

ISSN 2079–9438 (PRINT)
ISSN 2713–1807 (ONLINE)

научный вестник

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



JOURNAL OF
Том 13
Vol.

MOSCOW CONSERVATORY
Выпуск 4 (2022)
Issue 4 (2022)

научный вестник | МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



Том 13 Выпуск 4 (декабрь 2022)

Journal of Moscow | CONSERVATORY |

NAUCHNYY VESTNIK MOSKOVSKOY KONSERVATORII
VOL. 13 ISSUE 4 (DECEMBER 2022)

Учредитель и изатель:
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 «музыкование», 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. Основная часть публикаций составляют оригинальные статьи, отражающие результаты научных исследований в области музыкознания. Большое значение придается также публикации музыкально-исторических документов (анnotatedным научным изданиям музыкальных трактатов, переписки выдающихся музыкантов, воспоминаний и т. п., в том числе в переводе на русский язык). Также принимаются к публикации: рецензии на монографии и сборники научных статей; обзорные статьи; переводы научных статей, опубликованных в зарубежных журналах (при согласии правообладателя на перевод и публикацию); дискуссионные материалы, эссе.

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

Редакционная коллегия:

Юрий Семенович Бочаров

доктор искусствоведения (Москва)

Наталья Александровна Брагинская

кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)

Наталья Ивановна Дегтярева

доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)

Марина Геннадьевна Долгушина

доктор искусствоведения, профессор (Вологда)

Патрик Зук

доктор, ассоц. профессор (Дарем, Великобритания)

Алла Германовна Коробова

доктор искусствоведения, профессор (Екатеринбург)

Татьяна Суреновна Кюргян

доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Сергей Николаевич Лебедев

кандидат искусствоведения, доцент (Москва)

Григорий Иванович Лыжов

кандидат искусствоведения, доцент (Москва)

Татьяна Ивановна Науменко

доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Алексей Анатольевич Панов

доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)

Егор Данилович Резников

доктор, почетный профессор (Париж, Франция)

Елена Владимировна Ровенко

кандидат искусствоведения, доцент (Москва)

Светлана Ильинична Савенко

доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Елена Михайловна Смирнова

доктор искусствоведения, профессор (Казань)

Иванка Стоянова

доктор, профессор (Париж, Франция)

Виолетта Николаевна Юнусова

доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Филипп Юэлл

доктор, ассоц. профессор (Нью-Йорк, США)

**научный
вестник
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

**Том 13 №4
ДЕКАБРЬ 2022**

Выходит 4 раза в год

Основан в 2009 году

Издается с 2010 года

Главный редактор:

Константин Владимирович Зенкин

доктор искусствоведения,

профессор (Москва)

Ответственный редактор:

Марина Львовна Насонова

кандидат искусствоведения (Москва)

Редакторы:

А. С. Лосева, К. Н. Рычков

Корректор:

К. Н. Рычков

Верстка и нотная графика:

Н. С. Игнатьева

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: jurnal@mosconsv.ru

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

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

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

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

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

Editorial Board

Yury S. Bocharov

Doctor of Fine Arts (Moscow)

Natalia A. Braginskaya

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

Natalia I. Degtyareva

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Marina G. Dolgushina

Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

Philip Ewell

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

Alla G. Korobova

Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

Tatyana S. Kyureghyan

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Sergey N. Lebedev

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Grigory I. Lychov

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Tatyana I. Naumenko

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexei A. Panov

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Igor Reznikoff

Ph.D., Professor Émérite (Paris)

Elena V. Rovenko

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Svetlana I. Savenko

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Elena M. Smirnova

Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

Ivanka Stoianova

Ph.D., Professor (Paris)

Violetta N. Yunusova

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Patrick Zuk

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

Journal OF MOSCOW CONSERVATORY

**VOL. 13 no. 4
DECEMBER 2022**

Quarterly

Founded 2009

Has been issued from 2010

Editor-in-Chief:

Konstantin V. Zenkin

Doctor of Fine Arts,

Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nasonova

Ph.D. (Moscow)

Editors:

Anna S. Loseva,

Konstantin N. Rychkov

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Nadejda S. Ignateva

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.

654 СОДЕРЖАНИЕ

Научные статьи

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

- 656 **Алексей В. Чувашов.** Нотные копиисты Д. С. Бортнянского в Италии и России
- 678 **Наталия П. Савкина.** «Виза получена и спальное место задержано». Сергей Прокофьев и Николай Малько в поисках абсолюта

СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

- 736 **Светлана В. Лаврова.** Метафизика звуковых объектов Петера Аблингера
- 752 **Ло Синьцзе.** Культура Нью-шу в Симфонии Тань Дуня

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 768 **Лариса Л. Гервер.** Таинственные уроки контрапункта в нотных тетрадях Сергея Васильевича Евсеева
- 798 **Джанлука Даи Пра.** Генеалогико-структурная гипотеза гармонического дуализма (на англ. языке)

МУЗЫКА И КИНО

- 814 **Константин А. Жабинский.** Органская хоральная прелюдия «Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ» И. С. Баха в транскрипции Э. Артемьева: опыт постижения «тайны святости и Бога»

Рецензия

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ

- 822 **Андрей М. Лесовиченко.** Необычный портрет выдающегося музыканта
- 826 Об авторах
- 830 Информация для авторов
- 838 To the Authors

Research Articles

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

- 656 **Aleksei V. Chuvashov.** Copyists of D. S. Bortniansky's Music Manuscripts in Italy and Russia
- 678 **Natalia P. Savkina.** «Visa is Received and a Place in a Sleeping Car is Booked». Serge Prokofiev and Nicolai Malko: The Quest of the Absolute

MODERN COMPOSITION

- 736 **Svetlana V. Lavrova.** Metaphysics of Sound Objects by Peter Ablinger
- 752 **Luo Xinjie.** The Culture of Nü-shu in Tan Dun's Symphony

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

- 768 **Larissa L. Gerver.** Sergey I. Taneev's Lessons of Counterpoint in the Music Books of Sergey V. Evseev
- 798 **Gianluca Dai Prà.** A Genealogic-Structural Hypotesis of Harmonic Dualism

MUSIC AND CINEMA

- 814 **Konstantin A. Zhabinsky.** J.S. Bach's Organ Choral Prelude "Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" in the Transcription by E. Artemiev: the Trial of Comprehending "a Mystery of Holiness and God"

Book Review

REVIEWS

- 822 **Andrey M. Lesovichenko.** Unusual Portrait of an Outstanding Musician
- 830 Contributors to This Issue
- 838 To the Authors



656

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ
ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

Научная статья

УДК 78.026(47+57)"17"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.01>

Нотные копиисты Д. С. Бортнянского в Италии и России

Алексей Викторович Чувашов

Музыкальная школа имени Н. А. Римского-Корсакова,
Ул. Думская, д. 3, Санкт-Петербург 191011, Российская Федерация
barbiere@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1929-5788>

Аннотация: В статье идет речь о нотных копиистах композитора Д. С. Бортнянского — Дж. Бальдане (Венеция) и Л. Цанини (Санкт-Петербург). Труд людей этой профессии долгое время считался сугубо вторичным, не стоящим отдельного изучения. Автором статьи впервые атрибутирован почерк Бальдана в копиях сочинений Бортнянского итальянского периода, а также составлен список копий сочинений композитора, выполненных Бальданом и Цанини. Приведены факты биографии Бальдана, доныне не введенные в научный обиход в отечественном музыкоznании. Представленная информация расширяет представления о круге общения Бортнянского и раскрывает его отношение к качеству исполнений нотных копий своих произведений.

Ключевые слова: Д. С. Бортнянский, Венеция, Джузеппе Бальдан, Луиджи Цанини, нотные копиисты

Благодарности: Павлу Георгиевичу Сербину, художественному руководителю оркестра старинной музыки «Pratum Integrum», — за предоставление фотокопий партитур из собрания Британской национальной библиотеки

Для цитирования: Чувашов А.В. Нотные копиисты Д.С. Бортнянского в Италии и России // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 656–677. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.01>.

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC
HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

Research Article

Copyists of D.S. Bortniansky's Music Manuscripts in Italy and Russia

Aleksei V. Chuvashov

Rimsky-Korsakov Music School,
3 Dumskaya St., St. Petersburg 191011, Russian Federation
barbiere@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1929-5788>

Abstract: The article deals with the music copyists of the composer D. S. Bortniansky — G. Baldan (Venice) and L. Zanini (St. Petersburg). For a long time the work of people of this profession has been considered just secondary, not worth a special study. The author of the article for the first time attributed Baldan's handwriting in copies of Bortniansky's works of the Italian period, and also compiled a list of copies of the composer's works made by Baldan and Zanini. The facts of Baldan's biography, which have not yet been introduced into scientific

use in Russian musicology, are given. The presented information increases our notion of Bortniansky's circle of contacts and reveals his attitude to the quality of performances of musical copies of his works.

Keywords: Dmitry Bortniansky, Venice, Giuseppe Baldan, Luigi Zanini, music copyists

Acknowledgements: The author expresses gratitude to Pavel G. Serbin, artistic director of the early music orchestra *Pratum Integrum*, — for provision of photocopies of scores from the collection of British National Library

For citation: Chuvashov, Aleksei V. "Copyists of D. S. Bortniansky's Music Manuscripts in Italy and Russia." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 4 (December): 656–677. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.01>.

У каждого известного европейского композитора XVIII–XIX веков был свой доверенный переписчик нот. Например, копиистом В. А. Моцарта являлся Венцель Суковати¹, а Дж. Россини сотрудничал с венецианцем Джакомо Дзамбони². Благодаря деятельности нотных копиистов мы можем познакомиться с рядом замечательных сочинений XVII–XVIII столетий, автографы которых утеряны.

Работа музыкальных копиистов заключалась в переписывании партитур и оркестровых голосов для постановок и концертных выступлений, а также в изготовлении копий нот по запросу широкой публики. В письме к жене из Милана от 15 декабря 1770 года Леопольд Моцарт, отзываясь о профессии копииста, пишет: «Переписчик преисполнен удовольствия, что в Италии является добрым предзнаменованием, ибо ежели музыка хорошо удается, то переписчик благодаря рассылке и продаже арий получает больше денег, чем капельмейстер имеет за композицию» (цит. по: [1, 217]). Копиисты были достаточно компетентны для того, чтобы закончить недописанные композитором части, написать речитативы, создать транскрипции или сделать купюры в нотном тексте оригинала. Переписчики могли быть прикреплены к штату одного или даже нескольких театров, но театр при этом не платил им за работу по подготовке необходимых оркестровых и вокальных партий, а разрешал сохранять авторские партитуры и использовать их по своему желанию для копирования и продажи.

В начале XVIII века музыкальное издательское дело в Венеции фактически прекратило свое существование, и нотные копиисты стали как никогда востребованы³.

Английский музыкoved Чарльз Бёрни, посетивший Венецию в 1770 году, пишет: «Искусство гравировать ноты здесь, по-видимому, совершенно утеряно, и я не был в состоянии найти ни одного сочинения, напечатанного так, как печатают ноты в Англии. <...> Жизнь музыкальных сочинений в Италии столь

¹ Венцель Суковати (Wenzel Sukowaty; 1746–1810) — австрийский нотный копиист, с 1778 по 1796 год был основным переписчиком музыки для венских придворных театров. Суковати также распространял свои рукописи на коммерческой основе, их реклама постоянно размещалась в венской прессе, главным образом в *Wiener Zeitung*.

² Джакомо Дзамбони (Giacomo Zamboni) — штатный переписчик венецианского театра Сан-Моизе. После первых представлений ранних опер Россини в Венеции автографы композитора перешли в собственность Дзамбони. Таким образом, переписчик Сан-Моизе имел право не только хранить сам автограф, но и распространять его копии.

³ Первые ноты в Венеции были напечатаны в 1482 году. Начиная со второй половины XVI века, в связи с ужесточением книжной цензуры, в Венеции наступает упадок книгопечатания и книжной торговли.

коротка, столь сильна страсть к новизне, что из-за нескольких необходимых копий не стоит тратиться на гравировку и печатный станок. Действительно, ремесло переписчика здесь <...> дает работу такому количеству людей, что было бы жестоко стремиться лишить их заработка, тем более что эта профессия кажется более споркой и выгодной, чем любая другая» [4, 91].

С 1768 по 1779 годы Бортнянский находился на стажировке в Италии, преимущественно в Венеции. В это время им были написаны разнообразные музыкальные произведения, среди них — арии, мотеты, оратория и три оперы.

