и востребованным в условиях обострившейся на рубеже XIX–XX веков в беспоповском старообрядчестве полемики вокруг редакции гимнографических текстов⁹. Приобретение гектографами статуса печатной книги придало им определенную авторитетность, и вскоре они превратились в «образцовые»: их стали копировать от руки. Так, например, в собрании Красноярской краевой научной библиотеки имеется рукопись, которую в 1909 году «собственноручно» переписал хвалынский мещанин Василий Иванович Авдюнин «с батовских оригиналов» (ГУНБКК. № В–007086 Н. Л. 193 об.) [6, 78–79].

Комплекс изданных Д. В. Батовым истинноречных певческих книг представлен фактически полным кругом знаменного пения, а также музыкально-теоретическими руководствами. Их репертуар отражен в книготорговых каталогах издателя [31, 184–189; 27, 386–392].

⁸ Полная версия владельческой записи впервые опубликована Ф. В. Панченко [20, 526].

⁹ Полемика по этому вопросу велась не только в поморском, но и, вероятно, в федосеевском согласии. Известно, например, что в 1928 году к несостоявшемуся Всероссийскому собору федосеевцев свой вариант исправления раздельноречных певческих текстов готовил староста и руководитель хора старообрядческой моленной в Старой Тушке Л. А. Гребнев, более известный исследователям как издатель. Проект не был завершен [17].

Певческие гектографы, вышедшие из мастерской Д. В. Батова, безошибочно атрибутируются по ряду кодикологических примет¹⁰. Все они имеют формат в $\frac{1}{4}$ долю листа (примерно 21,0×17,0 см) и изготовлены из бумаги одного сорта со штемпелями фабрики Гончарова № 5 или № 6. На одном из экземпляров имеется автограф издателя — дарственная запись В. Н. Хмельнинскому (НИОР БАН. Тек. пост. 731. Л. 1). К сожалению, в записи не указан год дарения, поэтому единственную возможность приблизительного датирования изданий предоставляют вышеназванные бумажные штемпели, которые использовались в период с 1895 по 1902 год [14, № 51].

Листы изданий пронумерованы кириллической цифрой (в правом нижнем углу лицевой стороны); в середине нижнего поля первого листа каждой тетради проставлены сигнатуры. На страницах изданий в преобладающем большинстве случаев размещено по 10 строк нотированного текста. Вербальная и крюковая строки напечатаны фиолетовыми анилиновыми чернилами различной степени насыщенности (последняя зависела от порядкового номера экземпляра каждого «завода»), звуковысотные и указательные пометы на знаменах — темными анилиновыми пурпурными, в большинстве археографических описаний обозначенными как «красные». Впрочем, цвет помет может иметь розовый оттенок, не отличаться от цвета основного текста или меняться на протяжении издания.

Теми же пурпурными чернилами выполнены инициалы и заголовки разделов. Для украшения использовано несколько (не более десяти) типов заставок, крупные орнаментированные инициалы и два вида концовок, вполне оригинальных по рисунку и лишь отдаленно напоминающих типичные мотивы орнамента рукописей поморской традиции (см. на вклейке цвет. ил.). Набор украшений стандартен и встречается в разных изданиях Д. В. Батова.

Среди почерков, которыми написаны тексты оригиналов для копирования, удалось выделить два вида позднего старообрядческого полуустава. Первый — уверенный, ровный, регулярный, литеры вербального текста приближаются к квадрату или незначительно вытянуты по вертикали, встречается характерное написание букв «земля» с волнистым нижним дуктом, «э» оборотное с аналогичным срединным элементом и др.; мачты знаков *крюка* и *столицы* имеют небольшой наклон вправо, диагональные линии *стрел*, *скамещ*, *подчасий* ровные, иногда слегка выгнутые, пометы *равно* выписаны в форме открывающихся круглых скобок. Второй почерк аккуратный, разреженный; литеры вытянуты вверх; мачты некоторых *крюков* и *столиц* написаны почти вертикально, нижний угол более острый, начертание *запятой* и основного элемента знака *голубчик борзый* укороченное; помета *равно* более округла и напоминает букву «с». Несмотря на истинноречный гимнографический текст, в графике не сохраняется поморская традиция — знамена не имеют «тушевых» *признаков* и снабжены только киноварными пометами, иногда опомечивание избыточно и включает обозначение высоты всех входящих в знак ступеней.

Можно полагать, что первый почерк принадлежит самому Д. В. Батову: им переписано большинство «макетов», к тому же аналогичным почерком написано

¹⁰ Кодикологический анализ гектографов основан на методических рекомендациях П. И. Мангилева [15].

музыкально-теоретическое руководство, ранее атрибутированное этому издателю [13; 8]. Второй почерк может принадлежать одному из помощников тульского наставника, среди которых упоминаются его внучка и Ф. П. Кондратьев. Ни один из выявленных экземпляров не является «стереотипным изданием», это продукция разных «заводов», для которых рукопись-оригинал готовилась заново.

В изданиях Д. В. Батова традиционные самоназвания певческих книг заменены на новые: «Ирмосы каноновъ творения преподобнаго Иоанна Дамаскина и другихъ боголюбивыхъ и богопрославленныхъ святыхъ песнотворцовъ. Священный и святѣйшій плодъ веры и любви», «Обиходъ церковно-знаменныхъ песнословийъ», «Знаменныя песнословия Триодей постной и цвѣтной» и т. д. Встречающиеся в гектографах названия, в свою очередь, не совпадают буквально с приведенными для тех же певческих книг в издательских каталогах Д. В. Батова. В последних подчеркивается принадлежность данных книг к «праворечному слогу», например «Ирмосы праворечнаго слога» и т. п.

Структура и состав гектографированных певческих книг в целом ориентированы на поморский рукописный канон, но в ряде случаев он подвергается серьезному переосмыслению. Например, в Ирмосах сохраняется характерная для поморских и древнерусских списков этой книги последовательность изложения ирмосов в песнях — осмогласные, праздников, триодные (напомним, что в поповской редакции книги эта последовательность была изменена). Однако из репертуара исчезают так называемые «прибыльные» ирмосы, которые в древнерусских рукописях выписывались отдельно, а в поморской традиции вошли в состав основных разделов-гласов [21, 24–25]. Очевидно, составитель, ориентировавшийся в своей работе на печатные служебные книги, не нашел в них текстовых аналогов этим «дополнительным» песнопениям.

Особой редакцией представлен Октай. С одной стороны, его репертуар сокращен за счет разделов малой вечерни и богородичнов седмичных дней, что характерно для многих поздних списков поповской традиции, с другой — расширен даже по сравнению с полными поморскими рукописями. В разделе великой вечерни каждого гласа содержится не только исчерпывающий список воскресных стихир на «Господи, воззвах» (семь, включая стихиры восточны) и на стиховне (четыре) с их богородичными, но и песнь вечернего входа «Свете тихий», часто встречающаяся в поповских, особенно в гуслицких списках этого типа книги. В раздел утрени, кроме степенных антифонов, четырех стихир на хвалитех, а также типичных для поморских рукописей тропаря с богородичном, ипакои и богородична по хвалитным стихирам «Прѣблагословенна еси», включены кондак, прокимен, припев по канонам «Свят Господь» и тропари по Великому славословии «Днесь спасение миру» и «Воскрес из гроба», чередующиеся в нечетных и четных гласах и имеющие во всех случаях оригинальный распев. В 1-м гласе на утрени дополнительно выписаны воскресные стихиры по Евангелии (глас 7) и по 50-м псалме (глас 6). В разделе, обозначенном заголовком «На часахъ» и соответствующем литургии, помещен тропарь-блаженна. В традиционном для Октоихов разделе евангельских стихир каждая из них предваряется светильном и богородичном.

Расширенным составом представлены службы двунадесятых праздников, изданных отдельными тетрадами. Как правило, разделы малых вечереи здесь содержат славники стихир на «Господи, воззвах» и на стиховне. Великая вечерня

включает стихиры на «Господи, воззвах» (до восьми), на литии и на стиховне (до трех в каждой группе) со славниками. В разделе утрени выписаны тропарь, величание знаменного и путевого роспевов со стихами избранного псалма и стихира по 50-м псалме. Кроме того, здесь же помещены седалны и кондаки с икосами по третьей и шестой песням канона, припевы на девятой песни, светильны и соответствующая евангельская стихира. Для отдельных служб дополнительно включены особые песнопения. Например, служба Крестовоздвижения дополнена Трисвятым по Славословии великом, песнопением на поклонение Кресту, славником на целование Креста. В этом издании особо отметим седалны на канонах, распетый вариант которых фактически не встречается в древнерусских и старообрядческих рукописях, но становится приметой пореформенных списков.

Нетипичным для старообрядческих певческих книг является размещение после основной службы «Канона молебного» с полностью распетыми ирмосами и тропарями, а также катавасиями «Спаси от бед». Происхождение распева тропарей, как правило, в древнерусской и старообрядческой традиции произносимых в речевой форме, требует дальнейшего уточнения¹¹. Молебный канон также дополнен песнопением «Елицы во Христа крестистесь», прокимном перед чтением Апостола, стихирами на стиховне. Все отмеченные дополнения отражают не столько структурный канон соответствующей певческой книги (точнее, ее раздела), сколько реальную литургическую практику пения молебного канона у старообрядцев.

Значительно переосмыслены структура и состав певческой книги «Обиход». Издание, озаглавленное как «Обиход знаменных песнословий», представляет собой первую часть типового древнерусского и старообрядческого Обихода, включающую великую вечерню, павечерницы, полунощницы, утреню и часы. В разделе дополнений традиционно приведены песнопения из чина «За упокой».

Объем публикации не позволяет перечислить все содержательные особенности данной книги, отметим лишь, что репертуар песнопений в ней вполне соответствует полному составу поморского Обихода, включая кафизмы утрени воскресной и седмичных дней (Псалтирь певчая), исполняющихся певчески преимущественно на службах старообрядцев-беспоповцев. Многораспевность, представленная образцами демественного и путевого роспевов в столповой нотации, используется умеренно. Из репертуарных «редкостей» следует назвать припев по восьмой песни канона «Хвалим, благословим... Поем и перевозносим» и стихире Богородице на молебне, глас 6 «Не остави нас в человеческое предстояние», а также песнопение «Единородный Сын», распетое в каждом из 8-ми гласов и два осмогласника для текстов, обычно произносимых в речевой форме — «Исповедание православных веры» и псалом 33.

¹¹ Каноны двенадцатым и некоторым великим праздникам с нотированными тропарями имеются в самых полных Стихирарях «Дьячьё око» последней трети XVI — начала XVII века (см., например, ГПНТБ СО РАН. Q.I.5; ГИМ. Единоверческое 37; РНБ. Кир.-Бел. № 586/843; БАН. Собр. Строганова. № 44). В старообрядческих рукописях встречаются полные каноны Пасхе и (реже) в неделю Ваий. Возможно, в некоторых региональных традициях сохранилась устная практика распевания тропарей канонов престольным праздникам. Н. Г. Денисов указывает на такую практику в общине г. Клиницы и в Московской поморской общине [26, 61–62].

Обращает на себя внимание непривычная для поморской традиции краткость раздела величаний: здесь содержатся так называемые «припевы общие» святым, единичные персонализированные тексты, приведенные в качестве образцов для различных ликов святости, и несколько величаний русским князьям и другим святым.

Краткость этого списка компенсируется самостоятельным разделом, расположенным перед чином «За упокой» и названным «Избранныя песнословия». Сюда включены величания целому ряду праздников и памятей святых, часто дополненные светильными, а в некоторых случаях и песнопениями других жанров — тропарем и кондаком, стихирой на литии. Наиболее полно выписаны службы Покрову Богородицы, святителю Николе, Иоанну Предтече, святым апостолам Петру и Павлу, Российским святым чудотворцам, Усекновению главы Иоанна Предтечи. Они представлены (помимо величаний и светильнов) славниками всех групп стихир вечерни и утрени (а иногда и самими стихирами), стихирой по 50-м псалме, тропарем и кондаком. Таким образом, данный раздел может быть трактован как контаминация репертуаров Обихода и певческой книги Трезвоня, содержащей преимущественно образцы стихирного жанра служб отдельных наиболее почитаемых великих и средних праздников.

Как репертуарную контаминацию можно определить и содержание еще одной певческой книги, названной издателем «Знаменные песнословия Триодей постной и цветной». Несмотря на самоназвание, Триодью данная книга не является, она представляет собой второй раздел Обихода (так называемый Постный), включающий песнопения Великого Поста и Пасхи.

Полнота состава песнопений в этой книге не только приближается к объему песнопений соответствующего ей раздела поморских рукописных Обиходов, но и превосходит его. Расширение происходит двумя способами. Первый — увеличение числа собственно обиходных песнопений. Так, в разделе «нефимона», обычно ограничивающемся припевом «Господи сил, с нами буди» со славниками, приведены все нотированные стихи 148 псалма; полностью выписаны «Надгробныя славословия Живоносному Иисусу Христа погребению», состоящие из почти 100 самостоятельных текстов, распетых по моделям статейных припевов 17 кафизмы.

В Пасхальном разделе, помимо канона (включающего полностью распетые ирмосы, тропари, кондак, икос, воскресные стихиры 7-го и 6-го гласов и троичен) и стихир 5-го гласа «Да воскреснет Бог», помещены сохранившиеся только в старообрядческой практике хвалитные стихиры 1-го гласа (первая — «Поем Твою Христе спасеную страсть») и фактически вышедшие из употребления стихиры на целование 6-го и 8-го гласов со славником 5-го гласа (первая — «Днесь всечестная Пасха»). Отметим также, что к стихирам Великой субботы 8-го гласа «Днесь ад» добавлены не только четыре начальные на «Господи воззвах» 1-го гласа, но и их богородичен «Всемирную славу», песнь вечернего входа «Свете тихий», стихиры на стиховне с богородичном «Се исполнися Исайино проречение».

Дополнения второго рода — стихиры и/или славники, светильны и задостойники, тропари и кондаки, часто присоединяющиеся к традиционным для Обихода песнопениям. Так, например, кондак в четверг Пятой недели Поста «Душе моя, душе моя, востани» явно добавлен к постоянному в Обиходе образцу того же жанра, исполняющемуся в субботу той же недели «Възбранной Воеводе». Другой

пример — расширение обиходного репертуара в неделю Крестопоклонную, как правило, состоящего из Трисвятого и песнопения на поклонение Кресту, за счет славника на стиховне, светильна и богородична.

При небольшом числе дополнительных песнопений важным является то, что ими отмечены все недели и особые дни Великого Поста и пасхального периода вплоть до недели Всех святых. Большинство дополнительных песнопений относятся к Триодному стихирарю. При этом репертуар песнопений некоторых служб фактически дублирует состав Триодного стихираря в краткой редакции. Например, в неделю Фомины выписаны славники всех групп стихир, тропарь, величание (знаменное и путевое), прокимен, стихира по Евангелии, кондак, два светильна. Таким образом, дополнения второй группы вполне объясняют причину, по которой могло быть изменено традиционное название книги, а в новое включено указание на Триоди.

Гимнографический текст песнопений в гектографированных изданиях, как следует из указаний книгоиздательского каталога, исправлен на «праворечный слог». Особо следует отметить, что автор (или авторы) данной редакции не просто устранил в них раздельноречные элементы — им была проделана масштабная работа по сопоставлению вербального текста певческих рукописей с аналогичными в служебных книгах дореформенной («иосифовской») печати. В частности, в Ирмосах на полях, рядом с исправленными текстами он дает точные отсылки на издания, по которым была проведена «справа», например: «Шестод[нев] 9 [лист] Иосифа патриарха» (ирмос первой песни 1-го гласа «Твоя победительная»), «Октай лис[т] 76» (то же, «Люты работы»), «Окт[ай] лис[т] 85 на об[ороте]» (то же, «Песнь победную»), «Треодъ пост[ная] лис[т] 296» (ирмос второй песни 1-го гласа «Видите, видите, яко Аз есмь Бог») и т. д. Исправление гимнографического текста по печатным изданиям принципиально отличает данную редакцию от редакции, например, поповских крюковых рукописей, в которых сохранились традиционные лексемы и словоформы, характерные только для певческих книг.

Исправление гимнографического текста, повлекшее за собой изменение числа распеваемых слогов, в свою очередь, привело к необходимости редактирования невменного текста. Методика работы редактора в данном направлении и ее результаты едины для всего корпуса исправленных текстов, поэтому их удобнее продемонстрировать на конкретном примере. В качестве такового приведем самое первое песнопение из книги Ирмосы «Твоя победительная». В нотном примере дано сравнение характерной для поморских рукописей раздельноречной редакции (верхний нотный стан) с новоистинноречной поповской (нижний)¹² и текстом из гектографированных Ирмосов Д. В. Батова (средний). Редакция,

¹² Поморский и поповский тексты приведены по печатным изданиям начала XX века, существенным, согласно указаниям издателей, на основе образцовых рукописей каждой из традиций: Ирмосы. 2-е тисн. М.: Тип. при Преображенском богадельном доме, 1912. Л. 1–1 об.; Ирмосы / Изд. Л. Ф. Калашников. Киев: Типо-литография Кульженко, 1912. Л. 2. Расшифровка невменного текста поморской раздельноречной редакции осуществлялась по Справочнику Е. А. Григорьева (*Григорьев Е. А.* Пособие по изучению церковного пения и чтения. 2-е изд., доп. и перераб. Рига: Рижская Гребенщицковская старообрядческая община, 2001), из него же заимствованы «имена» попевок. Крюковой текст из Ирмосов Л. Ф. Калашникова переведен на пятилинейную нотацию по Азбуке того же издателя (*Калашников Л. Ф.* Азбука церковного знаменного пения. Изд. 3-е, перераб. со 2-го. М.: Книгоизд-во «Знаменное пение», 1915).

содержащаяся в певческих книгах поповской традиции, приводится нами в связи с предположением об их использовании поморскими редакторами при создании своей версии певческих текстов. В частности, сведения о возможности такого заимствования обнаруживаются в «Алфавите духовном» поморского писателя XIX века Василия Золотова, указывающего, что истинноречные поморские рукописи были переписаны «от Рогожского поповщинского кладбища напевов <...> поповщинским роспевом» (цит. по: [20, 527, 528]).

Строка 1

Тво_ я по_ бе ди те_ ле на_ я де_ сни ца_

Тво_ я по_ бе ди тель_ на_ я де_ сни_ ца_

Тво_ я по_ бе ди тель_ на_ я де_ сни_ ца_

Строка 2

Бо_ го_ ле_ пно во кре_ по_ сти про_ сла_ ви_ ся

Бо_ го_ ле_ пно в кре_ по_ сти про_ сла_ ви_ ся

Бо_ го_ ле_ пно в кре_ по_ сти про_ сла_ ви_ ся

Строка 3

Та_ бо_ без_ со_ ме_ рте_ не

Та_ бо_ без_ сме_ ртне

Та_ бо_ без_ сме_ ртне

Строка 4

Ве_се_мо_гу_ща_я про_ти_ве_ны_я со_тре
 Все_мо_гу_ща_я про_ти_вны_я со_тре
 Все_мо_гу_ща_я про_ти_вны_я со_тре

Строка 5

И_зра_иль_тя_но_мо
 И_зра_иль_тя_но_мь
 И_зра_иль_тя_но_мь

Строка 6

Пу_ть_глу_би_ны_о_бно_вль_ше
 Пу_ть_глу_би_ны_но_во_со_де_ла_вша_я
 Пу_ть_глу_би_ны_о_бно_вль_ши

Исходный текст этого ирмоса 1-го гласа (см. верхний нотный стан) состоит из шести строк, в каждой из которых встречаются элементы раздельноречия. Напев является типичным для ирмосов и характеризуется минимальными слогораспевами, а также включает небольшие мелизматические вставки — лицевое начертание *змеицы* в строке 4 и *фитное* — в строке 5; в обоих случаях приведено их толкование дробным знаменем (в нотном примере «розводы» взяты в квадратные скобки).

В редакции певческих книг традиции старообрядцев-поповцев хомония устранена, что привело к изменениям в невменном тексте. Так, в результате устранения полногласия в слове «победителеная» первая строка вербального

текста сократилась на один слог (нотный пример, строка 1, нижний нотный стан). Сохранение мелодической линии и ритмического рисунка здесь осуществляется путем перераспределения вербального текста относительно напева, за счет чего возникает слогораспев в слове «десница», влекущий изменения в графике знамен: знаки *запятая* и *палка* заменены эквивалентным *голубчиком тихим*.

Во второй строке (верхний и нижний нотные станы) число слогов также уменьшается на один (предлог «во» заменен на не образующий слога «в», который присоединился в распеве к начальному слогу следующего слова). Помимо устранения раздельноречия, в этой строке потребовалось и исправление просодии, то есть соотношения ударного слога в слове «крепости» с акцентным знаком *крюка* (в раздельноречной версии этот слог приходился на слабую позицию нисходящего слогораспева). Редактирование было осуществлено за счет элиминации двух звуков (и, соответственно, двух *столиц* в невменном тексте) в зоне речитации перед этим словом и добавления дополнительного звука на его последнем слоге. В результате частично изменилась не только последовательность невм, но и мелодический рисунок — строка полностью утратила зону речитации, а при переходе от подвода к каденционному участку (на границе слов «крепости» и «прославися») возник повтор одновысотной ступени, отсутствовавший в плавном волнообразном движении, характерном для раздельноречной версии.

Также обращает на себя внимание замена в данной строке последнего знака: *стрела поводная тихая с задержкой* в раздельноречном тексте в поповской редакции заменена двумя знаками — *голубчиком тихим* и *стрелой простой*. Эта замена не обусловлена изменением мелодической линии или возникновением нового слогораспева (как было в первой строке) и может быть объяснена тем, что редактор поповской версии счел не вполне правильным маркирование конца строки многозвучным знаком, поэтому заменил его *стрелой простой*, часто встречающейся в поповских рукописях в функции *статвы*.

Объективно сложной для редактирования является третья строка. В наонном варианте в этой строке всего семь слогов, два из которых в слове «безсомертене» образованы полногласными, требующими устранения. Вследствие своей краткости строка не имеет речитативного участка, за счет которого напев мог бы быть сокращен без ущерба для мелодического рисунка, поэтому редакторам пришлось пожертвовать мелодически значимым элементом в предкаденционной зоне (в раздельноречном тексте он приходился на слог «без-», распеваемый *столицей с очком*) и перераспределить слоги относительно распева.

Кроме того, в поповской редакции используется другой вариант попевки *пригласка* с заменой характерного оборота, образуемого нисходящим квартовым скачком с последующим опеванием конечного тона, на более спокойное поступенное нисходящее движение в объеме терции к конечному тону *e* (в соответствующем графическом оформлении). Можно предположить, что данная замена была обусловлена сокращением числа слогов, приходящихся в раздельноречных списках этого песнопения на три последние невмы. Наконец, в начале третьей строки в поповской редакции появился отсутствующий в раздельноречном варианте четырехзвучный знак *палки воздернутой с подверткой и качкой*. Эти модификации, при сохранении основного контура, тем не менее приводят к возникновению нового мелодико-ритмического варианта данной строки.

Четвертая строка также подвергается мелодическому переосмыслению (верхний нотный стан). В раздельноречной версии вербальный текст в ней состоит из 13 слогов. Кроме того, в каденции наонного варианта встречается небольшая мелизматическая вставка (на слове «сотре»), обозначенная лицевым начертанием *змеицы* (данным, в том числе в «розводе»), переходящей в расписанную дробным знаменем попевку *подъем*. От «азбучного» варианта попевки *подъем большой* тайнозамкнутая версия отличается изысканностью и детализированностью ритмического рисунка, включающего пунктирный ритм и нарушающего принцип равномерной пульсации.

В поповской редакции в результате устранения хомонии в этой строке остается 11 слогов (нижний нотный стан). Несмотря на свою протяженность, данная строка, как и предыдущая, не содержит речитативного участка, поэтому редактирование в основном было сосредоточено на перераспределении слогов относительно напева. При этом вербальный текст оказался кардинально сдвинут относительно невменного не на два (как можно было бы предположить), а на пять знаков вправо, что привело к двум важным последствиям. Во-первых, оказался полностью элиминирован повтор начального мелодического оборота. Во-вторых, мелизматическая вставка в каденции перестала выполнять свою функцию: при сохранении мелодического рисунка формула стала озвучивать не два, а шесть слогов («противныя сотре») с их минимальной распевностью. Лицевое прочтение *змеицы* заменено его простым «азбучным» розводом и разделено на *скамеицу* и *стоицу с очком* в соответствии с двумя слогами в слове «про-ти-вны-я». Такая замена размывает графическую четкость начертания попевки *подъем большой*, а также лишает данный вариант ритмического нюанса, свойственного раздельноречной версии.

В пятой строке полностью заменена мелодическая формула: вместо *фиты со змеицей*, распев которой в раздельноречной версии тонко перекликается своим мелодико-ритмическим своеобразием с предыдущей строкой, в поповской редакции использована попевка *таганец большой*.

Заключительная строка более стабильна, мелодический контур исходного раздельноречного образца здесь в целом сохраняется, «лишний» слог в слове «обновлеше» заменен не образующим слога сочетанием *-вь-*, однако певческий знак — *статья закрытая* — над ним сохранился, что подразумевает увеличение распева предыдущего слога. Редактирование в данной строке коснулось в основном просодии: в слове «глубины» ударный слог был соотнесен с *крюком светлым*, что потребовало перемещения *стоицы* с последнего слога этого слова на первый.

Таким образом, редакция невменного текста в певческих книгах старообрядцев-поповцев в целом выполнена грамотно и бережно по отношению к исправляемому тексту. Она полностью отвечает правилам, предложенным в свое время комиссией Александра Мезенца: сокращение распева осуществляется прежде всего за счет речитативных его участков или более пространственных «продублированных» построений, а также путем перераспределения слогов относительно напева с образованием новых слогораспевов. Важным моментом является устранение просодических нарушений в координации текста и напева. Ладовая система песнопения, его опорные тоны остались прежними, две начальные и конечная строки фактически не претерпели изменений, мелодико-ритмические контуры срединных — вполне узнаваемы. Однако детально сохранить древний мелос

в отредактированных подобным способом песнопениях удастся далеко не во всех случаях, а в некоторых строках наблюдаются и более существенные изменения, связанные с иным прочтением или заменой мелодических формул.

При рассмотрении редакции данного песнопения, изложенной в гектографированных Ирмосах (средний нотный стан), становится очевидным ее сходство с проанализированным выше вариантом, содержащимся в певческих книгах старообрядцев-поповцев. В частности, аналогичным образом упразднен начальный мелодический фрагмент строки 4, лицевое прочтение *змеицы* заменено «азбучным»; фита в строке 5 замещена попевкой *таганец*; исправлена просодия.

Тем не менее графика невменного текста в гектографах не копирует полностью поповский вариант: во всех случаях, где это было возможно, редактор предпочел оставить начертания знаков, свойственные поморским протографам. Так, в строке 1 в первой позиции сохраняется знак *подчашия* (в поповском списке он заменен на *столицу с очком*), а в каденции — сочетание *запятой* и *палки* вместо предложенного в поповской редакции *голубчика тихого*. В строке 2 за последним знаком сохраняется начертание *стрелы поводной*. В строке 3 мелодически значимые знаки, в отличие от поповской редакции, не элиминируются (устранение раздельноречия осуществляется путем расширения слогораспевов), а в каденционном участке редактор даже возвращает нарушенную уже в раздельноречном списке графическую узнаваемость попевке *пригласка*, заменяя *скамеицу* на «правильную» *палку с подверткой*¹³ (см. соответствующие строки в нотном примере).

В заключительной строке редактор был вынужден проявить самостоятельность. Как указывалось выше, вербальные тексты были приведены им в соответствие с ненотированными печатными изданиями, в результате слово «обновльше», сохранившееся как в поморском, так и в поповском вариантах, было заменено на «новосоделавшая», превосходящее прежнее на 4 слога. При его координации с напевом редактор для первого дополнительного слога (*но-*) использует один из имеющихся в раздельноречном тексте звук (заменяв *столицу* на *крюк мрачный* с сохранением звуковысотности), для второго (*-во-*) — добавляет речитативную *столицу*, а для распева двух предпоследних слогов (*-ла-вша-*) дробит *статью закрытую* на два самостоятельных одновысотных знака.

Таким образом, методика исправления текста в гектографированных Ирмосах указывает на то, что редактор работал над новым текстом, используя как минимум три источника. За основу им были взяты рукописи поповской традиции, однако невменная графика сличалась с поморскими раздельноречными списками, а вербальный текст уточнялся по печатным дореформенным изданиям. Кроме того, в поиске редких песнопений для других певческих книг он, возможно, обращался к древнерусским рукописям (например, тропари по Великом славословии, дополнительные стихиры Пасхе), а в некоторых случаях и к пореформенным (седальны). Часть текстов могла быть «распета» им самостоятельно или заимствована из известной ему устной практики (например, тропари праздничных канонов, припевы «Надгробного пения»). Учитывая сказанное, данную редакцию следует признать целенаправленной и самостоятельной.

¹³ В ряде поморских рукописей, а также в первом издании Ирмосов Преображенской печати знак *палки с подверткой* или без последней сохраняется.

Самостоятельность редакции, в свою очередь, ставит вопрос о ее авторе (или авторах). Логично предположить, что Д. В. Батовым издавались певческие книги, отредактированные в период с 1828 по 1840 год названными в начале статьи представителями московского новопоморского старообрядчества — И. В. Анисимовым, А. С. Сергеевым, П. В. Сорокиным и, возможно, И. Я. Яковлевым. Степень участия и роль каждого из них в процессе sprawy в настоящий момент установить трудно. В процитированном выше «Алфавите духовном» в качестве переписчика данной редакции с «поповщинских напевов» указывается П. В. Сорокин. В своих полемических сочинениях Д. В. Батов в качестве редактора преимущественно называет имя Андреана Сергеева [12, 623]. В приводившейся выше цитате из сочинения «О согласии слов, разума и веры...» говорится, что весь годовой круг пения был исправлен «на речь» «иждивением и трудами» И. В. Анисимова. Это же имя упоминается Д. В. Батовым в качестве жертвователя тульской моленной истинноречных Ирмосов [там же].

Остаются также нерешенными еще несколько важных вопросов: действительно ли в то время был отредактирован «весь круг» песнопений, и если да, то имелся ли он в распоряжении Д. В. Батова, или же он обладал только упоминаемыми им Ирмосами? Мог ли издатель, который, напомним, самостоятельно подготавливал певческие рукописи к тиражированию, внести в них какие-то коррективы? Как практик и автор музыкально-теоретического руководства по знаменному пению он вполне был готов профессионально к подобной редакторской деятельности.

Ответы на эти вопросы могут быть получены только в ходе сравнительного анализа структуры, состава и нотации батовских гектографов с их предполагаемыми прототипами, созданными во второй четверти XIX века. Сопоставление содержания и знаменного текста Обихода, переписанного А. С. Сергеевым (РГБ. Ф. 379. № 47), с гектографами Д. В. Батова дает неоднозначные результаты. С одной стороны, влияние более ранней рукописи на издание очевидно: например, отмеченные выше уникальные осмогласники «Верую» и 33 псалом обнаруживаются в рукописном Обиходе, невменная графика обоих образцов в рукописной и печатной версиях фактически идентична. С другой стороны, структура и состав батовских Обихода и «Знаменных песнословий Триодей постной и цветной» не следуют рукописи в точности, отмечаются существенные различия в репертуаре, в частности в гектографе обнаруживаются песнопения, отсутствующие в предполагаемом прототипе, например «Надгробные славословия» в Великую субботу.