Копии произведений Д. С. Бортнянского, датирующиеся семидесятыми—восьмидесятыми годами XVIII века, были сделаны двумя переписчиками. До 2019 года исследователи творчества композитора могли идентифицировать только одного из них. Это был итальянец Луиджи Цанини, который работал при петербургском дворе и подписывал свои копии «Copiè par Louis Zanini, Copiste de La Cour, a St. Petersbourg». Его руке принадлежат копии опер Бортнянского, созданных в Санкт-Петербурге; произведения, сочиненные композитором в Италии, переписывал кто-то иной. Много лет исследователи творчества Бортнянского не могли атрибутировать почерк в копиях итальянских сочинений композитора. Летом 2019 года при осмотре партитуры первой оперы Бортнянского «Креон» в библиотеке дворца Ажуда (Лиссабон, Португалия) мне удалось обнаружить сходство почерка в этой партитуре и копиях других итальянских произведений Бортнянского с копиями нот его учителя — Бальдассаре Галуппи⁴. Переписчиком оказался знаменитый венецианский копиист падре Джузеппе Бальдан⁵.

Священник дон Изеппо (или Джузеппе) Бальдан (ок. 1710 — после 1778?), работавший в Венеции в середине и третьей четверти XVIII века, был весьма известен и пользовался уважением как искусный мастер своего дела. Патриций Пьетро Градениго в дневниковой записи от 24 августа 1760 года назвал Бальдана одним из самых точных переписчиков в городе [13, 57]. Многие копии Бальдана остались анонимными, но на некоторых встречается подпись: «Io Don Giuseppe Baldan Copista di Musica à San Gio: Grisostomo Venezia» («Я Дон Джузеппе Бальдан переписчик музыки в Сан-Джованни Кристостомо Венеция»).

Бальдан начал свою карьеру переписчиком в мастерской (*copisteria*) Франческо Троджиани, а позже открыл свой собственный магазин недалеко от моста Сан-Джованни Кристостомо. С ним работали и другие переписчики, в их числе два племянника Вивальди — Даниэле Мауро и Карло Стефано Вивальди, Орацио Стабили и Пьеро Маскиетто [12, 128]. Мастерскую Бальдана посещал Джоаккино Кокки — неаполитанский оперный композитор и действующий *maestro di coro* в Инкурабили в 1752–1757 годах. Бальдассаре Галуппи, ставший к тому времени старейшиной венецианских композиторов, регулярно пользовался услугами переписчика и оставлял Бальдану свои рукописи для копирования. Бальдан сотрудничал с импресарио театра Сан-Самуэле Антонио Кодоньято и с владельцем Сан-Моизе Андреа Корнером. Имея превосходную репутацию, он, по-видимому, не испытывал затруднений в том, чтобы находить для своей копистерии нужное количество

⁴ Копии музыки Галуппи, относящиеся к копировальной мастерской Бальдана, разбирает в своей диссертации Е. Ю. Антоненко. См.: [2, 33–35, 37, 95, 100, 117, 118].

На сайтах SLUB (www.slub-dresden.de) и Petrucci Music Library (<https://imslp.org>) есть много авторизованных копий Бальдана.

⁵ Ему посвящена также моя статья [10].

заказов. В 1770 году мастерскую Бальдана посетил Ч. Бёрни: «Я достал в Венеции несколько его [Галуппи] мотетов; а Джузеппе, отличный здешний копиист, переписал и выслал мне вслед две-три его месссы» (цит. по: [4, 87, примеч. ***]).

С именем Бальдана связана история, которая получила огласку всего несколько десятилетий назад. После успешных премьер восьми опер Галуппи в Дрездене (с 1754 по 1756 год) придворная капелла католической Саксонии (*Hofkapelle*) отправила венецианской копировальной мастерской Джузеппе Бальдана заказ на шестьдесят духовных произведений Галуппи. Возможно, не располагая требуемым количеством, Бальдан отправил в Дрезден копии сочинений не только Галуппи, но также семи других композиторов — Ф. Бертона⁶, Дж. Кокки, Ф. Л. Гассмана, И. А. Хассе, Н. Йоммелли, А. Лотти и А. Вивальди, — приписав их авторству Галуппи. Произведения Вивальди Бальдан, вероятно, получил через племянника композитора Д. Мауро. Фальсификация вскрылась только в XX веке в связи с ростом популярности музыки А. Вивальди и обнаружением его произведений в архивах (см.: [17, 227–231; 18; 19]).

Остановимся подробнее на атрибуции копий Бальдана. Прежде всего стоит сказать, что почерк человека, занимающего копированием нот, со временем трансформируется. Он может зависеть от настроения копииста, скорости выполнения работы, значимости самого заказа. Копии Бальдана можно разделить на две категории: авторизованные (подписанные Бальданом) и неподписанные. Вторые можно разделить еще на две части: с вычурным титульным листом, выполненным Бальданом, и совсем без титула. Большая часть подписанных, изготовленных на заказ копий Бальдана находится сейчас в собрании Дрезденской SLUB (напомню, что Бальдан выполнил для Дрезденской *Hofkapelle* заказ из 60 произведений). Есть копии Бальдана в собрании национальной библиотеки Франции и в других хранилищах, но не в таких масштабах как в Дрездене.

Копии с подписанными титульными листами сделаны в «подносной», представительской манере. Практически каждая заглавная буква, будь то название инструмента или текст вокальной музыки, сопровождена различными завитушками-украшениями.

Неподписанные копии выполнены в более скромной манере: заглавные буквы практически без завитков, вокальный текст чаще всего записан скорописью.

В поздних работах Бальдана, особенно в проходных, не представительских экземплярах, встречается более одного почерка. Можно предположить, что он стал использовать для помощи в изготовлении копий других переписчиков своей мастерской. Возможно, он кого-то даже выучил работать «под себя» (доделывать за него часть работы в его стиле). В приведенном случае с Бёрни Бальдану около шестидесяти лет, а во время изготовления копий Бортнянского — уже 65–67... Вероятно, в это время рука переписчика была уже не так тверда по сравнению с дрезденскими копиями, где ему около пятидесяти лет.

Еще раз хочется отметить тот факт, что даже в копиях, явно принадлежащих одному переписчику, часто различаются способы написания ключей, музыкальных размеров и букв. Это встречается и внутри одной копии.

⁶ В процессе подготовки статьи подтвердилось, что известный венецианский композитор Фердинандо Бертона — «правая рука» Галуппи, первый органист собора Сан-Марко, ученик знаменитого Падре Мартини, *maestro di coro* в приюте Мендинканти — также пользовался услугами Бальдана. Бальдановские копии музыки Бертона можно увидеть на сайте <https://imslp.org>.



Ил. 1. Титульный лист оперы Галуппи «Il puntiglio amoroso» с подписью Бальдана.
 Австрийская национальная библиотека, Вена

Figure 1. The front page of Galuppi's opera "Il puntiglio amoroso" with G. Baldan's subscription.
 Vienna, the Austrian National Library

Попробуем сопоставить почерки в разных копиях произведений Галуппи и Бортнянского.

Обозначение гобоев:

Галуппи. «Il filosofo di campagna». BnF. Копия с подписью Бальдана	Бортнянский. «Creonte». Португалия. Лиссабон. Дворец Ажуда	Бортнянский. «Quinto Fabio». ОР РНБ
Галуппи. «Demofoonte». SLUB. Копия с подписью Бальдана	Галуппи. «Adriano in Siria». SLUB. Копия с титульным листом, но без подписи Бальдана	Галуппи. Missa D-dur. BurG I/11. SLUB

Цифры в обозначении размера: характерное написание верхней цифры с «челкой».

		
Галуппи. Missa G-dur. BurG Anh. 4. SLUB. Копия с титульным листом, но без подписи Бальдана	Галуппи. «Salve regina» A-dur, 1774. BnF	Бортнянский. Мотет «Montes valles». BnF

Общее оформление листов:



Ил. 2. Галуппи. «In convertendo Dominus» F-dur. BnF

Figure 2. Galuppi. "In convertendo Dominus" F-dur. BnF



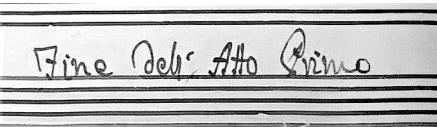
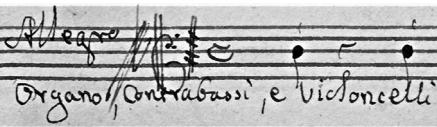
Ил. 3. Бортнянский. Опера «Creonte». 1777. Первая страница партитуры. Лиссабон, дворец Ажуда, Национальная библиотека Португалии. Р-La 44/4/1.

Figure 3. Bortniansky. "Creonte". 1777. The first page of the score. Lisbon, National Library of Portugal, the Palace of Ajuda

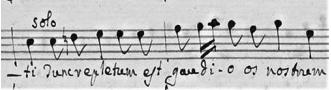
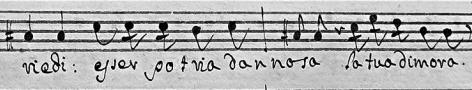
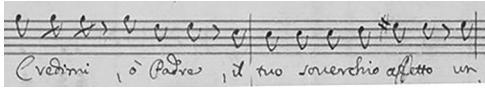
Почерк в обозначениях хоровых голосов и инструментов, а также в темповых и прочих указаниях:

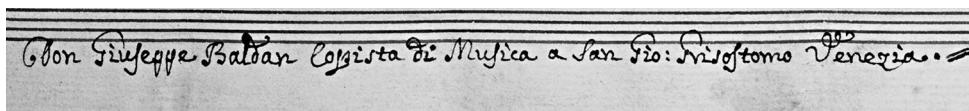
<p>Галуппи. Missa D-dur. BurG I/11. SLUB</p>	<p>Галуппи. «In convertendo Dominus» F-dur. BnF</p>
--	---

 <p>Галуппи. Missa G-dur. BurG Anh.4. SLUB. Копия с титульным листом, но без подписи Бальдана</p>	 <p>Бортнянский. «Creonte», Coro ultimo. Лиссабон, дворец Ажуда, Национальная библиотека Португалии</p>
--	--

 <p>Бортнянский. «Quinto Fabio». OP РНБ</p>	 <p>Galuppi. Missa D-dur. BurG I/11. SLUB</p>
--	---

Почерк в вокальных партиях:

 <p>Галуппи. «In convertendo Dominus» F-dur. BnF</p>	 <p>Бортнянский. «Quinto Fabio». OP РНБ</p>
 <p>Galuppi. «Demofoonte». SLUB. Копия с подписью Бальдана</p>	

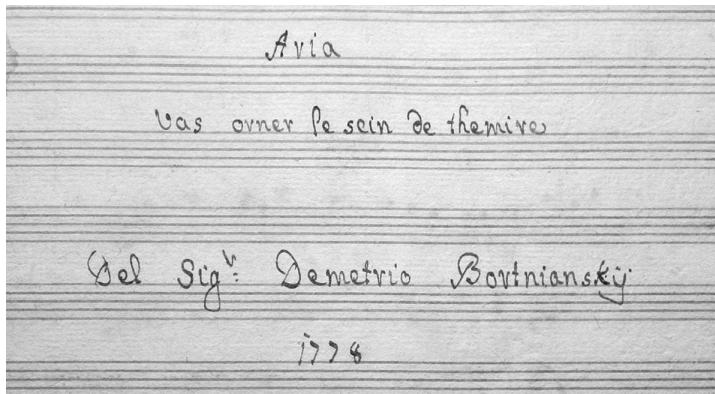


Ил. 4. Подпись Бальдана (ок. 1756–1760) в партитуре оратории Галуппи «Il sacrificio di Jefte». Университет штата Калифорния в Сан-Франциско, Frank V. de Bellis Collection

Figure 4. Baldan's subscription (c. 1756–60) on the score of Galuppi's oratorio “Il sacrificio di Jefte”. San Francisco State University, Frank V. de Bellis Collection

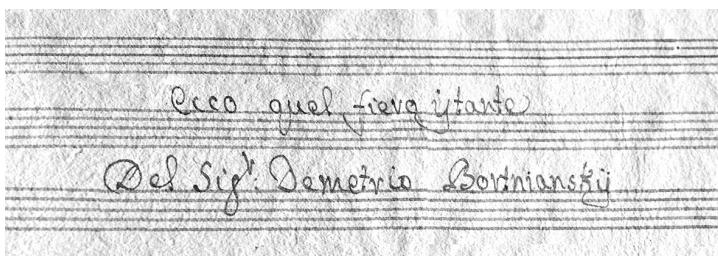
664

Написание заглавий на титульных листах:



Ил. 5. Бортнянский. «Vas orner le sein de Thémire». ИРЛИ РАН. Фонограммархив

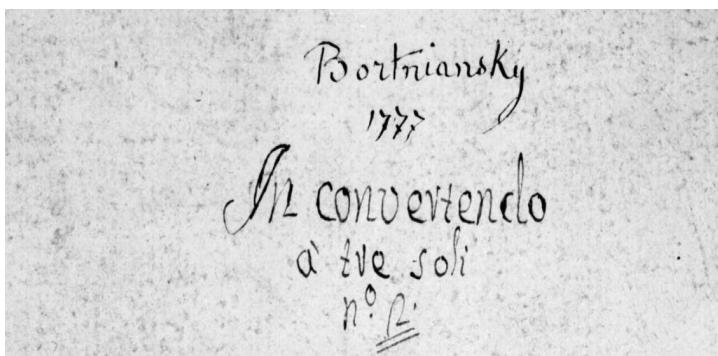
Figure 5. Bortniansky. "Vas orner le sein de Thémire". The Institute of Russian Literature (Pushkin House)



Ил. 6. Бортнянский. «Ecco quell fiero istante». Библиотечное собрание Воронцовых.
Алупкинский дворец

Figure 6. Bortniansky. "Ecco quell fiero istante". Alupka, Vorontsov Palace

Почерк более поздний, но с характерной цифрой 2 на нижней строке — с «челкой»



Ил. 7. Бортнянский. «In convertendo». BnF

Figure 7. Bortniansky. "In convertendo". BnF

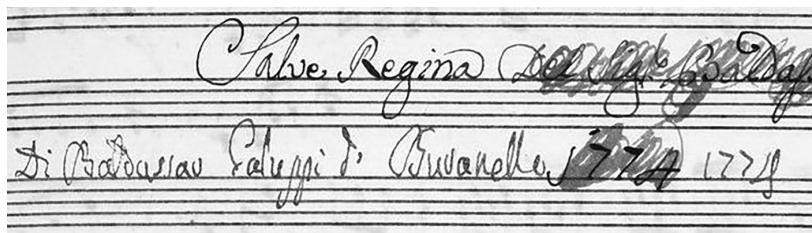
Почерк Бальдана в заглавиях:

665



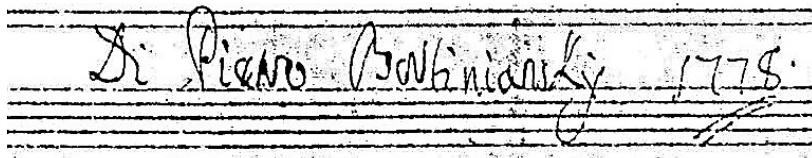
Ил. 8. Галуппи. Мотет «Quaerenti per fontes» BurG Anh. 25. SLUB
Figure 8. Galuppi. Motet "Quaerenti per fontes" BurG Anh. 25. SLUB

Вероятно, рука престарелого Бальдана. Можно обратить внимание на написание фамилии «Galuppi».



Ил. 9. Галуппи. «Salve regina» A-dur, 1774. BnF
Figure 9. Galuppi. "Salve regina" A-dur, 1774. BnF

Подобный почерк встречается на заглавиях мотетов Бортнянского:



Ил. 10. Бортнянский. Мотет «Montes valles resonate». BnF. Mus. D. 1404
Figure 10. Bortniansky. Motet "Montes valles resonate". BnF. Mus. D. 1404

Копии произведений Бортнянского, выполненные в копистерии Дж. Бальдана, ныне находятся в хранилищах Санкт-Петербурга (РНБ и Фонограммархив Пушкинского дома РАН), Алупки, Лиссабона и Парижа.

Приведем известную нам информацию в виде списка:

- «Creonte» [«Креонт», опера], 1777. Лиссабон, дворец Ажуда, Национальная библиотека Португалии. Palácio Nacional da Ajuda. P-La 44/4/1.
- «Quinto Fabio» [«Квинт Фабий», опера], 1779 (I акт⁷). ОР РНБ. Ф. 97. № 1.
- «In convertendo» [«Когда возвращал Господь плен Сиона», мотет для сопрано, альта и баса с оркестром], 1777 (только оркестровые голоса). BnF. Mus. D. 1404.
- «Montes valles» [«Горы и долины», мотет для сопрано, альта и смешанного хора с оркестром], 1778 (партитура и оркестровые голоса). BnF. Mus. D. 1403.
- «Vas orner le sein de Thémire» [«Иди укрась грудь Темиры», ария для сопрано с оркестром], 1778. ИРЛИ РАН. Фонограммархив⁸.
- «Ecco quell fiero istante» [«Вот тот жестокий миг», ария для сопрано с оркестром]. АМЗ. КП № 10414. Инв. № Н-61⁹. Библиотечное собрание Воронцовых.

Стоит обратить внимание на разницу в информации о датах премьер опер Бортнянского «Креонт» и «Квинт Фабий». Из печатного либретто мы узнаём, что премьера оперы прошла в венецианском театре Сан-Бenedetto осенью 1776 года (точная дата не указана)¹⁰. На единственной сохранившейся копии партитуры, находящейся в Королевской библиотеке лиссабонского дворца Ажуда в Португалии, стоит иная дата: «Creonte. Opera. 1777. Musica Del. Sig.^r Demetrio Borniaski (sic)»¹¹. Подтверждает этот год премьеры и внук композитора Д. Долгов, вероятно, державший в руках автограф или другую копию партитуры: «Креонт — музыкальная трагедия, представленная на театре Бенедиктинцев в 1777 году» [5, 18]. Та же история с оперой «Квинт Фабий». Премьера оперы прошла 26 декабря 1778 года в Моденском Ducale Teatro, о чем мы узнаём из печатной рецензии в журнале *Messaggero* от 30 декабря 1778 года, № 52. Несмотря на известную дату премьеры, композитор на титульном листе партитуры ставит иной год: «Quinto Fabio | Drama per musica | da rappresentarsi | Nel Ducal teatro di Modena | il carnevale Dell' anno 1779 | Musica di Demetrio Bortniansky».

⁷ Копия партитуры оперы «Квинт Фабий» из коллекции Отдела рукописей РНБ происходит из собрания графа Строганова (атрибутировано 20.10.2017 мной и д. иск., вед. науч. сотр. ОР РНБ Н. В. Рамазановой на основании каталога Строгановых). Данная партитура ценна тем, что в ней есть авторские правки (см. л. 32, 100, 103, 110), отсутствующие в трехтомном автографе партитуры (РНММ. Ф. 363 (Д. С. Бортнянский). Ед. хр. 15. № 1–3.). В ОР РНБ хранится только I действие оперы, нет симфонии и начального речитатива. II и III действия не обнаружены.

⁸ В Фонограммархиве ИРЛИ РАН есть небольшое нотное хранилище (без каталожных номеров), в котором находится часть библиотеки Воронцовых. В конволюте с арией «Vas orner le sein de Thémire» находятся вокальные произведения европейских композиторов, записанные различными почерками, среди которых есть почерки обоих переписчиков — и Цанини, и Бальдана, а также автограф самого Бортнянского.

⁹ Шифр опубликован в [7, 189].

¹⁰ Согласно сообщению швейцарского музыканта Р. А. Моозера, она состоялась 26 ноября [15, 105]. Та же дата премьеры приводится в [16, 105–106].

¹¹ Та же дата стоит и на копиях оркестровых голосов увертюры (*Sinfonia*) «Креонта» выполненных рукой известного оперного композитора Симона Майра (1763–1845): «*Sinfonia* | Del Sig.^r Demetrio Borniaski (sic) | Nell'Opera Prima in S. Benedetto l'Anno | 1777». I BGc — N.C.5.7. (Бергамо, Италия. Городская библиотека Анджело Маи).

Этот же год стоит и на печатном либретто, в котором Бортнянский именуется придворным композитором Российской Императрицы. «La Musica è tutta Nuova del Signor Maestro Demetrio Bortniansky al Servizio di S. M. Imperatrice di tutte le Russie»¹².



Ил. 11. Бортнянский. Мотет «Montes valles resonante». 1778. Первая страница партитуры. BnF. Mus. D. 1404

Figure 11. Bortniansky. Motet "Montes valles resonante". 1778. The first page of the score. BnF. Mus. D. 1404



Ил. 12. Бортнянский. Ария «Vas orner le sein de Thémire». 1778. Первая страница партитуры. ИРЛИ РАН (Пушкинский дом). Фонограммархив

Figure 12. Bortniansky. Aria "Vas orner le sein de Thémire". 1778. The first page of the score. St.-Petersburg, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Phonogram Archive

¹² Подробнее о датах премьер опер Бортнянского см.: [9; 8].



Ил. 13а. Бортнянский. Опера «Quinto Fabio». 1779. Титульный лист партитуры.
ОР РНБ. Ф. 97. № 1. Л. 1, 23 об.

Figure 13a. Bortniansky. "Quinto Fabio". 1779. Front page of the score.
St. Petersburg, Russian National Library, Manuscript Department

The first page of the aria 'Emilia' from 'Quinto Fabio' by Demetrio Bortniansky, 1779. The page shows handwritten musical notation for multiple voices and instruments. The vocal parts are labeled 'Voc. 1', 'Voc. 2', 'Voc. 3', 'Corno in Bb', 'Oboe', and 'Cembra'. The tempo 'Allegro' is indicated at the bottom. The page is filled with dense musical notation, including various clefs, key signatures, and dynamic markings.

Ил. 13б. Бортнянский. Опера «Quinto Fabio». 1779. Первая страница арии Эмилии.
ОР РНБ. Ф. 97. № 1. Л. 1, 23 об.

Figure 13b. Bortniansky. "Quinto Fabio". 1779. The first page of the aria of Emilia.
St. Petersburg, Russian National Library, Manuscript Department



Ил. 14. Бортнянский. Ария «Ecco quell fiero istante». Первая страница партитуры.
Дворец Воронцовых. Алупка. КП 0414. Инв. № Н-61 [7, 189]

Figure 14. Bortniansky. Aria “Ecco quell fiero istante”. The first page of the score.
Alupka, the Vorontsov Palace

* * *

Петербургским переписчиком Бортнянского, как уже упоминалось, стал придворный копиист, итальянский музыкант Луиджи Цанини. Им были изготовлены многочисленные копии трех опер композитора на французские либретто, написанных после возвращения в Россию¹³. В архивах Санкт-Петербурга, Москвы, Лондона и Вашингтона они бережно сохранились до наших дней: «Празднество сеньора» — РГИА и Библиотека Конгресса (Вашингтон); «Сокол» — собрание Эгертона в Лондонской Королевской библиотеке [11, 302–303], ЦМБ и ОР РГБ; «Сын-соперник» — НИОР СПбГК, ЦМБ, ОР РНБ и собрание Эгертона в Лондонской королевской библиотеке.

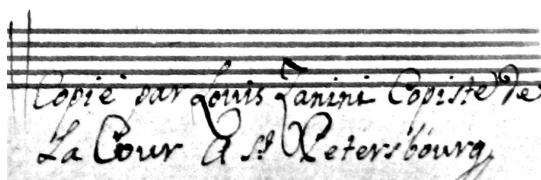
Луиджи Цанини (Luigi Zanini, ?–?)¹⁴ был камер-музыкантом, скрипачом Первого придворного оркестра и придворным нотным копиистом. В Систематическом своде сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве Императорских театров, являющемся третьим томом «Архива дирекции Императорских театров» мы находим: «Занини, Людовик (Louis Zanini) <...> 30 Ноября 1781 г. поступил на службу по бессрочному контракту. Получал жалованье в 1786 г. — 300 р., а с 1 Февраля 1787 г. — 372 р. в год. С 1 Января 1787 г. исправлял обязанности нотного копииста, с прибавкой к жалованью 200 р. в год. 1 Сентября 1790 г. назначен начальником над нотными копиистами, причем годовой оклад его жалованья увеличен до 772 р.

¹³ В России, после возвращения с европейской стажировки, Бортнянским были написаны три оперы на французские либретто: «La fête du seigneur» («Празднество сеньора», 1786, Павловск); «Le faucon» («Сокол», 1786, Гатчина) и «Le fils rival» («Сын-соперник», 1787, Павловск).

¹⁴ В конце копий он, — вероятно, по традиции XVIII века — подписывался по-французски: *Louis Zanini* — Луи Занини.

С 20 Марта 1794 г. пользовался казенной квартирой. С 1 Января 1799 г. получал жалованье, при 120 р. квартирных денег, — 800 р., а с 2 Июня 1800 г. — 1000 р. в год» [3, 107–108]. Уволен 5 февраля 1802 года по указу от 12 января 1802 года¹⁵. В документах Дирекции Императорских театров, находящихся в настоящее время в собрании РГИА, Цанини неоднократно называют «главным копиистом». Это всё, что известно о биографии Цанини.