В своей статье Ф. В. Панченко пишет о том, что библиотека моленной И. В. Анисимова была унаследована его внуком А. Е. Сорокиным, перешедшем в свое время в единоверие. Исследователь полагает, что книги таким образом могли оказаться в Никольском единоверческом монастыре на Преображенском кладбище в Москве, а затем вместе с другими книгами монастырской библиотеки поступить в Хлудовское и Единоверческое собрания ГИМ [20, 525–526]. Поиск данных рукописей составляет перспективную задачу исследования.

Приложение

**Выявленные экземпляры певческих изданий
гектографической мастерской Д. В. Батова¹⁴**

Азбука знаменного пения I («Знаменнаго пения азбука») — ИИ СО РАН, 43/70; НИОР БАН, Чуван. 109.

Азбука знаменного пения II — ИИ СО РАН, 1/77-г; ЛАИ УрФУ, XVIII.62р/1859; ЛАИ УрФУ, XIX.27р/4415; ИРЛИ, Латг. собр., № 135; ИРЛИ, Латг. собр., № 187; ИРЛИ, Собр. И. Н. Заволоко, № 94.

Ирмосы праворечного слога («Ирмосы канонов...») — ИИ СО РАН, 1/85-г; ИИ СО РАН, 2/80-г; ЛАИ УрФУ, IV.163р/1514; ЛАИ УрФУ, V.205р/4053.

Обиход праворечного слога («Обиход знаменных песнословий») — НИОР БАН, Чуван. Г.45; ИИ СО РАН, 1/80-г; ИИ СО РАН, 1/85-г; ГПНТБ СО РАН, QH.I.3.

Октай осмигласный — ИИ СО РАН, 2/85-г; РНБ, НСРК. Q.942.

Песнословия Триодей постной и цветной («Знаменные песнословия Триодей постной и цветной») — НИОР БАН, Тек. пост. 731; ИИ СО РАН, 3/85-г; ЛАИ УрФУ, XVII.156р/4891.

Песнословия двенадцатых праздников (отдельными тетрадами):

- «Месяца сентября в 8 день. Праздник Рождества Пресвятыя Богородицы и Приснодевы Марии»; Крестовоздвижение — НИОРК БАН, 3823 СП; ИРЛИ, Латг. собр. № 129;
- «Месяца ноемврия в 21 день. Праздник Введения во храм Пресвят[ой] Богородицы» — НИОРК БАН, 3824 СП; ИРЛИ, Латг. собр. № 134;
- [Рождество Христово] — НИОРК БАН, 3897 СП; ИРЛИ, Латг. собр. № 132;
- [Крещение (Богоявление) Господне] — НИОРК БАН, 3817 СП; ИРЛИ, Латг. собр. № 133;
- «Месяца февраля во 2 день. Праздник Сретения Господня» — НИОРК БАН, 3825 СП; ИРЛИ, Латг. собр. № 136;
- «Месяца марта в 25 день. Благовещению Пресвятыя Богородицы» и Неделя Цветная — НИОРК БАН, 3826 СП; ИРЛИ, Латг. собр. № 128; ЛАИ УрФУ, XXII.30р/1803;
- [Вознесение Господне и Троица (Пятидесятница)] — НИОРК БАН, 3821 СП; ИИ СО РАН, 2/82-г; ИРЛИ, Латг. собр. № 127;
- «Месяца августа в 6 день. Праздник Боголепнаго Преображения Иисуса Сына Божия Спасителя нашего»; «Месяца августа в 15 день. Праздник Успения Пресвятыя Богородицы Девы Марии» — НИОРК БАН, 3827.

Духовные стихословия на свадебные и праздничные вечерини («Стихословия в славу Божию, поемья на свадебных и прочих христианского благочиния вечеринах») — НИОРК БАН, 3906 СП; ЛАИ УрФУ, V.6р/541.

Потребник погребения усопших, отдельно мужеск., женск. и млад. («Возследование погребению...») — НИОР БАН, Устюж. 94; ИИ СО РАН, 1/84-г.

¹⁴ В списке изданий первое название, данное без кавычек, приводится по каталогу Д. В. Батова; в круглых скобках и кавычках указываются самоназвания, имеющиеся в самих гектографах, в квадратных — реконструированные научные названия певческих книг, в тех случаях, когда самоназвание установить не представляется возможным из-за отсутствия титульных листов.

Список сокращений

ГИМ	— Государственный исторический музей
ГПНТБ СО РАН	— Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской академии наук
ГУНБКК	— Государственная универсальная научная библиотека Красноярского края
ИИ СО РАН	— Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук
ЛАИ УрФУ	— Лаборатория археографический исследований Уральского федерального университета
НИОР БАН	— Научно-исследовательский отдел рукописей Библиотеки Академии наук
НИОРК БАН	— Научно-исследовательский отдел редкой книги Библиотеки Академии наук
РГБ	— Российская государственная библиотека
РНБ	— Российская национальная библиотека

Использованная литература

1. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. 468 с.
2. *Владышевская Т. Ф.* Ранние формы древнерусского певческого искусства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1976. 24 с.
3. *Вознесенский А. В., Мангилов П. И., Починская И. В.* Книгоиздательская деятельность старообрядцев (1701–1918): Материалы к словарю. Екатеринбург, 1996. 82 с.
4. Дневные дозорные записи о московских раскольниках / Сообщены А. А. Титовым. Ч. 3–7. М: Имп. о-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1892. [4], 251 с.
5. *Дынникова И. В.* Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века. М.: Индрик, 2009. 440 с.
6. *Ефимова И. В., Кузьмина Т. Г., Потанцев А. В.* Памятники древнерусского церковно-певческого искусства (из книжных собраний Красноярска, Минусинска, Иркутска): Монографическое исследование. Т. I. Красноярск: КГИИ, 2016. 304 с.
7. *Казанцева Т. Г.* Апология наречного пения Ивана Алексея // Памятники отечественной книжности: новые тексты, новые интерпретации. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2007. С. 90–118.
8. *Казанцева Т. Г.* Гектографированные музыкально-теоретические руководства Д. В. Батова: проблемы атрибуции и типологии // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2019. Вып. 3 (27). С. 262–285.
9. *Казанцева Т. Г.* «О словах пения церковного»: полемическое сочинение Андреяна Сергеева // Общественное сознание и литература России: Источники и исследования. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2008. С. 284–309.
10. *Казанцева Т. Г.* Певческие азбуки из собрания Института истории СО РАН (описание) // Археографические исследования отечественной истории: текст источника в литературных и общественных связях. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. С. 325–353.

11. *Казанцева Т. Г.* Послание Гавриила Артамонова «О хомовом пении»: к вопросу о редакциях гимнографического текста в старообрядческих певческих рукописях // Сибирь на перекрестье мировых религий: Материалы Второй межрегион. конф. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 2006. С. 176–183.
12. *Казанцева Т. Г.* Старообрядческие сочинения конца XIX века в защиту истинноречного пения // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. LXV. СПб.: Росток, 2017. С. 582–630.
13. *Казанцева Т. Г.* Старообрядческое сочинение о темпе знаменного распева и реалии современной литургической практики // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства, 2015. Вып. 3 (19). С. 130–144.
14. *Клепиков С. А.* Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX века. М.: Изд. Всесоюзной Книжной палаты, 1959. 306 с.
15. *Мангилев П. И.* Описание старообрядческих гектографированных изданий: Методические рекомендации. Екатеринбург, 1993. 34 с.
16. Материалы для истории беспоповщинских согласий в Москве, феодосиевцев Преображенского кладбища и Поморской Мониинского согласия, собранные Николаем Поповым: с прил. двух портретов. Москва: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, тип. Катков и К°, 1870. 290 с.
17. *Михеева А. А.* Рукопись Л. А. Гребнева из Вятской коллекции Научной библиотеки МГУ: несостоявшаяся попытка реформировать богослужбное пение // *Исторический журнал: научные исследования*. 2018. № 1. С. 130–142.
18. О хомовом пении / изд. А. С[ороки]н. Псков: Славянская тип., 1879. 114 с.
19. *Панич Т. В., Титова Л. В.* Описание собрания рукописей ИИФиФ СО АН СССР. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1991. 279 с.
20. *Панченко Ф. В.* Московские старообрядцы и Д. В. Разумовский (эпизоды к сюжету) // Актуальные проблемы церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского): Материалы международной научной конференции 12–16 мая 2009 года: сборник статей. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 524–532. (Гимнология; вып. 6).
21. *Панченко Ф. В.* Певческие книги старообрядческой поморской традиции (XVIII–XX вв.) / Учебное пособие. Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра древнерусского певческого искусства. СПб.: Скифия-принт, 2017. 196 с.
22. *Парфентьев Н. П.* Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI–XX вв.). Описание крюковых рукописей выполнено при участии М. Г. Казанцевой. Челябинск: б. и., 1994. 446 с.
23. Первый Всероссийский собор христиан-поморцев, приемлющих брак. М.: Совет соборов и съездов христиан-поморцев, приемлющих брак, 1909. 470 с.
24. *Рамазанова Н. В.* Нотированные рукописные книги древнерусской традиции: каталог. Ч. 1. СПб.: РНБ, 2012. 312 с.
25. *Рахманова М. П.* Протоиерей Димитрий Разумовский: священник и ученый // Православие и современность. 2009. № 10 (26) URL: https://www.eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_6710 (дата обращения: 15.07.2021).

26. *Смилянская Е. Б., Денисов Н. Г.* Старообрядчество Бессарабии: книжность и певческая культура. М.: Индрик, 2007. 432 с.
27. *С[ороки]н [А.]* О русском безлинейном, и в частности хомовом пении // Труды Киевской духовной академии. 1876. Вып. 1. С. 168–199.
28. Старообрядческие гектографированные издания Библиотеки Российской академии наук / авт.-сост. Н. Ю. Бубнов. СПб: БАН, 2012. 460 с.
29. *Успенский Б. А.* К вопросу о хомовом пении // Музыкальная культура Средневековья. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1992. Вып. 2. С. 144–147.
30. *Хвальковский А. В., Юхименко Е. М.* Поморское староверие в Москве // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.): Сб. науч. трудов. М: Языки русской культуры, 1999. С. 314–343.
31. *Хвальковский В. Н.* Дионисий Васильевич Батов (Биографический очерк) // Деяния Второго Всероссийского Собора христианского поморского церковного общества. М.: Изд. Ануфриева, 1913. С. 167–189.
32. *Червякова Е. Г.* Феномен раздельноречия в гимнографии древлеправославного богослужения: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория имени М. И. Глинки, 2005. 24 с.
33. *Юхименко Е. М.* Выговская старообрядческая пустынь: Духовная жизнь и литература. Т. I. М.: Языки славянской культуры, 2002. 544 с.
34. *Юхименко Е. М.* Поморское староверие в Москве и храм в Токмаковом переулке. М.: ВИНТИ, 2008. 166 с.

Получено: 12 мая 2021 года

Принято к публикации: 20 августа 2021 года

Об авторе:

Татьяна Генриховна Казанцева — кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Отдела редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук; профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

References

1. Vladyshevskaya, Tat'yana F. 2006. *Muzykal'naya kul'tura Drevney Rusi* [Musical Culture of Ancient Russia]. Moscow: Znak. (In Russian).
2. Vladyshevskaya, Tat'yana F. 1976. "Rannie formy drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [Early Forms of Ancient Russian Singing Art]." Abstract of diss. for the Ph.D. degree, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
3. Voznesenskiy, Andrey V., Petr I. Mangilev, and Irina V. Pochinskaya. 1996. *Knigoizdatel'skaya deyatel'nost' staroobryadtsev (1701–1918): Materialy k slovaryu* [Book Publishing Activity of Old Believers (1701–1918): Materials for the Dictionary]. Ekaterinburg: n. p. (In Russian).

4. Titov, Andrey A. 1892. *Dnevnye dozornye zapisi o moskovskikh raskol'nikakh / soobshcheny A. A. Titovym* [Daytime Sentinel Notes about Moscow Schismatics, reported by A. A. Titov], parts 3–7. Moscow: Imperatorskoe obshchestvo istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete. (In Russian).
5. Dynnikova, Irina V. 2009. *Morozovskiy khor v kontekste staroobryadcheskoy kul'tury nachala XX veka* [Morozov Choir in the Context of Old Believer Culture of the Early 20th Century]. Moscow: Indrik. (In Russian).
6. Efimova, Irina V., Tatiana G. Kuz'mina, and Anatolii V. Potaptev. 2016. *Pamyatniki drevnerusskogo tserkovno-pevcheskogo iskusstva (iz knizhnykh sobraniy Krasnoyarska, Minusinska, Irkutsk): Monograficheskoe issledovanie* [Monuments of Old Russian Church Singing Art (From the Book Collections of Krasnoyarsk, Minusinsk, Irkutsk): Monographic Research], vol. 1. Krasnoyarsk: KGII. (In Russian).
7. Kazantseva, Tatiana G. 2007. "Apologiya narechnogo peniya Ivana Alekseeva [Apology for the narechnoe singing of Ivan Alekseev]." In *Pamyatniki otechestvennoy knizhnosti: novye teksty, novye interpretatsii* [Monuments of Russian Book Literature: New Texts, New Interpretations], 90–118. Novosibirsk: Izd-vo SO RAN. (In Russian).
8. Kazantseva, Tatiana G. 2019. "Gektografirovannye muzykal'no-teoreticheskie rukovodstva D. V. Batova: problemy atributsii i tipologii [Hectographed Musical-Theoretical Manuals by D. V. Batov: Problems of Attribution and Typology]." *Vestnik Ekaterinburgskoy dukhovnoy seminarii* [Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary], no. 3/2019 (27): 262–85. (In Russian).
9. Kazantseva, Tatiana G. 2008. "'O slovakh peniya tserkovnago': polemicheskoe sochinenie Andreyana Sergeeva ['About the Words of Church Singing': A Polemical Writing by Andreyan Sergeev]." In *Obshchestvennoe soznanie i literatura Rossii: Istochniki i issledovaniya* [Public Consciousness and Literature of Russia: Sources and Research], 284–309. Novosibirsk: Izd-vo SO RAN. (In Russian).
10. Kazantseva, Tatiana G. 2009. "Pevcheskie azbuki iz sobraniya Instituta istorii SO RAN (opisanie) [Singing ABCs from the Collection of the Institute of History of the SB RAS (description)]." In *Arkheograficheskie issledovaniya otechestvennoy istorii: tekst istochnika v literaturnykh i obshchestvennykh svyazyakh* [Archaeographic Studies of Russian History: Source Text in Literary and Social Relations], 325–53. Novosibirsk: Izd-vo SO RAN. (In Russian).
11. Kazantseva, Tatiana G. 2006. "Poslanie Gavriila Artamonova 'O khomovom penii': k voprosu o redaktsiyakh gimnograficheskogo teksta v staroobryadcheskikh pevcheskikh rukopisyakh [The Message of Gabriel Artamonov 'On Khomovoe Singing': On the Issue of Editions of the Hymnographic Text in Old Believers' Singing Manuscripts]." In *Sibir' na perekrest'e mirovykh religiy* [Siberia at the Crossroads of World Religions], 176–83. Novosibirsk: Novosibirsk State University. (In Russian).
12. Kazantseva, Tatiana G. 2017. "Staroobryadcheskie sochineniya kontsa XIX veka v zashchitu istinnorechnogo peniya [Old Believer Works of the Late 19th Century in Defence of Istinnorechnoe Singing]." In *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature], vol. 65, 582–630. St. Petersburg: Rostok. (In Russian).
13. Kazantseva, Tatiana G. 2015. "Staroobryadcheskoe sochinenie o tempe znamennoy raspeva i realii sovremennoy liturgicheskoy praktiki [Old Believer Essay on the Tempo raspeva i realii sovremennoy liturgicheskoy praktiki]

- of the Znamenny Chant and the Realities of Modern Liturgical Practice].” *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Series V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of St. Tikhon Orthodox University. Series V: Questions of the History and Theory of Christian Art], no. 3/2015 (19): 130–44. (In Russian).
14. Klepikov, Sokrat A. 1959. *Filigrani i shtempeli na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva XVII–XX veka* [Watermarks and Postmarks on Russian and Foreign Paper of the 17th–20th Centuries]. Moscow: Izd. Vsesoyuznoy Knizhnoy palaty. (In Russian).
 15. Mangilev, Petr I. 1993. *Opisanie staroobryadcheskikh gektoografirovannykh izdaniy: Metodicheskie rekomendatsii* [Description of Old Believer Hectographed Editions: Methodical Recommendations]. Ekaterinburg: n. p. (In Russian).
 16. Popov, Nikolay, ed. 1870. *Materialy dlya istorii bespopovshchinskikh soglasiy v Moskve, feodosievtsev Preobrazhenskogo kladbishcha i Pomorskoy Moninskogo soglasiya, sobrannye Nikolaem Popovym* [Materials for the History of Bespopovtsy Consents in Moscow, the Fedoseevites of the Preobrazhensky cemetery and the Pomorskaya Moninskaya consent, collected by Nikolai Popov]. Moscow: Obshchestvo istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete, tip. Katkov i K°. (In Russian).
 17. Mikheeva, Anna A. 2018. “Rukopis’ L. A. Grebneva iz Vyatskoy kollektzii Nauchnoy biblioteki MGU: nesostoyavshayasya popytka reformirovat’ bogosluzhebnoe penie [Manuscript by L. A. Grebnev from the Vyatka collection of the Scientific Library of Moscow State University: A Failed Attempt to Reform Liturgical Singing].” *Istoricheskiy zhurnal: nauchnye issledovaniya* [History Journal: Scientific Research], no. 1/2018: 130–42. (In Russian).
 18. Sorokin, Andrey E., ed. 1879. *O khomovom penii* [About Khomovoe Singing]. Pskov: Slavyanskaya tip. (In Russian).
 19. Panich, Tamara V., and Lyubov’ V. Titova. 1991. *Opisanie sobraniya rukopisey IIFiF SO AN SSSR* [Description of the Manuscript Collection of the Institute of History, Philology and Philosophy of the Siberian Branch of the Academy of Sciences of the USSR]. Novosibirsk: Nauka. Sibirskoe otdelenie. (In Russian).
 20. Panchenko, Florentina V. 2011. “Moskovskie staroobryadtsy i D. V. Razumovskiy (epizody k syuzhetu) [Moscow Old Believers and D. V. Razumovsky (Episodes to the Plot)].” *Gimmologiya. Vyp. 6: Aktual’nye problemy tserkovno-pevcheskogo iskusstva: nauka i praktika (k 120-letiyu konchiny D. V. Razumovskogo)* [Gymnology. Issue 6: Actual Problems of Church Singing Art: Science and Practice (to the 120th Death Anniversary of D. V. Razumovsky)], Proceedings of the International Scientific Conference on May 12–16, 2009, collected articles, 524–32. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
 21. Panchenko, Florentina V. 2017. *Pevcheskie knigi staroobryadcheskoy pomorskoy traditsii (XVIII–XX vv.)* [Songbooks of the Old Believer Pomorian Tradition (18th–20th Centuries)], textbook, St. Petersburg State Conservatory, Department of Old Russian Singing Art. St. Petersburg: Skifiya-Print. (In Russian).
 22. Parfent’ev, Nikolay P. 1994. *Traditsii i pamyatniki drevnerusskoy muzykal’no-pis’mennoy kul’tury na Urale (XVI–XX vv.)* [Traditions and Monuments of Ancient Russian Musical and Written Culture in the Urals (16th–20th Centuries)]. Description of Hook Manuscripts made with the participation of M. G. Kazantseva. Chelyabinsk: n. p. (In Russian).

23. *Pervyy Vserossiyskiy sobor khristian-pomortsev, priemlyushchikh brak* [First All-Russian Council of Christian Pomors Who Accept Marriage]. 1909. Moscow: Sovet soborov i s"ezdov khristian-pomortsev, priemlyushchikh brak. (In Russian).
24. Ramazanova, Natalia V. 2012. *Notirovannye rukopisnye knigi drevnerusskoy traditsii* [Notated Handwritten Books of the Old Russian Tradition], catalog, vol. 1. St. Petersburg: Russian National Library. (In Russian).
25. Rakhmanova, Marina P. 2009. "Protoierey Dimitriy Razumovskiy: svyashchennik i uchenyy [Archpriest Dimitry Razumovsky: Priest and Scientist]." *Pravoslaviye i sovremennost'* [Orthodoxy and Modernity], no. 10/2009 (26). https://www.eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_6710 (accessed 15.07.2021). (In Russian).
26. Smilyanskaya, Elena B., and Nikolay G. Denisov. 2007. *Staroobryadchestvo Bessarabii: knizhnost' i pevcheskaya kul'tura* [Old Believers of Bessarabia: Bookishness and Singing Culture]. Moscow: Indrik. (In Russian).
27. Sorokin, Andrey E. 1876. "O russkom bezlineynom, i v chastnosti khomovom penii [About Russian Non-Linear and in Particular Khomovoe Singing]." *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii* [Proceedings of Kiev Theological Academy], issue 1, 168–99. (In Russian).
28. Bubnov, Nikolay Yu., author-compiler. 2012. *Staroobryadcheskie gektografirovannye izdaniya Biblioteki Rossiyskoy akademii nauk* [Old Believer Hectographed Editions from the Library of the Russian Academy of Sciences]. St. Petersburg: Library of the Academy of Sciences. (In Russian).
29. Uspenskiy, Boris A. 1992. "K voprosu o khomovom penii [On the Question of Khomovoe Singing]." In *Muzykal'naya kul'tura Srednevekov'ya* [Musical Culture of the Middle Ages], issue 2, 144–7. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
30. Khval'kovskiy, Aleksey V., and Elena M. Yukhimenko. 1999. "Pomorskoe staroverie v Moskve [Pomorian Old Belief in Moscow]." In *Staroobryadchestvo v Rossii (XVII–XX vv.)* [Old Believers in Russia (17th–20th Centuries)], collected scientific works, 314–43. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. (In Russian).
31. Khval'kovskiy, Vasilii N. 1913. "Dionisiy Vasil'evich Batov (Biograficheskiy ocherk) [Dionisy Vasilievich Batov (Biographical Sketch)]." In *Deyaniya Vtorogo Vserossiyskogo Sobora khristianskogo pomorskogo tserkovnogo obshchestva* [Acts of the Second All-Russian Council of the Christian Pomorian Church Society], 167–89. Moscow: Izd. Anufrieva. (In Russian).
32. Chervyakova, Ekaterina G. 2005. "Fenomen razdel'norechiya v gimnografii drevlepravoslavnogo bogoslužheniya [The Phenomenon of Razdelnorechie in the Hymnography of Ancient Orthodox Divine Services]." Abstract of diss. for the Ph. D. degree, Glinka Novosibirsk State Conservatory (In Russian).
33. Yukhimenko, Elena M. 2002. *Vygovskaya staroobryadcheskaya pustyn': Dukhovnaya zhizn' i literatura*. [Vygovskaya Old Believer Hermitage: Spiritual Life and Literature], vol. 1. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. (In Russian).
34. Yukhimenko, Elena M. 2008. *Pomorskoe staroverie v Moskve i khram v Tokmakovom pereulke* [Pomorian Old Belief in Moscow and the Temple in Tokmakov Lane]. Moscow: VINITI. (In Russian).

Received: May 12, 2021
Accepted: August 20, 2021

125

Author's Information:

Tatiana G. Kazantseva — Ph.D., Associate Professor, Senior Research Fellow at the Department of Rare Books and Manuscripts, State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences; Full Professor at the Music History Department, Glinka Novosibirsk State Conservatory



Research Article

UDC 782

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.005>

On an Unknown Quotation in *Eugene Onegin* by Pyotr Tchaikovsky

Natalia O. Vlasova^{1, 2}

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

² State Institute for Art Studies,
5 Kozitskiy Ln., Moscow 125009, Russia
natagraphia@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>

Abstract: The paper substantiates the assumption that the theme of the waltz at the Larins' ball from the first scene of the second act of the opera *Eugene Onegin* by Pyotr Tchaikovsky is a quotation from a popular Bavarian song (Bierlied) of the 19th century *Guten Morgen, Herr Fischer*. The likelihood of such borrowing, in addition to purely musical similarities, is justified by the circumstances of the composer's life (in particular, his visit to Bayreuth a few months before he started to on *Eugene Onegin*). On the basis of newspaper publications and sheet music editions of the second half of the 19th century, the paper reviews the historical context of the song and shows that it was widespread in Bavaria during this period. On the other hand, the use of borrowed material, and often without any connection with the nature and content of the original source, is typical of Tchaikovsky's creative method, which is confirmed by numerous examples from his works. While the supposed borrowing in *Eugene Onegin* can be proven only indirectly in the absence of musical sketches and statements by the composer himself, the whole set of arguments presented in the paper testifies in favour of the stated hypothesis. Thus, a new, previously unremarked feature of such a well-known work as the opera *Eugene Onegin* is revealed.

Keywords: Pyotr Tchaikovsky, the opera *Eugene Onegin*, the Bavarian song *Guten Morgen, Herr Fischer*, quotation

Acknowledgements: We express our gratitude to our German colleagues Research Chairwoman of the Tchaikovsky Society, research associate at the Musicology Institute of the University of Regensburg Dr. Lucinde Braun and researcher at the Center for Popular Culture and Music of the University of Freiburg Johanna Ziemann M. A. for their invaluable help in finding rare sheet music and other materials.

For citation: Vlasova, Natalia O. 2021. "On an Unknown Quotation in *Eugene Onegin* by Pyotr Tchaikovsky." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 3 (September): 126–141. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.005>.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Научная статья

О неизвестной цитате в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского

Наталья Олеговна Власова^{1,2}¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская 13/6, 125009 Москва, Российская Федерация² Государственный институт искусствознания,
Козицкий пер. 5, 125009 Москва, Российская Федерация
natagraphia@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>

Аннотация: В статье обосновывается предположение, что тема вальса на балу у Лариных из первой картины второго действия оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского является цитатой из популярной баварской «пивной» песни XIX века «Guten Morgen, Herr Fischer». Вероятность такого заимствования, помимо чисто музыкального сходства, аргументируется обстоятельствами жизни композитора (в частности, его посещением Байройта за несколько месяцев до начала работы над «Евгением Онегиным»). В статье показан контекст бытования этой песни, на основе газетных публикаций и нотных изданий второй половины XIX века доказана ее широкая распространенность в Баварии в указанный период. С другой стороны, использование заимствованного материала, причем зачастую вне всякой связи с характером и содержанием первоисточника, вообще типично для творческого метода Чайковского, что подтверждается многочисленными примерами из его сочинений. Притом что судить о возможном заимствовании в «Евгении Онегине» в отсутствие нотных эскизов и свидетельств самого композитора можно лишь косвенно, вся совокупность приводимых аргументов говорит в пользу высказанной гипотезы. Тем самым раскрывается новая, ранее никем не отмеченная особенность такого известного сочинения, каким является опера «Евгений Онегин».

Ключевые слова: П. И. Чайковский, опера «Евгений Онегин», баварская песня «Guten Morgen, Herr Fischer», цитата

Благодарности: Выражаем глубокую признательность немецким коллегам, оказавшим неоценимую помощь в предоставлении труднодоступных нотных изданий и других материалов: научному сотруднику Института музыковедения Университета Регенсбурга, председателю научного совета Общества Чайковского (Германия) доктору Люцинде Браун (Lucinde Braun) и научному сотруднику Центра популярной культуры и музыки Университета имени Альберта — Людвиг (Фрайбург) магистру Йоханне Циман (Johanna Ziemann).

Для цитирования: Власова Н. О. О неизвестной цитате в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 126–141. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.005>.

Eugene Onegin by Pyotr Tchaikovsky is one of the most well-known and praised Russian operas, its literary origin being one of the most famous and popular pieces of the Russian literature. Every Russian music lover is familiar with the opera and on the whole its popularity is immense. The opera has become the subject of numerous studies, articles and text-book chapters and has seemingly been studied through and through. However, it still might play its part in discovering the “unknown Tchaikovsky”. The long-time keeper of the composer’s archive P. E. Vaidman has pointed out that the missing sketches to the opera are one of the greatest lacunae in

his written heritage. Tchaikovsky gave them to Nadezhda von Meck as a gift, but their whereabouts, along with all other autographs given to her, are still unknown [3, 14–15].

The current article deals with a purely musical feature of this script, which, as far as we know, has not yet been registered by scholars — we argue that the waltz played during the ball at the Larin House (Act 2, Scene 1) is a quotation, its origin being a Bavarian folk song *Guten Morgen, Herr Fischer*, which was very popular in South Germany and Upper Austria in the second half of the 19th and in the beginning of the 20th century¹ (see Examples 1 a, b).

Example 1a

P. I. Tchaikovsky, Eugene Onegin, Waltz, Scene 1, Act II

Example 1b

The folk song *Guten Morgen, Herr Fischer*, Walzer / arr. v. J. Poesinger. Augsburg: Böhm, [ca. 1890]. (The Bavarian State Library, inventory number 4 Mus.pr. 2013.157)

**Guten Morgen, Herr Fischer.
Walzer.**

Arr. v. J. Poesinger.

¹ There is a rare *Odeon* recording of the song accompanied by a Tyrolean peasant wind band in 1910. (Schellack Odeon Record 308101): <https://www.youtube.com/watch?v=pTJ-N8tzrUE>.

The comparison of the themes demonstrates their doubtless melodic and rhythmical similarity: the first four-bars units are almost identical. The structure of both themes is also the same — the second four-bar unit is a variant of the first. The similarity therefore is lengthy and prominent and enables us to state that the likeness is no coincidence and that we are looking at no generally used melodic topoi. It is no less important that the genre — a waltz with its typical metrics — is the same.

Of course, Tchaikovsky has seriously developed and ennobled a simple and common song, with its catchy tune and the lapidary chord succession T–D–D–T in the accompaniment, which any beer cellar customer could have overheard. Becoming the basis to a whole opera scene it grows and gets a more sophisticated harmony (with active use of soft mediants: the lower in the first phrase — VI₅₃ and the higher, highlighted by the D major — F-sharp minor tonicization in the second). It is evolved and enriched by counterpoints and interspersed with other material, thus entering the sphere of the merely artistic music, defined by its typical ways of presentation and arrangement.

Some details of Tchaikovsky's biography might confirm our hypothesis. In 1876, not long before the beginning of his work on *Eugene Onegin*, Tchaikovsky visits the first Bayreuth festival as a correspondent for the *Russkie Vedomosti* newspaper, where he is supposed to cover the first night of Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen*. Herman Laroche, also in Bayreuth at that time, notes: "Listening and watching the endless acts of the Wagnerian tetralogy (in particular *Das Rheingold* and the first act of *Götterdämmerung*, which went on for two hours without a break), being locked up in a dark and tropically hot amphitheater and hopeless attempts to understand anything in the verbose libretto, written in the archaic language, which not even Germans could easily grasp, — all this had a depressing effect upon Pyotr Ilyich and he literally came back to life after the last chord, while having his glass of beer and supper, which was generally rather unpalatable" (quoted in [10]).