Во многих архивах нашей страны и зарубежья сохранились многочисленные работы этого копииста. По характеристике А. Л. Порфириевой, они представляют собой «щегольские образцы <...> нотной каллиграфии» [6]. Большинство копий опер Бортнянского подписаны: «Copie par Louis Zanini, Copiste de La Cour, a S.^t Petersbourg» («Копия Луи Цанини, придворного копииста, в Санкт-Петербурге»).



Ил. 15. Подпись Л. Цанини в партитуре оперы Бортнянского «Le fils rival». 1787. НИОР СПбГК. № 4575. С. 483

Figure 15. Zanini's subscription in the score of Bortniansky's opera "Le fils rival". Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Scientific Music Library, Research Department of Manuscripts

Без сомнения, услугами Цанини пользовались многие любители музыки. В богатейших собраниях князей Репниных, Апраксиных-Голицыных, Воронцовых, Юсуповых, императрицы Елизаветы Алексеевны и других частных коллекциях сохранились переписанные копиистом фрагменты и целые музыкальные произведения. В конце 90-х годов XVIII века в новостном разделе газеты «Санкт-Петербургские ведомости» неоднократно встречаются объявления о продаже копий нот популярной в столице Российской империи музыки: «Если кто желает иметь музыку из итальянских Опер, которые ныне на придворных театрах играются, тот да благоволит adressоваться к г. Занини, жительствующему в большой Миллионной в доме купца Таирова под № 42»¹⁶.

По всей видимости, Бортнянский заказал Цанини большую партию копий своих опер, которые впоследствии могли бы свободно продаваться. В РГБ сохранился каталог книготорговца Карла Лисснера¹⁷ за 1811 год, в котором присутствует наименование: «Bortniansky, Le Jaucon (sic). Opera comique en 3 Actes. — 50 Rbl. (Manuscrit.)» [14, 158] — это рукописная партитура оперы «Сокол».

¹⁵ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 111. Д. 56415. «Об увольнении от службы Театральной Дирекции нотного копииста Занини служащего с 1782 г.» Л. 1–6.

¹⁶ Санктпетербургские Ведомости. 1796, № 86, 24 октября, с. 2037; 1796, № 87, 28 октября, с. 2089; 1796, № 88, 31 октября, с. 2124.

¹⁷ Благодарю П. Г. Сербина, обратившего мое внимание на данный источник.

На сегодняшний день известно о девяти сохранившихся копиях опер Д. С. Бортнянского на французские либретто, сделанных Л. Цанини:

1. «La fête du seigneur». РГИА. Ф. 1035. Оп. 1 (Репнины, князья). Ед. хр. 844.
2. «La fête du seigneur». US Wc. M1500. B748 F4 (Case)¹⁸. Вашингтон. Библиотека Конгресса.
3. «Le faucon». ЦМБ. I В. 739 / п. F.
4. «Le faucon». GB-Lbl. Eg. 2,506. Лондон. Королевская библиотека. Собрание Эгертона.
5. «Le faucon». ОР РГБ. Ф. 11 (Апраксины-Голицыны), муз. часть. Папка 37. М. 37.
6. «Le fils rival». GB-Lbl. Eg 2,507. Лондон. Королевская библиотека. Собрание Эгертона.
7. «Le fils rival». ОР РНБ. Ф. 97. Оп. 1. № 2. Франц. FXII. 129.
8. «Le fils rival». ЦМБ. (Шифр неизвестен.)
9. «Le fils rival». НИОР СПбГК. № 4575.

Из представленных в списке¹⁹ копий Цанини часть не имеет подписи копииста. К ним относятся копии оперы «Сокол» из РГБ и из Лондонской королевской библиотеки:

	
Бортнянский. Опера «Le faucon». 1786. ОР РГБ. Ф. 11 (Апраксины-Голицыны), муз. часть. Папка 37. М. 37	Бортнянский. Опера «Le faucon». 1786. Лондонская королевская библиотека, собрание Эгертона. GB-Lbl. Eg 2,507

Сходство копий, несмотря на различную расстановку тактов и написание размера 2/4, не вызывает сомнения.

При сравнении с авторизованными копиями оперы «Сын-соперник» из ОР РНБ и Лондонской королевской библиотеки авторство Цанини в рукописях оперы «Сокол» подтверждается бесспорно.

¹⁸ Рукопись была приобретена Библиотекой Конгресса в Парижском нотном магазине Роберта Легуя *Librairie Musicale R. Legouix* в июне 1920 года за 10 долларов. (Благодарю сотрудника нотного отдела Библиотеки Конгресса П. А. Зоммерфельда за предоставленную информацию.)

¹⁹ Одним из первых о копиях музыки Бортнянского, выполненных Л. Цанини, рассказал П. Г. Сербин на XVI международной научной конференции «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России» 25 марта 2015 г. в Московской консерватории.

 <p>Violin. violoncello. Double bass. Flute. Oboe. Bassoon. strings.</p> <p><i>Romance.</i></p>	 <p>Violin. violoncello. Double bass. Flute. Oboe. Bassoon. strings.</p> <p><i>Romance.</i></p>
<p>Бортнянский. Опера «Le fils rival». 1787. ОР РНБ. Ф. 97. Оп. 1. № 2. Франц. FXII. 129</p>	<p>Бортнянский. Опера «Le fils rival». 1787. GB-Lbl. Eg 2,507. Лондон. Королевская библиотека. Собрание Эгертона</p>

Стоит отметить, что большинство изученных нами партитур, изготовленных Цанини, практически точно соответствуют друг другу по расположению тактов и страниц. Во всех копиях отсутствуют фамилии исполнителей «малого двора» вел. кн. Павла Петровича и вводные фразы разговорных диалогов, имеющиеся в автографах Бортнянского²⁰ из КР РИИИ. В копии оперы «Сын-соперник», хранящейся в НИОР СПбГК, отсутствует также оркестровое интермеццо (№ 18). Между копиями есть небольшие расхождения в обозначении темпов и динамических указаниях.



Ил. 16. Бортнянский. Опера «La fête du seigneur». 1786. Титульный лист партитуры. РГИА. Ф. 1035. Оп. 1. Ед. хр. 844

Figure 16. Bortniansky. "La fête du seigneur". 1786. The front page of the score. Russian State Historical Archive

²⁰ Автограф оперы «Празднество сеньюра» не сохранился.



Ил. 17. Бортнянский. Опера «Le faucon». 1786. Титульный лист партитуры.
Лондонская королевская библиотека, собрание Эгертона. Eg. 2,506

Figure 17. Bortniansky. "Le faucon". 1786. The front page of the score. The British Library



Ил. 18. Бортнянский. Опера «Le fils rival». 1787. Титульный лист партитуры.
НИОР СПбГК. № 4575.

Figure 18. Bortniansky. "Le fils rival". 1787. The front page of the score.
Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Scientific Music Library,
Research Department of Manuscripts

Большинство копий Цанини имеют кожаный светло-коричневый переплет с золотым тиснением. Без преувеличения, каждый из подобных экземпляров по качеству работы можно назвать подносным (подарочным).

Бортнянский скрупулезно подходил к изготовлению копий своих произведений, заказывал их только у самых лучших копиистов Венеции и Санкт-Петербурга, прикладывал все силы к распространению своей оперной музыки, что подтверждается большим количеством сохранившихся копий.

Приведенные в статье сведения добавят еще одну страницу к биографии композитора.

Список сокращений

АМЗ ВД —	Алупкинский музей-заповедник, Воронцовский дворец
ИРЛИ РАН —	Институт русской литературы Российской академии наук (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург
КР РИИИ —	Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)
НИОР СПбГК —	Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
ОР РГБ —	Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)
ОР РНБ —	Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)
РАН —	Российская академия наук
РГАДА —	Российский государственный архив древних актов (Москва)
РГИА —	Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)
РНММ —	Российский национальный музей музыки (Москва)
ЦМБ —	Центральная музыкальная библиотека Мариинского театра (Санкт-Петербург)
BnF —	Bibliothèque nationale de France (Национальная библиотека Франции, Париж)
GB-Lbl. —	The British Library, London (Британская национальная библиотека, Лондон)
SLUB —	Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden Саксонская земельная библиотека — Государственная и университетская библиотека (Дрезден, Германия)
US Wc. —	The Library of Congress, Washington (Библиотека Конгресса, Вашингтон)

Использованная литература

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., вступ. статья и comment. К. К. Саквы. Ч. 1. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. 533 с.
2. Антоненко Е. Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: вопросы изучения и исполнения: дис. канд. ист. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2013. 274 с.
3. Архив дирекции Императорских театров. Выпуск I (1746–1801 гг.). Отдел III: Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве Императорских театров. СПб., 1892. 390 с.
4. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / пер. с англ. З. В. Шпитальниковой, вступ. статья и comment. С. Л. Гинзбурга. Л.: Музгиз, 1961. 204 с.
5. Долгов Д. Дмитрий Степанович Бортнянский (Биографический очерк) // Нувеллист: литературное прибавление. 1857. Март. С. 17–18.
6. Порфириева А. Л. Цанини, Луиджи // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3 / отв. ред. А. Л. Порфириева. СПб.: Композитор, 1999. С. 236.
7. Пряшникова М. П. Неизвестное произведение Д. С. Бортнянского из нотного собрания Воронцовых // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 2001 / сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 2002. С. 183–189.
8. Рыцарева М. Г. Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. 392 с.
9. Чувашов А. В. Бортнянский — итальянский пенсионер // Д. С. Бортнянский. Мотеты / публикация, исследования и комментарии А. В. Чувашова. СПб.: Планета музыки, 2023. С. 4–23.
10. Чувашов А. В. Нотный копиист Д. С. Бортнянского в Италии — Джузеппе Бальдан // Д. С. Бортнянский. Мотеты / публикация, исследования и комментарии А. В. Чувашова. СПб.: Планета музыки, 2023. С. 30–34.
11. Catalogue of additions to the manuscripts in British Museum. 1882. 616 p.
12. Cozzi G. Una disavventura di pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi // Galuppiana 1985: Studi e ricerche. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28–30 ottobre 1985) / a cura di M. T. Muraro e F. Rossi. Firenze: Olschki, 1986. P. 127–132.
13. [Gradenigo P.] Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo / a cura di Lina Livan (Venice, La Reale Deputazione editrice 1942). 272 p.
14. [Lissner C.] Catalogue de Charles Lissner: contenant une élite de musique des compositeurs les plus célèbres, tout anciens que modernes, enrichie des derniers ouvrages sortis tout récemment, qui se vendent dans la librairie près du Pont-bleu maison de Gounaropoullo No. 138. A St. Petersbourg: de l'imprimerie de l'Académie des sciences, 1811. 216 p.
15. Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle: en 3 tomes. T. II: L'époque glorieuse de Catherine II (1762–1796). Geneva: Mont-Blanc, 1951. 680 p.
16. Passadore F., Rossi F. Il Teatro San Benedetto di Venezia: cronologia degli spettacoli (1755–1810). Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2003. LXII, 522 p.
17. Stockigt J. B. Italian Sacred Music Listed in the Catalogue of Dresden's Catholic Court Church, 1765 // Musicologica Brunensis. 2018. Vol. 53. Issue 2. P. 221–237. <https://doi.org/10.5817/MB2018-2-11>.

18. Stockigt J. B., Talbot M. Two More New Vivaldi Finds in Dresden // Eighteenth-Century Music. Vol. 3. Issue 1 (March 2006). P. 35–61. <https://doi.org/10.1017/S1478570606000480>
19. Talbot M. Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Baldan: A New *Laetatus sum* for Choir and Strings in Dresden // Studi Vivaldiani. 2017. Vol. 17. P. 103–118.

Получено: 17 сентября 2022 года

Принято к публикации: 14 ноября 2022 года

Об авторе:

Алексей Викторович Чувашов — исследователь, историк оперы, педагог Музыкальной школы им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург), оперный и камерный певец

References

1. Abert, Hermann. 1987. *V. A. Mozart* [W. A. Mozart]. Translation from German, introd. article and commentary by K. K. Sakva, part 1, book 1. Moscow: Muzyka. (In Russian).
2. Antonenko, Ekaterina Yu. 2013. “Tserkovnaya muzyka Bal'dassare Galuppi: voprosy izucheniya i ispolneniya [Church Music by Baldassare Galuppi: Issues of Study and Performance].” Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
3. *Arkhiv direktsii Imperatorskikh teatrov* [Archive of the Directorate of Imperial Theatres]. 1892. Issue 1: 1746–1801. Section 3: *Sistematischeskiy svod svedeniy o lichnom sostave, repertuare i khozyaystve Imperatorskikh teatrov* [A Systematic Corpus of Data on Staff, Repertoire, and Economy of Imperial Theatres]. St. Petersburg: Izdanie Direktsii Imperatorskikh Teatrov. (In Russian).
4. Burney, Charles. 1961. *Muzykal'nye puteshestviya. Dnevnik puteshestviya 1770 goda po Frantsii i Italii* [Musical Journeys. The Journal of a Tour Through France and Italy, 1770]. Translated from English by Z. V. Shpital'nikova, introd. article and commentary by S. L. Ginzburg. Leningrad: Muzgiz. (In Russian).
5. Dolgov, Dmitry. 1857. “Dmitriy Stepanovich Bortnyanskiy: biograficheskiy ocherk [Dmitry Stepanovich Bortniansky: Biographical Essay].” *Nuvellist: literaturnoe pribavlenie* [Nuvellist: Literary Supplement], March, 17–18. (In Russian).
6. Porfir'eva, Anna L. 1999. “Tsanini, Luidzhi [Zanini, Luigi].” In *Muzykal'nyy Peterburg. XVIII vek* [Musical Petersburg. 18th Century], book 3, edited by A. L. Porfir'eva. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
7. Pryashnikova, Margarita P. 2002. “Neizvestnoe proizvedenie D. S. Bortnyanskogo iz notnogo sobraniya Vorontsovykh [The Unknown Work by Bortniansky from the Music Collection of the Vorontsovs].” *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya* [Culture Monuments. New Revelations. Literature. Art. Archeology]: Annual 2001, compiled by T. B. Knyazevskaya. Moscow: Nauka. (In Russian).
8. Rytsareva, Marina G. 2015. *Dmitriy Stepanovich Bortnyanskiy: Zhizn' i tvorchestvo kompozitora* [Dmitry Stepanovich Bortniansky: Life and Work of the Composer]. 2nd ed., revised and enlarged. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).

9. Chuvashov, Aleksei V. 2023. “Bortnyanskiy — ital'yanskiy pensioner [Bortniansky — an Italian Pensioner].” In D. S. Bortniansky, *Motets*, publication, research and comments by A. V. Chuvashov, 4–23. St. Petersburg: Planeta muzyki. (In Russian).
10. Chuvashov, Aleksei V. 2023. “Notnyy kopiist D. S. Bortnyanskogo v Italii — Dzhuzeppe Bal'dan [D. S. Bortniansky's Music Copyist in Italy — Giuseppe Baldan].” In D. S. Bortniansky, *Motets*, publication, research and comments by A. V. Chuvashov, 30–34. St. Petersburg: Planeta muzyki. (In Russian).
11. *Catalogue of additions to the manuscripts in British Museum*. 1882.
12. Cozzi, Gaetano. 1986. “Una disavventura di pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi.” *Galuppiana 1985: Studi e ricerche. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28–30 ottobre 1985)*, a cura di M. T. Muraro e F. Rossi, 127–132. Firenze: Olschki.
13. Gradenigo, Pietro. 1942. *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo*. A cura di Lina Livan. Venezia: La Reale Deputazione editrice.
14. Lissner, Charles. 1811. *Catalogue de Charles Lissner: contenant une élite de musique des compositeurs les plus célèbres, tout anciens que modernes, enrichie des derniers ouvrages sortis tout récemment, qui se vendent dans la librairie près du Pont-bleu maison de Gounaropoulo No. 138*. A St. Petersburg: de l'imprimérie de l'Académie des sciences.
15. Mooser, Robert-Aloys. 1951. *L'époque glorieuse de Catherine II (1762–1796)*. Vol. 2 of *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*. Geneva: Mont-Blanc.
16. Passadore, Francesco, and Franco Rossi. 2003. *Il Teatro San Benedetto di Venezia: cronologia degli spettacoli (1755–1810)*. Venezia: Edizioni Fondazione Levi.
17. Stockigt, Janice B. 2018. “Italian Sacred Music Listed in the Catalogue of Dresden’s Catholic Court Church, 1765.” *Musicologica Brunensis* 53, issue 2, 221–37. <https://doi.org/10.5817/MB2018-2-11>.
18. Stockigt, Janice B., and Michael Talbot. 2006. “Two More New Vivaldi Finds in Dresden.” *Eighteenth-Century Music* 3, issue 1 (March): 35–61. <https://doi.org/10.1017/S1478570606000480>.
19. Talbot, Michael. 2017. “Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Baldan: A New ‘Laetatus sum’ for Choir and Strings in Dresden.” *Studi Vivaldiani* 17, 103–18.

Received: September 17, 2022

Accepted: November 14, 2022

Author's Information:

Aleksei V. Chuvashov — independent researcher, opera historian, teacher at Rimsky-Korsakov Music School (St. Petersburg), opera and chamber singer



ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Научная статья
УДК 929:78

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.02>

«Виза получена и спальное место задержано». Сергей Прокофьев и Николай Малько в поисках абсолюта

Наталья Павловна Савкина

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
nsavkina@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

Аннотация: Цель статьи — представить новые сведения о контактах Сергея Сергеевича Прокофьева и Николая Андреевича Малько. Погружение в материалы переписки композитора и дирижера, хранящиеся в Архиве Сергея Прокофьева (Columbia University, New York), обогащает картину русского и европейского музыкального искусства, расширяют круг творческих интересов обоих корреспондентов, добавляет новые черты в облик дирижера и композитора. Штрихи к портретам, любопытные обстоятельства и случаи из чьей-то жизни имеют не только познавательную ценность; они — слагаемые на пути к возникновению новых концептов развития музыкального искусства. Главную содержательную нагрузку в переписке, в которую Прокофьев не слишком вовлечен эмоционально, несут письма Николая Малько. В них вырисовывается портрет музыканта с исключительно широким кругозором, для которого перфекционизм, интерес к различным сферам деятельности, стремление к постоянному обновлению были органичной чертой натуры. Именно в письмах Малько с его любовью рассказывать, с его воспоминаниями, с его историями о людях, глубокими музыкантскими наблюдениями концентрируется основная содержательность переписки.

В центре внимания обоих корреспондентов, чья карьера в Западной Европе развивалась успешно, — музыкальная жизнь в СССР. Обсуждаются ее привлекательные черты и трудности, которые пришлось и придется преодолевать. В переписке присутствуют деятели отечественного искусства, чиновники от музыки.

В этих письмах возникает ведущая для Прокофьева тема новаторства. Малько не сразу сумел найти интерпретационный код к монтажному (или блочному) типу драматургии композитора, он стремился овладеть этим принципом. Среди сюжетов переписки также возмущение Малько огромным количеством ошибок в материалах «Бориса Годунова» в авторской редакции, а также и в прокофьевских сочинениях. Здесь — портрет-зарисовка Йожефа Сигети, этюд о Гайдне, сюжеты из частной жизни: часы для дочки Малько, которые нужно не только купить, но и провезти через советскую границу (Прокофьевым эта практика уже освоена); попытки помочь сестре Мясковского. Содержание переписки дополняют мемуары супруги дирижера: они обновляют существующие знания о Прокофьеве и Малько. Так, среди рассказов Берты Малько — отношение Прокофьева к музыке Шостаковича и к опере «Леди Макбет Мценского уезда».

Ключевые слова: Прокофьев, Малько, музыкальная жизнь в СССР, Дания, Чехия в 1920–1930 годы, русская эмиграция, «Леди Макбет Мценского уезда», сюита «Портреты», Гайдн

Благодарности: Сердечное спасибо Сергею Святославовичу Прокофьеву и Юрию Николаевичу Малько за разрешение публиковать архивные документы, Юрию Николаевичу Малько — за неоценимую помощь в работе над историческими источниками.

Для цитирования: Савкина Н. П. «Виза получена и спальное место задержано». Сергей Прокофьев и Николай Малько в поисках абсолюта // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 678–735. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.02>.

«Visa is Received and a Place in a Sleeping Car is Booked». Serge Prokofiev and Nicolai Malko: The Quest of the Absolute

Natalia P. Savkina

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russian Federation
nsavkina@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

Abstract: The main purpose of this article is to expose some new information about Prokofiev's correspondence with Nicolai Andreyevich Malko. Studying the composer and the conductor's letters from The Serge Prokofiev Archive (Columbia University, New York) has enlarged understanding of their creative interests' range, added new traits to the composer's and the conductor's figures, and also enriched the representation of Russian and European musical art. Getting new pieces of information about personality, curious circumstances and life incidents have not only informative value, all of these components chart the course of the emergence of new concepts of musical art development.

The main narrative stem of the correspondence is found in Nicolai Malko's letters, while Prokofiev is not so emotionally involved. An image of a musician with an extremely wide outlook appears in these letters; he was the person, whose perfectionism, interest in various spheres of activity, and wish for constant renewal were organic features of his personality. It is Malko's letters with his love to narrate, with his recollections, with his stories about people and insightful music observations, that contain the essence of the correspondence.

Both correspondents, whose career in the West had been developed successfully, focused attention on musical life in USSR. They discussed its attractive features and obstacles that had to be overcome. In the letters they refer to people of art, officials of music.

In these letters, the Prokofiev's leading theme of innovativeness arises. Malko did not immediately manage to find an interpretive key to the montage-like (or "building-block") type of the composer's dramaturgy, but he strove to master this method.

Among the topics of the correspondence there is also Malko's indignation at the huge number of mistakes in *Boris Godunov*'s original version, as well as in Prokofiev's works. There are a sketch-portrait of Joseph Sziget, an essay on Haydn, scenes of private life — a watch for the conductor's daughter, which must not only be bought, but also carried across the Soviet border (Prokofiev has already mastered this practice); attempts to help Myaskovsky's sister.

The content of the correspondence is supplemented by memoirs of the conductor's wife: they update the existing knowledge about Prokofiev and Malko. Thus, from the Berta Malko stories we learn about Prokofiev's attitude towards the music of Shostakovich and his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*.

Keywords: Prokofiev, Malko, music life in the USSR, Denmark, Czech in the 1920–1930 years, Russian emigration, *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, suite *Portraits*, Haidn

Acknowledgements: Heartfelt thanks to Sergei Svyatoslavovich Prokofiev and Yuri Nikolaevich Malko for permission to publish archival documents. I also thank Yuri Nikolaevich Malko for invaluable help in working on historical sources.

For citation: Savkina, Natalia P. "Visa is Received and a Place in a Sleeping Car is Booked". Serge Prokofiev and Nicolai Malko: The Quest of the Absolute." Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory 13, no. 4 (December): 678–735 (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.02>.

Николай Андреевич Малько (1883–1961) был человеком разносторонне одаренным; в консерватории, куда он поступил, учась параллельно на старших курсах историко-филологического отделения Санкт-Петербургского университета, специализировался как пианист, дирижер и композитор. Будучи на 8 лет старше Прокофьева, обучался одновременно с ним (1904–1909) у тех же профессоров — Римского-Корсакова, Лядова, Черепнина. Сразу по окончании консерватории Малько был принят в Мариинский театр, где дирижировал, в том числе, всеми операми вагнеровского «Кольца» (в очередь с Э. Ф. Направником и Ф. М. Блюменфельдом). Выступал как пианист в ансамблях и соло¹. В 1922/23 учебном году преподавал дирижирование и руководил оркестровым классом в Московской консерватории, одновременно являясь профессором Государственного института музыкальной драмы, вошедшего в состав ГИТИСа, где вместе с Мейерхольдом подготовил к постановке оперу «Каменный гость» Даргомыжского; в 1925–1929 годах Малько был профессором оркестрового и дирижерского классов Ленинградской консерватории².

В огромном репертуаре дирижера главное место занимала музыка современных композиторов. Он играл молодого Шостаковича, Мясковского, Прокофьева. Среди других композиторов XX века — Стравинский, которого он неустанно открывал слушателям, Хиндемит, Онеггер, Шенберг, Кшенек, Берг, Р. Штраус, Попов, Мосолов, Дешевов.

Это его палочка впервые вызвала к жизни таинство, известное по описанию классика: «В полной тишине пробормотала засурдиненная труба, сонно откликнулся фагот, заговорил кларнет. И развернулась торопливая дискуссия инструментов, где каждый хотел сказать все сначала» [1, 27]. И Вторую Шостаковича представил публике тоже Малько.

Наконец, это Николай Андреевич в 1927 году заключил случайное pari с Дмитрием Дмитриевичем, который в тот вечер был его гостем. Условия были жесткими: сто рублей и час времени, оркестровать по памяти. В результате счастливого проигрыша Малько родилась одна из самых чудесных оркестровых пьес Шостаковича — Тайти-Трот оп. 16 (переложение песни В. Юманса «Tea for two»)³. По удачной идее А. В. Гаука эта пьеса вводится в постановки балета «Золотой век».