Tchaikovsky came to Bayreuth on July 31 (August 12 in the Gregorian calendar), spending the previous night in Nurnberg and left for Vienna on August 6, stopping in Nurnberg once again on his way [5, 130–131], so he stayed in Bavaria for 9 days. He started to work on *Eugene Onegin* in less than a year, in May 1877 and rapidly moved forward — the sketches to the opera were ready by July–August of the same year. The score was completed in February 1878.²

So, our idea that Tchaikovsky could have known the song and used it in his composition is backed up by musical, analytical and biographical facts. Our further aim is to answer two questions: firstly, how popular was the song in 1870s and whether it is therefore possible that Tchaikovsky could have overheard it during his stay in Bavaria, and secondly, whether such a quotation would correspond with the composer's creative approach.

* * *

According to scholars the song *Guten Morgen, Herr Fischer* also known as *Fischerwalzer* is "ein berühmtes Stück der Münchner Unterhaltungsmusik <...> im 19. Jahrhundert" [23, 332]. It was sung in famous Munich beer establishments and then spread over Bavaria and Upper Austria. The refrain: *Au-weh, au-weh, jetzt müß ma hoam (alas, alas now I must go home)* made it a farewell hit of many parties [Ibid.]. The singing was often accompanied by pairs walking slowly hand in hand in a circle, and then beginning to waltz.³

² For the history of the opera and its editions, see [1].

³ It is listed as a dance song in the collection of Upper Austrian Dances recorded in 1924–1925 [32, 165].

The song is still being performed this way by folklore ensembles.⁴ The lyrics is quite simple: in the reviewed song collections [23, 158–159; 32, 130; 29, 24] as well as in the 1910 recording mentioned above (see footnote 1), it consists only of the head phrase and the refrain with slight variations, which do not affect its meaning.

The song title originates in the 19th century German set phrase *Guten Morgen, Herr Fischer*, which has since fallen out of use. In 1873, Wanders German Proverbs Lexicon describes it as “in ganz Deutschland bekannt gewordene Redensart” [21, 726]. Its origin has nothing to do with the song and is connected to a peculiar perpetual student from Königsberg, who every morning went to fetch water at the best spring in town, which lay quite a long way from his home. Having become a subject to mockery, he was greeted by every passer-by with a *Guten Morgen, Herr Fischer!* Despite his protests and complaints, among them one addressed to the king himself, the phrase was widely spread in every social strata.⁵

Interestingly enough, the playwright Wilhelm Friedrich⁶ and the composer Eduard Stiegman used this very phrase, apparently well-known to every German, in adapting the popular French comedy *Bonsoir, M. Pantalon* by Lockroy and Morvan. Their one act musical comedy *Guten Morgen, Herr Fischer* was staged in Berlin in 1851 at Friedrich-Wilhelm-Städtischen Theater — the same year as the French original version, and beat its popularity.⁷ However, the score by Stiegman⁸ has no musical pieces of the same title and is not in any way connected to the Bavarian song in question.

Nevertheless, the phrase *Guten Morgen, Herr Fischer* is connected to Munich where it was brought to life once again in a specific musical and situational context. In 1868, Georg Büchmann tells the story of poor Mr. Fischer of Königsberg in his dictionary of winged phrases — *Geflügelte Worte*, but notes that: “Seltsam ist es, daß dieser Ruf zu München jährlich in der Zeit der Sankt Salvatorbierperiode von lärmenden Haufen nach einer gewissen eintönigen Melodie abgeschrien wird” [20, 243]. It might be assumed that he mentions the song in question. However, opinions of Munich city folklore publishers differ profoundly as far as its origins are concerned. In the collection of notes *Upper Austrian Dances* (1985), we find the said version [32, 165], but in the *Munich Book of Songs* (2008), it is a tipsy gentleman returning home from a party early in the morning that greets a fisherman beginning his workday (*Fischer* is fisherman in German) [23, 332].

Some indirect evidences, mentioning the song *Guten Morgen, Herr Fischer* in 1870s may be found in memoirs, press and musical scores.

The song of such title is often mentioned in the Bavarian press and regional history books of the second half of the 19th century. It can be concluded from this material that the song was usually sung at various parties and folk holidays, especially while drinking beer. Thus, in an essay on Munich rites and traditions of the period in question a writer hiding behind a pseudonym reports about the first spring beer tasting event for an ancient strong *Bockbier*

⁴ See a relatively new recording at: <https://www.youtube.com/watch?v=gD7HqgAz2r4>.

⁵ We are quoting here a detailed and colourful story published in the Bavarian *Beiblatt zur Landshuter Zeitung* [18, 165–166]. This article in its turn quotes *Berliner Zeitung*. Various sources differ in detail, but they have very much in common as far as the main story is concerned.

⁶ The pen-name of Friedrich Wilhelm Riese.

⁷ Three years later, the same play translated by A. A. Yablochkin under the title *Much Ado About Nonsense* was staged in the Moscow Maly Theatre.

⁸ A copy of this edition can be found in the funds of the Russian State Library [22]. Inventory number: MZ D 128/304.

Salvator, visited by the city burgomaster, who was being greeted by *Guten Morgen, Herr Fischer* [16, 10]. Other details of this tradition are revealed by historian Max Vancsa: “Wenn der König der Biere, das Salvatorbräu, zum Ausschank kommt, da geht es in München hoch her, da fühlt sich die bayerische Volksseele souverän. Alle Menschen sollen Brüder sein, auch die Standesunterschiede schwinden. Wehe dem Unvorsichtigen, der dann in einem Zylinder oder steifen Hut, dem Sinnbilder der Überhebung und der Vornehmthuerei, das Bierlokal oder den Bockkeller betritt! Er wird mit dem schönen Liede empfangen: ‘Guten Morgen, Herr Fischer <...>’ Im nächsten Augenblick ist auch schon dem Ankömmling der Zylinder ‘angetrieben!’” [33, 60]. According to one account, in the end of an informal meeting of Bavarian peasants and foresters held in the suburbs of Munich in 1872, the participants overwhelmed with joy sang the “famous” song *Guten Morgen, Herr Fischer* [34]. Thus, we can state that the song was so widespread in Bavaria that it was used in a number of rituals.

Other publications of the same period confirm that in the middle of the 19th century, the song became a part of the Bavarian beer culture. In 1865, the Munich newspaper *Die Stadtfrabas* announces the performances of the famous Bockkeller ensemble, which was expected to play “auch in diesem, wie in den früheren Jahren die classischen Werke: Bockwalzer, ‘Guten Morgen, Herr Fischer’, ‘Wir sand nöt von Pasing’” [30, 140]. And a newspaper of the lower Bavarian town Straubing informs its readers that in those beer cellars which were open all day long “solange die Bocksaison dauerte und der Salvator floß, hörte man es stündlich unter dem Hallo der Gäste” “das ohrenbetäubende ‘Guten Morgen, Hr. Fischer’” [31, 2]. This is just an example, but similar passages can be found in numerous local newspapers (see Figure 1).

Hofbrauhaus.
Montag, den 1. Januar:
Große Bockparthie,
 wobei die Musik-Capelle **Con-**
cordia in bekannter ausge-
 zeichneter Weise mit Bockwalzer,
 Guten Morgen Herr Fischer u. a.
 concertiren wird
Anfang 10 Uhr.
 Freundlichst ladet ein
 8361) **Alteinschütz.**

Figure 1. An advert in the *Würzburger Stadt- und Landbote* newspaper published on December 30, 1876.

<https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB11326946?locale=en&p=1058>

Concordia Ensemble plays in a local drinking establishment. *Guten Morgen, Herr Fischer* is on the programme

Due to its popularity, the song has joined the repertoire of South German choir societies and was performed at choir holidays. For instance, one of the newspaper articles of the said period says that a Liedertafel of Rosenheim is going to take part in the Third Bavarian Festival of Singer Unions in August 1876 — at the same time as the first Wagnerian Festival was held in Bayreuth, with its typical local repertoire, including the “inevitable” *Guten Morgen, Herr Fischer* as number 1 on the list [28, 4].

Sheet music for home music-making also reflects the popularity of *Guten Morgen, Herr Fischer*.⁹ These were cheap mass editions of several pages, which can still sometimes be found in antique bookshops, but almost never in public libraries. Apart from the illustration above (1 b), which is a rare example, we have to base our conclusions on the lists of published sheet music, which regularly came out in the *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, Musikalische Schriften und Abbildungen* (Hoffmeister, Leipzig). The first edition of the waltz *Guten Morgen, Herr Fischer*, which we have managed to track is mentioned in the issue of Nov-Dec 1831 [24, 97]. It is a piano version, which came out in a Berlin publishing house Lischke. However, we didn't have the opportunity to study this edition and keeping in mind that the Berlin musical comedy of the same title had nothing to do with the song, we are not in the position to suggest that it was the sheet music of the Munich waltz. Still, we are a bit more confident as far as the Bavarian editions are concerned.

Among them we find a *cithar* adaption of the *Guten Morgen, Herr Fischer* waltz by Joseph Poesinger, which was published by Böhm, Augsburg in 1876 [25, 252]. Apparently, it is the adaption of the song from **Example 1b**. It is very much likely that this edition is also mentioned in the advertisement of a Regensburg musical shop offering Christmas presents for affectionate cithar players [17, 4] (see **Figure 2**).

Weihnachtsgeschenke für Zitherspieler.

Empfehle nachstehende beliebte Piecen für Zither:

	R. Pf.
Barth J. , Morgengruß, Walzer	1. —
" oberbayerische Bauerntänze. Ländler	— 75.
Burgkaller , 14 leichte oberbayer. Schnaberhäpfl. Ländler	1. —
Dars H. , 100 deutsche Volkslieder (ohne Worte)	3. 45.
Eckinger , gr. Potpourri über Volksmelodien	— 80.
" 6 Noamneh. Steyer Ländler	— 80.
Fehring , Liederbuch, 100 ausgew. Volks- und Geirgslieder f. 1 oder 2 Singk. m. Zitherbegl.	3. 60.
Faust G. , mein erster Ball. Walzer, arr. v. Gutmann	1. —
Gutmann F. , Fröhliche Heimkehr. Steyr. Ländler	— 60.
" Zitherstücke	1. 60.
Herzfelderin , Ländler.	— 60.
Kang Bl. , Biederländler f. 2 Zithern	— 80.
Münchener M. , neue Zitherstücke	2. 25.
Paulinthe Mandolinata , arr. v. Burgkaller	— 80.
Reut P. , 3 Stücke: Der H. Kottikon; Ich bin gemüthlich; Champagnerwein	— 60.
Reut P. , Schlaf' wohl Zu über Engel, arr. v. Burgkaller	— 80.
Guten Morgen Herr Fischer , Walzer	— 80.
Wir san nüt von Basing , Liedch.	— 80.
Wochwitzer , (O jerumjerum)	— 80.
Wimmer J. , Der Zithereund. Auswahl bel. Tänze, Märsche, Lieder, Potpourris	2. —
1. Heft 24 Piecen enthaltend	2. —
2. Heft 20 Piecen enthaltend	2. —

Bestellungen nach Auswärts werden umgehend franco ergebirt, wenn der Betrag per Post angewiesen wird.

Regensburg.

J. Georg Büssenecker's
Musikalienhandlung.

Figure 2. A musical shop in Regensburg offers Christmas presents for cithar players. The waltz *Guten Morgen, Herr Fischer* is listed among the most popular pieces

Later on, the song in question was often included in various potpourris, which in itself is an argument in favour of its wide popularity, e. g. a Potpourri of 4 “Original-Münchner-Bierlieder” for cithar edited by Wilhelm Kolb, published in 1885 [26, 354]. In the 20th century a famous Kapellmeister and a “light” composer and orchestrator Franz Pollak introduced it under the title *Waltz* at the very beginning of his *Humoristisches Originalpotpourri “Münchner Leben”*, which exists in two versions — for piano and for orchestra [27, 247] (see **Example 2**).

⁹ Being a part of the modern city musical lifestyle, the song is not found in collections of German folk songs (Volkslieder) of the 19th century.

Example 2

Potpourri *Münchener Leben* by Franz Pollak for piano. *Guten Morgen, Herr Fischer* (№ 2, Walzer) is the first in the series of Munich songs (The Bavarian State Library, inventory number: 2 Mus.pr. 9746)

Münchener Leben

Humoristisches Originalpotpourri

F. Pollak

№ 1. Einleitung
Sehr langsam

Langsam

Piano

ff (Glockenläuten)

p (Choral vom Petersturm)

rit.

p

a tempo

rit.

pa tempo

accel.

molto rit.

№ 2. Walzer

p

mf

p

mf

Gut'n Mor - gen, Herr Fi - scher, Herr Fi - scher, gut' Morg'n, gut' Mor - gen, Herr Fi - scher, Herr Fi - scher, gut' Morg'n.

Thus, we can argue that in the course of time this song has become a symbol of Munich or of the city's unique *modus vivendi*. In his opera *Feuersnot* (1901) Richard Strauss quotes *Guten Morgen, Herr Fischer* twice to satirize close-minded and lightheaded inhabitants of the Bavarian capital and to add some national colour. It is entitled 'the famous Munich pub song' in the score, see Example 3. The second time this theme comes up under rehearsal number 187.

Example 3

Richard Strauss *Feuersnot*, quotation from the song *Guten Morgen, Herr Fischer*, No. 81

*1) Bekanntes Münchener Kneipenlied: „Guten Morgen, Herr Fischer!“

Let us now turn to the second of the two questions we raised at the beginning and discuss Tchaikovsky's creative approaches, among them the usage of quotations and loaned themes of various origins. On the whole he is closely connected to the "phonosphere" of his own time (a term proposed by M. E. Tarakanov). He was submersed in it and was actively interacting with it, which defined the special communicativeness of his music. "Exactly as in Mozart, Tchaikovsky's material is woven not only of his composer's individualities, there is also an extensive area of migrating and adopted everyday intonations, the sum of which — very stable at a certain historical interval — is owned by any artistic culture. He is afraid of no commonplaces or trivial intonations, they just have to be true and convey a certain emotion. In this respect, Tchaikovsky's aesthetics is devoid of any aestheticism," — B. V. Asafiev wrote [2, 40].

Indeed, Tchaikovsky's music is full of various quotations.¹⁰ Some of them originated in printed editions (first and foremost in the collection of folksongs which he used, edited by V. P. Prokunin, K. P. Vilboa, A. V. Rubets et al.), but many were overheard "with my own ear in the streets" as Tchaikovsky wrote in a letter to Nadezhda von Meck on January 24 (February 5), 1880 [13, 328]. This approach is often mentioned in accounts of Tchaikovsky's friends and in his own statements. Thus N. D. Kashkin quotes Tchaikovsky as telling him about hearing the tune *Solovushko*, which later was used in the opera *Oprichnik* (1872) during a walk in the suburbs of Moscow [6, 55, 101, 109]. The variations theme in the Piano Trio in A minor (1881) reflects the recollections of a village holiday with songs and dance, which Tchaikovsky had visited together with Nikolai Rubinstein, to whom the piece, subtitled "In Memory of a Great Artist" is dedicated. In his Second Symphony (1872), which Tchaikovsky started in the town of Kamenka near Kyiv, he uses the themes overheard in the Little Russia. According to Tchaikovsky's letter to his brother Modest of February 13, 1873 [14, 302], "the real composer" of the famous *Crane* from the final of the Second Symphony was the butler from Kamenka estate who used to constantly sing this tune. On September 7, 1876, Tchaikovsky wrote in a letter to N. A. Rimsky-Korsakov that he himself had recorded the song *Sidel Vanja na divane*, which later became the main theme of the Andante from his First String Quartet (1871), "in the Kyiev Gov[ernorate] from a carpenter, a native of the Kaluga Gov[ernorate]" [15, 67]. He regularly reported about his street musical experiences in his letters from Italy to N. F. von Meck; for instance, on December 13–15 / 25–27, 1879, he writes to her from Rome: "Yesterday I heard a lovely folk song, which I am definitely going to use" [13, 303].

A number of quotations can be found in Tchaikovsky's First Piano Concert, which was written in 1874–1875, not long before *Eugene Onegin*. Loaned thematic inventions come up in all of its parts. They are two Ukrainian themes: the *duma* in the first part and a spring song (*vesnyanka*) *Vyidi, vyidi, Ivanku* in the third part, as well a French *chansonnette* *Faut s'amuser, danser et rire* in the second part.¹¹ At least two of these tunes were included in the score from his ear impressions. "It is remarkable that all blind singers in Little Russia sing

¹⁰ The wide range of these quotations may be found under "Quotations and Borrowings" in articles on certain Tchaikovsky's pieces in [9]. A list of several dozen quotations can be found in the Appendix to [12, 120–137].

¹¹ The process of Tchaikovsky's work on the Concert and the origins of quotations is analyzed in the article [4].

the same and imperishable melody with the same instrumental tune. I partly used it in the first part of my piano concert,” he says in a letter to von Meck on May, 6–13 (18–25), 1879 [13, 126]. Composer’s younger brother and biographer M. I. Tchaikovsky says that this tune was recorded “in Kamenka, at a market”. “Apart from this conscious adoption the composer made another unconscious one for this concert — the prestissimo in the second part is a chansonnette *Il faut s’amuser, danser et rire*, which fallen under the charms of the songstress, we used to sing all the time together with brother Anatoly in the beginning of the 70s” [10].

All these spontaneous and spur-of-the moment impressions have been in some way reflected in the composer’s work. Tchaikovsky’s strong susceptibility to his musical environment and everyday melodies, which were just “in the air”, is another argument in favour of our hypothesis. If he had really overheard a merry Munich song, ennobled it and turned it into a waltz for his opera *Eugene Onegin*, then he acted in the manner very typical of his method before and after *Eugene Onegin*.

In using external musical material Tchaikovsky was indeed “devoid of any aestheticism”. His sources were numerous and not always “noble”. He could sublime an absolutely common and simple phrase into a theme for a very sophisticated and compositionally refined piece. In other words, the everyday context of his overheard tunes was never in any way connected to the artistic context he was going to build it in. B. I. Rabinovich remarks that Tchaikovsky “was apparently in the very least interested in dividing songs, for example, by the contents of their lyrics, or by the connection to any group of rituals, because he uses, let us say, *vesnyanka* <a Ukrainian spring song> in the quarrel scene in *Mazepa*, a historical song for a playful roundelay like the Third Song of Lel’ (second version) etc.” [8, 36].

This conclusion has a more comprehensive significance — it can be applied to any loaned material, which Tchaikovsky assimilated into his own work. Lucinde Braun (Germany), who specializes in Tchaikovsky and studied French musical quotation in his works, has paid special attention to the metamorphosis of the French song *Il y avait d’quoi rigoler, à la noce du chaudronnier*. Tchaikovsky wrote it down in his diary after visiting a café-chantant in Paris (on June 2, 1886 [11, 65]), and three months later, it merged into a glorious romance *Last Night* filled with exalted veneration of Nature’s mysteries (op. 60 № 1, lyrics by A. S. Homyakov). This inconceivable connection has been documented by the composer himself, who wrote beside his sketch: “It turned out to be like: *il y avait d’quoi rigoler, à la noce du chaudronnier*” [9, 647]. “Kein Hörer würde je auf die Idee kommen, bei diesem Lied nach einer Quelle aus der französischen Unterhaltungsmusik zu suchen”, — says Braun. She comes to the conclusion that French quotations outside Tchaikovsky’s theatrical works are deprived of an important communicative aspect, which could indicate a borrowed word to his listener: “Čajkovskij geht mit der entlehnten Musik nicht anders um als mit sonstigem musikalischen Material” [19, 469–470].

Continuing the series of examples illustrating the changes that adopted musical material could have undergone in Tchaikovsky’s work, we want to remind that the folk tune *Sidel Vanja na divane* appears in such a sophisticated genre as a string quartet. Another striking example is the background of the second theme in the Andante cantabile from the Symphony No. 5 — it originates in the call of a street sausage seller.¹² In this context a beer cellar song turning into a waltz at a ball of a Russian landlady seems absolutely feasible and corresponds the composer’s usual *modus operandi*.

¹² According to Tchaikovsky’s Moscow acquaintance I. A. Klimenko [7, 76–77].

In *Eugene Onegin* the quotation in question might join another two — a Russian folk dance tune *Veisya, ne veisya kapustka* in the peasant dance *Uzh kak po mostu, mostochku* (Act 1, Scene 1) and a romance *Le repos* by the French composer Amédée de Beauplan in Triquet's *Couplets* (Act 2, Scene 1). Thus there seems to be a series of quotations from different sources and countries in the opera. We may presume that such material along with other features of Tchaikovsky's poetics adds a shade of cosmopolitanism (or even eclecticism) into the score, which makes it into a masterpiece of the European opera culture and provides it with a world musical citizenship.

We would like to point out that among the multinational sources of his quotations Tchaikovsky preferred French and Italian tunes. The German material is scarcely used. We can be certain only about the old German dance *Großvater* in the *Nutcracker*, Act 1,¹³ which in this case is quite determined by the plot and the setting. However, in the *Nutcracker* and in *Eugene Onegin*, the composer uses the German themes in a similar situation to musically characterize a simple family occasion. He might have generally associated them with such philistine, everyday context.

* * *

Thus we consider that according to the arguments listed above, both our questions can be answered in the affirmative: Tchaikovsky could have overheard the song *Guten Morgen, Herr Fischer* during his stay in Bavaria and used it as a thematic basis for his waltz. The final answer will be given by the sketches to the opera, if they are ever going to be found, and may be by some other of his — not yet studied — notes, where the song might be found recorded.

It is possible that we will never be able to state it quite confidently. So let us for now turn to the opinion of a scholar, who specializes in the folklore quotations in Tchaikovsky's works: "The list of authentic folk tunes cited by Tchaikovsky is apparently not yet complete. A number of them are undoubtedly still unrecognized, due to various changes made to them, while they were used. <...> It is very much likely that if scholars didn't have at their disposal such a trustworthy evidence by the composer himself (meaning the letter to Nikolai Rimsky-Korsakov mentioned above, in which he discloses the origins of folk songs in *Snegurochka* [15, 67–68]. — N. V.), the statement about him quoting folk songs here would be at the very least considered a far-fetched argument" [8, 40–42]. The same applies to the French chansonette in the romance *Last Night*: this source could be defined solely due to the composer's own notes. We have the reason to believe that the said Munich song in the waltz at the ball in the Larin house is one of such unrecognized quotations and thus — another touch to the portrait of the unknown Tchaikovsky.

Translated by Sophia Andzhaparidze

References

1. Aynbinder, Ada G. 2019. "Redaktsii i versii opery 'Evgeniy Onegin': tekstologicheskie i editsionnye problemy [Editions and Versions of Tchaikovsky's Opera 'Eugene Onegin': Textual and Editorial Problems]." In *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i*

¹³ German Song from Children's Album might also have a certain prototype (possibly, of a Tyrolean origin), but it has not yet been identified.

- sovremennost'* [Opera in Musical Theatre: History and Present Time], Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019, edited by Irina P. Susidko, vol. 1, 303–12. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music. (In Russian). Available at: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/OperaMusicalTheatre/2019_Book_OperaInMusicalTheatre_Voll.pdf (accessed May 29, 2021).
2. Asafiev, Boris V. 1954. "Pamyati Petra Il'icha Chaykovskogo (1840 — 7/V — 1940) [In memoriam of Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840 — 7/V — 1940)]." In *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy* [Academician B. V. Asafiev. Selected Writings], vol. 2, 31–47. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (In Russian).
 3. Vaydman, Polina E. 2009. "Neizvestnyy Chaykovskiy — chelovek i khudozhnik [The Unknown Tchaikovsky, the Man and the Artist]." In *Neizvestnyy Chaykovskiy* [The Unknown Tchaikovsky], edited by Polina E. Vaydman, 9–31. Moscow: P. Yurgenson. (In Russian).
 4. Vaydman, Polina E., Aynbinder, Ada G. 2018. "'...Vospominaniya o strastnosti, zhutkosti ispytannykh oshchushcheniy...,' K istorii sozdaniya Kontserta № 1 dlya fortepiano s orkestrom ['...Reminiscences of Passionate, Creepy Feelings...': On the History of the Piano Concerto No. 1]." (In Russian). Available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (accessed May 29, 2021).
 5. Yakovlev, Vasilii V., ed. 1940. *Dni i gody P. I. Chaykovskogo: Letopis' zhizni i tvorchestva* [Days and Years of P. I. Tchaikovsky: The Chronicle of His Life and Creative Work], compiled by Evelina E. Zaydenshnur, Vasilii A. Kiselev, Aleksandra A. Orlova, Nikolay M. Shemanin. Moscow and Leningrad: Muzgiz. (In Russian).
 6. Kashkin, Nikolay D. 1954. *Vospominaniya o P. I. Chaykovskom* [Memoirs of P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russian).
 7. Klimenko, Ivan A. 1995. "Moi vospominaniya o Petre Il'iche Chaykovskom [My Recollections of P. I. Tchaikovsky]," edited by Polina E. Vaydman. In *P. I. Chaykovskiy. Zabytoe i novoe* [P. I. Tchaikovsky: Forgotten and New], almanac, vol. 1, compiled by Polina E. Vaydman and Galina I. Belonovich, 64–92. Moscow: Mir i kul'tura. (In Russian).
 8. Rabinovich, Boleslav I. 1963. "Predislovie [Preface]." In *P. I. Chaykovskiy i narodnaya pesnya: Izbrannye otryvki iz pisem i statey* [P. I. Tchaikovsky and Folk Song: Selected Extracts from Correspondence and Articles], compiled and edited by Boleslav I. Rabinovich, 3–45. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russian).
 9. Vaydman, Polina E., Lyudmila Z. Korabel'nikova, and Valentina V. Rubtsova, eds. 2006. *Tematiko-bibliograficheskiy ukazatel' sochineniy P. I. Chaykovskogo* [Thematic and Bibliographical Catalogue of P. I. Tchaikovsky's Works]. 2nd edition. Moscow: P. Yurgenson. (In Russian).
 10. 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).
 11. Tchaikovsky, Petr I. 2000. *Dnevnik* [Diaries]. Moscow and Ekaterinburg: Nash dom — L'AGE D'HOMME, U-Faktoriya. (In Russian).
 12. Rabinovich, Boleslav I. 1963. *P. I. Chaykovskiy i narodnaya pesnya: Izbrannye otryvki iz pisem i statey* [P. I. Tchaikovsky and Folk Song: Selected Extracts from Correspondence and Articles]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russian).

13. Vaydman, Polina E. 2010. *P. I. Chaikovskiy — N. F. fon Meck. Perepiska* [P. I. Tchaikovsky — N. F. von Meck. Correspondence], vol. 3: 1879–1881. Chelyabinsk: MPI. (In Russian).
14. Gershovskiy, Efim D., Kseniya Yu. Davydova, and Lyudmila Z. Korabel'nikova, eds. 1959. *Chaikovskiy P. I. Polnoe sobranie sochineniy, Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [P. I. Tchaikovsky. The Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. 5. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russian).
15. Viktorova, Nina A., and Boleslav I. Rabinovich, eds. 1961. *Chaikovskiy P. I. Polnoe sobranie sochineniy, Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [P. I. Tchaikovsky. The Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. 6. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russian).
16. Anti-Tissot. 1876. *München und die Münchner: eine Beleuchtung der bayerischen, insbesondere Münchener Zustände*. München: J. M. Bauer'sche Buchdruckerei.
17. Pfisterer, Carl, ed. 1876. *Augsburger Abendzeitung*, no. 344 (December 12). Available at: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb11327011_00503_u001/1 (accessed May 29, 2021).
18. Zabuesnig, Johann Baptist von, ed. 1858. *Beiblatt zur Landshuter Zeitung* 10, no. 42 (October 18). Available at: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10505508_01365_u001/1 (accessed May 29, 2021).
19. Braun, Lucinde. 2014. "La terre promise" — *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*. Mainz: Schott Music.
20. Büchmann, Georg. 1868. *Geflügelte Worte: Der Citatenschatz des deutschen Volkes*. Berlin: Haude- und Spener'sche Buchhandlung.
21. Wander, Karl Friedrich Wilhelm, ed. 1873. *Deutsches Sprichwörter-Lexikon: ein Hausschatz für das deutsche Volk*, vol. 3: *Lehrer – Satte*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
22. Friedrich, W. [i. e. Riese, Wilhelm Friedrich]. n. d. *Guten Morgen Herr Fischer! Vaudeville-Burleske in einem Aufzug nach Lokroy und de Morvan, Musik von Ed. Stiegmann, vollständiger Klavier-Auszug von B. Zepler*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
23. Becher, Eva, and Wolfgang A. Meyer. 2008. *Münchner Liederbuch: So lang der Alte Peter am Petersberg steht: Noten und Lieder*. München: Dölling und Galitz.
24. Hofmeister, Friedrich, publ. 1831. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 3, no. 11, 12 (November, December). Available at: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1831&pos=89> (accessed May 29, 2021).
25. Hofmeister, Friedrich, publ. 1876. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 48, no. 10 (October). Available at: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1876&pos=247> (accessed May 29, 2021).
26. Hofmeister, Friedrich, publ. 1885. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 57, no. 12 (December). Available at: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1885&pos=349> (accessed May 29, 2021).
27. Verlag von Friedrich Hofmeister. 1928. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 100, [no. 10] (Oktober).

- Available at: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1928&pos=236> (accessed May 29, 2021).
28. Liberale Bürgerverein Rosenheim, and Liberale Verein für bayer. Oberland. 1876. *Rosenheimer Anzeiger: Tagblatt für Stadt und Land* 22, no. 122 (May 28). Available at: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00063901?page=531> (accessed May 29, 2021).
 29. Schützenberger, Erna, and Hermann Derschmidt, eds. 1974. *Spinnradl – Unser Tanzbuch* 5. München: Josef Preissler.
 30. Fränkel, Ferdinand, ed. 1865. *Die Stadtfraubas* 4, no. 18 (May 05). Available at: <https://books.google.de/books?id=E1FHAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (accessed May 29, 2021).
 31. Horn, Oscar, ed. 1870. *Straubinger Zeitung*, no. 121 (May 26). Available at: https://digipress.digitale-sammlungen.de/issue/bsb10487331_00459_u001 (accessed May 29, 2021).
 32. Derschmidt, Hermann, Aldemar W. M. Schiffkorn, and Volker Derschmidt, eds. 1985. *Tänze aus Oberösterreich*, vol. 1. Linz: Landesinst. für Volksbildung u. Heimatpflege.
 33. Vancsa, Max. 1899. “Ein oberösterreichisches Schnadahüpfel und seine Schicksale.” *Das deutsche Volkslied* 1, no. 5: 60–61.
 34. Deutscher Brauer-Bund. 1872. “Von der 28. Wanderversammlung deutscher Land- und Forstwirte.” *Allgemeine Hopfen-Zeitung* 12, no. 117 (September 28): 501–02. Available at: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10943046_00499_u001/1 (accessed May 29, 2021).