...Ему было интересно всё, даже служба чиновника. С конца 1926 года недолгое время Малько занимал пост директора Ленинградской филармонии. Он сумел заключить с Прокофьевым такой договор, который композитор одобрил и это сделало реальной его первую поездку в СССР. Малько прислал Прокофьеву главное: окончательную, фактическую бумажку, которая от имени Комиссариата иностранных дел обещала стопроцентно свободный выезд из СССР. Именно Малько 19 февраля 1927 года на сцене Ленинградской филармонии представил публике вернувшегося через почти десятилетие Прокофьева и провел с ним

¹ В одном из писем Прокофьеву Малько сообщает, что готовит клавирабенд, где будет играть в том числе и сочинения «одного четвертитоновика».

² Среди его учеников — Е. Мравинский, А. Мелик-Пашаев, Б. Хайкин, И. Мусин, Л. Гинзбург, Е. Микеладзе, Н. Рабинович, И. Шерман.

³ Рассказывают, что Шостакович уложился в 45 минут. Отсутствие в пьесе значительного развития напоминает об этих 45 минутах.

концерт. С Малько Прокофьев охотно играл всегда: «С Вами я эпически спокоен»⁴. Благодаря Малько Ленинградская филармония выплатила Российскому музыкальному издаельству⁵ гонорары за контрафактные исполнения сочинений композитора в филармонических концертах со времен революции до 1927 года (бухгалтерия посчитала и выслала всю сумму в РМИ).

Среди музыкантов своего времени Малько был вероятно одним из рекордсменов по путешествиям. Свободно говоря на восьми языках, он постоянно передвигался между Европой и Америкой, география его путей была чрезвычайно прихотливой (Вена, Прага, Лондон, Буэнос-Айрес). В Копенгагене он был главным приглашенным дирижером Оркестра Датского радио и за короткое время превратил его в коллектив очень высокого уровня, свободно владеющий любым стилем. Туда, в Копенгаген к нему приезжали Стравинский, Прокофьев, Хиндемит, Руссель.

С 1940 года дирижер работал в США; в 1954 сделал неожиданный ход в обратном направлении — в Великобританию, а в 1957 году вдруг принял предложение стать главным дирижером Сиднейского симфонического оркестра. И везде, где бы Малько ни останавливался, вокруг него вырастала музыкальная столица с высочайшими артистическими стандартами.

Взаимоотношения композитора и дирижера не всегда были безоблачными. В 1916 году к постановке в Мариинском театре готовился «Игрок». Малько заведовал в театре перепиской нотного материала; процесс затягивался, и это очень раздражало Прокофьева. «С Малько мы раза три говорили по телефону, но ноты литографировались черт знает как, и Малько не всегда знал, в каком положении дело. Наконец я возмутился непорядками и сказал, что литографистку Семечкину надо не просить, а просто повесить. В ответ Малько повесил не литографистку, а телефонную трубку, и с того момента отношения с Малько приняли враждебный характер. <...> А, чтобы черти побрали и Малько, и всю эту беспардонную нотную библиотеку» [7, 618, 619]. Проволочки в процессе изготовления нот объяснялись причинами «возвышенными»: Малько не был назначен дирижировать «Игрока», а он восторгался оперой и очевидно в отместку избрал тактику тихого саботажа.

Небольшая, с пропусками, переписка, сохранившаяся в *Serge Prokofiev Archive*⁶, охватывает всего 7 лет (1927–1934), при этом краткие периоды обмена письмами чередуются с довольно большими перерывами. Нет, они не испытывали большой тяги к постоянному эпистолярному общению и возобновляли письменные контакты в основном по необходимости. Интеллектуальное пространство их переписки общее, но драматургический рельеф целого создается разностью между лаконичным, сосредоточенным на деле Прокофьевым и Малько, который не жалеет времени на экстравертные монологи. Игра несоответствий этого

⁴ Из письма Прокофьева Малько от 22 октября 1932 года.

⁵ Все денежные дела Прокофьева, связанные с нотным материалом и исполнениями его сочинений, проходили через РМИ.

⁶ *Serge Prokofiev Archive* (далее: SPA) — собрание документов композитора; с 2014 года находится в Колумбийском университете (Нью-Йорк).

эпистолярия развивается в ритмичных чередованиях увлеченно рассказываемого и сообщаемого лаконично. Эмоциональность дирижера ответного отклика в Прокофьеве не вызывает, хотя его письма дружелюбны (если не задето авторское я). Композитор предпочитает ограничиваться деловыми вопросами и в этой сфере безукоризнен. Именно в письмах дирижера с его острой наблюдательностью, со своими и чужими воспоминаниями, историческими анекдотами, уникальными суждениями о музыке, склонностью к эмоциональным высказываниям — концентрируется основная содержательность переписки.

Письма двух музыкантов, рассматриваемые как гносеологический инструмент, позволяют в перемежающемся контрапункте тем и образов узнать, помимо деловых вопросов и неизвестной фактологии, о взглядах обоих на творчество, о гибких творческих стратегиях в разнонаправленно меняющейся действительности.

На первый план в этой переписке выходят поездки в СССР. Малько стремится возобновить и упрочить связи с концертными организациями страны, которую совсем недавно покинул (впервые упоминание об этом встречаем в письме дирижера от 6 ноября 1932 года, но по тексту видно, что тему эту они обсуждают не впервые). Прокофьев фактически уже находится в стадии возвращения, постоянную квартиру в Москве он начал подыскивать, как можно судить по его доступной на сегодняшний день переписке, в 1929 году. По мере возможностей он помогает Малько. Здесь к дирижеру и композитору присоединяется супруга Малько Берта⁷. В контексте возобновления контактов с советскими театрами и концертными организациями, а также как творческое предложение композитору она пишет либретто балета о новой жизни: «...я думала о Вашем желании найти героический сюжет, в котором участвовали бы массы, и мне захотелось сочинить такое»⁸.

...Урожденной Берте Израилевне Уник (1902–2000) повезло: ее отец сумел выправить нужные документы, и паспорт был ей выписан на имя Берты Александровны. «Когда мы получили разрешение уехать из Дании в 1940-ом году, немцы выдали нам пропуск, и мы полетели в Берлин. В 1940 году! Восточного фронта еще не было. Нас задержали на три часа, мама, как мне рассказали (мне было 4 года), держалась великолепно, и нас выпустили, не зная, что она еврейка», — рассказал об отъезде семьи из Европы в Америку сын Берты и Николая Малько, Юрий⁹.

Воспоминания Берты Малько вышли на английском языке [12], русский первоисточник Юрий Николаевич ко времени подготовки этой публикации не нашел

⁷ Будущая супруга дирижера в период работы Малько в Харьковской консерватории (1923/24 учебный год) училась там как пианистка. Педагог был старше девушки на 20 лет. В 1935 году в Копенгагене у них родился сын Юрий. Небольшие воспоминания Берты Малько о Прокофьеве были опубликованы. См.: [12, 3–8].

⁸ Из письма Берты Малько Прокофьеву от 29 июля 1933 года.

⁹ Из письма Ю. Н. Малько автору этой статьи от 24 ноября 2020 года.

Юрий Николаевич Малько (George Malko, род. 1935) — сценарист, драматург, писатель, журналист. Среди его работ — сценарии для художественных фильмов, сериалов кино и телевидения. Он сотрудничал с Б. Бертолуччи (фильм «Луна»). Переводчик Чехова на английский язык. Автор переводов с французского, итальянского, русского.

— кроме крошечного, но важного эпизода о Шостаковиче. Однако многое из воспоминаний матери Юрий Малько использовал в своей одноактной пьесе «Куда, куда?», существующей в русской и английской версиях¹⁰. Цитаты из мемуаров Берты Израилевны здесь приведены преимущественно по тексту пьесы, для того чтобы избежать обратного перевода. Слушай, когда отрывки взяты из английской публикации, специально оговорены.

Воспоминания Берты Малько дополняют переписку музыкантов. Так, она пишет в связи с вопросом о возвращении в СССР: «Прокофьев боялся, что без родины его источник творчества иссякнет. Он, как Илья Муромец, который рос не по дням, а по часам, должен был прикоснуться к родной земле, чтобы набраться новых сил» («Куда, куда?»... с. 38).

В связи с этим сравнением в памяти самой всплывает статья Сержа Море, написанная, как многие воспоминания французских мемуаристов о Прокофьеве, в 1953 году¹¹. Стилистически этот пассаж мало похож на речь композитора; подобные образы начинают изредка появляться в его текстах в это время точечными вкраплениями. Если говорить о С. Море, то клишированность и пространность слишком литературного высказывания без сомнения нужно приписать мемуаристу. Образы, которые упоминает Берта Малько — из ряда подобных.

Первым говорить о музыке в этой переписке всегда начинает Николай Андреевич. Сергей Сергеевич откликается только однажды — для того чтобы, использовав привычную тактику нападения и не забыв обидеть собеседника, отстоять свое сочинение.

В этой переписке развивается тема прокофьевского новаторства. Малько с трудом вживался в тот тип драматургии Прокофьева, который не вполне точно называют монтажным или блочным. Дирижер просил прислать ему какие-нибудь материалы о «Портретах» для предстоящих репетиций и концерта 15 ноября 1933 года. В комментариях, аннотациях автора он надеялся найти интерпретационный код к непривычной природе сочинения. Позднее Малько с успехом исполнял «Портреты», но мнение его о Прокофьеве-драматурге стоит здесь привести, хотя оно не связано с блочной драматургией. В письме к своему ученику И. Шерману от 16 апреля 1962 года, упомянув о том, что Прокофьев скоро станет классиком, он добавляет: «Простят ему отсутствие симфонизма» [3, 329]. Позднейшую прокофьевскую конвенциональность, характеризующую одно из двух главных

¹⁰ Написанная в 2001 году пьеса была поставлена в США и Дании на английском языке. Русская версия (Малько Ю. Н. «Куда, куда?»: пьеса в 1 акте. 2001. Рукопись. 42 с.) еще ждет своего воплощения на сцене.

¹¹ Море цитирует целый монолог Прокофьева: «...Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли. Я должен снова видеть настоящие зимы и весну, вспыхивающую мгновенно. В ушах моих должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостает: свои песни, мои песни. Здесь я лишаюсь сил» [5, 377–378]. М. Х. Браун, американский музыковед, рассказывал, что он встречался с вдовой С. Море и просил ее найти для него черновую запись этой статьи: тон Прокофьева в этих воспоминаниях казался ему неестественным для композитора. Черновик не нашелся.

направлений стиля последнего периода, дирижер также критиковал; например, он говорил о «штампах и приемах» в «Войне и мире» [3, 326].

Восхищение Николая Андреевича Гайдном удивительно перекликается с позднейшим признанием Прокофьева об австрийском классике. Двоих музыкантов засвидетельствовали слова Прокофьева о том, что Гайдн — наилучший композитор¹².

В переписке двух корреспондентов немало неожиданного: портрет-зарисовка Й. Сигети, возмущенные инвективы Малько по поводу огромного количества ошибок в материале «Бориса Годунова» в авторской редакции, а также в оркестровых материалах прокофьевских сочинений. В письме от 16 января 1934 года Прокофьев взывает к дирижерам: играть нужно не Пятую, а Тринадцатую симфонию Мясковского! Здесь же — культурная жизнь в СССР и ее начальники, биографии большинства из которых заканчиваются 1937–1938 годами; плохое состояние филармонии в Москве; развивающееся радио, с которым есть смысл сотрудничать; новый аппарат для записи звука. Картинки практической жизни: часы для дочери Малько, попытки помочь сестре Мясковского.

Берта Малько касается в своих воспоминаниях сюжетов, которые дополняют переписку, существующие знания о Прокофьеве и вообще о музыкальной жизни Европы 1920-х — 30-х годов.

Однажды она сказала Прокофьеву, что слышала в Лондоне Хиндемита и что, к ее удивлению, он начал писать лирическую музыку. Композитор ответил: «Все мы грешные стали лириками». Потом добавил: «Вот и я написал «Симфоническую Песнь». Кусевицкому она не понравилась. Я ему ответил, «Ты ничего не понимаешь».

Я так и не знаю — будет ли он ее играть» («Куда, куда?»... с. 35).

Слова «Ты ничего не понимаешь» — прокофьевское средство самоутверждения; он употреблял их нередко. Однако постепенно Прокофьев, по словам Берты, «становился мягче и, как сам говорил, отказался от самовозвеличивания» [12, 7]¹³. Она писала мужу, что Прокофьев, видимо, будет продолжать сочинять вещи, в которых сентиментализм станет преобладать.

В ответ на признание Берты о том, что в Третьей симфонии она не поняла первой части, Прокофьев сказал: «Ничего, вы еще развиваетесь». Мемуаристка продолжает: «Мне рассказывали, что он часто в таких случаях прибавлял: «Поливать вас надо, тогда вырастете»» («Куда, куда?»... с. 26).

Слушателей своих композитор часто рассматривал как паству, которая нуждалась в его вразумлении. Получив вяло-критический отзыв Дукельского на Пятую фортепианную сонату, он ответил ему советом развиваться. Тот же совет однажды получил от него и Малько.

¹² В ответ на вопрос Мстислава Ростроповича о любимом композиторе Прокофьев назвал Гайдна [10, 475]. Такое же суждение Прокофьева приводит Б. Монсенжон, ссылаясь на слова С. Рихтера.

¹³ Перевод мой. — H. C.

Указание «поливать» и другие декларации Прокофьева говорят о том, что он рассматривал слушательскую рецепцию в плоскости музыкально-исторической, иначе говоря — как процесс. По поводу эволюции восприятия музыки в масштабах личностного роста слушателя/музыканта и человечества в целом он высказывался неоднократно, в наиболее концентрированном виде — в письме 1916 года. «Человеческий слух, а может даже ухо эволюционирует непрерывно, и разгадка Вашего непонимания в том, что игрой природы я на скале его эволюции брошен на несколько делений вперед в сравнении с Вами»¹⁴.

О трудном и задиристом характере композитора супруги Малько, конечно, тоже говорили. Николай Малько соглашался, что все искупают музыка Прокофьева. Берта пыталась найти объяснение. Она напоминала, что соученики Прокофьева в консерватории были на 8–10 лет старше него. Вероятно, мальчиком он от этого страдал, отсюда его колючесть и постоянная готовность атаковать людей. Агрессивность Прокофьева как защитная маска — миф давний.

Одна из встреч четы Малько и Прокофьева в Париже совпала по времени с началом кампании в СССР против «Леди Макбет». Рассказывали, что Сталина опера возмущила. «Прокофьев предполагает, что нашептал Сталину Асафьев», — сообщает Берта («Куда, куда?...» с. 37). Об отношении Прокофьева к Шостаковичу Берта Израилевна написала: «Я помню, что С. С. его не любил и очень резко говорил мне об опере (“Леди Макбет”). Помню, мы были на вокзале (я, верно, его куда-то провожала), мы шли вдоль поезда, и он с отвращением говорил о сцене, где Катерина проводит ночь с Сергеем: ну прямо сексуальная музыка, он просто описывает страстную встречу (я не помню точно его выражений)»¹⁵.

Удаленный во второй редакции «Игрока» дуэт, который прозвучал в постановке Г. Н. Рождественского 2001 года показывает, что музыка могучей любовной страсти удавалась Прокофьеву замечательно, но, как известно, лирика такого рода из его творчества очень рано начинает уходить. Упоминания о естественном

¹⁴ Из письма Н. Н. Энгельгарду от 19 октября 1916 года. Цит. по: [5, 327].

¹⁵ Процитировано по фрагменту машинописного текста Берты Израилевны; это единственный фрагмент на русском языке, обнаруженный Юрием Николаевичем в бумагах своей матери.

Возможно, по причине неприятия такого рода музыки уже в 1930-е годы во второй редакции «Игрока» Прокофьев сократил до нескольких тактов любовный дуэт в последней картине, написав в Дневнике: «...Почти кончил переделку последней картины. <...> Перешагнул через самое опасное место — через объятия Алексея с Полиной. В старой редакции оно было развито у меня в грандиозный половой акт, но ведь половой акт — самая несценичная вещь на свете! Режиссер ломает себе голову — как бы сделать это в границах деликатности и, с другой стороны, достаточно ясно, а зрителю чувствует себя неловко и не знает, куда смотреть. Так или иначе, этот момент на сцене не вызывает у публики удовольствия, а лишь любопытство или неловкость. Поэтому в новой редакции я сделал гораздо скромнее, сразу оборвав на высокой ноте — зато музыкально будет лучше; сценическое же впечатление — не то поцелуй, не то порыв нежности, — вообще заретушевано» (запись от 10 февраля 1927 года) [8, 621].

взрослении, а больше — о смене приоритетов, как и о влиянии Христианской науки, здесь вполне уместны.

Мемуаристка вспоминает о том, как однажды, когда они были в Киеве, Малько заметил, что Прокофьеву сегодня вечером играть, а он не занимается. Композитор ответствовал: «Мне не надо, это как с велосипедом, раз научился — умеешь всю жизнь. Тем более, я играю свои произведения» («Куда, куда?»... с. 14). Возможно, он немного рисовался перед четой Малько; дневниковые записи свидетельствуют о его волнении перед пианистическими выступлениями. Христианская наука стала действенным средством борьбы со страхами, но полностью устранить их она не могла.

Воспоминания Берты, датируемые 1938 годом, содержат эпизод, который должен ввергнуть в изумление всех знакомых с мемуарными описаниями Прокофьева. Однажды в ресторане композитор много танцевал с ней, комментируя па, которым недавно выучился и выполнение которых занимало его до чрезвычайности. Многие воспоминания о Прокофьеве сообщают, что он очень плохо танцевал. Существуют версии, объясняющие этот удивительный феномен¹⁶. От обычновенной богини Улановой до красавицы пианистки Инны Калегорской дамы единодушно сообщали о неспособности Прокофьева к танцам, о его неритмичности и об испорченных туфельках. И только Берта Малько написала, вспоминая их времяпровождение в пражском ресторанчике в январе 1938 года: «...Он выучился танцевать очень хорошо (!! – H. C.), но приводил меня в бешенство разнообразными теоретическими сведениями и ремарками. Я поддразнивала его, говоря, что он не слушает музыку, а считает шаги» [12, 8] (перевод с англ. мой. — H. C.).

Оказывается, они любили вместе ходить в кино в разных европейских городах. Близорукий Прокофьев как-то предложил Берте переместиться ближе к экрану. Когда она, не говоря ни слова, встала и направилась вперед, он сказал: «Какая Вы покорная. Моя жена ни за что бы не согласилась» («Куда, куда?»... с. 33).

Прокофьев и его музыка занимали мысли Николая Андреевича Малько и после того, как они вовсе перестали видеться¹⁷.

В условиях стремительно сменявших друг друга культурно-исторических контекстов жизненные и творческие стратегии каждого, прежде всего Прокофьева, приходилось подвергать пересмотру, подчиняясь неумолимо наступающим переменам. Однако сохранившиеся в SPA письма начинаются совсем в другую пору, в 1927 году, с январской телеграммы Малько по поводу приезда Прокофьева на гастроли в СССР. Этой телеграммы Прокофьев долго ждал.

¹⁶ Одну из них выдвинул Сергей Михайлович Эйзенштейн: Прокофьев «настолько привык к разложению ритма, что обычновенный, нормальный человеческий ритм для него труден, у него под это ноги не ходят» [11, 594].

¹⁷ Последней их встречей, наверное, была пражская, 1936 года, когда Прокофьев приехал, чтобы выступить на радио как дирижер. С Бертой Малько Прокофьев виделся еще в январе 1938 года.

1
МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Prokofieff 18, r. Troyon Paris. Leningrad.
2-1-1927 Получено 2 января.

[Телеграмма]

LENINGRAD

LETTRE 23 DÈCEMBRE REÇUS D APRÈS RENSEIGNEMENTS REÇUS DU
COMMISSARIAT AFFAIRES ÉTRANGÈRES ON ASSURE QUE AUTORISATION
VOTRE ENTRÉE ET DEPART DE URSS VOUS SERA ACCORDÉE INSTRUCTION
NÉCESSAIRES SERONT DONNÉES DIRECTEMENT NOTRE AMBASSADE PARIS
SEMAINE COURANTE MALKO¹⁸.

2

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

7 янв.<аря>

Visas reçus remercie. Prokofieff¹⁹.

3
ДОГОВОР²⁰

Ленинград 1927 г. Февраля 9 дня мы, нижеподписавшиеся, Государственная Академическая Филармония, именуемая ниже «Филармония» в лице директора Малько с одной стороны, и композитор-пианист С. С. Прокофьев с другой стороны, заключили настоящий договор о нижеследующем:

1. Филармония приглашает С. С. Прокофьева для выступлений на эстраде Филармонии в четырех концертах (2-х симфонических — 12 и 19 февраля и кла-вирабендах — 17 и 22 февраля).

2. Означенные концерты имеют место в Большом зале Госакадемии.

ПРИМЕЧАНИЕ: К каждому концерту С. С. Прокофьеву предоставляется ... репетиций.

3. Программы концертов вырабатываются по соглашению с Филармонией.

4. Состав оркестра Филармонии определяется в 72 инструмента. В случае требования по партитурам исполняемых произведений добавочных инструментов, а также хора и солистов, таковые, по требованию дирижера, предоставляются Филармонией.

¹⁸ «Письмо от 23 декабря получено. Согласно информации, полученной от комиссариата иностранных дел,дается гарантия, что разрешение на въезд и выезд из СССР будет вам предоставлено. Необходимые инструкции будут отправлены непосредственно в наше посольство в Париже на этой неделе. Малько» (фр.). ID:SPA_4525 (здесь и далее — шифры каталога SPA).

¹⁹ «Визы получили. Спасибо. Прокофьев» (фр.). ID:SPA_4526.

²⁰ Судя по всему, это копия Договора, выданная Прокофьеву по его просьбе. Подписей внизу нет, не указано и количество репетиций. Фамилии проставлены рукой делопроизводителя.

5. Вознаграждение С. С. Прокофьева определяется из расчета по 500 руб. за каждый концерт, а всего 2.000 рублей или 1.026 долларов, каковая сумма уплачивается Филармонией немедленно по окончании гастролей С. С. Прокофьева. Помимо означенных 1026 долларов уплачивается С. С. Прокофьеву за прокат нот 159 долларов, стоимость дороги от Парижа в Ленинград и обратно и комната²¹ в Европейской гостинице.

6. Филармония обязуется по требованию С. С. Прокофьева перевести за границу весь причитающийся ему гонорар, исходатайствовав для этой цели заблаговременно разрешение в Особом Валютном Совещании при Наркомфине СССР²².

7. С. С. Прокофьев обязан прибыть в Ленинград не позже 9 февраля с.г.

8. В случае неявки С. С. Прокофьева на один из указанных в п. 1 концертов по неуважительным причинам, а равно в случае отмены какого-либо концерта по вине его, С. С. Прокофьев несет перед Филармонией ответственность в размере всей суммы убытков действительно понесенных Филармонией от таковой отмены, причем в этом случае настоящий договор Филармонией может быть расторгнут.

9. В течение всего указанного в п. 1 срока действия настоящего договора С. С. Прокофьев не имеет права выступать, где бы то ни было в другом месте без письменного на то согласия Филармонии. В случае нарушения С. С. Прокофьевым настоящего пункта, Филармония считает договор расторгнутым.

10. Все споры и претензии из настоящего договора вытекающие рассматриваются надлежащими судебными установлениями в г. Ленинграде и разрешаются по нормам Советского права.

11. Гербовый сбор по сему договору в сумме двенадцати рублей уплачивается С. С. Прокофьевым.

12. Юридическими адресами сторон являются: Ленинград, улица Лассала²³, С. С. Прокофьева ...

13. Подлинный договор хранится в делах Филармонии, а С. С. Прокофьеву по его просьбе выдается копия.

Подп.: Директор Государственной Академической Филармонии Н. Малько.

г. м.²⁴ на 12 рублей С. Прокофьев

С подлинным верно

Делопроизводитель <...> [неразборчиво. — H. C.]