Received: December 11, 2020

Accepted: February 12, 2021

Author's Information:

Natalia O. Vlasova — Dr. Habil. in Arts, Head of “Moscow Conservatory Press”, Leading Research Fellow at the State Institute for Art Studies (Moscow)

Использованная литература

1. *Айнбиндер А.* Редакции и версии оперы «Евгений Онегин»: текстологические и эдичионные проблемы // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы четвертой международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. 516 с. С. 303–312. URL: https://gnedin-academy.ru/wp-content/documents/наука/OperaMusicalTheatre/2019_Book_OperaInMusicalTheatre_Voll.pdf (дата обращения: 29.05.2021).
2. *Асафьев Б. В.* Памяти Петра Ильича Чайковского (1840 — 7/V — 1940) // *Академик Б. В. Асафьев.* Избранные труды. Т. II. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 31–47.
3. *Вайдман П. Е.* Неизвестный Чайковский — человек и художник // Неизвестный Чайковский / науч. ред. и сост. П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2009. С. 9–31.
4. *Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г.* «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений...»: К истории создания Концерта № 1 для фортепиано

- с оркестром. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 29.05.2021).
5. Дни и годы П. И. Чайковского: Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 744 с.
 6. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском. М.: Гос. муз. издательство, 1954. 226 с.
 7. *Клименко И. А.* Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском / публ. П. Е. Вайдман // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 1 / сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович. М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. С. 64–92.
 8. *Рабинович Б. И.* Предисловие // П. И. Чайковский и народная песня: Избранные отрывки из писем и статей / сост., ред., предисл. и коммент. Б. И. Рабиновича. М.: Гос. муз. издательство, 1963. С. 3–45.
 9. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. Изд. 2-е. М.: П. Юргенсон, 2006. 1108 с.
 10. *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 т. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902. Т. 1: 1840–1877. URL: <http://www.tchaikov.ru/modest235.html>; <http://www.tchaikov.ru/modest220.html> (дата обращения: 29.05.2021).
 11. П. И. Чайковский. Дневники. М.: Наш дом — L'AGE D'HOMME; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 297 с.
 12. П. И. Чайковский и народная песня: Избранные отрывки из писем и статей / сост., ред., предисл. и коммент. Б. И. Рабиновича. М.: Гос. муз. издательство, 1963. 159 с.
 13. П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка: в 4 т. / сост., научно-текстологич. ред., коммент. П. Е. Вайдман. Т. 3: 1879–1881. Челябинск: МРІ, 2010. 830 с.
 14. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 5 / подг. Е. Д. Гершовским, К. Ю. Давыдовой и Л. З. Корабельниковой. М.: Гос. муз. издательство, 1959. 518 с.
 15. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 6 / подг. Н. А. Викторовой и Б. И. Рабиновичем. М.: Гос. муз. издательство, 1961. 397 с.
 16. *Anti-Tissot.* München und die Münchner: eine Beleuchtung der bayerischen, insbesondere Münchener Zustände. München: J. M. Bauer'sche Buchdruckerei, 1876. 15 S.
 17. *Augsburger Abendzeitung.* № 344 (Dienstag des 12 Dezember). 4 S. Available at: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb11327011_00503_u001/1 (accessed 29.05.2021).
 18. *Beiblatt zur Landshuter Zeitung.* Jg. 10. Nr. 42 (Den 18. Oktober). S. 165–166. Available at: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10505508_01365_u001/1 (accessed 29.05.2021).
 19. *Braun L.* “La terre promise” — Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Mainz: Schott Music, 2014. (Čajkovskij-Studien, Bd. 15). 520 S.
 20. *Büchmann G.* Geflügelte Worte. 5. Ausgabe. Berlin: Haude- und Spener'sche Buchhandlung, 1868. 278 S.
 21. *Deutsches Sprichwörter-Lexikon:* in 5 Bdn. / hrsg. von K. F. W. Wander. Bd. 3: Lehrer – Satte. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1873. XXIII S., 1870 Sp.
 22. *Guten Morgen Herr Fischer!* Vaudeville-Burleske in einem Aufzug nach Lokroy und W. Friedrich. Musik von Ed. Stiegmann / Vollständiger Klavier-Auszug von Bogumil

- Zepler. Mit der Szenenfolge und den Stichworten herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann. Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., [s. a.]. 48 S.
23. Münchner Liederbuch: So lang der Alte Peter am Petersberg! steht: Noten und Lieder / hrsg. von Eva Becher und Wolfgang A. Mayer. München [u.a.]: Dölling und Galitz, 2008. 432 S.
 24. Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen. 1831. № 11, 12 (November, Dezember). S. 89–194. Available at: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1831&pos=89> (accessed 29.05.2021).
 25. Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen. 1876. № 10 (Oktober). S. 247–306. Available at: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1876&pos=247> (accessed 29.05.2021).
 26. Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen. 1885. № 12 (Dezember). S. 349–384. Available at: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1885&pos=349> (accessed 29.05.2021).
 27. Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen. 1928. Oktober. S. 236–261. Available at: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1928&pos=236> (accessed 29.05.2021).
 28. Rosenheimer Anzeiger: Tagblatt für Stadt und Land. Jg. 22 (1876). No. 122 (Sonntag, den 28. Mai). 6 S. Available at: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00063901?page=531> (accessed 29.05.2021).
 29. Spinnradl. Unser Tanzbuch / hrsg. von E. Schützenberger, H. Derschmidt. 5. Folge. München: Musikverlag Josef Preissler, 1974. 43 S.
 30. Die Stadtfraubas. Jg. 4. Nr. 18 (Freitag, 5. Mai). S. 137–144. Available at: <https://books.google.de/books?id=E1FHAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (accessed 29.05.2021).
 31. Straubinger Zeitung. № 121 (26. Mai 1870). 4 S. Available at: https://digipress.digitale-sammlungen.de/issue/bsb10487331_00459_u001 (accessed 29.05.2021).
 32. Tänze aus Oberösterreich / ges. und aufgezeichn. von Hermann Derschmidt, für den Druck bearb. von Aldemar W. M. Schiffkorn u. Volker Derschmidt. Bd. 1: Tanzbeschreibungen. Linz: Landesinst. für Volksbildung u. Heimatpflege, 1985. 288 S. (Sonnderpublikation der Oberösterreichische Heimatblätter).
 33. *Vancsa M.* Ein oberösterreichisches Schnadahüpfel und seine Schicksale // Das deutsche Volkslied. 1899. Jg. 1. H. 5. S. 60–61.
 34. Von der 28. Wanderversammlung deutscher Land- und Forstwirte // Allgemeine Hopfen-Zeitung. Zwölfter Jahrgang. Nr. 117 (28. September). S. 501–502. Available at: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10943046_00499_u001/1 (accessed 29.05.2021).

Получено: 11 декабря 2020 года

Принято к публикации: 12 февраля 2021 года

Об авторе:

Наталья Олеговна Власова — доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)



Научная статья
УДК 78.091 (410)

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.006>

Публичный концерт в Англии как социокультурный ритуал и его исторические формы

Ирина Геннадьевна Макаловская

Российский институт истории искусств,

Исаакиевская пл. 5, 190000 Санкт-Петербург, Российская Федерация
irina.makalovska@mail.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5038-3087>

Аннотация: Публичный музыкальный концерт по сути своей — социокультурный ритуал, в рамках которого взаимодействуют публика и музыканты. Часто формат концерта является и одним из маркеров деления музыки на «популярную» и «академическую», но это не всегда верно. Уже со времен появления первых публичных концертов в Англии организаторы привлекали слушателей, разнообразя формы исполнения, включая в программу совершенно разные произведения, как развлекательные, так и «серьезные», как известные, так и новые для публики, стремясь угодить различным вкусам, а также меняли формат концертов, ориентируясь на предпочтения аудитории. Эта тенденция не угасает и сейчас, академические композиторы придумывают новые способы представления своих произведений в новых местах, включая их в разнообразные программы. В данной статье мы рассмотрим, как видоизменялись форматы концертов в Англии с XVIII века до нашего времени и какая музыка на них исполнялась, на примере концертов Воксхолл-гарденз, концертов военных оркестров, фестиваля «BBC Proms», концертов клубных ночей *Nonclassical*.

Ключевые слова: Воксхолл-гарденз, военный оркестр, «BBC Proms», променад-концерты, клубная ночь *Nonclassical*, концерт

Для цитирования: Макаловская И. Г. Публичный концерт в Англии как социокультурный ритуал и его исторические формы // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 142–157. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.006>

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research Article

Public Concert in England as a Socio-Cultural Ritual and its Historic Forms

Irina G. Makalovskaia

Russian Institute of Art History,

5 St. Isaac's Sq., Saint Petersburg 190000, Russia

irina.makalovska@mail.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5038-3087>

Abstract: A public music concert is essentially a sociocultural ritual in which the audience and musicians interact. Often the format of the concert marks the division of music into “popular” and

“academic” but it is not always true. Since the appearance of the first public concerts in England, the organizers made attempts to attract as many listeners as possible by modifying the performance formats, including completely different works in the program, serious and popular, well-known and new, trying to please different tastes. They also were changing the way of presenting music. This trend continues today as academic composers come up with new ways of presenting their works, in new places and new formats, including new compositions into different programs. In this article, we will look at how the formats of concerts in England have changed, and what kind of music was played on them, for example, Vauxhall Gardens concerts, military band concerts, BBC Proms festival, Nonclassical club night concerts.

Keywords: Vauxhall Gardens, Military Band, BBC Proms, Promenade Concerts, Nonclassical Club Night, Concert

For citation: Makalovskaia, Irina G. 2021. “Public concert in England as a socio-cultural ritual and its historic forms.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 3 (September): 142–157. (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.006>.

История развития концертной деятельности в Англии показывает, что на всем ее протяжении организаторы концертов, стремясь привлечь разнообразную аудиторию, в том числе новых слушателей, прежде не интересовавшихся музыкой, включали в программы музыку различных жанров — оперную и инструментальную, известную и совершенно новую для слуха, только что созданную их соотечественниками, — а также видоизменяли сам формат представления музыки. Тенденция сохранилась и в XXI веке. В данной статье будет показана преемственность форм общедоступных концертов в Англии на протяжении всего периода их существования (с XVII века до настоящего времени). В качестве примеров практики публичных концертов мы рассмотрим такие феномены, как Воксхол-гарденз, концерты военных оркестров, променад-концерты и клубные ночи *Nonclassical*. Возникновение данных типов концертов вызывает два вопроса: 1) имеет ли отношение изменение формата концерта к его «популяризации»¹; 2) должно ли включение популярных звучаний в современную концертную практику или же изменение формата концерта вести к позиционированию концерта как серьезного или как развлекательного.

Ч. Бёрни в отчете о Генделевском фестивале 1784 года пишет, что одним из признаков цивилизованности является благодарность «покойным, чьи труды и таланты принесли людям пользу или же доставили невинное развлечение» [2, 83]; полезное и развлекательное здесь ставятся в один ряд. То же самое можно заметить и анализируя английскую концертную индустрию. Так, например, в Воксхол-гарденз в XVII–XVIII веках звучали оркестровая и органная музыка, оперные арии, английские и французские баллады. Военные оркестры с XVIII века и до сегодняшнего дня исполняют во время праздничных шествий, на дневных концертах в садах и парках как церемониальную, так и развлекательную музыку, несмотря на то что до определенного времени они являлись специализированной придворной церемониальной группой или столь же специализированными группами музыкантов для управления военными подразделениями. В XX веке военные оркестры исполняют как обработки популярной классики, так и произведения

¹ Имеется в виду привлечение большего количества слушателей.

современных композиторов, в разных жанрах и стилях. Тип контакта между музыкантами и слушателями во всех этих случаях невозможно определить ни как «попсу», ни как «классику». Очевидно, что, когда мы рассматриваем «музыкальное содержимое» с точки зрения формы концертных ритуалов, наши привычные представления оказываются очень зыбкими.

С XIX века, когда музыку начинают делить на «легкую» и «серьезную», появляются первые попытки «облагородить» слушателей и привить им интерес к высокому искусству. Однако критерии отличия популярной музыки от академической существуют разные. В Англии в XIX веке включение мелодий из известных опер в оркестровые концерты вызывало недовольство критиков и расценивалось как обращение к популярной музыке². Но что понимается под словом «популярная»? Что такую музыку слушает большое количество людей? Что это музыка более низкого качества? Или «популярность» зависит лишь от того, к какой аудитории обращаются авторы? Например, существует мнение, что музыка делится на академическую и популярную соответственно тому, к каким социальным классам она обращается³. Некоторые исследователи считают, что сегодня «классическая» музыка характеризуется лишь местом и способом ее представления аудитории, а не своим фактическим содержанием: формат представления классической музыки — исполнение в закрытом концертном зале, где необходимо тихо сидеть и слушать⁴. Если рассматривать академическую музыку как адресованную образованной элите, становится понятно, почему в целом аудитория академической музыки меньше, чем аудитория музыки популярной. Однако несмотря на это, и академические музыканты, композиторы и исполнители, стремились сделать свою музыку более «популярной», как мы это покажем на примере различных типов концертов, появляющихся в Англии. В данной статье мы рассматриваем «популярность» концертов в зависимости от численности их аудитории и характера репертуара, приводим примеры различных средств, применявшихся организаторами в целях увеличения числа слушателей разных категорий, но не проводим разграничения популярной и академической музыки с точки зрения художественных характеристик той и другой. Можно сказать, что определение популярности или академичности концертной практики относится к исторически меняющемуся социокультурному измерению, а не к чисто музыкальному содержанию концерта, то есть публику часто привлекают не собственно жанр или стиль музыки, которая исполняется, а именно формат, предполагающий возможность взаимодействия слушателей между собой и с исполнителями.

² Так, например, критик из *The Times* написал про концерт военного оркестра Дворцовой кавалерии, где звучали увертюры и номера из известных опер, а также вальсы и кадрили, что музыкантам подобало бы следить за развитием искусства, а не исполнять произведения-однодневки (цит. по: [15, 35]).

³ Такую точку зрения приводят авторы учебника «Оксфордская история западной музыки» Р. Тарускин и К. Гиббс. Они пишут: «Споры о вкусах происходят по классовому признаку, и часто классические стили противопоставляются популярным» [1, 165].

⁴ Об этом упоминается в статье К. Хиршкопа 1989 года [13, 17].

КОНЦЕРТЫ В АНГЛИЙСКИХ САДАХ ДЛЯ РАЗВЛЕЧЕНИЙ

Считается, что первые платные концерты для публики появились в 1670-х годах именно в Англии [4, 151]. В это время, в конце XVII века, в Англии начинает формироваться средний класс, а соответственно, появляются и развлечения для него. Десятилетием ранее, в 1661 году, в Лондоне, в месте под названием Воксхолл, открывается сад для развлечений, который, соответственно, получает название Воксхолл-гарденз⁵ (см. цвет. ил. 1 на вклейке.)

Воксхолл-гарденз в течение почти двух столетий был одним из самых популярных Лондонских развлекательных парков — вплоть до середины XIX века, когда требования к развлечениям у жителей городов существенно изменились [10, 18]. Н. М. Карамзин, посетивший Воксхолл-гарденз в июле 1790 года, оставил такое описание сада: «Вообразите бесконечные аллеи, целые леса, ярко освещенные огнями; галереи, колоннады, павильоны, альковны, украшенные живописью и бюстами великих людей; среди густой зелени триумфальные пылающие арки, под которыми гремит оркестр, везде множество людей, везде столы для пиршества, убранные цветами и зеленью. <...> Оркестр играет по большей части любимые народные песни, поют актеры и актрисы лондонских театров, а слушатели в знак удовольствия бросают им деньги» (цит. по: [3, 7]). До середины XVIII века убранство садов было не столь ярким, однако там тоже звучала музыка, а вход был свободный. В 1732 году новый арендатор Воксхолл-гарденз Джонатан Тайерс осуществил реновацию, и сад стал особенно популярным. Считается, что первая концертная сцена для оркестра на открытом воздухе также появилась в этом саду, она была спроектирована Тайерсом [9, 61]; также Тайерс заказал скульптору Л.-Ф. Рубийяку статую Г. Ф. Генделя и поставил ее в парке так, чтобы она бросалась в глаза гуляющим [10, 32]. Для понимания уровня посещаемости можно упомянуть, что в 1749 году на репетицию Генделевской «Музыки для королевского фейерверка» пришло 12 000 слушателей [8]. Этот пример показывает масштабы посещаемости Воксхолл-гарденз и говорит о том, что в саду исполнялись произведения известных композиторов своего времени.

На тот момент это была единственная концертная площадка, где оркестровую музыку имели возможность послушать обычные горожане, которые не могли позволить себе поход в оперу или театр [10, 62]⁶. Здешний оркестр считался лучшим в Англии. Специально для него сочиняли музыку

⁵ Воксхолл-гарденз был не единственным местом увеселений в Лондоне, но самым известным; название его даже стало именем нарицательным. От Воксхолла происходят и российские «воксалы» — места гуляний с музыкой, иллюминацией и фейерверками, очень популярные в Александровскую эпоху [3].

⁶ Вход в парк с 1732 года стоил 1 шиллинг, в 1790-х годах его стоимость была поднята до 2 шиллингов с возможностью взять бесплатный чай или кофе.

передовые английские композиторы того времени — Т. Арн⁷, С. Арнольд⁸, У. Шильд⁹, а также И. К. Бах. Арн довольно долго дирижировал оркестром Воксхолла и писал музыку для его ежедневных концертов. Во второй половине XVIII века музыку для концертов в садах регулярно сочинял также главный органист Воксхолл-гарденз Дж. Урган, остававшийся на этой должности в течение сорока лет.

Музыкальные вечера в Воксхолле начиналась в 17–18 часов и длились 4 часа. Концерт часто открывался органной прелюдией, потом исполнялись 16 произведений с чередованием вокальной и инструментальной музыки. Иногда известные музыканты исполняли соло для развлечения публики (например, королевский трубач В. Сноу и известный в то время скрипач Ф. И. Бартелемон) [10, 63]. Организаторы стремились удовлетворить разнообразные музыкальные вкусы публики: звучала музыка старая и новая, «легкомысленные» пьесы и грандиозные партитуры, соло, дуэты, переложения для ансамблей. Большинство произведений были сочинены и исполнялись английскими музыкантами [ibid., 63]. В 1775 году в репертуар вошли песни гли¹⁰ и кэтчи¹¹. Иногда на гала-концертах звучали песни, созданные специально для концертов в Воксхолл-гарденз. Какое-то время в садах существовал аттракцион под названием «Музыкальный куст»: в зарослях кустарника был спрятан подземный зал, где играли небольшие ансамбли, и посетители слышали музыку, чудесным образом возникающую из ниоткуда. В 1750-х годах эту практику прекратили, так как влажность негативно сказывалась на инструментах и, вероятно, на исполнителях тоже [ibid., 65]. В 1781 году ввели другое новшество: исполнители на духовых инструментах и певцы, находившиеся на крыше павильона, вступали в «диалог» с основным оркестром, расположенным на сцене. С 1783 года стали проводиться поздние концерты, на которых ансамбли музыкантов, перемещаясь по саду, до полуночи исполняли французские

⁷ Томас Арн (1710–1778) — известный английский театральный композитор XVIII века. Он в основном сочинял музыку для опер и масок. Также среди его сочинений есть две оратории, инструментальные опусы и песни. Одна из наиболее известных его песен — «Правь, Британия!» [6].

⁸ Сэмюэль Арнольд (1740–1802) — английский композитор, органист и редактор. Работал клавесинистом и композитором в Ковент-Гарден. Он создал музыку для приблизительно 100 опер и театральных постановок, сочинил несколько ораторий. Был органистом и композитором Королевской капеллы, дирижером Академии старинной музыки, с 1793 — органист Вестминстерского аббатства [7].

⁹ Уильям Шильд (1748–1829) — английский скрипач и композитор. Был первой скрипкой в оркестре Скарборо, позже вторым скрипачом в Королевском театре, позже ведущим альтистом. С 1782 года стал композитором в Ковент-гарден, с 1817 года назначен Мастером королевской музыки. Шильд написал более сорока опер, пантомим и балладных опер, а также различные инструментальные произведения и множество песен [17].

¹⁰ Гли (glee) — тип хоровой песни без сопровождения, популярный в Англии в XVII–XIX веках. Возник из стремления английских композиторов возродить мадригал, некоторые гли также называли мадригалами. Гли писали для мужского хора, в XVIII веке мальчики могли исполнять альтерную партию [12].

¹¹ Кэтч (catch) — юмористические английские каноны для мужских голосов, были популярны с конца XVI века до XIX века [16].

и венецианские баллады. Эта практика возникла из-за того, что богатые постоянные посетители жаловались на недостаток вечерних развлечений, — то есть организаторами учитывались интересы и требования публики. В 1790-х годах на гала-концертах в Воксхолл-гарденз начал выступать военный оркестр герцога Йоркского в полном обмундировании. Знаменитые певцы, которых приглашали в Воксхолл, также привлекали внимание публики. С 1745 года вокалисты стали выступать здесь постоянно. Для некоторых это было службой: до 1763 таким солистом был тенор Т. Лоу, затем его место занял Дж. Вернон [10, 67].

Организаторы концертов прилагали все возможные усилия, чтобы привлечь слушателей. Цены на вход в парк оставались достаточно низкими и доступными для среднего класса, а количество музыкальных развлечений увеличивалось, публику стремились удивить, придумывая различные новшества. Кроме того, исполнялись не только мелодии популярных арий, но и новые, еще не известные публике сочинения английских композиторов.

Позже тот же прием променад-концертов — прогулочных концертов за умеренную плату был применен при организации «BBC Proms», на котором пропагандировалось творчество современных еще не очень известных публике английских композиторов. Однако до того, как променад-концерты стали популярны в залах Лондона, после закрытия в 1859 году Воксхолл-гарденз и в связи с постепенным угасанием интереса публики к развлекательным садам в целом важную роль в британской музыкальной индустрии стали играть военные оркестры, которые также выступали на улицах и в парках.

КОНЦЕРТЫ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ

Появление к середине XIX века в парках Англии военных оркестров знаменовало изменение их качества: по словам К. Уиггинса и Д. Витвелла (1977), эти оркестры «перестали играть роль представителей серьезной музыки, которую выполняли прежде, и стали теми, кем мы их знаем сейчас, — представителями английской “поп-музыки”» (цит. по: [15, 28]).

Изначально, в XVIII веке, военные ансамбли, формировавшиеся в королевских войсках, считались серьезными музыкальными коллективами; они играли при дворе, сопровождая дворцовые праздники и торжественные церемонии. Публичным институтом военные оркестры и ансамбли стали к 1850 году, причем их участники в это время в большинстве случаев не состояли на военной службе.

В 1856 году военные ансамбли получили разрешение выступать в парках по воскресеньям [ibid., 32]. В 1857 году была открыта Королевская военная школа музыки, призванная подготовить профессиональных музыкантов, в том числе английских военных капельмейстеров (на тот момент военными оркестрами в Англии руководили гражданские, притом, по большей части, иностранные дирижеры). Вплоть до конца XIX века оркестры исполняли в основном развлекательную музыку легкого характера: увертюры, попури из

опер, венские вальсы, характерные пьесы, кадрили, польки, оперные каватины и различные аранжировки известной классики¹². Некоторые произведения сочинялись специально для военных духовых оркестров¹³ — также в легкой и популярной манере [15, 43]. К XX веку военные оркестры выступали по воскресеньям почти в каждом английском парке и различных других местах отдыха.

В это же время городское управление Лондона приняло решение «воспитать вкусы горожан» [ibid., 48]. С 1900 года стали проводиться конкурсы и фестивали для привлечения композиторов, которые писали бы произведения специально для военных оркестров. Несмотря на это, музыка в репертуаре подобных оркестров оставалась развлекательной, а не серьезной, хотя мы видим тут попытку использовать популярный музыкальный ресурс для просвещения аудитории. К концу XX века военный духовой оркестр выполняет следующие функции: выступает на парадах, смотрах и в церемониях, гастролирует, дает летние концерты в парках, в военных музыкальных школах и публичные концерты в помещениях (обычно зимой). Некоторые оркестры записываются для радио и телевидения.

Таким образом, сначала популярность концертов военных оркестров изменялась за счет включения известного репертуара и «выхода в народ», то есть исполнения музыки в людных местах, а потом этот ресурс стали использовать для продвижения современных сочинений. Популяризация концертов произошла и за счет изменения формата, и за счет изменения репертуара оркестров. Подобные концерты до сих пор вызывают интерес публики.

ПРОМЕНАД-КОНЦЕРТЫ «BBC PROMS»

С середины XIX века в Англии неоднократно предпринимались попытки приобщить как можно больше слушателей к «высокому» искусству. Тогда же появилась практика проведения променад-концертов, которые известны и сегодня благодаря фестивалю «BBC Proms». Идея концертов, на которых позволяется ходить, а не занимать кресла в зрительном зале, была в Европе не нова: она возникла в начале XIX века во Франции (в Париже), а позднее, в 1840-х — 1850-х годах, Луи Жульен заимствовал ее для концертов в Англии. (См. на вклейке цвет. ил. 2: афиша променад-концертов Хенглера, ок. 1880.) В английских театрах такой формат был достаточно распространен в шестидесятых-восемидесятых годах XIX века; однако публика в то время достаточно настороженно относилась к подобным концертам, так как считала, что эта практика не соответствует «серьезности» исполняемой музыки [14, 41].

В то же время в Лондоне появляется всё больше городских профессиональных оркестров, стремящихся завоевать аудиторию: в 1860-х оркестр создал

¹² Под «классикой» Митчелл здесь, вероятно, подразумевает произведения, ставшие классическими в XX веке [15, 43].

¹³ Так, Митчелл упоминает следующих композиторов, писавших для военных оркестров: Дж. А. Каппей, Дж. У. Смит, А. Ф. Годфри, Ч. Годфри-мл. и Д. Годфри-ст. [15, 43].

Огюст Манн, в 1870-х — Вильгельм Ганз, и в 1880-х — Ганс Рихтер [14, 38]. Однако деятельность этих оркестров оказалась не так известна, как история становления Куинс-холла и одноименного оркестра, основанного в 1893 году. Менеджером зала стал Роберт Ньюман, который пригласил для управления оркестром дирижера Генри Вуда. Идея облагораживания вкусов публики родилась с подачи Вуда, желавшего представить классическую музыку наиболее широкой аудитории [13, 16], она была основной и здесь. Ньюман стремился популяризировать Куинс-холл всеми возможными методами и сосредоточился, в частности, на привлечении потенциальных любителей музыки из отдаленных районов Лондона. Он пробовал разные стратегии, включал в программу «элитные», но провальные хоровые и оркестровые произведения и популярные опусы [14, 40]. Уже в 1895 году Ньюман запустил в Куинс-холле первые променад-концерты, во время которых позволялось есть, пить и курить [11]. (См. на вклейке цвет ил. 3: интерьер Куинс-холла в Лондоне.)

Так как в первый год функционирования Куинс-холла Ньюман продолжал нести финансовые убытки, в 1896 году он пригласил на гастроли известный французский оркестр Ламурё, выступления которого вызывали всеобщее восхищение. В мае 1899 года в Куинс-холле был проведен первый Лондонский музыкальный фестиваль, на котором выступали оркестр Куинс-холла и оркестр Ламурё. В дальнейшем Ньюман отказался от приглашения иностранных оркестров, но приглашал иностранных дирижеров. В результате через три года, в 1902 году, имя Вуда звучало в Лондоне наравне с именами Э. Изаи, А. Никиша, К. Сен-Санса.

В первые годы работы оркестр Куинс-холла исполнял много сочинений зарубежных авторов, например, французов В. д'Энди, Г. Берлиоза, Э. Шабрие, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Э. Лало и др., русских композиторов М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, немецких — Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и Р. Вагнера [ibid., 45]. Как видим, наибольшее влияние на работу фестиваля в первые годы оказывали французские музыканты: исполнялись французские произведения, приезжали французские дирижеры, а кроме того, Вуд применял методы работы с оркестром, которые узнал от Ш. Ламурё [ibid.]. Вуд оставался дирижером оркестра и дирижером фестиваля до своей смерти в 1944 году.

После его ухода из жизни популярность концертов упала, и новый виток развития начался лишь с появлением нового музыкального директора фестиваля — Уильяма Глока. Сегодняшний формат фестиваля «BBC Proms» — его заслуга. Глок стремился создать концерты высшего качества, для чего привлек все возможные ресурсы телерадиокомпании BBC, а также расширил репертуар фестиваля [18, 4]. Д. Райт отмечает, что Глок значительно изменил программу фестиваля: она должна была соответствовать вкусам публики, поменявшимся после середины XX века, когда технические средства воспроизведения становились всё более совершенными и доступными большому количеству людей, что уменьшало интерес к живым мероприятиям [ibid., 7]. Глок привлекал публику необычным сочетанием произведений в программе, что казалось

в то время достаточно радикальным. Он представлял разные музыкальные произведения в непривычных контекстах — это оживляло старые и хорошо известные сочинения и показывало новые с такой стороны, которая могла бы заинтересовать слушателей [18, 8]. Так, например, в одном из концертов в программе чередовались произведения В. А. Моцарта и И. Ф. Стравинского, и такое сочетание критик Н. Гудвил расценил как «разумное и привлекающее внимание» [ibid., 11]. Кроме того, если до Глока фестиваль включал в себя лишь оркестровую музыку, то теперь здесь стали звучать и произведения других жанров: камерные и оперные.

Во время первого сезона под руководством Глока в 1959 году программа фестиваля включала 49 концертов, исполняемых четырьмя оркестрами под управлением 11 дирижеров. В последнем под руководством Глока сезоне в 1973 году состоялось 55 концертов при участии 25 симфонических и камерных оркестров, трех оперных компаний, нескольких ансамблей, специализирующихся на старинной и современной музыке, струнного квартета и 34 дирижеров [ibid., 15]. За время его управления в программе фестиваля систематически появлялись произведения, написанные до XVIII века, музыка XX века, включая так называемую современную «классику» и авангард. Также он почти каждый сезон включал в программу премьеры современных английских композиторов, понимая, что им необходима стартовая площадка [ibid., 31]. Этот подход дал новое рождение фестивалю и привлек новую публику.

Сегодня «BBC Proms» считается крупнейшим фестивалем классической музыки, концерты которого проводятся ежегодно летом, продолжаются в течение десяти недель и неизменно привлекают большое количество слушателей. Б. М. Колб провела достаточно большое исследование, чтобы выяснить, что же вызывает такую популярность фестиваля и приверженность к нему публики. Первый вывод, который подтверждает исследование, — аудиторию привлекает в первую очередь концерт как социокультурный ритуал, а не непосредственно желание услышать определенную музыку [13, 23] (хотя, конечно, кто-то из слушателей приходит и «на произведение»). Именно слишком сильные ограничения на взаимодействие между слушателями на классических концертах приводят к тому, что многим неинтересно их посещать, а чуть большая свобода, как на фестивале «BBC Proms», приводит к тому, что публика в итоге не только хорошо проводит время, но и начинает интересоваться услышанными музыкальными произведениями.

Исследование Колб написано в 1999 году. Сегодня же интересующую музыку можно прослушать с различных устройств, в частности смартфона, и хорошие наушники способны предоставить гораздо более точный и яркий звук, нежели живое выступление.

Следовательно, ритуальная составляющая концерта, включающая социальные контакты, становится еще более важной. И именно в ориентации на социальную, а не только музыкальную, составляющую видит успех фестиваля исследовательница. Если смотреть на академические и популярные концерты с такого ракурса, становится совершенно ясно, почему популярные концерты

привлекают гораздо больше слушателей: ведь там не запрещается взаимодействовать с исполнителями и другими слушателями во время звучания музыки: можно и подпевать любимые песни, и танцевать, и разговаривать со знакомыми и незнакомыми.

КЛУБНЫЕ НОЧИ *NONCLASSICAL*

Еще одной яркой демонстрацией такого подхода к представлению академической музыки являются клубные ночи *Nonclassical* — концерты академической музыки в клубах, которые начали проводиться с 2004 года в Лондоне. На первом концерте, состоявшемся 17 марта 2004 года в клубе «Cargo», прозвучали произведения К. Дебюсси, М. Константа, Дж. Кейджа, а также незадолго до этого сочиненный Первый струнный квартет Габриэля Прокофьева [5, 134], который, собственно, и являлся главным организатором мероприятия. Помимо того, что музыка, которую обычно называют классической и исполняют в стандартных концертных залах, звучала в клубе, был изменен и сам формат концерта. Начало было перенесено на более позднее время (в 20:00 или 21:00), чтобы работающей молодежи было удобно успеть на концерт, длительность отделений сокращена до 20–30 минут, а их количество, как и, соответственно, число антрактов, длящихся 15–20 минут, увеличено. (Пример программы концерта см. на ил. 1.)

Кроме того, во время антрактов диджеи исполняли ремиксы классических произведений или новинок, представленных композиторами на концерте. Все эти изменения, по мнению авторов-организаторов, были предприняты для того, чтобы привлечь новую аудиторию к слушанию академической музыки, особенно современной, а также предоставить площадку для исполнения молодым композиторам, ведь зачастую классические концертные залы не заинтересованы в новых именах — они не привлекают слушателей, а цена аренды зала высока.

Как мы уже проследили выше, подобный подход к организации концерта, связанный с готовностью к изменению его формата и структуры, совершенно не нов для Англии. Рассмотренные примеры показывают, что здесь постоянно изобретали различные типы «открытых» концертов, приятных публике и способствовавших привлечению новой аудитории к прослушиванию классической музыки. При этом основным способом «достучаться» до новичков становились именно изменения в формате концертов, включающие необычные способы представления музыки (музыка, звучащая из кустов или с крыши павильона в Воксхолл-гарденз), изменение формата взаимодействия с аудиторией (променад-концерты, где было разрешено ходить, есть, пить и курить), представление произведений в нестандартной программе (на променад-концертах изначально исполняли и «легкую», и «серьезную» музыку, позже Глок разнообразил программу фестиваля еще сильнее), привлечение представителей популярной индустрии XIX–XX веков — военных оркестров — для продвижения сочинений современных композиторов (конкурсы и фестивали сочинений для военных оркестров).

nonclassical

Outside the Lines EP launch #nonclassical

8pm // Doors open

8.30pm – 9.00pm // Mainly Two

9.20pm – 9.35pm // Tom Richards

9.50pm – 10.10pm // Colin Alexander

10.25pm – 10.40pm // Tom Richards

With DJ sets from George Percy



Ил. 1. Программа концерта клубной ночи *Nonclassical* 9.03.2017
(Лондон, бар «Victoria»)

Figure 1. Nonclassical Club Night, March 9, 2017, London, Victoria bar. The concert program

Таким образом, концерты клубных ночей *Nonclassical* не сильно выбиваются из данной традиции: на них позволительно вести себя свободно¹⁴; социальное взаимодействие не только не подавляется, но и поощряется; кроме того, так как отсутствует разделение на собственно сцену и зрительный зал, публика может спокойно общаться и с исполнителями, и с организаторами; программа может включать и классику прошлых веков, и новые академические произведения, и популярные ремиксы; иногда слушателям представляют новые технические разработки, особенно в сфере электронной музыки. Неизвестно, действительно ли такие концерты способствуют популяризации академической музыки, как это случилось с фестивалем «BBC Proms», история которого показывает, что новый формат концерта, первоначально воспринимавшийся скептически, может стать основой для крупнейшего фестиваля классической музыки в мире.

Сам формат все-таки продолжает жить уже долгое время: клубные ночи устраиваются в Лондоне регулярно на протяжении более 15 лет, а также организуются в других городах и странах (в том числе, в Германии, США, России). Несмотря на это, сегодня, как и в прошлые века, у слушателей и музыкальных критиков возникают вопросы о целесообразности таких изменений формата и структуры концерта. Действительно ли он привлечет новых слушателей, которые вследствие этого заинтересуются академической музыкой, или им будут интересны лишь популярные ремиксы? Легитимно ли называть «академической» новую музыку, представленную в подобных условиях, особенно, если композиторы намеренно включают популярные звучания в свои произведения? Если же это действительно академические произведения, то каким образом они могут стать интересными завсегдатаям клубов и баров?

Все эти вопросы имеют непосредственное отношение к существующему в нашей культуре противопоставлению «серьезного» и «популярного» и тому, как в этом контексте рассматривается концертная деятельность.

Концерты популярных исполнителей собирают десятки тысяч слушателей, в то время как классические концертные залы, в которых исполняется академическая музыка, прилагают большие усилия, чтобы наполнить 1000-местный зал хотя бы на 80–90 процентов. К XIX веку, когда концерты получили большее распространение и их стали широко посещать представители среднего класса, люди, как замечает музыковед К. Смолл, начали приходить на концерт, чтобы «разделить мифологию и ценности определенной группы в сильно фрагментированном обществе» [13, 17]. Сегодня ситуация не поменялась, концерт остается социальным ритуалом, структурой, которая стремится объединить определенную группу людей, предлагая им некий интересный формат действия. Однако чем более фрагментированным становится общество, тем больше вариантов концертов можно увидеть, в том числе и в сфере академической

¹⁴ В большинстве случаев слушатели стараются не мешать музыкантам во время исполнения, что не так сложно при длительности отделений в 20–30 минут. В частности, автор данной работы наблюдала, как на клубной ночи *Nonclassical* 9 марта 2017 года публика села на пол и внимательно слушала музыку в течение всего отделения.

музыки. В таком случае сложно сказать, какой тип является развлекательным, а какой академическим.

Проследив историю некоторых типов концертов в Англии, мы заметили, что, независимо от программы концерта, организаторы работали с его форматом — именно для того, чтобы сделать концерт более привлекательным, более посещаемым. В Англии еще в XVII–XVIII веках, в то время, когда институт классического концерта, ориентированного на средний класс, только формировался, организаторы уже проводили различные эксперименты для привлечения аудитории. Хотя идеи могли быть заимствованы в других странах, в Англии они совершенствовались и становились популярными, оставаясь таковыми в течение десятилетий, что мы увидели на рассмотренных примерах. Желание же популяризировать академическую музыку никуда не пропало и сегодня — в XXI веке появляются новые варианты представления музыки. В этом случае, когда мы знаем, что свое искусство стремится популяризировать абсолютное большинство музыкантов, а не только те, кто работают в определенном, «популярном» стиле, пожалуй, нелегитимно говорить о том, что феномен «популярности» или «академичности» зависит только от определенных внутримызыкальных характеристик или даже от обращения к определенной аудитории.

Быть может, можно измерить только «популярность» результата по факту посещаемости или прослушивания определенной музыки, но и тогда — где будет проведена черта, которая покажет, что «эта определенная музыка» стала достаточно «популярной»?

Использованная литература

1. Белоненко А. С. Прошлое и будущее классической музыки европейской традиции. Заметки по поводу монографии «The Oxford history of Western music». Часть 1 // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. № 3. С. 160–218.
2. Бёрни Ч. Отчет о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая и 3 и 5 июня 1784 года, составленный Чарльзом Бёрни / перевод и комментарии А. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. Т. 1 (2010). № 1. С. 83–102.
3. Васильев К. Б. Вокзал — вокальный зал ожидания имени Вокса // Vox. Философский журнал. 2014. № 17. URL: <https://vox-journal.org/html/issues/280/290> (дата обращения: 18.10.2020).
4. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.
5. Andrewes T., Djuric D. We Break Strings: The Alternative Classical Scene in London. London: Hackney Classical Press, 2014. 148 p.
6. Arnold D., Lynan P. Arne, Thomas Augustine // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-396> (дата обращения: 20.10.2020).

7. *Arnold D., Lynan P.* Arnold, Samuel // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-399> (дата обращения: 20.10.2020).
8. *Cannon J. A.* Vauxhall gardens (London) // The Oxford Companion to British History. 2nd ed. Oxford University Press, 2015. Online Version. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199677832.001.0001/acref-9780199677832-e-4356> (дата обращения: 20.10.2020).
9. *Cormack D.* A Bayreuth extension lecturer: Carl Armbruster and music in the parks // The Musical Times. Vol. 152 (2011). No. 1914. P. 61–86.
10. *Glazier L.* Vauxhall Gardens: An Eighteenth-Century London Pleasure Ground: Master of Arts in History thesis. Fresno: California State University, 2000. 113 p.
11. History of the Proms // BBC. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/IsgMxZvFzHQG3YIHktMfg6w/history-of-the-proms> (дата обращения: 22.10.2020).
12. *Johnson D., Temperley N.* Glee // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2920> (дата обращения: 22.10.2020).
13. *Kolb B. M.* Classical Music Concerts Can Be Fun: The Success of BBC Proms // International Journal of Arts Management. Vol. 1. No. 1 (Fall 1998). P. 16–23.
14. *Langley L.* Joining Up the Dots: Cross-Channel Models in the Shaping of London Orchestral Culture, 1895–1914 // Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain: Essays in Honour of Nicholas Temperley / ed. by B. Zon. Farnham, Burlington: Ashgate, 2012. P. 37–58.
15. *Mitchell J. C.* Gustav Holst: the Works for Military Band: Ph. D. Dissertation. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1980. 300 p.
16. *Scholes P., Latham A.* Catch // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1210 (дата обращения: 22.10.2020).
17. *Thompson W., Lynan P.* Shield, William // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6154?rskey=eLSvIc&result=2 (дата обращения: 20.10.2020).
18. *Wright D.* Concerts for Coteries, or Music for All? Glock's Proms Reconsidered // The Musical Times. Vol. 149 (2008). No. 1904. P. 3–34.

Получено: 10 декабря 2020 года

Принято к публикации: 14 июля 2021 года

Об авторе:

Ирина Геннадьевна Макаловская — аспирантка сектора музыки Российского института истории искусств (научный руководитель — канд. иск. А. Л. Порфирьева)

References

1. Belonenko, Aleksandr S. 2015. "Proshloe i budushchee klassicheskoy muzyki evropeyskoy traditsii. Zametki po povodu monografii the Oxford history of Western music [The Past and the Future of European Tradition Classical Music. The Notes Considering the Monograph 'The Oxford History of Western Music'];" part 1. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Journal of St. Petersburg University. Art Studies], no. 3, 160–218. (In Russian).
2. Burney, Charles. 2010. Otchet o muzykal'nykh predstavleniyakh v pamyat' o Gendele v Vestminsterskom abbatstve i Panteone 26, 27, 29 maya i 3 i 5 iyunya 1784 goda, sostavlenyy Charl'zom Berni [An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th and June the 3rd and 5th, 1784: In Commemoration of Handel]. Translated and commented by Anna Loseva. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 1, no. 1: 83–102. (In Russian).
3. Vasil'ev, Konstantin B. 2014. Vokzal — vokal'nyy zal ozhidaniya imeni Voksa [Railway Station — Waiting Room Named After Vaux]. *Vox. Filosofskiy zhurnal* [Vox. Philosophy Journal], no. 17. Accessed October 18, 2020. <https://vox-journal.org/html/issues/280/290>. (In Russian).
4. Dukov, Evgeniy V. 2003. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [Concert in Western European Culture History]. Moscow: Klassika–XXI.
5. Andrewes, Tom, and Dimitri Djuric. 2014. *We Break Strings: the Alternative Classical Scene in London*. London: Hackney Classical Press.
6. Arnold, Denis, and Peter Lynan. 2011. "Arne, Thomas Augustine." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-396>.
7. Arnold, Denis, and Peter Lynan. 2011. "Arnold, Samuel." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-399>.
8. Cannon, John Ashton. 2015. "Vauxhall gardens (London)." In *The Oxford Companion to British History*. 2nd edition. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199677832.001.0001/acref-9780199677832-e-4356>.
9. Cormack, David. 2011. "A Bayreuth extension lecturer: Carl Armbruster and music in the parks." *The Musical Times* 152, no. 1914: 61–86.
10. Glazier, Linda. 2000. "Vauxhall Gardens: An Eighteenth-Century London Pleasure Ground." Master of Arts in History thesis, California State University.
11. The British Broadcasting Corporation (BBC). n. d. "History of the Proms." BBC. Accessed October 20, 2020. <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/lsgMxZvFzHQG3YIHktMfg6w/history-of-the-proms>.
12. Johnson, Douglas, and Nicholas Temperley. 2011. "Glee." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2920>.

13. Kolb, Bonita M. 1998. "Classical Music Concerts Can Be Fun: The Success of BBC Proms." *International Journal of Arts Management* 1, no. 1: 16–23.
14. Langley, Leanne. 2012. "Joining Up the Dots: Cross-Channel Models in the Shaping of London Orchestral Culture, 1895–1914." *Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain: Essays in Honour of Nicholas Temperley*, edited by Bennet Zon, 37–58. Farnham, Burlington: Ashgate.
15. Mitchell, Jon Ceander. 1980. "Gustav Holst: The Works for Military Band." Ph. D. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.
16. Scholes, Percy Alfred, and Alison Latham. 2011. "Catch." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1210>.
17. Thompson, William, and Peter Lynam. 2011. "Shield, William." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6154>.
18. Wright, David. 2008. "Concerts for Coteries, or Music for All? Glock's Proms Reconsidered." *The Musical Times* 149, no. 1904: 3–34.

Received: December 10, 2020

Accepted: July 14, 2021

Author's Information:

Irina G. Makalovskaya — postgraduate student of the Music Sector at the Russian Institute of Art History (supervisor Anna L. Porfirieva, Ph. D.)



Научная статья
УДК 78.072

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.007>

Фольклористическая деятельность Научно-исследовательского музыкального института Московской государственной консерватории (опыт характеристики)

Дмитрий Владимирович Смирнов

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская 13/6, 125009 Москва, Российская Федерация
smrndv@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4572-8500>

Аннотация: Статья посвящена многосторонней музыкально-фольклористической деятельности Этнографического отдела Научно-исследовательского музыкального института Московской консерватории (1934–1937), включавшей в себя научную, экспедиционно-собираТЕЛЬскую работу, подготовку учебных пособий, образовательных программ. Описаны обстоятельства, сопутствующие созданию НИМИ как самостоятельной единицы, определены задачи Института и его структура в целом, важнейшие направления деятельности.

Показана роль Этнографического отдела НИМИ как крупнейшего для того времени музыкально-фольклористического центра страны, выявлены многочисленные контакты Отдела с другими организациями в центре и на периферии. Дана характеристика основных форм работы Отдела, таких как: описание фондов фономатериалов, изучение музыкальных инструментов, подготовка изданий, сотрудничество со сторонними организациями, предоставление консультаций, составление заключений, экспертиз. Рассмотрен развернутый план экспедиций К. В. Квитки (1937), определивший дальнейшую собираТЕЛЬскую деятельность в Московской консерватории.

На основе привлечения архивных документов обозначено место Этнографического отдела НИМИ в истории отечественной музыкальной фольклористики, прошедшей свое становление и развитие через несколько организаций, связанных друг с другом в единую цепь.

Ключевые слова: Научно-исследовательский музыкальный институт (НИМИ), музыкальная фольклористика, экспедиционно-собираТЕЛЬская работа, преподавание музыкального фольклора, А. В. Никольский, И. К. Зданович, К. В. Квитка

Для цитирования: Смирнов Д. В. Фольклористическая деятельность Научно-исследовательского музыкального института Московской государственной консерватории (опыт характеристики) // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 158–175. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.007>.

FROM THE HISTORY OF MOSCOW CONSERVATORY

Research Article

Folkloristic Activities of the Scientific Research Institute of Music of Moscow State Conservatory (Characterization Experience)

Dmitry V. Smirnov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
smrndv@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4572-8500>

Abstract: The article is devoted to the multifaceted musical and folkloristic activities of the Ethnographic Department of the Scientific Research Institute of Music at Moscow Conservatory (1934–1937), which included scientific, expeditionary-collecting work, the preparation of textbooks and educational programs. The circumstances accompanying the creation of SRIM as an independent unit are described, the tasks of the Institute, its structure as a whole, and the most important areas of activity are determined.

The role of the Ethnographic Department of SRIM as the largest musical and folkloristic center of the country for that time is shown, numerous contacts of the Department with other organizations in the center and on the periphery are revealed. The characteristics of the main forms of work of the Department are given, such as: description of the funds of background materials, study of musical instruments, preparation of publications, cooperation with third-party organizations, provision of consultations, drawing up conclusions, examinations. The detailed plan of the expeditions of K. V. Kvitka (1937), which determined the further collecting activity at Moscow Conservatory, is considered.

Based on the involvement of archival documents, the place of the Ethnographic Department of SRIM in the history of Russian ethnomusicology, which underwent its formation and development through several organizations connected with each other in a single chain, was designated.

Keywords: Scientific Research Institute of Music (SRIM), ethnomusicology, expedition-collecting work, teaching of musical folklore, A. V. Nikol'sky, I. K. Zdanovich, K. V. Kvitka

For citation: Smirnov, Dmitry V. 2021. "Folkloristic Activities of the Scientific Research Institute of Music of Moscow State Conservatory (Characterization Experience)." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 3: 158–175. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.007>.

Музыкально-фольклористической деятельности Этнографического отдела¹ Научно-исследовательского музыкального института (НИМИ) до настоящего времени не уделено должного внимания. Недостаточное количество исследований, относящихся к Отделу, находится в резком противоречии с большим числом трудов, посвященных созданному на его основе Кабинету по изучению музыкального творчества народов СССР². Привлечение архивных материалов позволяет пролить свет на некоторые неизвестные страницы истории Московской

¹ В брошюре И. К. Свиридовой этот отдел не вполне точно именуется «фольклорной секцией НИМИ» [10, 3], в то время как в архивных документах он фигурирует под названиями «этнографический отдел» и «отдел музыкальной этнографии».

² В настоящее время — Научный центр народной музыки им. К. В. Квитки.

консерватории. Рукописные документы, на которых основана статья, вводятся в научный оборот впервые.

Научно-исследовательский музыкальный институт при Московской консерватории явился преемником прекратившего свое существование в 1931 году Государственного института музыкальной науки (ГИМНа). Ликвидация ГИМНа проводилась под предлогом «упорядочивания организационной структуры музыкальной науки», устранения параллелизма и дублирования в работе учреждений, входивших в Российскую ассоциацию научно-исследовательских институтов материальной, художественной и речевой культуры Наркомпроса РСФСР (РАНИМХИРК). В ходе болезненных преобразований были закрыты (помимо ГИМНа): Государственная академия художественных наук (ГАХН), Государственный институт литературы и языка (ГИЛЯЗ), Государственный институт археологии и искусствознания (ГИАИ), Государственная академия истории материальной культуры (ГАИМК).

После ликвидации ГИМНа на базе его физико-технической секции в марте 1931 года был образован Научно-исследовательский музыкально-технический институт Культпромобъединения ВСНХ (НИМТИ КПО), осуществлявший исследования прикладного характера для нужд музыкальной промышленности. А спустя шесть месяцев, в октябре того же года была образована Государственная академия искусствознания (ГАИС), в которую влились прекратившие свое существование московские и ленинградские институты [5, 290; 7, 91–92].

В результате упразднения ГИМНа отечественное музыкознание пришло в крайне неудовлетворительное состояние и, по словам С. С. Скребкова, оставалось «в течение почти двух лет без всякой материальной базы»³. В одной из докладных записок, хранящейся в архиве Московской консерватории, отмечалась «пустота, которая образовалась в области музыкальной науки после ликвидации вышеуказанного Института»⁴.

В наибольшей степени закрытие ГИМНа отразилось на музыкальной фольклористике. Этнографическая секция ГИМНа, как писал впоследствии А. В. Никольский, «была сразу и полностью ликвидирована с роспуском ее сотрудников и решительным прекращением всякой научной деятельности в каком-либо виде»⁵. А между тем эта секция являлась «ценной научной ячейкой»⁶. Она объединяла «почти всех музыкальных этнографов г. Москвы и вела работу по собиранию, расшифровке, изданию и пропаганде музыкального творчества народов СССР, а также по подготовке музыкально-этнографических кадров»⁷.

В сложившейся ситуации остро назрела необходимость в кратчайшие сроки создать новое подразделение, призванное своей деятельностью заполнить образовавшуюся в отечественном музыкознании пустоту. В результате в 1933 году в Московской консерватории был организован Научно-исследовательский отдел, в

³ Скребков С. С. Очерк деятельности Научно-исследовательского музыкального института при Московской государственной консерватории // Архив МГК. Оп. 19. Связка 48. Арх. 876. Л. 4.

⁴ Докладная записка [1934] // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 837. Л. 2.

⁵ Никольский А. В. Музыкально-этнографическая секция ГИМНа в 1929–31 годах // РНММ. Ф. 294. Инв. № 426. Л. 1.

⁶ Докладная записка [1934]. Л. 2.

⁷ Там же.

январе 1934 года преобразованный постановлением Совнаркома РСФСР «в Научно-исследовательский [музыкальный] институт при МГК»⁸, который во многом унаследовал от ГИМНа традиции, направления работы, структуру и наличный состав.

Директор НИМИ Н. А. Гарбузов в одном из своих докладов (1933) обозначил важнейшие сферы деятельности вновь образованного института. К ним относились:

- подготовка высококвалифицированных кадров научных работников и музыкантов — «педагогов, теоретиков, композиторов, исполнителей»;
- «всесторонняя разработка музыкаловедческих проблем [в области] истории и теории музыки, музыкальной акустики, музыкальной психологии, методологии и педагогики»⁹.

Тогда же были определены и конкретизированы следующие приоритетные направления работы:

- разработка историко-теоретических проблем (в том числе подготовка новых курсов истории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной критики; изучение музыкально-теоретических систем, совершенствование методики анализа музыкальных произведений);
- проведение экспериментальных исследований по музыкальной акустике;
- изучение вопросов музыкальной психологии и педагогики;
- работа в области вокальной методологии, фонетики и фониатрии.

В виде отдельного пункта в перечне историко-теоретических проблем было выделено «исследование стилистических черт народной музыки»¹⁰.

В соответствии с направлениями работы НИМИ была сформирована его структура. Основу Института составили крупные исследовательские подразделения, именуемые «разделами»: историко-теоретический, акустический, психолого-педагогический и методический.

В состав каждого такого раздела, в свою очередь, входили научные отделы, экспериментальные лаборатории, кабинеты, мастерские. Так, историко-теоретический раздел включал отделы истории музыки, теории музыки, музыкальной этнографии. В рамках акустического раздела работали лаборатории музыкальной акустики, электроакустики, акустики помещений, а также радиоакустический кабинет с радиостудией. Психолого-педагогический раздел имел свою психотехническую лабораторию, а методический раздел — лабораторию экспериментальной фонетики и амбулаторию, специализировавшуюся на лечении заболеваний голосового аппарата певцов. Кроме того, при институте действовали мастерская по изготовлению точных приборов, фотографический кабинет по документации материалов, опытная мастерская по изготовлению смычковых инструментов¹¹.

⁸ Там же.

⁹ Тезисы доклада Н. А. Гарбузова «О задачах и структуре Научно-исследовательского музыкального института и работе в 1933 году» // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 833. Л. 1–3.

¹⁰ *Скребков С. С.* Очерк деятельности Научно-исследовательского музыкального института при Московской государственной консерватории // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 876. Л. 4 об. — 5.

¹¹ Тезисы доклада Н. А. Гарбузова «О задачах и структуре Научно-исследовательского музыкального института и работе в 1933 году» // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 833. Л. 1–2.

В мае 1934 года в состав НИМИ вошел консерваторский музей им. Н. Г. Рубинштейна, который, как указывалось в одном из протоколов заседания комиссии по реорганизации музея, представлял собой хранилище «ценных исторических материалов и памятников прошлого, тесно связанных с историей Московской консерватории»¹².

Научный коллектив НИМИ во многом был унаследован от ГИМНа: во главе Института стоял бывший директор ГИМНа Н. А. Гарбузов; историко-теоретическим разделом заведовала Н. Я. Брюсова¹³. Активный член комиссии по инструментоведению ГИМНа Е. Ф. Витачек руководил опытной мастерской по изготовлению смычковых инструментов [6, 326]. В НИМИ перешли научные сотрудники ГИМНа старшего поколения И. К. Зданович, М. В. Иванов-Борецкий, А. В. Никольский, а также молодые — С. Г. Корсунский, С. С. Скребок, В. Э. Ферман, Л. А. Мазель (аспирант Иванова-Борецкого). В 1936 году в этнографическом отделе НИМИ стал работать К. В. Квитка¹⁴, ранее числившийся в ГИМНе членом-корреспондентом¹⁵. Среди новых имен укажем на Л. А. Баренбойма, Т. Н. Ливанову, М. С. Пекелиса, И. Я. Рыжкина, В. А. Цуккермана.

Несмотря на многообразие поставленных задач, штат НИМИ был в количественном отношении более чем скромнен и значительно уступал ГИМНу. Вдобавок Институт, как указывал Гарбузов, не был «обеспечен достаточным помещением»¹⁶. В крайне стесненных условиях работали мастерская точных приборов, лаборатория акустики музыкальных инструментов, лаборатория музыкальной акустики¹⁷. Острую нехватку специалистов испытывали историко-теоретический раздел и лаборатория музыкальной акустики¹⁸. Не являлся исключением и этнографический отдел НИМИ, где до 1936 года трудились всего два исследователя — А. В. Никольский (заведующий отделом) и И. К. Зданович¹⁹ (для сравнения укажем, что Этнографическая секция ГИМНа насчитывала 24 научных сотрудника²⁰).

В числе факторов, оказавших негативное влияние на музыкально-фольклористическую деятельность НИМИ, также следует назвать резкое изменение приоритета собирательской, исследовательской и учебно-просветительской работы, обусловленное крайне непростой общеполитической ситуацией в стране. Если в дооктябрьский период основное внимание было уделено крестьянской

¹² Протокол № 1 заседания комиссии по реорганизации музея от 15 мая 1934 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 833-а. Л. 2.

¹³ Личный состав научного персонала НИМИ на 1936 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 866. Л. 2.

¹⁴ О деятельности К. В. Квитки в Московской консерватории см.: [1; 3].

¹⁵ ГИМН. Секция этнографическая. Члены — научные работники института // РНММ. Ф. 134. Инв. № 361. Л. 5.

¹⁶ Тезисы доклада Н. А. Гарбузова «О задачах и структуре Научно-исследовательского музыкального института и работе в 1933 году». Л. 1–3.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Штаты Научно-исследовательского музыкального института при МГК на 1935 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 852. Л. 10–10 об.

¹⁹ Личный состав научного персонала НИМИ на 1936 год. Л. 2.

²⁰ Секция этнографическая. Члены — научные работники института // РНММ. Ф. 134. Инв. № 361. Л. 5. Список сотрудников этнографической секции ГИМНа. 1927 год // РНММ. Ф. 249. Инв. № 231. Л. 1–2 об.

песне, то в 1930-е годы в годовых планах и отчетах этнографического отдела в качестве одной из первоочередных задач фигурирует «запись, расшифровка, преимущественно национального новотворчества СССР»²¹, то есть советского музыкального фольклора.

Важнейшей целью исследований было определение «направлений, в каких происходят искания отдельными нациями новых путей в области песенного и инструментального творчества в условиях строительства социалистического общества»²². В то же время о «наиболее ценных или впервые фиксируемых образцах наследий народной музыки»²³ упоминалось вскользь. Они отходят как бы на второй план, изучаются лишь при условии обязательного сравнения с советскими фольклорными пластами.

В условиях идеологической заданности и дефицита финансирования Этнографический отдел НИМИ тем не менее неуклонно стремился к сохранению установившихся с конца XIX века традиций музыкально-фольклористической работы. Как и ранее функционировавшие организации, он мыслился в качестве крупнейшего музыкально-фольклористического центра страны. Здесь, при катастрофически малом количестве сотрудников, продолжилась многосторонняя деятельность, осуществлявшаяся ранее в ГИМНе, целью которой были реализация совместных с другими организациями замыслов, обмен научно-исследовательским опытом. К числу важнейших форм этой деятельности относятся подготовка будущих изданий, описание фондов фономатериалов, разработка репертуара этнографических концертов, предоставление консультаций, составление заключений и экспертиз, участие в создании кинофильмов.

Рукописные документы содержат сведения о научных и творческих контактах НИМИ с московским Центральным архивом фонозаписей, редакцией журнала «Народное творчество»²⁴, издательской комиссией ЦДКА (выпуск «Сборника русской песни для самостоятельных хоров Красной Армии») ²⁵, крупными киностудиями, такими как Мосфильм, по вопросу «оформления этномузыкой кинопесен»²⁶.

Помимо Москвы, большое значение придавалось установлению и упрочению связей с периферией. Главная цель этого вида деятельности состояла в создании новых кадров на местах там, где «не существует научно-исследовательских музыкаловедческих учреждений» по изучению музыки народов СССР, а также «повышению квалификации уже действующих работников»²⁷.

В перспективе предполагались выезды сотрудников НИМИ на периферию, во время которых они знакомили бы «местных научных и музыкальных работников и учащихся с целями и методами музыкально-фольклористической работы,

²¹ План на 1934 год по Этнографическому отделу [НИМИ] МГК // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 837. Л. 1.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Отчет старшего научного сотрудника К. В. Квитки в первом квартале 1937 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 47. Арх. 873. Л. 9.

²⁵ К плану Этноотдела на 1936 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 859. Л. 10.

²⁶ Там же.

²⁷ Объяснительная записка к плану фольклористических экскурсий НИМИ на 1937 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 875. Л. 4.

пробуждали интерес к ней, <...> привлекали более способных молодых людей к поступлению в специальные учебные заведения и в аспирантуру»²⁸.

Многие организации обращались в НИМИ за методической помощью, в том числе Свердловская и Ташкентская консерватории, Комитет по делам искусств Каракалпакской АССР²⁹, районные, краевые, областные и республиканские этно-организации³⁰. Нередки были также обращения со стороны клубных хоров по вопросам фольклорного репертуара³¹.

Вышестоящие инстанции также направляли в НИМИ свои обращения. В них содержались просьбы дать оценку предложений и инициатив, поступивших со стороны. Так, в августе 1935 года НИМИ был получен запрос от Музыкальной инспекции Наркомпроса РСФСР, к которому было приложено письмо бывшей научной сотрудницы ГИМНа Е. Н. Лебедевой, ратовавшей об учреждении Музея народных песен СССР³².

«Решаюсь возбудить перед общественностью вопрос об основании Музея народных песен во всесоюзном масштабе³³, — писала Е. Н. Лебедева. — В нашем Союзе имеется 150 различных народностей, и фольклор их очень мало исследован. Слабые попытки того или иного института записывать песни народов кончаются тем, что немногочисленные записи расплываются по рукам “страдателей”, и дело само собой ликвидируется. <...> Лично ко мне очень часто обращаются композиторы за требуемым песенным материалом, и я всегда делюсь с ними своими собственными записями, каковые для более широкого распространения охотно отдам в Музей народной песни СССР. <...> У меня лично имеется довольно большая этнографическая библиотека. Собирала молдавские народные песни, есть якутские, армянские, еврейские, бурятские, мари и т. д.»³⁴.

Многосторонние научно-творческие контакты Этнографического отдела НИМИ органично сочетались с консультационной деятельностью. Начиная с 1937 года в этот вид работы активно включился К. В. Квитка³⁵.

Чрезвычайно насыщенной и многогранной была научная деятельность этнографического отдела НИМИ. Она включала в себя общеорганизационные мероприятия, проведение конференций, занятий и лекций, написание статей, подготовку учебных пособий. Регулярно проходили заседания отдела, на которых обсуждались текущие вопросы, отчеты научных сотрудников, доклады по различным проблемам музыкального фольклора (в том числе «О ритме былин», «О записях мелодий бывшей Смоленской губернии К. М. Бера», «О записях узбекских песен» сотрудницы Ташкентской консерватории Е. Е. Романовской³⁶).

²⁸ Там же.

²⁹ Отчет старшего научного сотрудника К. В. Квитки в первом квартале 1937 года. Л. 9.

³⁰ К плану Этноотдела на 1936 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 859. Л. 10–10 об.

³¹ Там же. Л. 10 об.

³² Письмо Е. Н. Лебедевой в Наркомпрос РСФСР об организации Музея песен СССР // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 849. Л. 1–2.

³³ Там же. Л. 2.

³⁴ Там же.

³⁵ Отчет старшего научного сотрудника К. В. Квитки в первом квартале 1937 года. Л. 9.

³⁶ Там же.

Неуклонно осуществлялось изучение народных музыкальных инструментов. Так, один из пунктов плана Этнографического отдела на начало 1934 года предполагал обследование консерваторских хранилищ, извлечение инструментов, отбор и последующее научно-этнографическое описание. Работа велась с целью создания «специального Музея национальных инструментов», собрание которого, по мысли руководства НИМИ, рассматривалось как наглядное пособие «по истории развития материальной культуры в музыке и одновременно — самого музыкального творчества народов СССР»³⁷.

Изучение музыкальных инструментов продолжилось и после включения Музея имени Н. Г. Рубинштейна в состав НИМИ. Е. А. Колчин и А. В. Никольский занимались пополнением музейной коллекции и приобретением новых инструментов, которые еще не были представлены в фондах. И. К. Зданович составлял и готовил к изданию научно выверенную опись³⁸.

Также в архивных документах содержатся сведения об изучении (совместно с акустическим разделом НИМИ) строев произведений музыкального фольклора. Для высокоточного измерения частоты акустических колебаний был создан (при участии И. К. Здановича) первый в стране удлинитель звука³⁹. Работа велась с использованием специальной методики, разработанной Н. А. Гарбузовым, В. В. Батениным и С. С. Скребковым⁴⁰.

С 1937 года центральной темой Этнографического отдела НИМИ стала подготовка нового учебного курса по истории музыки народов СССР (об острой потребности в таком курсе свидетельствовали многие высказывания). Так, К. В. Квитка в одном из своих докладов последовательно отстаивал необходимость изучения русской народной музыки в совокупности с музыкой других народов СССР, с фольклором Западной Европы и внеевропейских стран. Музыкальная этнография, составляющая, по мнению Квитки, «неотделимую и необходимую часть предмета истории музыки»⁴¹, должна изучаться предельно широко, в контексте мировой музыкальной культуры⁴². Курс музыкального фольклора должен охватывать подавляющее большинство народов СССР. Для его построения необходимо было провести предварительную работу по ознакомлению не только с трудами по музыкальной культуре различных народов, но также «с новейшей литературой

³⁷ План на 1934 год по Этнографическому отделу [НИМИ] МГК // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 837. Л. 1.

³⁸ Производственный план Этноотдела НИМИ при МГК на 1935 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 843. Л. 7.

³⁹ Отчет Лаборатории звукозаписи за первый квартал 1937 года по темам «Музыкальной этнографии» // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 874. Л. 1 об.

К сожалению, нам не удалось обнаружить документы, которые проливали бы свет на результаты этих исследований. Первые сведения об использовании удлинителя звука В. В. Егоровым для определения высоты ступеней звукоряда в народной музыке относятся уже к концу 1940-х годов [9, 29].

⁴⁰ Тематический план и смета расходов по акустическому разделу на 1937 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 871. Л. 6.

⁴¹ План работы научного сотрудника К. В. Квитки на 1936 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 860. Л. 1.

⁴² Отчет старшего научного сотрудника К. В. Квитки в первом квартале 1937 года. Л. 9.

по музыке внеевропейских стран, с фондами московских научных библиотек»⁴³, составлению перечня зарубежных изданий⁴⁴ и их приобретению.

Над новым курсом трудился весь коллектив историко-теоретического факультета консерватории. Заведующий кафедрой истории музыки М. С. Пекелис в своей докладной записке обозначил основные трудности в работе над ним. Для успешной реализации поставленной цели надо было:

- «послать ряд педагогов и аспирантов историко-теоретического факультета в республиканские центры для собирания важнейшего нотного и литературного материала и последующей его систематизации и обработки;
- сделать переводы на русский язык имеющихся на национальных языках книг и статей по истории музыки народов СССР <...>;
- заказать составление очерков и методических разработок по творчеству отдельных народностей ряду работников Москвы, Ленинграда и других городов (например, — В. М. Беляеву — по истории музыкальной культуры Туркмении, Узбекистана и других национальностей Средней Азии, Д. И. Аракишвили — по истории грузинской музыки);
- обеспечить скорейшее составление пособия по фольклору <...>;
- ускорить организацию в московской консерватории Кабинета по музыкальному творчеству народов СССР;
- создать при Кабинете по музыкальному творчеству народов СССР по возможности полную граммотеку с записями как фольклора, так и композиторского творчества <...>;
- организовать получение библиотекой Московской консерватории всех выходящих в республиках и автономных областях как нотных, так и книжных и журнальных материалов»⁴⁵.

В короткие сроки были приглашены крупнейшие специалисты по музыкальной культуре отдельных народов. Н. И. Аладов и С. С. Богатырев согласились писать исследования о белорусском фольклоре и о русских композиторах, соответственно. В. В. Пасхалов взялся подготовить раздел по народному творчеству крымских татар, а В. М. Беляев — разработать курс истории музыки народов Средней Азии. К. Г. Шотниев выразил готовность поехать в Тбилиси для сбора грузинского музыкально-этнографического материала⁴⁶.

Активно включились в работу и научные сотрудники Этнографического отдела НИМИ. Они трудились над составлением пособия «Обзор музыки народов СССР в общем курсе истории музыки», которое представляло собой сборник очерков, посвященных отдельным локальным традициям.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Эту часть работы Квитка осуществлял совместно с аспирантом В. М. Кривоносным [там же].

⁴⁵ Пекелис М. С. Докладная записка [о создании курса истории музыки народов СССР] // Архив МГК. Оп. 19. Св. 22. Арх. 449. Л. 4–4 об.

⁴⁶ Протокол совещания Совета Историко-теоретического факультета от 7 октября 1937 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 22. Арх. 443. Л. 2.

К. В. Квитка к 1937 году написал очерки «Музыкальный фольклор картвельских племен: роды песен, мелодика, ритмика и многоголосие»⁴⁷, «Арабская музыка и ее влияние на музыку народов СССР»⁴⁸, «Музыка народов Крыма», «Музыка народов Кавказа» и, кроме того, составил библиографию по фольклору народов СССР и внеевропейских стран⁴⁹.

А. В. Никольский готовил обзоры дореволюционной и современной литературы, занимался переводами с французского⁵⁰, составлял перечень редких изданий с нотами, изучал печатные материалы по вокальному фольклору монголов, бурято-монголов и калмыков⁵¹.

И. К. Зданович описывал фонографические фонды, проверял уже имевшиеся звукозаписи и делал от народных исполнителей новые⁵².

Работа над теоретическими проблемами музыкального фольклора также велась с привлечением материала, непосредственно связанного с музыкой народов СССР. Так, А. В. Никольский при подготовке темы «Ладовые основы, метроритм, гармония, структурные формы и многоголосие в русской песне» использовал записи песен Н. Д. Бера (1892)⁵³ для Смоленского этнографического сборника В. Н. Добровольского [11]. Н. А. Гарбузов проводил исследование, посвященное многоголосию русских и украинских песен⁵⁴.

Также в архивных документах фигурируют работы «О записях народных песен XVIII века» Т. Н. Ливановой⁵⁵, «Об обрисовке национальностей в произведениях Глинки» К. В. Квитки⁵⁶, «Музыка народных песен на новую тематику» Н. Я. Брюсовой⁵⁷.

Особое внимание уделялось экспедиционно-собирательской деятельности, которая осуществлялась Этнографическим отделом с момента образования НИМИ. Тем не менее на первых порах выезды на места были единичными и ограничивались отдельными районами вследствие катастрофически малого числа научных сотрудников и недостатка средств.

Однако даже на раннем этапе экспедиционно-собирательную работу НИМИ характеризуют планомерность и целенаправленность. Поначалу в центре внимания

⁴⁷ План работы научного сотрудника К. В. Квитки на 1936 год. Л. 2.

⁴⁸ Научно-исследовательский музыкальный институт при Московской гос. консерватории. Тематический план и смета расходов по историко-теоретическому разделу // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 871. Л. 1.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ В том числе статей из энциклопедии под редакцией А. Лавиньяка: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris, 1920–31.

⁵¹ Производственный план Этноотдела НИМИ при МГК на 1935 год. Л. 7.

⁵² Там же.

⁵³ *Никольский А. В.* Рабочий план по НИМИ по 2-й квартал 1937 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 874. Л. 1.

⁵⁴ Научно-исследовательский музыкальный институт при Московской гос. консерватории. Тематический план и смета расходов по историко-теоретическому разделу // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 871. Л. 1.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Отчет старшего научного сотрудника К. В. Квитки в первом квартале 1937 года. Л. 9.

⁵⁷ Научно-исследовательский музыкальный институт при Московской гос. консерватории. Тематический план и смета расходов по историко-теоретическому разделу. Л. 1.

собираателей оказались два региона: побережье реки Обь в Остяко-Вогульском (Ханты-Мансийском) национальном округе и Кавказ в качестве продолжения одного из главных направлений экспедиционной работы ГИМНа по изучению народной традиции нерусскоязычных народов страны.

В Остяко-Вогульском национальном округе записывала песни студентка В. Сенкевич. Летом 1934 года она собрала в общей сложности около 60 образцов⁵⁸. На следующий год было запланировано продолжение работы Сенкевич в регионе «ввиду важности творчества хантов, еще переживающих стадию охотничьего быта»⁵⁹.

На Кавказ в течение двух лет было проведено сразу несколько экспедиций. Среди них: экспедиция в Сванетию с участием И. К. Здановича и А. В. Никольского летом 1934 года⁶⁰, экспедиции на Северный Кавказ⁶¹ и в Азербайджан (1935)⁶².

С 1937 года, благодаря деятельности К. В. Квитки, значительно активизировался сбор материала (его приход в Московскую консерваторию, по справедливому утверждению Н. Н. Гиляровой, «привел к серьезной планомерной работе в области народного творчества» [4, 24]). Развернутый проект, составленный К. В. Квиткой, определил важнейшие направления экспедиционно-сборительской деятельности в Московской консерватории на последующие годы.

Квитка четко определил предстоящие задачи, в том числе:

- записывание образцов вокального и инструментального музыкального фольклора;
- фиксирование авторских произведений, распространенных в народной среде;
- сбор сведений о музыкальном быте, об особенностях народного вокального и инструментального исполнения, об обрядах, играх, танцах;
- восполнение недостатка данных о фольклорных произведениях, существующих в грамзаписи;
- изучение рукописных собраний, хранящихся в этнографических, литературоведческих и музыковедческих учреждениях и у отдельных лиц;
- ознакомление с нерусскоязычной музыкально-фольклористической литературой при помощи специалистов на местах;
- стимулирование интереса к собиранию и изучению музыкального фольклора на периферии⁶³.

Выезды предполагалось осуществить: на юг европейской части страны (Курская область, Крымская АССР), на запад (Ельнинский, Стародубский, Псковский районы), на Кавказ с прилегающими территориями и Закавказье (ст. Крымская Азово-Черноморского края, Грузия, Азербайджан, Дагестан), в Поволжье (Астрахань, Саратов, Сталинград), в Мордовскую АССР, на Урал (Магнитогорск, Свердловск,

⁵⁸ В настоящее время фонозаписи В. Сенкевич хранятся в архиве Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки [8, 66].

⁵⁹ Производственный план Этноотдела НИМИ при МГК на 1935 год. Л. 7а.

⁶⁰ План на 1934 год по Этнографическому отделу [НИМИ] МГК. Л. 1.

⁶¹ Производственный план Этноотдела НИМИ при МГК на 1935 год. Л. 7а.

⁶² Научно-операционные расходы // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 852. Л. 18.

⁶³ Объяснительная записка к плану фольклористических экскурсий НИМИ на 1937 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 875. Л. 3–4.

Коми-Пермяцкий национальный округ), Сибирь (Остяко-Вогульский национальный округ, Омск, Томск) и на Север для записи саамского фольклора в Мурманске и ненецкого в Нарьян-Маре⁶⁴.

Широкомасштабный сбор материала обусловил необходимость увеличения количества специалистов, в связи с чем перед вышестоящими инстанциями был поставлен вопрос пополнения личного состава. «В НИМИ имеется только одна штатная единица по музыкальной этнографии, разделенная между двумя сотрудниками, — указывалось в одном из архивных документов. — Необходимо особенно сильно укрепить этот сектор, ввиду чрезвычайной актуальности проблемы — изучения народного музыкального творчества. Необходимо перевести сотрудников на полные ставки (1 единица) и пригласить минимум 3 научных работника (3 единицы)»⁶⁵.

В 1937 году штат Этнографического отдела НИМИ был значительно расширен. Теперь наряду с «ветеранами» И. К. Здановичем и А. В. Никольским здесь стали работать Н. М. Владыкина (каталогизация материалов), В. М. Тарнопольский (сбор фольклора Дагестанской АССР), Л. А. Бачинский (научный очерк песенного фольклора Азербайджана, участие в экспедициях, в том числе в Нижний Тагил), В. М. Кривоносов (экспедиции в Курскую область и Дагестанскую АССР), М. Н. Бывальцев (экспедиция в Нижний Тагил)⁶⁶.

Летом 1937 года К. В. Квитка принял участие в экспедициях в Московскую (Загорский район), Ярославскую (Переславский район) и Курскую области⁶⁷. Е. Д. Денисова совместно с В. М. Кривоносовым собирала музыкальный фольклор в Нарьян-Маре⁶⁸.

Много внимания уделялось подготовке к поездкам. Перед ними для студентов и аспирантов консерватории в обязательном порядке читались лекции по теории и практике звукозаписи, правилам обращения с аппаратурой (только в первом полугодии 1937 года И. К. Здановичем было проведено двенадцать таких занятий⁶⁹). Овладевали новой методикой фиксирования музыкально-этнографического материала и научные сотрудники этнографического отдела НИМИ. Например, К. В. Квитка, согласно одному из его отчетов, в 1937 году «употребил около 20 часов на ознакомление с применяемыми в Москве техническими способами звукозаписи»⁷⁰.

⁶⁴ Объяснительная записка к плану фольклористических экскурсий НИМИ на 1937 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 875. Л. 15–16.

⁶⁵ Штаты научного персонала НИМИ на 1937 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 880. Л. 5–6.

⁶⁶ Штатные расписания НИМИ на 1937 год. Список лиц, работавших в 1937 г. по договорам с НИМИ // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 880. Л. 3–4.

⁶⁷ Отчет старшего научного сотрудника К. В. Квитки во втором квартале 1937 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 47. Арх. 873. Л. 11 об.

⁶⁸ Объяснительная записка к плану фольклористических экскурсий НИМИ на 1937 год. Л. 4.

⁶⁹ Зданович И. К. Отчет о проделанной работе за I полугодие 1937 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 47. Арх. 873. Л. 22.

⁷⁰ Отчет старшего научного сотрудника К. В. Квитки в первом квартале 1937 года. Л. 9.

Также в течение двух лет (1936–1937) шла работа по составлению двух учебных пособий: по расшифровке фонограмм⁷¹ и по собиранию образцов народной музыки в полевых условиях⁷². Одним из итогов этой работы стала статья И. К. Здановича «Как записывать народные песни».

Большое значение придавалось воспитанию молодых специалистов (об острой их нехватке еще во времена ГИМНа неоднократно заявляли В. В. Пасхалов⁷³, А. В. Никольский⁷⁴). Этот вид деятельности был нацелен на решение конкретных задач, таких как расширение кругозора учащихся и выработка навыков самостоятельной работы с материалом, научными трудами и песенными сборниками. Конечная цель состояла в создании профессионально подготовленных кадров.

С середины 1930-х годов в консерватории, как указывает Н. Н. Гилярова, «на всех факультетах появляются курсы народного музыкального творчества» [4, 24]. В их числе два факультатива: по истории музыкальной этнографии конца XVIII — первой четверти XX века и по советской музыкальной этнографии, которые с сентября 1934/35 учебного года вели И. К. Зданович (изучение литературы и песенных сборников XVIII–XIX веков по музыкальному фольклору) и А. В. Никольский (обзор и систематизация музыкально-теоретических трудов)⁷⁵.

Со 1935/36 учебного года регулярно проводились консультации для студентов историко-теоретической кафедры, готовивших дипломные работы по народной музыке Средней Азии и Белоруссии, а также для «студентов разных кафедр по вопросам этно-репертуара для самодеятельных и “крестьянских” хоров»⁷⁶.

Начиная с 1937 года в архивных документах регулярно встречается имя аспиранта В. М. Кривоносова, работавшего под руководством К. В. Квитки⁷⁷. Ему, по сведениям Н. Н. Гиляровой, была поручена детальная разработка раздела курса «русские народные инструменты» [2, 7].

Учебные планы предполагали как лекции и семинары, посвященные историко-теоретическим проблемам музыкального фольклора, так и индивидуальные занятия (на каждого студента отводился один час в неделю⁷⁸). Здесь отработывалась техника записи песенных образцов, расшифровывались фонограммы, делались обработки народных песен, приобретались навыки концертного исполнительства. Всё это способствовало осознанию студентами

⁷¹ Тематический план и смета расходов по акустическому разделу на 1937 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 871. Л. 6.

⁷² Отчет Лаборатории звукозаписи за первый квартал 1937 год по темам «Музыкальной этнографии» // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 874. Л. 1 об.

⁷³ Пасхалов В. В. [О педагогической и собирательской деятельности ГИМНа] // РНММ. Ф. 134. Инв. № 361. Л. 18.

⁷⁴ [Никольский А. В.] Музыкально-этнографические курсы за время с марта 1924 по июль 1926 года // РНММ. Ф. 294. Инв. № 283. Л. 3.

⁷⁵ План на 1934 год по Этнографическому отделу [НИМИ] МГК. Л. 1.

⁷⁶ К плану Этноотдела на 1936 год // Архив МГК. Оп. 19. Св. 46. Арх. 859. Л. 10.

⁷⁷ Отчет старшего научного сотрудника К. В. Квитки в первом квартале 1937 года. Л. 9.

⁷⁸ Производственный план Этноотдела НИМИ при МГК на 1935 год. Л. 7а.

«важности собирательской и научно-исследовательской работы»⁷⁹ и, кроме того, давало возможность на практике познакомиться «с процессом и методами расшифровки, записи на слух»⁸⁰.

Не остались без внимания и современные пласты музыкального фольклора различных народов, в том числе Башкирской АССР, республик Средней Азии (Узбекская, Таджикская ССР)⁸¹. В качестве носителей традиции здесь нередко выступали студенты, приехавшие с периферии и хорошо знавшие свою родную национальную музыкальную культуру. Также использовались экспедиционные записи «наиболее ценных или впервые фиксируемых образцов»⁸².

Полученный материал, по мысли организаторов занятий, являлся прочной базой для осуществляемого студентами сравнительного анализа глубинных пластов народной музыки с «новотворчеством». Такое сопоставление, как указывалось в одном из годовых планов НИМИ, давало возможность наглядно проследить, в каких конкретно формах отразилось в современном фольклоре и его обработках новое мироощущение. В числе целей сравнительного анализа было выявление преемственности старых и новых форм устной народной традиции (исходя из особенностей образно-поэтического содержания образцов, музыкального языка, структуры, тематизма), определение путей дальнейшего развития вокального и инструментального фольклора, характеристика состояния народной культуры национальных республик на современном этапе.

С 1937 года в связи с подготовкой курса по истории музыки народов СССР учебные планы стали интенсивно пересматриваться, и уже в октябре следующего года появилась новая программа по народному музыкальному творчеству, составленная В. М. Беляевым⁸³ (этот курс велся уже в рамках нового подразделения — Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР).

Программа состояла из двух взаимосвязанных частей. Первая часть, «Введение в изучение музыки народов СССР» (половина первого семестра), была посвящена определению и разъяснению принятых в музыкальной фольклористике понятий и терминов (в том числе — «фольклор», «народное творчество»), изложению сведений о различных народах, об этапах развития музыкального искусства, о специфических особенностях звукорядов, ритмических и композиционных структур, многоголосия. Также студенты знакомились с музыкальными инструментами — духовыми и струнными. Особое внимание уделялось становлению ладово-звукорядных систем.

Вторая, основная часть курса «Музыка народов СССР» охватывала наиболее показательные устные музыкальные традиции. Подробно изучался русский, украинский и белорусский музыкальный фольклор. Затем излагались сведения по творчеству народов РСФСР (мари, чуваша, башкиры, приволжские и крымские татары), республик Средней Азии и Закавказья.

⁷⁹ План на 1934 год по Этнографическому отделу [НИМИ] МГК. Л. 1.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ К плану Этноотдела на 1936 год. Л. 10.

⁸² План на 1934 год по Этнографическому отделу [НИМИ] МГК. Л. 1.

⁸³ [Беляев В. М.] Музыкальное народное творчество (краткая программа курса) // Архив МГК. Оп. 19. Св. 22. Арх. 449. Л. 5–6.

Значительное расширение масштабов работы НИМИ, произошедшее со времени его основания, углубление проблематики, появление новых исследовательских направлений — все это создавало предпосылки к будущей реорганизации Института и открытию на его основе сразу нескольких самостоятельных подразделений.

Первые признаки грядущих изменений наметились в марте 1937 года, когда появилось постановление Управления музыкальных учреждений Всесоюзного комитета по делам искусств. В нем отмечалась особая значимость работы по изучению народного творчества и предписывалось расширить ее тематику, выделить средства на проведение экспедиций, а также увеличить количество научных сотрудников путем привлечения их на договорных началах и в штат⁸⁴.

В сентябре 1937 года был издан приказ о создании с 1 ноября специальной Научно-исследовательской лаборатории вместо упраздняемого НИМИ с передачей консерватории всего имеющегося оборудования и средств⁸⁵. Спустя месяц последовал приказ об организации в консерватории экспедиций для изучения народного творчества с включением в их состав студентов и педагогов⁸⁶. Этим же приказом кафедра истории русской музыки реорганизовалась в кафедру истории музыки народов СССР. Одновременно предлагалось включить в учебные программы произведения советских композиторов, а также музыкальный фольклор.

Наконец, в ноябре 1937 года приказом Всесоюзного комитета по делам искусств⁸⁷ в Московской консерватории были основаны Акустическая лаборатория и Кабинет по изучению музыкального творчества народов СССР. Работу историко-теоретического раздела упраздняемого НИМИ предлагалось пересмотреть и наиболее важные научные темы передать кафедрам историко-теоретического факультета и вновь создаваемым структурам.

Оценивая музыкально-фольклористическую деятельность Этнографического отдела НИМИ в целом, можно с достаточной определенностью обозначить его место в истории отечественной музыкальной фольклористики, в становлении и развитии которой весьма заметную роль сыграли несколько организаций, связанные друг с другом в единую цепь. Выросший непосредственно из Этнографической секции ГИМНа и будучи ее прямым наследником, Этнографический отдел неизменно стремился сохранить прочные традиции, заложенные еще в дооктябрьский период, благодаря таким крупнейшим научно-просветительским учреждениям, как Песенная комиссия Русского географического общества, Музыкально-этнографическая комиссия. Одновременно в НИМИ появились

⁸⁴ Постановление Управления музыкальных учреждений ВКИ по рассмотрению тематического и финансового плана на 1937 год Научно-исследовательского института при Московской государственной консерватории (НИМИ при МГК). Март, 1937 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 876. Л. 2.

⁸⁵ Выписка из приказа № 39 по Всесоюзному комитету по делам искусств при СНК Союза ССР от 8 сентября 1937 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 876. Л. 3.

⁸⁶ Приказ № 662 по Всесоюзному комитету по делам искусств при СНК СССР от 3 октября 1937 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 48. Арх. 876. Л. 9.

⁸⁷ Приказ Всесоюзного комитета по делам искусств № 792 от 20 ноября 1937 года // Архив МГК. Оп. 19. Св. 1. Арх. 7. Л. 1.

новая проблематика и направления собирательской, исследовательской, просветительской работы, созданы современные аналитические методы. Также начал формироваться штат сотрудников будущего Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР, успешно трудившихся впоследствии под руководством К. В. Квитки, который «на протяжении 17 лет вел интенсивную исследовательскую, полевую, педагогическую и просветительскую работу» [1, 88]. В ходе этой работы, благодаря деятельности всего коллектива Кабинета, в том числе К. В. Квитки, Е. В. Гиппиуса, А. В. Рудневой, произошло окончательное формирование фольклористической школы Московской консерватории.

Таким образом, в результате плодотворной деятельности Этнографического отдела НИМИ в консерватории был заложен прочный фундамент нового музыкально-фольклористического подразделения, успешно функционирующего в настоящее время.

Использованная литература

1. *Битерякова Е. В., Гилярова Н. Н.* Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 3. С. 79–108.
2. *Гилярова Н. Н.* От составителя // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории. М.: Московская консерватория, 2007. С. 3–11. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 61).
3. *Гилярова Н. Н.* Деятельность К. В. Квитки в Московской консерватории // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии / ред.-сост. Е. В. Битерякова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 8–17.
4. *Гилярова Н. Н.* О преподавании предмета «Народное музыкальное творчество» в Московской консерватории. Прошлое и настоящее // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: сборник материалов Всероссийских конференций 2008–2010 годов. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2013. С. 22–39.
5. *Ливанова Т. Н.* Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры / сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1975. С. 267–335.
6. *Московская консерватория 1866–1966* / ред. коллегия: Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский и др. М.: Музыка, 1966. 726 с.
7. *Новосельский А. А.* Страницы истории ГИМНа // Советская музыка. 1977. № 5. С. 84–92.
8. Перечень экспедиционных и стационарных аудиозаписей основного фонда Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории. М.: Московская консерватория, 1999. 88 с.
9. *Рагс Ю. Н.* Акустика в системе музыкального искусства. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва: Московская консерватория, 1998. 78 с.

10. Свиридова И. К. Кабинет народной музыки. М.: Музыка, 1966. 104 с.
11. Смоленский этнографический сборник. Составил В. Н. Добровольский. Ч. 1. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1891. (Записки Русского географического общества по отделению этнографии. Т. 20.)

Получено: 6 апреля 2021 года

Принято к публикации: 15 июля 2021 года

Об авторе:

Дмитрий Владимирович Смирнов — кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Biteryakova, Elena V., and Natalia N. Ghilyarova. 2020. "Kliment Vasil'evich Kvitka v istorii etnomuzykologii: k 140-letiyu so dnya rozhdeniya [Kliment Vasilievich Kvitka in the History of ethnomusicology: to the 140th Anniversary of His Birth]." *Opera Musicologica* 12, no. 3: 79–108. (In Russian).
2. Ghilyarova, Natalia N. 2007. "Ot sostavitelya [From the Compiler]." In *Iz arkhiva Kabineta narodnoy muzyki Moskovskoy konservatorii* [From the Archive of the Folk Music Cabinet of Moscow Conservatory], 3–11. Collection 61 of *Scientific Works of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory*. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
3. Ghilyarova, Natalia N. 2009. "Deyatel'nost' K. V. Kvitki v Moskovskoy konservatorii [K. V. Kvitka's Activities in Moscow Conservatory]." In *Kliment Vasil'evich Kvitka i Aktual'nyye problemy etnomuzykologii* [Kliment Vasilievich Kvitka and Topical Problems of Ethnomusicology], compiled by Elena V. Biteryakova, 8–17. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
4. Ghilyarova, Natalia N. 2013. "O prepodavanii predmeta 'Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo' v Moskovskoy konservatorii. Proshloye i nastoyashcheye [On Teaching the Subject "Folk Musical Creativity" at Moscow Conservatory. Past and Present]." In *Narodnaya traditsionnaya kul'tura v obrazovatel'nykh programmakh i nauchnykh issledovaniyakh: sbornik materialov Vserossiyskikh konferentsiy 2008–2010 godov* [Traditional Folk Culture in Educational Programs and Scientific Research: Collected Materials of the All-Russian Conferences 2008–2010], 22–39. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta. (In Russian).
5. Livanova, Tamara N. 1975. "Iz proshlogo sovetsskoy muzykal'noy nauki (GIMN v Moskve) [From the past of Soviet musical science (SRIM in Moscow)]." In *Iz proshlogo sovetsskoy muzykal'noy kul'tury* [From the Past of Soviet Music Culture], compiled by Tamara N. Livanova, 267–335. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
6. Ginzburg, Lev S., Aleksey I. Kandinskiy, et al., ed. 1966. *Moskovskaya konservatoriya 1866–1966* [Moscow Conservatory 1866–1966]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
7. Novosel'sky, Aleksandr A. 1977. "Stranitsy istorii GIMNa [Pages of the History of the

- State Institute of Musical Science].” *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 5/1977: 84–92. (In Russian).
8. Moscow Conservatory. 1999. *Perechen' ekspeditsionnykh i statsionarnykh audiozapisey osnovnogo fonda Kabineta narodnoy muzyki Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [List of Expeditionary and Stationary Audio Recordings of the Main Fund of the Folk Music Cabinet of Moscow State Conservatory]. Moscow: Moscow Conservatory. (In Russian).
 9. Rags, Yury N. 1978. “*Akustika v sisteme muzykal'nogo iskusstva* [Acoustics in the System of Musical Art].” Dissertation in the form of a scientific report for the degree of Doctor of Fine Arts, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
 10. Sviridova, Irina K. 1966. *Kabinet narodnoy muzyki* [Cabinet of Folk Music]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 11. Dobovol'skiy, Vladimir N. 1891. “Smolenskiy etnograficheskiy sbornik [Smolensk Ethnographic Collection].” *Zapiski Russkogo geograficheskogo obschestva po otdeleniyu etnografii* [Notes of the Russian Geographical Society for the Department of Ethnography], vol. 20. St. Petersburg: Tipografiya E. Evdokimova. (In Russian).

Received: April 6, 2021

Accepted: July 15, 2021

Author's Information:

Dmitry V. Smirnov — Ph. D., Associate Professor at Problematic Scientific Research Laboratory of Music and Music Education, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



Book Review

UDC 929:78

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.008>

Book Review:

B. V. Asafiev — N. Ya. Myaskovsky. Correspondence. 1906–1945

Edited by E. S. Vlasova.

Moscow: Kompozitor, 2020. (In Russian)

Patrick Zuk

Durham University,

Stockton Rd., Durham, DH1 3LE, United Kingdom

patrick.zuk@durham.ac.uk[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8676-7557>

Abstract: The author describes the history of the study and publication of the correspondence between B. V. Asafiev and N. Ya. Myaskovsky and explains why the complete publication of their letters, carried out by Ekaterina S. Vlasova, has become such a significant event. Based on the letters published by Ekaterina Vlasova, as well as other materials, including archival, the article traces the history of friendly relations between two prominent representatives of Russian musical culture, overshadowed by Asafiev's unsatisfied composer ambitions and his cooperation with the Soviet regime.

Keywords: N. Ya. Myaskovsky, B. V. Asafiev, correspondence, history of the Soviet music

For citation: Zuk, Patrick. 2021. "Book Review: B. V. Asafiev — N. Ya. Myaskovsky. Correspondence 1906–1945, edited by E. S. Vlasova. Moscow: Kompozitor, 2020. (In Russian)." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 3 (September): 176–187. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.008>.

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ 2021 ГОДА: Н. Я. МЯСКОВСКИЙ (1881)

Рецензия

Рецензия на книгу:

Б. В. Асафьев — Н. Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы

Сост. Е. С. Власова. М.: Композитор, 2020. 560 с.

Патрик Зук

Даремский университет,

Stockton Rd., Durham, DH1 3LE, United Kingdom

patrick.zuk@durham.ac.uk[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8676-7557>

Аннотация: Автор излагает историю изучения и публикации переписки между Б. В. Асафьевым и Н. Я. Мясковским и объясняет, почему полное издание их писем,

осуществленное Е. С. Власовой, стало таким значимым событием. На основании опубликованных Е. С. Власовой писем, а также других материалов, в том числе архивных, в статье прослеживается история дружеских отношений двух выдающихся представителей русской музыкальной культуры, омраченная неудовлетворенными композиторскими амбициями Асафьева и его сотрудничеством с советской властью.

Ключевые слова: Н. Я. Мясковский, Б. В. Асафьев, переписка, история советской музыки
Для цитирования: Zuk P. Book Review: B. V. Asafiev — N. Ya. Myaskovskiy. Correspondence 1906–1945, edited by E. S. Vlasova. Moscow: Kompozitor, 2020 // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 176–187. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.008>.

It is difficult to overstate the importance of this publication. Asafiev and Myaskovsky's extensive exchange of letters has long been known to constitute a key source of information about the lives and work of these eminent musicians, but only a small portion of it has previously been available in the public domain.

Some 465 communications survive: the earliest dates from 1906, when the two musicians met as students at the St. Petersburg Conservatoire; the final one — from 1945, two years after Asafiev was evacuated from besieged Leningrad to Moscow. Their friendship was initially a close and cordial one, and though they only met infrequently after 1914 (Myaskovsky was called up for active service immediately on the outbreak of the First World War and lived in Moscow from 1918), they remained in regular epistolary contact until the early 1930s, when their relationship began to come under increasing strain. The earlier letters in particular suggest a strong bond of mutual sympathy. Many are fairly lengthy, and while the authors devote considerable space, as one might expect, to discussing music and their current projects, the subject matter ranges quite widely. Notwithstanding both men's reserve, they evidently felt sufficiently at ease with one another to reveal something of their inner lives and express their private views with considerable frankness.

The letters' importance quickly became apparent after their authors' deaths, which occurred within about eighteen months of one another. (Asafiev died in January 1949, Myaskovsky in August 1950.) Myaskovsky's sister Valentina Menshikova was fully aware of their value as primary source documents and prepared a typescript of Asafiev's side of the correspondence before donating the originals to the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), where Irina Asafieva also donated Myaskovsky's letters to her husband. (An additional cache of Myaskovsky's letters to Asafiev was later discovered and donated to RGALI in the 1970s by the noted actress Galina Vlasova, who ultimately inherited Asafiev's estate; see [10].) The manuscripts were not generally accessible, however, and only a handful of researchers had the opportunity to consult them. The musicologist Semyon Shlifshteyn obtained permission to publish 11 letters dating from 1926 and 1931–32 in the second volume of his edited collection *N. Ya. Myaskovskiy: sobraniye materialov* [9], and to reproduce another 10 letters from the period 1909–17 in the Composers' Union journal *Sovetskaya muzika* the following year [4]. Valentina Menshikova allowed Aleksey Ikonnikov to quote brief extracts from her typescript of Asafiev's letters in his biographical-critical study of her brother, *Khudozhnik nashikh dnei: N. Ya. Myaskovskiy* [6]. But notwithstanding the correspondence's intrinsic interest, publishing it in its entirety, or even more extensive selections from it, would have not have been straightforward.

Asafiev's and Myaskovsky's executors had good reasons to be cautious. At a time when the boundaries between public and private life were maintained with far greater strictness than now, many passages in the correspondence would have been considered unsuitable for general consumption, despite containing nothing that could be considered remotely improper or in questionable taste (in stark contrast to the racy language and frank allusions to sexual matters found in some of Shostakovich's missives, for example). The letters from the Soviet period were especially problematic. Neither man felt at ease in his professional environment, and the strain under which they lived is readily evident from their frequent allusions to difficulties and unpleasant circumstances of various kinds, and to being in despondent and overwrought states of mind. Asafiev's letters acquire an increasingly querulous tone as his bitterness at professional set-backs mounted and he grew convinced that envious colleagues were conspiring to stymie his career. Myaskovsky's proneness to depression and self-laceration finds expression in numerous disparaging comments about his compositions and his creative abilities, which are sometimes of a disturbing vehemence. ('No, I am not a composer, much less a musician', he wrote to Asafiev in 1926, 'and the more they talk about me, the more ashamed I feel'.¹) Yevgeny Golubev records that Myaskovsky's sister Yevgeniya Fedorovskaya was reluctant to authorise publication of her brother's letters to Prokofiev because they contained not a few remarks in a similar vein: she feared they would be misunderstood and do his reputation an active disservice.² Her anxieties were by no means groundless. Soviet public figures were expected to emulate the virtues displayed by the 'positive heroes' of contemporary Soviet literature — 'life-affirming optimism', 'cheerfulness', 'resolve'. Unhappiness and doubt had no place in the brave new world of 'socialist construction' and were regarded as unhealthy manifestations of 'bourgeois individualism'. And although the authors did not voice explicit criticisms of the Bolshevik regime or of life in the Soviet Union, their comments on Soviet musical life are often far from flattering.

Despite Yevgeniya Fedorovskaya's misgivings, the Prokofiev-Myaskovsky correspondence was eventually published in 1977 [12]. Although some items had to be redacted to remove sharp remarks about notable figures and allusions to topics that were considered problematic (for example, implied criticisms of Soviet living conditions), its publication does not ultimately seem to have presented any serious difficulties: the subject matter of the letters was largely uncontentious. The two men eschewed discussion of politics or other potentially sensitive topics, and confined themselves to talking about music and practicalities connected with their professional activities. (Their reticence cannot be attributed merely to their awareness of the routine perustration of foreign post by Soviet security organs: Myaskovsky's and Prokofiev's relationship was never intimate, so it is not surprising that their exchanges seldom touch on personal matters.) The editors of the correspondence, the RGALI archivists Miralda Kozlova and Nina Yatsenko, also hoped to publish the Myaskovsky-Asafiev letters. They apparently completed the task of preparing a complete edition: Olga Lamm, the niece of Myaskovsky's close friend Pavel Lamm, was allowed to quote extensively from the manuscript in her book *Pages from Myaskovsky's Creative Biography* [7], a compilation of extracts from Myaskovsky's diary,

¹ Myaskovsky to Asafiev, 26 February 1926, RGALI, 2040/1/641, ll. 4–4ob.

² 'Alogizmi' (unpublished autobiographical memoir), RGALI, 2798/2/23, l. 75.

letters, and other source materials documenting his life and work.³ In a memoir, Lamm recorded that Kozlova had submitted the manuscript in 1979 to Sovetskiy kompozitor, the same publishing house that had issued the Prokofiev-Myaskovsky correspondence, but the censor refused approval. Kozlova was so discouraged by the experience that she made no further attempt to publish the manuscript in full⁴; she had to be content with publishing two selections of letters dating from the earliest phase of the Myaskovsky and Asafiev's content, prior to 1916 [5; 14].⁵ The whereabouts of Kozlova and Yatsenko's manuscript, if it still exists, is unknown: the present author's attempts to contact Kozlova to enquire about it prior to her death in 2012 were unavailing.

In preparing a new edition of the Myaskovsky-Asafiev correspondence, therefore, Professor Yekaterina Vlasova had to begin entirely afresh. As the present author can attest from his own examination of the source materials, the undertaking was a daunting one. The correspondence is voluminous (it occupies over 500 closely-printed pages) and some of the manuscripts have deteriorated with age, making them very challenging to decipher. Myaskovsky's handwriting is particularly difficult to read. The availability of previously published transcriptions of some letters (or extracts from them) may have made the task easier here and there, but it would still have been necessary to check these against the original texts. (Even if the editors were conscientious, the exigencies of Soviet censorship often made it impossible to reproduce primary source texts accurately and in full: tacit omissions and alterations were by no means uncommon.)

Professor Vlasova's edition is an impressive achievement that highlights the undiminished importance of archival research for the ongoing project of reappraising the Soviet musical past. Although significant progress has been made over the last three decades, there is still much work to be done — not least, in reassessing major figures such as Myaskovsky and Asafiev. In many cases, we are still reliant for information on Soviet-era accounts of their careers and creative achievements, and even if these are by no means of negligible value, the fact remains that there are compelling reasons to reconsider the appraisals that they present. Prior to *glasnost*, many aspects of the lives and circumstances of leading artists and intellectuals were impossible to discuss openly. The carefully-composed formal portraits offered by their Soviet biographers generally shed little light on their inner lives and shunned exploration of thorny subjects. Reading Professor Vlasova's edition of the Myaskovsky-Asafiev correspondence is a salutary reminder of the limitations of these narratives and how partial and misleading they can be.

The letters not only shed fresh light on important aspects of the two men's lives and work, but are also richly revealing of the personalities of the correspondents and their responses to the circumstances in which they found themselves. They also illuminate the complex nature of their relationship with one another, which is of considerable interest from a psychological point of view. The close bond that formed between them during their student years was based not only on personal affinity, but on respect for each other's abilities. Both were shy and introverted, and found the atmosphere at the St. Petersburg Conservatoire uncongenial. Disappointed by their experiences of studying composition

³ Lamm lists Kozlova and Yatsenko's manuscript edition of the correspondence in her bibliography (item 21, p. 335).

⁴ 'Pavel Aleksandrovich Lamm. Opit biografii', Russian National Museum of Music (hereafter: RNMM), 192/361, l. 399.

⁵ Kozlova published extracts from three further letters in *Muzykal'naya zhizn'* in 1975 [10].

under Anatoly Lyadov, they increasingly turned to one another for companionship and mutual support, and took to meeting regularly to play through music together and to discuss their compositions in progress. Asafiev's posthumous reputation largely rests on his activity as a critic and writer on music rather than as a composer (even during his lifetime, none of his music was performed with any regularity apart from his scores for the ballets *The Flames of Paris* and *The Fountain of Bakhchisarai*), but as his correspondence reveals, his frustrated compositional ambitions were a source of deep personal sadness and caused him to become increasingly tormented and embittered in his final years.

In later life, Asafiev liked to describe himself as 'one of Lyadov's favourite pupils'.⁶ This was very far from the truth. As he frankly admitted to Myaskovsky, he quickly stopped turning up to Lyadov's classes because he found them such an unpleasant ordeal.⁷ He soon dropped out of the Theory of Composition course altogether and never took his diploma. He subsequently asked Lyadov to take him for private lessons, but gave them up: he found Lyadov's responses to his compositional efforts deeply humiliating and retained an enduring grudge against his Conservatoire teachers for what he regarded as their failure to appreciate his talent.⁸ Although Myaskovsky had a high regard for Asafiev's musical gifts, he found it difficult to muster much enthusiasm for his friend's compositions. Privately, he was severely critical of Asafiev's 'primitive harmonies and naïve melodies' and thought that he had an unrealistic view of his capabilities.⁹ He was far too tactful to voice this opinion to Asafiev directly and did his best to find positive things to say without sounding insincere. In a letter of October 1914, for example, he expressed regret that his former classmate was composing so little and encouraged him to try his hand at writing instrumental works.¹⁰ Increasingly, however, Asafiev's energies were diverted into musical journalism, and after the October Revolution, into scholarship and administration. He continued to compose, but intermittently, and his output largely consisted of occasional pieces of instrumental music for theatrical productions. By mid-1920s he had virtually given up composing altogether.¹¹ Writing to Vladimir Derzhanovsky, he admitted that he still longed to compose, but feared that it was now 'too late'.¹²

It was easier for Myaskovsky to be complimentary about Asafiev's abilities as a writer and he had warm praise for his friend's contributions to contemporary periodicals. His dedication of the Third Symphony (1914) to Asafiev testifies to his appreciation of their friendship. Asafiev loyally remained in contact throughout Myaskovsky's period of service on the Galician front and subsequently at Peter the Great's Naval Fortress at Reval (Tallinn), relaying reports on performances of Myaskovsky's compositions and news about musical affairs. Myaskovsky's reputation as a composer grew considerably during the war, but in discussing his work with Asafiev, always displayed exemplary sensitivity towards his

⁶ See, for example, Asafiev to Platon Kerzhentsev, 22 September 1937, RGALI, 962/3/331, l. 102.

⁷ See Asafiev to Myaskovsky, 14 August 1907 and 15 October 1907, in [2, 33–34, 37–38].

⁸ Asafiev to Myaskovsky, 4 February 1910, in [2, 54]; Myaskovsky to Maximilian Steinberg, 4 February 1926, RIII, 28/3/487, l. 29–29ob.; [11, 59–60].

⁹ Myaskovsky to Prokofiev, 26 July 1907, in [12, 43]; Myaskovsky to Derzhanovsky, 14 March 1912, RNMM, 3/246.

¹⁰ Myaskovsky to Asafiev, 12 October 1914, in [2, 108–9].

¹¹ See the catalogue of Asafiev's compositions compiled by Tatyana Dmitriyeva-Mey in [3].

¹² Asafiev to Derzhanovsky, 15 February 1924, RNNM, 3/732.

friend's feelings. When Asafiev wrote to express his pleasure at the upsurge in interest in Myaskovsky's compositions, Myaskovsky replied with touching modesty:

I am always boundlessly glad when you like something I've written... I always suppose what I write to be just dabbling and not real art, so your comments seem to me exaggerated in the extreme... If I had not lost hope of writing a real and thoroughly artistic work one day, I would not take a single step to hear my compositions in a decent performance. While this hope is not extinguished, I must not let slip the opportunity to learn something. Prokofiev is another matter <...> his creativity is genuine, of divine provenance, so to speak.¹³

When Myaskovsky was transferred to Moscow in 1918, he found initially found it very difficult to settle there. He complained of feeling very isolated and having no-one with whom he could discuss his work in progress. 'It's a pity that we are so far apart', he wrote in December 1918. 'I greatly miss your company.'¹⁴ Myaskovsky was eager to leave the armed forces and move back to Petrograd, but had little choice but to remain in the armed forces throughout the Civil War — not least, because he had to support his extended family. At a time of dire food shortages, his special ration allowance was essential for their survival. As it transpired, he would remain in Moscow for the rest of his life. His duties were initially transferred to Narkompros in 1921, and after a short stint as deputy director of the commissariat's Music Section (MUZO), he took a teaching post at the Moscow Conservatoire.

Myaskovsky and Asafiev's contact attenuated in the period following the October Revolution, for wholly understandable reasons: the conditions of daily life were extremely challenging and both men had onerous professional duties. Asafiev was reduced to such a weakened state by malnutrition that his memory and general psychological functioning were severely affected for a time: he was saved only by the arrival of food parcels provided as humanitarian aid to Soviet Russia by the American Relief Administration.¹⁵ The 1920s inaugurated a new phase in their relationship. They were now living in different cities and met rarely — for the most part, only on Asafiev's rare visits to Moscow. Their interaction was also complicated by the greatly altered circumstances in which they had to operate. Asafiev was swift to take advantage of the professional opportunities that opened up after the Bolshevik coup, at a time when officials such as Lunacharsky were eager to secure the collaboration of the intelligentsia. He quickly levered himself out of his lowly position as a répétiteur at the Mariinsky Theatre and was appointed to a succession of responsible posts at major cultural institutions. Highly ambitious, he clearly aspired to play a similar role as his mentor Vladimir Stasov had done for a previous era — an influential commentator who would help to shape the emergence of a new Soviet musical culture. Myaskovsky, by contrast, held himself aloof from politics, much as the symbolists had done, and had no impulse to activism. But maintaining a separation between art and politics was much more difficult in a climate where the calls to press art into the service of political ideology were becoming more insistent.

In 1924, Asafiev published a series of articles that explicitly took musicians to task for their unwillingness to acknowledge their political and social responsibilities. In essence, he suggested that the contemporary classical music currently being written in Russia was mostly incomprehensible and irrelevant to proletarian audiences. Instead of producing complex 'individualistic' compositions such as sonatas and symphonies, he urged composers to

¹³ Myaskovsky to Asafiev, 12 October 1914, in [2, 108].

¹⁴ Myaskovsky to Asafiev, 23 October and 27 December 1918, [ibid., 221, 222].

¹⁵ Asafiev to Pavel Lamm, 10 June 1922, RGALI, 2743/1/76, l. 9ob.

focus instead on writing mass songs, stage works and music for popular festivities, and to aspire to writing music of comparable popular appeal to the Verdi operas. In the best-known of these articles, 'Composers, Hurry Up!', which appeared in December 1924, he deriding the musical 'high priests' who feared 'the street' and preferred to shut themselves away in their studies, clinging to the illusion that they could continue to write for a select few and adhere to an aesthetic of 'art for art's sake'. He warned that 'life would <...> dispense with' such composers if they did not 'advance with modernity' and renounce their 'proud state of alienation'; he exhorted them to 'create music for the sake of the life that surrounds us <...> and not for the sake of insubstantial dreams' [1]. It is quite clear that Myaskovsky was one of the principal targets of these diatribes, even though Asafiev did not mention him by name. Asafiev's correspondence with others reveals his attitude to Myaskovsky's music to have become more ambivalent: he refused Derzhanovsky's repeated invitations to write an article about Myaskovsky's Sixth Symphony, as he recognised (presciently) that it would incur criticism for its implied portrayal of the October Revolution as a tragic event. In letters to his former student Alexander Waulin, he made caustic comments about Myaskovsky that echo formulations in 'Composers, Hurry Up!' ('[Myaskovsky] flees from life, he fears the street, and "inside" him — it's dark, he's afraid')¹⁶, as well as snide remarks about Myaskovsky's Moscow associates. The regard in which Myaskovsky was held in Moscow clearly displeased him.

Myaskovsky's correspondence with Asafiev over this incident makes for fascinating reading. As was his habit, Myaskovsky tried to keep the peace, even though he cannot have found Asafiev's articles very comfortable reading. His affection for his old acquaintance and understanding of his excitable, highly strung disposition inclined him to take a forbearing attitude. (As he remarked to Nicolai Malko a few years later, he believed Asafiev to be fundamentally sincere, but someone who 'easily gets carried away, so readily hurtles to extremes of ecstasy and indignation'.¹⁷) The difficulties were smoothed over, but the underlying tensions were unresolved.

The issues raised in Asafiev's articles acquired a more pressing relevance when both musicians became the target of hostile attacks by the Association of Proletarian Musicians in the late 1920s. Myaskovsky's attitude was stoical. He told Asafiev that he thought it best simply to ignore VAPM's attacks because responding would be as futile as attempting to argue with 'the barking of dogs'.¹⁸ Highly-strung and of a nervous disposition, Asafiev was deeply distressed by the opprobrium directed at his writings and by the harassment directed at him by student activists at the Leningrad Conservatoire. (He implored the faculty dean Maximilian Steinberg to hire a specialist in dialectical materialism who could check the texts of his lectures for ideological deviations before he delivered them, complaining that 'his nerves were shot'.¹⁹) He eventually resigned from his institutional posts and resolved to give up writing on music altogether. Privately, he blamed Myaskovsky and his associates for his predicament: writing to Vladimir Derzhanovsky, he claimed that RAPM's rise could have been prevented had they heeded his polemical articles of 1924.²⁰

¹⁶ Asafiev to Alexander Waulin [Vaulin], 13 September 1925, RNNM, 171/144, l. 27.

¹⁷ Myaskovsky to Nicolai Malko, 30 May 1930, RNNM, 71/783, l. 1ob.

¹⁸ Myaskovsky to Asafiev, 13 May 1929, in [2, 419].

¹⁹ Asafiev to Steinberg, 18 December 1929 and n.d. [1930?], Manuscripts Room, Russian Institute for the History of the Arts, 28/1/484, ll. 19–19ob and l. 32ob.

²⁰ Asafiev to Derzhanovsky, 28 February 1931, RNMM, 3/858, ll. 1–1ob.

As their correspondence demonstrates, Myaskovsky sought to provide moral support and to allay Asafiev's anxieties throughout this difficult period: he seems to have been unaware of Asafiev's resentful attitude towards him.

The underlying strain on the two men's relationship intensified due to an unfortunate occurrence that is not discussed in their letters, but which is described in Olga Lamm's memoir of her uncle Pavel Lamm. Aware that Asafiev was experiencing financial hardship, Myaskovsky and his Moscow colleagues did their best to find work for him. In 1930, Pavel Lamm arranged for Asafiev to be commissioned to orchestrate Lamm's new edition of Musorgsky's unfinished opera *Khovanshchina*. Although Asafiev claimed to be a Musorgsky specialist, Lamm was dismayed to find his realisation so inept and stylistically inappropriate as to be unusable. Anxious to give Asafiev the benefit of the doubt, he referred the matter to a reading panel comprising Myaskovsky, Shebalin, Saradzhev, and Shenshin, who concurred with his criticisms. Lamm sought to relay their negative verdict as tactfully as he could, but Asafiev was mortally offended — and was especially aggrieved at Myaskovsky. The tensions were eventually smoothed over, but only on the surface: Asafiev and Myaskovsky's friendship was never the same thereafter.

Subsequent developments only exacerbated the strain. According to Olga Lamm, Asafiev claimed to have experienced a renewal of his creative inspiration while orchestrating *Khovanshchina* and was determined to prove to his Moscow colleagues that they had seriously underestimated his abilities. He resolved to revive his stalled career as a composer, hoping that writing music might be less risky than writing about music.²¹ The resounding popular success of *The Flames of Paris* (1932) and *The Fountain of Bakhchisarai* (1933) appeared to vindicate his decision, but Myaskovsky, in common with many of his colleagues, was unimpressed, despite Asafiev's extravagant claims for the importance and quality of his work. (Prokofiev recorded in his diary Asafiev's belief that *The Flames of Paris* was a more significant score than Stravinsky's *Pulcinella* — which he thought symptomatic of 'delusions of grandeur' (*maniya velichiya*).²² As before, Myaskovsky did his utmost to find positive things to say about Asafiev's music, not wanting to hurt his feelings, but as the 1930s progressed, he began to wonder whether his former classmate's ceaseless productivity might not be a manifestation of 'something morbid, like unbridled graphomania' [8, 246]. As he noted in his diary, it baffled him that Asafiev was capable of perpetrating hair-raising crudities and banalities, and that his critical faculty seemed to desert him when he sat down to compose.²³

Matters were not helped by the fact that Asafiev soon ran into fresh difficulties: the stage works that he wrote after *The Fountain of Bakhchisarai* were much more coolly received, and some were never accepted for performance. Convinced that he was the victim of professional jealousy and intrigues, he became suspicious of colleagues and increasingly isolated himself.²⁴ His letters from the later 1930s make for deeply sad reading

²¹ Lamm, 'Pavel Aleksandrovich Lamm: Opit biografii', RNMM, 192/361, ll. 384–5.

²² Diary entry for 31 May 1932, reproduced in [13, 836].

²³ 'Vipiski iz dnevnikov', 13 March 1938, RGALI, 2040/1/65, l. 41.

²⁴ The unpublished ninth and tenth chapters of Asafiev's autobiography detail the vicissitudes of his compositional career in the later 1930s and the unfair treatment to which he believed he had been subjected: 'O sebe', RGALI, 2658/1/351, ll. 1–44ob. In a remarkable letter of 22 November 1937 to Platon Kerzhentsev, the chairman of the Committee for Artistic Affairs, he implored Kerzhentsev to ask Stalin to come to his assistance, claiming that he had been reduced to a state of 'despair' by his experiences of persecution and demeaning treatment at the hands of his colleagues: RGALI, 962/3/331, ll. 98–108.

and suggest that his psychological equilibrium was at times precarious. Writing to his student Anatoly Dmiriyev in 1938, he complained:

My name has been erased from the history of the Russian ballet, they won't let me write operas or film music. My prospects are abominable, just as they were in 1930. ...I tell myself: 'Understand, you old fool, you're not a composer. That's what the press and the [composers'] unions and the theatres keep telling you...'. I've decided that the only thing I can do is to write for myself.²⁵

It is no accident that his letters to Myaskovsky became increasingly infrequent after 1933. The tensions never escalated into an open breach, but by the end of the decade, their contact had virtually ceased altogether. When Asafiev occasionally broke his silence, he habitually returned to the same themes: his sense of feeling very isolated, his bitterness at the lack of interest in his work and his colleagues' unwillingness to take him seriously as a composer. He found Prokofiev's dismissive attitude to his work particularly hurtful.²⁶

Myaskovsky felt the rupture very keenly. In a poignant letter to Asafiev written in January 1940, he expressed sadness that they had 'lost all contact'. Their exchange of letters revived briefly, but quickly petered out again. They appear to have had little contact even after Asafiev was evacuated to Moscow from besieged Leningrad in February 1943: frail and in poor health (he had suffered a stroke), he could only persuade to leave with great difficulty because he was so fearful of the hazardous journey. Myaskovsky readily supported Asafiev's candidacy for a Stalin Prize in the same year, in recognition of his contribution to Soviet musical life, but his diary records only two occasions on which they met over the next two years — once at the celebrations to mark Asafiev's sixtieth birthday in July 1944, and the following March at a birthday party given for his wife and her twin sister.²⁷

The last surviving communication between them was a note that Myaskovsky sent Asafiev in July 1945 to congratulate him on a recent article on Tchaikovsky and to extend an invitation to visit during the summer.²⁸ It went unanswered. As Vlasova explains, the likely reason for Asafiev's silence is provided by Irina Asafieva's diary entry for 24 March 1945, in which she expressed outrage that her husband had not received a Stalin Prize for his latest ballet, blaming 'the scoundrels Shaporin and Myaskovsky'.²⁹ There is no evidence to support her perception of events or to suggest that Myaskovsky discharged his responsibilities as a member of the Prize Committee with anything other than scrupulous integrity. The two men never met again, but this incident would have fateful repercussions a few years later.

The fateful events of 1948 completed the destruction of their friendship. Asafiev's decision to permit a keynote address to be delivered in his name at the First Composers' Union Congress in support of the Party's condemnation of the country's leading composers, including his former classmates Prokofiev and Myaskovsky, around widespread disgust — as did his acquiescence in his appointment as Chairman of the Union's reconstituted presidium.³⁰ Myaskovsky initially reacted with a remarkable detachment. Despite Asafiev's suspicious responses to him, he preferred to try to understand rather than to condemn, as

²⁵ Asafiev to Dmitriyev, 2 August 1938, RGALI 3000/1/342, ll. 22–22ob.

²⁶ Asafiev to Myaskovsky, 6 May and 8 December 1937, in [2, 511–2, 514].

²⁷ 'Vipiski iz dnevnikov', 26 and 31 July 1944, 11 May 1945, RGALI, 2040/1/65, ll. 73 and 77ob.

²⁸ Myaskovsky to Asafiev, 20 June 1945, in [2, 539].

²⁹ [ibid., 542].

³⁰ For an account, see [15].

he told Kabalevsky in a letter of June 1948, and to believe that the sentiments expressed in Asafiev's keynote address were sincerely held, if seriously misguided. He acknowledged that he was virtually alone in taking such a charitable view of his former friend's actions, but as he explained in the same letter: 'I have a very strange nature: in order to wreck a friendship with me, I would have to be outwardly and inwardly persuaded that a person displayed a degree of dishonourableness exhibited only by inveterate gangsters, blackguards, and scoundrels, and for which I could find no mitigating explanations'.³¹

The circumstances are unclear, but his attitude to Asafiev's behaviour changed subsequently — perhaps on discovering the full extent of his behind-the-scenes involvement in events. Far from being an unwilling accomplice, Asafiev eagerly seized the opportunity to avenge himself on colleagues whom he believed to have thwarted his career as a composer and failed to acknowledge his talent. As a reward for his cooperation with Zhdanov's department, he was appointed chairman of the reconstituted presidium of the Composers' Union. The musicologist Tamara Livanova, who came into regular professional contact with Asafiev around this time, recalled that his vanity was gratified 'as never before' by his new post: he saw it as a professional triumph and a belated compensation for years of humiliation and neglect. As she pointed out, the cynicism of the appointment was blatant. Asafiev passed his final years in an alcoholic stupor: she often found him so drunk as to be incapable of forming a coherent sentence, let alone helping to direct one of the country's major artistic institutions.³² Myaskovsky evidently regarded him as having finally crossed a line that made any attempt to revive their relationship impossible: according to Olga Lamm, he was unable to forgive what he regarded as a shameful personal betrayal. In late January of the following year, he learned of Asafiev's death, an event which marked the end of 'an entire epoch in my life', as he noted in his diary.³³ Unlike Prokofiev and Pavel Lamm, Myaskovsky did not visit Asafiev before he died or attend his funeral: from his sister Yevgeniya, who kept in contact with Asafiev's wife Irina, he learned that his old friend had been so overcome by guilt at his actions that he summoned a priest to his deathbed [8, 255–6]. It was a deeply sad end to a relationship that had been one of the closest that Myaskovsky ever formed.

Professor Vlasova has already performed many valuable services for scholarship on Russian music, but the publication of this edition is especially significant. Her introduction and notes are helpful and informative, especially in identifying persons and explaining the background circumstances to events alluded to by the correspondents. One's only regret is that the commentary is not more extensive, perhaps due to constraints on space. There are many aspects of the correspondence that deserve fuller discussion, and one hopes that she will return to the subject in future publications.

References

1. Asaf'ev, Boris V. (Glebov, Igor'). 1924. "Kompozitory, pospeshite! [Composers, Hurry!]." *Sovremennaya muzyka* [Modern Music], no. 6: 146–9. (In Russian).
2. Vlasova, Ekaterina S., ed. 2020. *B. V. Asaf'ev — N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska. 1906–1945 gody* [B. V. Asafiev — N. Ya. Myaskovsky. Correspondence 1906–1945]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

³¹ Myaskovsky to Kabalevsky, 18 June 1948, RGALI, 2017/1/91, l. 17.

³² Livanova, 'Vospominaniya', RNMM, 194/1754a, l. 550.

³³ 'Vipiski iz dnevnikov', 27 January 1949, RGALI, 2040/1/65, l. 92ob.

3. Dmitrieva–Mey, Tat'yana P., comp. 1957. “Notografiya [Notography].” In *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy* [Academician B. V. Asafiev. Selected Works], vol. V, 350–80. Moscow: Academy of Sciences of the USSR Publishing. (In Russian).
4. Shlifshteyn Semen I., ed. 1960. “Iz neopublikovannoy perepiski N. Ya. Myaskovskogo (Pis'ma N. Ya. Myaskovskogo k B. V. Asaf'evu) [From the Unpublished Correspondence of N. Ya. Myaskovsky (Letters from N. Ya. Myaskovsky to B. V. Asafiev)].” *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no 8: 3–22. (In Russian).
5. Kozlova, Miral'da G., ed. 1979. “Iz perepiski B. V. Asaf'eva i N. Ya. Myaskovskogo [From the Correspondence of B. V. Asafiev and N. Ya. Myaskovsky].” *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no 11: 118–26 (1st part); no 12: 95–105 (2nd part). (In Russian).
6. Ikonnikov, Aleksey A. 1966. *Khudozhnik nashikh dney. N. Ya. Myaskovskiy* [An Artist of Our Days. N. Ya. Myaskovsky]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
7. Lamm, Ol'ga P. 1989. *Stranitsy tvorcheskoy biografii Myaskovskogo* [Pages of the Myaskovsky's Creative Biography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
8. Lamm, Ol'ga P. 2004. “Vospominaniya (fragment: 1948–1951 gody) [Memories (Fragment: 1948–1951)],” edited by Marina P. Rakhmanova. In *Sergey Prokof'ev. K 50-letiyu so dnya smerti. Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i* [Sergei Prokofiev. On the Occasion of the 50th Anniversary of His Death. Memories. Letters. Articles], collected papers, edited and compiled by Marina P. Rakhmanova, 246–56. Moscow: Deko-VS. (In Russian).
9. Shlifshteyn Semen I., ed. 1959–60. *N. Ya. Myaskovskiy: Sobranie materialov* [N. Ya. Myaskovsky: Collected Materials]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
10. Kozlova, Miral'da G., ed. 1975. “Myaskovskiy pishet Asaf'evu (Iz lichnogo arkhiva B. V. Asaf'eva) [Myaskovsky Writes to Asafiev (From the Personal Archive of B. V. Asafiev)].” *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], no. 20: 15. (In Russian).
11. Orlova, Elena. M., and Andrey. N. Kryukov. 1984. *Akademik Boris Vladimirovich Asaf'ev*. [Academician Boris Vladimirovich Asafiev], monograph. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
12. Kozlova, Miral'da G., and Nina R. Yatsenko, ed. 1977. *S. S. Prokof'ev i N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska* [S. S. Prokofiev and N. Ya. Myaskovsky. Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
13. Prokofiev, Svyatoslav S., ed. 2002. *Sergey Prokof'ev. Dnevnik* [Sergei Prokofiev. Diary], part 2: 1919–1933. Paris: sprkfv. (In Russian).
14. Kozlova, Miral'da G., ed. 1984. “‘...Chuvstvuyu polnotu oshchushcheniya i rost soznaniya...’ (Iz perepiski B. V. Asaf'eva i N. Ya. Myaskovskogo) [‘... I feel the fullness of sensation and the growth of consciousness...’ (From the Correspondence between B. V. Asafiev and N. Ya. Myaskovsky)].” *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no 12: 88–94. (In Russian).
15. Zuk, Patrick. “Boris Asafiev in 1948.” *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 144, issue 1: 123–56. <https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1575591>.

Received: August 24, 2021

Accepted: September 15, 2021

Author's information:**Patrick Zuk** — Ph. D., Professor at Durham University (United Kingdom)

Использованная литература

1. *Асафьев Б.* (Глебов И.) Композиторы, поспешите! // Современная музыка. 1924. № 6. С. 146–149.
2. Б. В. Асафьев — Н. Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / сост. Е. С. Власова. М.: Композитор, 2020. 560 с.
3. *Дмитриева-Мей Т. П.* (сост.). Нотография // Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. V. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. С. 350–380.
4. Из неопубликованной переписки Н. Я. Мясковского (Письма Н. Я. Мясковского к Б. В. Асафьеву) / предисловие, публикация и комментарии С. Шлифштейна // Советская музыка. 1960. № 8. С. 3–22.
5. Из переписки Б. В. Асафьева и Н. Я. Мясковского / предисловие, публикация и примечания М. Козловой // Советская музыка. 1979. № 11. С. 118–126 (1 часть). № 12. С. 95–105.
6. Иконников А. А. Художник наших дней. Н. Я. Мясковский. М.: Музыка, 1966. 426 с.
7. *Ламм О. П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. 363 с.
8. *Ламм О. П.* Воспоминания (фрагмент: 1948–1951 годы) / публикация М. П. Рахмановой // Сергей Прокофьев. К 50-летию со дня смерти. Воспоминания. Письма. Статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2004. С. 246–256. (Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки).
9. Н. Я. Мясковский: Собрание материалов: в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. М.: Советский композитор, 1959–1960. 258 с.; 588 с.
10. Мясковский пишет Асафьеву (из личного архива Б. В. Асафьева) / публикация М. Козловой // Музыкальная жизнь. 1975. № 20. С. 15.
11. *Орлова Е. М., Крюков А. Н.* Академик Борис Владимирович Асафьев: Монография. Л.: Советский композитор, 1984. 272 с.
12. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / сост. М. Г. Козлова, Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.
13. Сергей Прокофьев. Дневник. Часть 2: 1919–1933. Paris: sprkfv, 2002. 891 с.
14. «...Чувствую полноту ощущения и рост сознания...» (Из переписки Б. В. Асафьева и Н. Я. Мясковского) / публикация и примечания М. Козловой // Советская музыка. 1984. № 12. С. 88–94.
15. *Zuk P.* Boris Asafiev in 1948 // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 144 (2019). Issue 1. P. 123–156. <https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1575591>.

Получено: 24 августа 2021 года

Принято к публикации: 15 сентября 2021 года

Об авторе:

Патрик Зук — Ph. D., профессор Даремского университета (Великобритания)

ОБ АВТОРАХ
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

ИГОРЬ ИВАНОВИЧ БЛАЖКОВ

Родился в 1936 году в Киеве. Окончил дирижерский факультет Киевской консерватории им. П. И. Чайковского (1959, класс А. И. Климова), аспирантуру при Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (1967, класс Е. А. Мравинского). Лауреат Республиканского конкурса дирижеров (Киев, 1959). Дирижер Государственного симфонического оркестра Украины (1958–1968), дирижер Ленинградской филармонии им. Д. Д. Шостаковича (1963–1968), художественный руководитель и дирижер Киевского камерного оркестра (1969–1976), дирижер Укрконцерта (1977–1988), художественный руководитель и главный дирижер Государственного симфонического оркестра Украины (1988–1994), художественный руководитель и дирижер оркестра «Перпетуум мобиле» Союза композиторов Украины (1983–2002). В 1990 году «за заслуги в развитии и пропаганде музыкального искусства, высокое профессиональное мастерство» И. И. Блажкову присвоено звание Народного артиста Украины. С 2002 года живет в Германии. Гастролировал в Польше, Германии, Испании, Франции, Швейцарии, США и Японии; записал более 40 грампластинок, а впоследствии компактдисков для фирм *Wergo* (Германия), *Olympia Records* (Великобритания), *Denon* (Япония) и *Analekta* (Канада). Дирижер специализируется на новейшем репертуаре, а также обращается к исполнению старинной музыки. Является президентом Международного общества им. Андрея Волконского. Переписка И. И. Блажкова с крупнейшими музыкантами второй половины XX века — И. Стравинским, М. Юдиной, Б. Бриттеном, П. Булезом, Л. Даллапиколой, Э. Варезом и многими другими — издана дирижером в трехтомной «Книге писем» (Композитор • Санкт-Петербург, 2020).

IGOR I. BLAZHKOV

Born in 1936 in Kiev. Graduated from the Conducting Department of Tchaikovsky Kiev State Conservatory (1959, class of A. I. Klimov), then completed his postgraduate studies at Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory (1967, class of E. A. Mravinsky). Laureate of the Republican Conducting Competition (Kiev, 1959). Conductor of the State Symphony Orchestra of Ukraine (1958–1968), conductor of Shostakovich Leningrad Philharmonic (1963–1968), artistic director and conductor of Kiev Chamber Orchestra (1969–1976), conductor of the Ukrkontsert (1977–1988), artistic director and chief conductor of the State Symphony Orchestra of Ukraine (1988–1994), artistic director and conductor of the *Perpetuum Mobile Orchestra* of the Ukraine Composers' Union (1983–2002). In 1990 Igor I. Blazhkov was awarded the title "People's Artist of Ukraine" for his "merits in the development and promotion of musical art, high professional skills". Since 2002 he has been living in Germany. Has toured in Poland, Germany, Spain, France, Switzerland, USA, and Japan; recorded more than

40 gramophone records, and subsequently CDs for *Wergo* (Germany), *Olympia Records* (Great Britain), *Denon* (Japan), and *Analekta* (Canada). The conductor specializes in the latest repertoire and also performs early music. He is the President of Andrey Volkonsky International Society. The correspondence of Igor I. Blazhkov with the major musicians of the second half of the 20th century — Igor Stravinsky, Maria Yudina, Benjamin Britten, Pierre Boulez, Luigi Dallapiccola, Edgard Varèse and many others — was published by the conductor in the three-volume *Book of Letters* (Kompositor • Saint Petersburg, 2020).

НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БРАГИНСКАЯ

Окончила Санкт-Петербургскую (Ленинградскую) государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (1987) и аспирантуру там же (1990, класс проф. Н. И. Дегтяревой). Кандидат искусствоведения (1991), доцент (2006). С 1992 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории; с 2009 по настоящее время — заведует данной кафедрой. В 2012–2016 годах — декан музыкального факультета, в 2016–2019 — проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Имеет более 130 научных публикаций, среди них монография «Неоклассические концерты Стравинского» (2008), статьи в ведущих российских и зарубежных журналах и сборниках (выходивших в издательствах *DSCH*, *Brepols*, *Sorbonne Université*, *Indiana University Press*, *Cambridge University Press* и др.), в том числе в научном журнале Международного музыковедческого общества (IMS) — *Acta musicologica*. Член IMS, Н. А. Брагинская является сопредседателем IMS Study Group *Stravinsky: Between East and West*, а также возглавляет Региональную ассоциацию восточнославянских стран IMS. Стажировалась в Фонде Пауля Захера (2011). Сыграла ключевую роль в истории сенсационной находки «Погребальной песни» ор. 5 И. Стравинского; осуществила первую академическую презентацию сочинения (2015) и научное руководство процессом реконструкции партитуры, обеспечившей мировую премьеру пьесы (2016) и ее первую публикацию (Boosey and Hawkes, 2017, с предисловием и текстологическими комментариями Н. А. Брагинской).

NATALIA A. BRAGINSKAYA

Graduated from Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (1987) then having postgraduate studies there under Full Prof. N. I. Degtyareva. Ph. D in Art Studies (1991), Associate Professor (2006). Since 1992 she has been teaching at the Foreign Music History Subdepartment of St. Petersburg Conservatory, from 2009 to the present — as the Head of this subdepartment. In 2012–2016 she was the Dean of the Musicological Department, in 2016–2019 — Vice-Rector for Research at St. Petersburg Conservatory. She is the author of the monograph *Stravinsky's Neoclassical Concertos* (2008), and of more than 130 scientific articles in the leading Russian and foreign academic journals and collections (published by *DSCH*, *Brepols*, *Sorbonne Université*,

Indiana University Press, Cambridge University Press, etc.), including *Acta musicologica* — the journal of the International Musicological Society (IMS). A member of IMS, N. A. Braginskaya is a Co-Chair of the IMS Study Group *Stravinsky: Between East and West* and the Head of the IMS Regional Association for Eastern Slavic Countries. Scholarship student of Paul Sacher Foundation (2011). She played the key role in the history of the sensational find of the *Funeral Song* op. 5 by Igor Stravinsky: carried out the first academic presentation of the work (2015), and scientific leadership of reconstructing the score, which provided the world premiere of the piece (2016) as well as its first publication (Boosey and Hawkes, 2017, with a preface and textological commentary by N. A. Braginskaya).

ИВАНА МЕДИЧ

Музыковед, преподаватель, телерадиоведущая, исполнительница-мультиинструменталистка, специализирующаяся на современной музыке. Старший научный сотрудник Института музыковедения Сербской академии наук и искусств; приглашенный преподаватель Компьютерной школы в Белграде; внештатный научный сотрудник Центра русской и восточноевропейской музыки Британской ассоциации славистики и исследования Восточной Европы. Окончила музыкальный факультет Белградского университета искусств, с 1999 года преподавала там же на кафедре теории музыки, затем работала музыкальным редактором и координатором международного обмена с Европейским телерадиовещательным союзом на Радио Белград 3 Сербской телерадиовещательной корпорации. В 2010 году защитила кандидатскую диссертацию в Манчестерском университете под руководством профессора Дэвида Фаннинга, посвященную симфониям А. Шнитке № 1–3 в контексте позднесоветской музыки.

Ивана Медич — автор пяти монографий и более 70 статей, участница многочисленных конференций. Лауреат сербской премии *Stana Đurić-Klajn* за лучшую музыковедческую монографию. С 2017 по 2019 год — главный редактор рецензируемого научного журнала *Musicology*, выпускаемого Институтом музыковедения Сербской академии наук и искусств. Работала как внештатный редактор журналов *Arts* и *Književna istorija*. К сфере ее научных интересов относится русская и советская музыка периода после Второй мировой войны, современная балканская (и в частности — сербская) музыка, музыкальная культура авангарда, творчество Штокхаузена, Шнитке, Прокофьева, а также популярная музыка.

IVANA MEDIĆ

Researcher, lecturer, broadcaster, multi-instrumentalist, specialising in contemporary music. Senior Research Associate with the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Guest Lecturer at the School of Computing in Belgrade; Visiting Research Fellow with the Centre for Russian Music, Goldsmiths, University of London, and a convener of the REEM Study group for Russian and East European Music with the British Association for Slavonic and East European Studies (BASEES).

She graduated and obtained an MPhil Musicology from the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, funded by the Serbian Ministry of Science. Having started her teaching career at the Department for Music Theory at the Belgrade Faculty of Music in 1999, she went on to work in the media and prior to moving to the UK she held the position of a Music Editor and Coordinator of the International Exchange with the European Broadcasting Union at Radio Belgrade 3, Serbian Broadcasting Corporation. In 2010 she completed her Ph. D., supervised by Prof. David Fanning, focused on Alfred Schnittke's symphonies nos. 1–3 in the context of late Soviet music. Whilst in the UK, she also worked as an Associate Lecturer at the Open University.

Ivana Medić has written five books and over 70 articles, edited five collections of essays, and participated in numerous conferences. She won the 2019 Award *Stana Đurić-Klajn* for the best musicological monograph in Serbia. From 2017 to 2019 she served as Editor-in-Chief of the peer-reviewed journal *Musicology — Journal of the Institute of Musicology SASA*. She has guest-edited journals *Arts* and *Književna istorija (Literary History)*. Her research interests include Russian and Soviet music after World War II, contemporary Serbian and Balkan music, avant-garde, Stockhausen, Schnittke, Prokofiev, piano music and popular music.

ТАТЬЯНА СУРЕНОВНА КЮРЕГЯН

В 1975 году окончила теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, в 1979 — аспирантуру Московской консерватории (научный руководитель — профессор Ю. Н. Холопов). В 1982 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 1950–70-х годов». Доктор искусствоведения; тема диссертации: «Форма в музыке XVII–XX веков» (1999). Профессор кафедры теории музыки Московской консерватории. Читает спецкурс музыкальной формы, участвует в коллективных курсах «Музыкально-теоретические системы» и «Теория современной композиции». Член Союза композиторов России.

TATYANA S. KYUREGYAN

Graduated from the Department of Music History and Theory, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (1975), and then completed her post-graduate studies there (1979). Ph. D. thesis: *The Evolution of the Principles of Musical Form in the Works of Soviet Composers of the 1950s–70s* (scientific advisor — Full Prof. Yu. N. Kholopov, 1982). Doctor of Fine Arts; thesis: *The Form in the Music of the 17th–20th Centuries* (1999). Full Professor at the Music Theory Subdepartment, Moscow State Conservatory. She holds a special course of lectures on musical form and collaborates in courses on musical-theoretical systems and on theory of modern composition. Member of the Russian Composers' Union.

ТАТЬЯНА ГЕНРИХОВНА КАЗАНЦЕВА

Окончила теоретико-композиторский факультет (1988) и аспирантуру (1992) Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Кандидат искусствоведения (1995), доцент (1996). С 1996 года преподает на кафедре истории музыки Новосибирской консерватории; с 2020 года — профессор. С 2007 года основное место работы Т. Г. Казанцевой — Отдел редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения РАН, где она является старшим научным сотрудником. Одновременно она продолжает преподавать в Новосибирской консерватории — на кафедрах истории музыки и этномузыкознания. Сфера научных интересов — письменные и устные традиции старообрядцев Сибири. Имеет более 150 публикаций, в том числе пять каталогов с описаниями певческих рукописей знаменной нотации; является одним из авторов коллективных монографий «Музыкальная культура Сибири» (1997), «Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая» (2002).

TATIANA G. KAZANTSEVA

Graduated from the Department of Music Theory and Composition, Glinka Novosibirsk State Conservatory (1988), and then completed her postgraduate studies there (1992). Ph. D. (1995). From 1996 she has been teaching at the Music History Subdepartment of Novosibirsk Conservatory (Associate Professor — 1996, Full Professor — 2020). Since 2007, the main place of her work is the Department of Rare Books and Manuscripts of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Senior Research Fellow). Simultaneously T. G. Kazantseva continues to teach at Novosibirsk Conservatory (the Subdepartments of Music History and Ethnomusicology). Her research interests are written and oral traditions of the Old Believers of Siberia. She has more than 150 publications, including five catalogs with descriptions of singing manuscripts of znamenny notation; also she is one of the authors of the collective monographs *Musical Culture of Siberia* (1997), and *Traditions of Spiritual Singing in the Culture of Altai Old Believers* (2002).

НАТАЛЬЯ ОЛЕГОВНА ВЛАСОВА

Доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Основная сфера научных интересов — австро-немецкая музыка конца XIX — XX века. Автор монографий: «Творчество Арнольда Шёнберга (М., 2007, 2009, 2011), «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» (М., 2014); составитель, переводчик и комментатор (совместно с О. В. Лосевой) сборника статей: «А. Шёнберг. Стилль и мысль. Статьи и материалы» (М., 2006), переводчик и научный редактор монографии Д. Гойови «Новая советская музыка 20-х годов» (2006).

NATALIA O. VLASOVA

Doctor of Fine Arts, Head of Moscow Conservatory Press; Senior Research Fellow at the State Institute for Art Studies (Moscow). Research focus: Austrian and German music of the late 19th and the 20th centuries. Author of monographs: *The Work of Arnold Schoenberg* (Moscow, 2007, 2009, 2011), *Alexander Zemlinsky. Life and Work* (Moscow, 2014). Editor, translator, and commentator (together with Olga Loseva) of the collected works of Arnold Schoenberg: Schoenberg, Arnold. *Style and Idea. Materials and Documents* (Moscow, 2006). Translator and science editor of the monograph: Gojowy, Detlef. *New Soviet Music of the 1920s* (Moscow, 2006).

ИРИНА ГЕННАДЬЕВНА МАКАЛОВСКАЯ

Аспирантка сектора музыки Российского института истории искусств (научный руководитель — кандидат искусствоведения А. Л. Порфирьева). Выпускница бакалаврской программы «Музыка и театр» (2016) и магистерской программы «Музыкальная критика» (2018) Санкт-Петербургского государственного университета (обе — под научным руководством В. С. Орлова, Ph. D.). В 2014 году училась по обмену в Бард-колледже (Нью-Йорк). В 2017 году проходила практику на Дягилевском фестивале (Пермь), на фестивале *Bard Music Festival* (Бард-колледж, Нью-Йорк), на концертах лейбла *Nonclassical* (Лондон). Лауреат I степени XXVI международного конкурса исследовательских работ студентов в области музыки (2016, РАМ им. Гнесиных, Москва). Основные научные интересы: взаимодействие академической и популярной музыки, современная Британская академическая музыка.

IRINA G. MAKALOVSKAYA

Postgraduate student of the Music Sector at the Russian Institute of Art History (scientific advisor — A. L. Porfirieva, Ph. D.). Graduated from St. Petersburg State University: bachelor's program *Music and Theater* (2016), master's program *Music Criticism* (2018), both programs — under V. S. Orlov, Ph. D.). In 2014 she took part in an exchange program at Bard College (New York). In 2016 she won the 1st prize at the 26th International Competition of Student Research Papers in the Field of Music (The Gnessins Russian Academy of Music, Moscow). In 2017 she undertook an internship at Diaghilev Festival (Perm, Russia), at Bard Music Festival (Bard College, USA), and at concerts of the record label *Nonclassical* (London). Main research interests: interaction of academic and popular music, contemporary British academic music.

ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ СМИРНОВ

Окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 2000 году защитил кандидатскую диссертацию «Пути становления и развития отечественной музыкальной фольклористики в начале XX века: Деятельность Музыкально-этнографической

комиссии» (науч. рук. — профессор Е. Г. Сорокина). В 1990–2001 годах работал в Кабинете народной музыки Московской консерватории, с 2001 по настоящее время — в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования Московской консерватории. Автор двух монографий и более 70 научных статей. Осуществил фольклорные экспедиции в Архангельскую, Белгородскую, Воронежскую, Кировскую, Курскую, Нижегородскую, Смоленскую области, Республику Коми. Занимался педагогической деятельностью (курс по музыкальному фольклору в Государственной классической академии имени Маймонида, в Государственном музыкально-педагогическом институте имени М. М. Ипполитова-Иванова). Постоянный участник научных конференций в Москве, Архангельске, Великом Новгороде, Вологде, Краснодаре, Курске, Минске, Новороссийске и др.

DMITRY V. SMIRNOV

Graduated from the Department of Music Theory and Composition, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. In 2000 he defended his Ph. D. thesis *Ways of Formation and Development of National Musical Folklore at the Beginning of the 20th Century: Activities of the Musical and Ethnographic Commission* (scientific advisor — Full Prof. E. G. Sorokina). In 1990–2001 he worked at the Folk Music Cabinet, from 2001 to the present — at the Problem Research Laboratory of Music and Music Education of Moscow Conservatory. Author of two monographs and over 70 scientific articles. Carried out folklore expeditions to Arkhangelsk, Belgorod, Voronezh, Kirov, Kursk, Nizhny Novgorod, Smolensk regions, the Komi Republic. D. V. Smirnov has been engaged in teaching activities holding courses on musical folklore at Maimonides State Classical Academy, and at Ippolitov-Ivanov State Pedagogical Institute. He is a permanent participant of scientific conferences in Moscow, Arkhangelsk, Veliky Novgorod, Vologda, Krasnodar, Kursk, Minsk, Novorossiysk, etc.

ПАТРИК ЗУК

Специалист в области русской и советской музыкальной культуры. Является автором критико-биографического исследования, посвященного Николаю Мясковскому (1881–1950), а также автором-составителем (совместно с Мариной Фроловой-Уокер) сборников «Русская музыка после 1917 года» (*Russian Music Since 1917*), выпущенных издательством *Oxford University Press* в серии трудов Британской академии. Статьи П. Зук публикуются во влиятельных научных журналах, включая *Music and Letters*, *Journal of Musicology*, *Journal of the Royal Musical Association*. Он регулярно представляет доклады на международных конференциях в США, Великобритании и других странах Европы, в том числе в России. Его исследования поддерживались такими организациями, как Совет по искусству и гуманитарным наукам, Британская академия, фонд *Wellcome Trust*.

Патрик Зук — обладатель премии педагогического мастерства Даремского университета за выдающиеся заслуги в преподавании студентам и аспирантам. В настоящее время он является одним из директоров программы для аспирантов *Northern Bridge Doctoral Training Partnership*, осуществляющей финансовую поддержку научной деятельности аспирантов университетов Дарема, Ньюкасла и Белфаста.

PATRICK ZUK

Specialist in Russian and Soviet musical culture. His publications include a biographical-critical study of Nikolai Myaskovsky (1881–1950), a major figure in Soviet musical life of the Stalinist period, and the co-edited collection (with Marina Frolova-Walker) *Russian Music Since 1917*, which was issued in the *Proceedings of the British Academy* series published by Oxford University Press. He has contributed essays to *Music and Letters*, the *Journal of Musicology*, the *Journal of the Royal Musical Association*, and other prominent scholarly periodicals. He is a regular presenter at international conferences in the UK, US, Europe, and the Russian Federation. His research has been funded by the Arts and Humanities Research Council, the British Academy, and the Wellcome Trust. He has also published on aspects on the Irish art music tradition, and is currently engaged in a new project exploring the role played by traumatic experience in shaping the styles and aesthetic orientations of musical modernism. Patrick Zuk holds one of Durham University's Excellence in Teaching and Learning Awards in recognition of his outstanding contribution to undergraduate and postgraduate teaching.

He is currently Durham University's Academic Director of the Northern Bridge Doctoral Training Partnership, which administers scholarship funding on behalf of the Arts and Humanities Research Council of Great Britain for doctoral students at Durham University, Newcastle University, and Queen's University, Belfast.

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 двоим 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 пристатейный 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. Soltés, 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." Facebook, February 24, 2016. <https://www.facebook.com/junotdiaz.writer/posts/972495572815454>.
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 *Bethhoven. 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. Reprina 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@mosconsv.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, .xls 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.

Иллюстрации к статье Т. Казанцевой
«Гектографированные певческие книги старообрядцев
поморского согласия: особенности состава
и редакции гимнографических текстов»



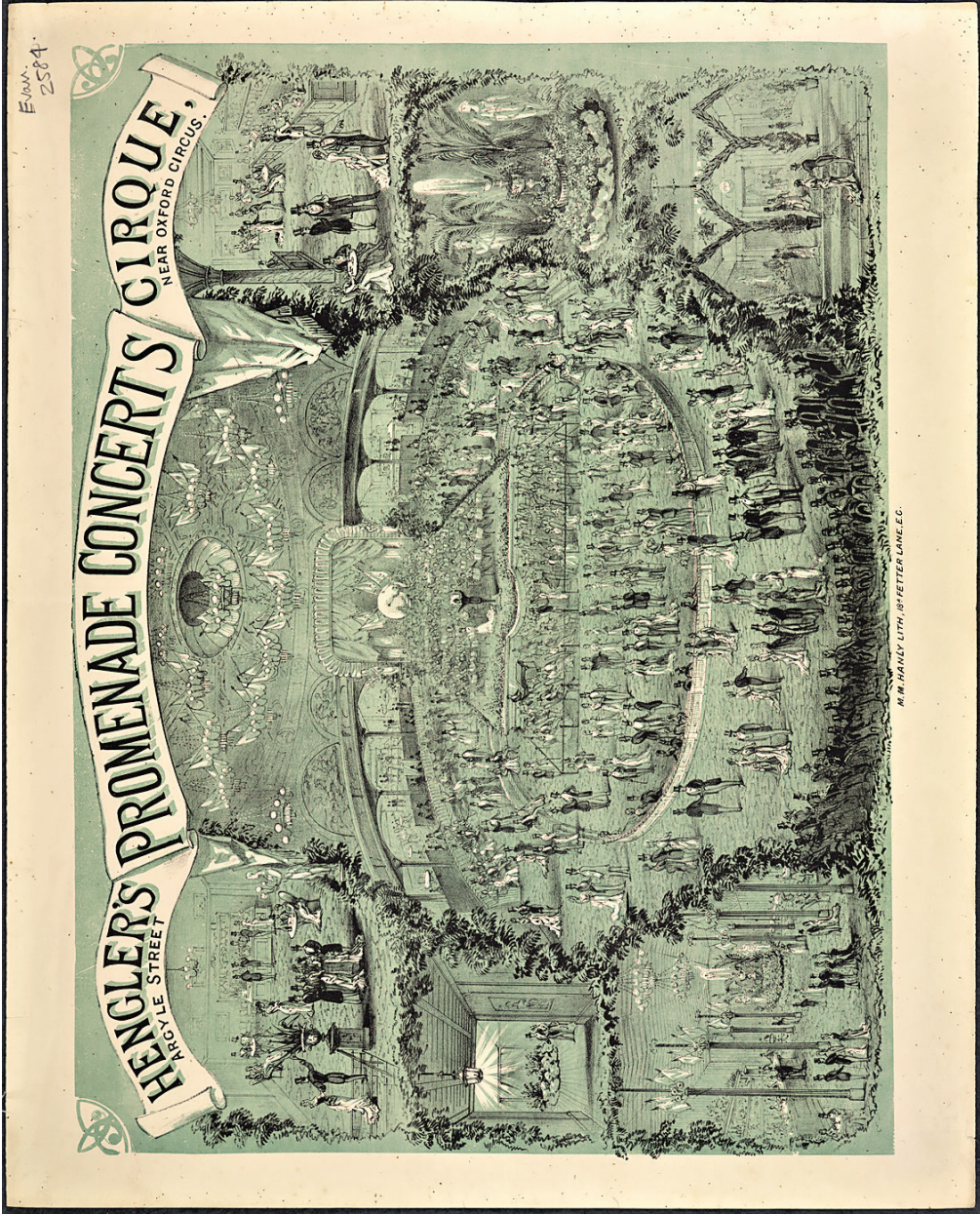
Ил. 1. Заставка (раскрашена владельцем), имитация вязи в заглавии и крупный инициал в начале раздела ирмосов пятого гласа. «Ирмосы праворечного слога». Экземпляр ИИ СО РАН 1/85-г. Л. 154 об.

Plate 1. “Irmosy pravorechnogo sloga”. Head-piece (illuminated by the owner), imitation of ligatured script in the title, and large initial at the beginning of the section of the heirmoi of the 5th mode

Иллюстрации к статье И. Макаловской
«Публичный концерт в Англии как социокультурный ритуал
и его исторические формы»



Ил. 1. Воксхолл. Гравюра Томаса Роулэндсона (1785)
Plate 1. Vauxhall. Engraving by Thomas Rowlandson (1785)



Ил. 2. Афиша променад-концертов Хенглера (ок. 1880)

Plate 2. A poster for Hengler's promenade concerts (circa 1880)



Ил. 3. Интерьер Куинс-холла в Лондоне. Гравюра из статьи «Первый концерт в Новом Куинс-холле на Лэнгхэм-плейс в присутствии принца Уэльского, герцога Альфреда Саксен-Кобургского и герцога Коннахтского», журнал *Illustrated London News* от 2 декабря 1893 года, с. 1 (689)

Plate 3. Interior of Queen's Hall in London. Engraving from the article "The First Concert at the New Queen's Hall, Langham Place, in the Presence of the Prince of Wales, Duke Alfred of Saxe-Coburg, and the Duke of Connaught". *Illustrated London News* December 1893, p. 1 (689)