Печать²⁵

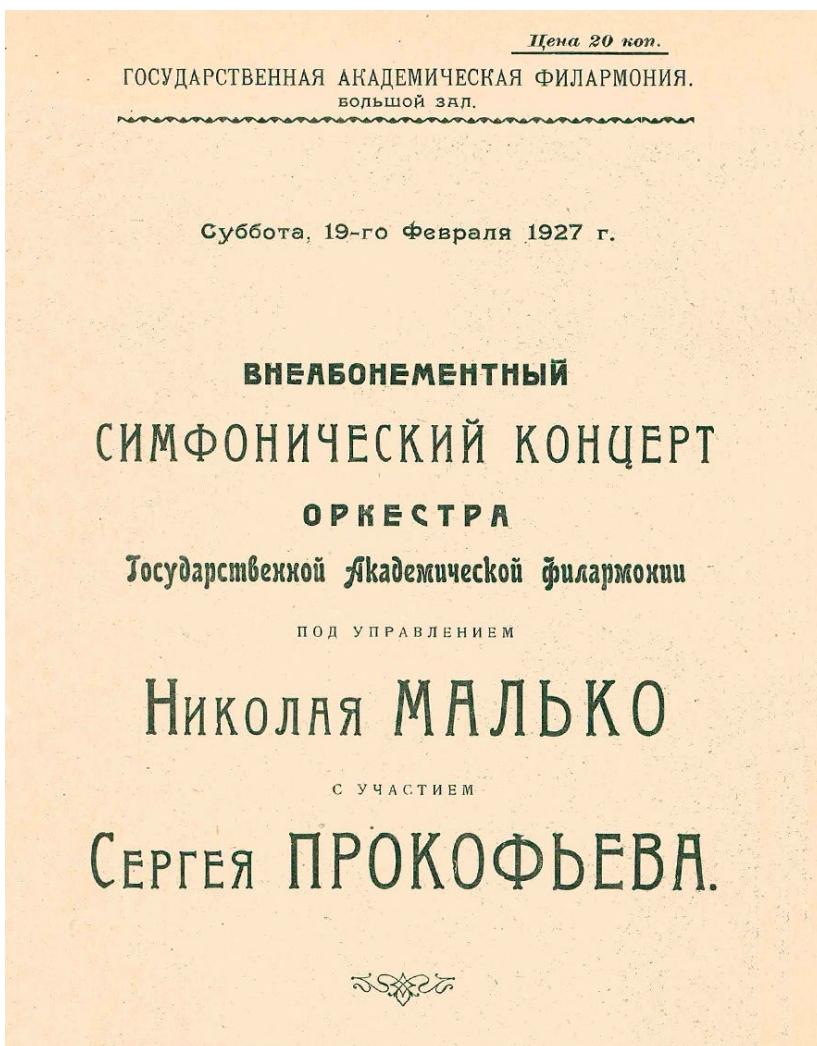
²¹ Комнатой тогда называли полноценный гостиничный номер.

²² Когда с переводом советских гонораров Прокофьева за границу возникли трудности (Большой театр, например, не мог выплачивать их в иностранной валюте), композитор ввел практику перевода денег из этих гонораров в рублях нуждавшимся родственникам в СССР.

²³ По этому же адресу — Михайловская улица, дом 2 — Филармония располагается и сейчас.

²⁴ Гербовая марка.

²⁵ ID:SPA_4584.



Ил. 1. Концерт Симфонического оркестра Ленинградской государственной филармонии под управлением Николая Малько, солист — Сергей Прокофьев. Большой зал Ленинградской государственной академической филармонии, 19 февраля 1927 года
В программе произведения С. С. Прокофьева:
Увертюра для камерного оркестра из 17 инструментов си-бемоль мажор соч. 42 (первое исполнение)
Концерт для фортепиано с оркестром № 2 соль минор соч. 16, 2-я редакция (первое исполнение)
Симфония № 1 ре мажор «Классическая» соч. 25, 2-я редакция
Сюита из оперы «Любовь к трём апельсинам» соч. 33

Figure 1. Concert of the Leningrad State Philharmonic Symphony Orchestra conducted by Nikolay Malko, soloist — Sergey Prokofiev

The program includes the works by S. S. Prokofiev:
Overture for chamber orchestra of 17 instruments in B-flat major, Op. 42 (first performance)
Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 16, 2nd edition (first performance)
Symphony No. 1 "Classical" in D major, Op. 25, 2nd edition
Suite from the Opera "The Love for Three Oranges", Op. 33

690

4
РАСПИСКА

Отпущено С. С. Прокофьеву для передачи Ленгосфилю следующий прокатный материал:

- С. С. Прокофьев оп. 16 Второй концерт Партитура и голоса. 41
- С. С. Прокофьев оп. 21 Сюита «Шут». Партитура и голоса. 63. Количество голосов 62 голоса.
- С. С. Прокофьев оп. 33 Сюита <из> «Апельсинов». Голоса. Количество 54.
- С. С. Прокофьев оп. 25 Классическая симфония. Голоса количество 34.
- С. С. Прокофьев оп. 42 Увертюра 1 партитура 20 голосов.

8/II-1927 года

Ноты получены в филармонию согласно прилагаемого списка.

Малько
9.II.27

Необходимо немедленно в Москву [другой почерк. – H. C].

5
ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Serge Prokofieff,
c/o Guaranty Trust Co,
3, rue des Italiens,
Paris, IX.
15.VI. 1927.

Николаю Андреевичу Малько,
Ленинградская Государственная
Филармония,
Ул. Лассала 2, Ленинград.

Многоуважаемый Николай Андреевич,
Ленинградская Филармония осталась должна мне некоторую сумму за прокат нотных материалов и мой проезд. Эту сумму Вы обещали перевести мне в течение Марта месяца. Будьте добры сделать этот перевод по возможности безотлагательно, ибо, опираясь на Ваше обещание, я по возвращении в Париж внес Российскому Музыкальному Издательству сумму, причитавшуюся ему от Ленгосфилла. Перевода деньги, не откажите прислать мне общий расчет между Ленгосфиллом и мной. (Подробный расчет между Ленгосфиллом и Российским Музыкальным издательством Вы мне уже передали).

Жму Вашу руку.

Уважающий Вас²⁶

²⁶ ID:SPA_4862. Письма Прокофьева, хранящиеся в его архивах, — это почти всегда копии (вторые экземпляры, напечатанные под копирку) посланий, отправленных различным адресатам. Копии эти композитор не подписывал.

6
Р.С.Ф.С.Р.

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ.

16 июня 1927 г.

№ 1427

Г. Ленинград.

Улица Лассалля, 2

Телеф. № 1-34-18

Получено 21 июня
Гр-ну С. С. Прокофьеву
г. Париж IX.
3, rue des Italiens
c/o Guaranty Trust.

Многоуважаемый Сергей Сергеевич.

Управление Ленинградской Государственной Академической Филармонии, заканчивая разработку плана на предстоящий сезон и имея в виду Ваше принципиальное согласие на выступление в двух концертах, просит Вас не отказать сообщить, в какое время таковые выступления возможны.

Директор Гос. Акад. Филармонии

Малько (подпись)

(Малько)

Зав. конц.-экспл. частью — (Б. Хаис)²⁷.

Подпись²⁸

7

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

22 августа 1927 г.

Ленинградская Государственная

Филармония

Ленинград, ул. Лассалля 2.

Многоуважаемый Николай Андреевич,

Прошу Вас извинить меня, что до сих пор не ответил на Ваше письмо от 16-го июня с. г., но, к сожалению, до настоящего времени у меня ничего еще не выяснено относительно предстоящей моей поездки в СССР.

Письмом от 13 августа управляющий делами Филармонии известил меня, что Филармония встречает затруднения с переводом мне за границу оставшейся за нею суммы в 610 рублей. Идя навстречу высказанному в этом письме пожеланию, я прошу Вас не переводить мне за границу части этой суммы, а именно 250 рублей, которые я постараюсь распределить в пределах СССР. Оставшиеся же

²⁷ Борис Эммануилович Хаис — администратор; заведующий концертной частью, в 1940-е годы — директор Большого зала Ленинградской филармонии.

²⁸ ID:SPA_4865.

360 рублей, которые причитаются не мне, а Российскому Музыкальному Издательству за прокат нотных материалов, прошу Вас не отказать перевести в Париж. Хотя я означенную сумму уже выплатил издательству немедленно по приезде из СССР, все же я предпочел бы, чтобы Вы перевели эту сумму не мне, а на имя Издательства (Grandes Editions Musicales, 22, rue d'Anjou, Paris, VIII, France), дабы не обременять Валютное Совещание ходатайствами о переводе мне тех денег, которые по существу мне не причитаются. Я полагаю, что этим путем Вы даже легче получите разрешение, Российское же Музыкальное Издательство немедленно возместит мне эту сумму, как только получит ее от Вас.

Из 250 рублей, которые я выше просил оставить в кассе Филармонии в моем распоряжении, прошу Вас перевести 100 (сто) рублей между 5-м и 10-м сентября Екатерине Григорьевне Раевской, Москва, Арбат 5, кв. 10.

С пожеланиями всего наилучшего, уважающий Вас²⁹

8

БЕРТА И НИКОЛАЙ МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ
[Открытка].

5 Val.<entin> Науы
24.01.1932.

Милый Сергей Сергеевич! Спасибо за привет из Нюренберга. Этот город действительно замечателен, мы там провели неделю летом и также наслаждались его видом. Мне говорил Mr. Hippman³⁰, что они Вам послали уже фотографии, я очень огорчена, что так отвратительно вышла. Программы Лондонского концерта пришло Вам. Сердечный привет Лине Федоровне³¹ и Вам.

Берта Малько³².

[ПРОДОЛЖЕНИЕ ТОЙ ЖЕ ОТКРЫТКИ]:

Дорогой Сергей Сергеевич! Во-первых, от Вашего имени поблагодарили оркестр филармонии в Праге³³. Если не должен был, напишите. Во-вторых, не сообщите ли мне (абсолютно конфиденциально) за какой minimum приехали бы в Kopenhagen (в симф.)³⁴. Я обещаю не называть этой суммы, а лишь для ориентировки. А Kopenhagen город не скверный. Вот Боровский³⁵

²⁹ ID:SPA_4865.

³⁰ Возможно, Mr. Hippman — это фотограф? Концерт в Праге был парадный, с полпредством и банкетом, которым Прокофьева чествовал клуб чешских композиторов. Фотографии, запечатлевшие банкет, сделаны явно профессионалом. Mr. Hippman, как значится в каталоге Колумбийского университета, отправлял Прокофьеву почту 11, 13 и 17 января.

³¹ Отчеством Федоровна Берта Малько наградила Лину по ошибке. На русский лад супругу Прокофьева называли Линой Ивановной, используя общепринятый способ русификации имени ее отца — Хуан.

³² ID:SPA_9302.

³³ Прокофьев выступал с оркестром Праги. 11 января они с Малько «разыгрывали» 3-й фортепианный концерт.

³⁴ Малько имеет в виду участие Прокофьева в симфоническом концерте.

³⁵ Александр Кириллович Боровский (1889–1968), русский пианист-виртуоз, соученик Прокофьева по Петербургской консерватории, талантливый интерпретатор его произведений. В 1920 покинул Россию; концертировал в Западной Европе и США.

уже второй раз приезжает на серию концертов. А я с этой фортепианной фирмой³⁶ знаком. Мне просто очень хочется, чтобы Вы там играли, остальное сообщите Вы сами.

Приветы.

Ваш Малько³⁷

9

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Н. А. Малько,
London

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France.
1 Февраля 1932.

Дорогой Николай Андреевич,
Спасибо большое Берте Израилевне и Вам за открытку из Голландии. Я сам как раз туда ездил концертировать и теперь вернувшись спешу ответить Вам на копенгагенские вопросы.

Какие условия для выступления в симфоническом?

Я бы сказал триста долларов. 250 уже не особенно интересно, ввиду дальности дороги, но в крайнем случае, для завязки знакомства можно согласиться. Меньше 250 — не желательно. Хорошо бы, если к симфоническому можно было пристегнуть камерный с участием Лины Ивановны. В Январе 1933 я стараюсь наладить поездку в Америку, поэтому дату лучше выбрать до этого времени.

Крепко жму Вашу руку и желаю Вам успеха в лондонском выступлении; черкните, как у Вас пройдет концерт с Сигети. Берте Израилевне целую ручку, а жена шлет Вам обоим привет.

Ваш

Получили ли Вы партитуру моей III симфонии от издателя?

10

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

9.04.1932.

До 1-го мая: Lucemburská 28, Praha XII.
Потом, пока нет нового адреса:
Česká Filharmonie, Revoluční 1, Praha

Получено 12 апреля

Дорогой Сергей Сергеевич!

В свое время я говорил с директором Статсрадиофониен³⁸ в Копенгагене Каммерзандером Эмилем Хольмом³⁹ о Вас и вокальных вечерах Вашей жены с Вашим участием. У меня осталось впечатление, что это его интересует.

³⁶ Неизвестно, о какой фортепианной фирме речь.

³⁷ ID:SPA_9303.

³⁸ Государственное радио (дат.).

³⁹ Эмиль Хольм (1867–1950) — певец, вокальный педагог. Был основателем и первым директором Симфонического оркестра Датского радио (Копенгаген).

Не удивляйтесь такому выражению. Дело в том, что Хольм — бывший певец и у него невероятное пристрастие к вокалистам. Кроме того, у него есть мнение, которое иногда кажется предвзятым, что в концертах Радио могут и должны участвовать в качестве солистов только певцы. Если он к Вам обратится, это будет может быть первым случаем в Копенгагене.

Между тем Копенгаген в концертном отношении интересен. Радио существует пять лет, неуклонно развивается, Хольм управляет умно, заботливо и необыкновенно точно и определенно во всем вплоть до пустяков.

Потом в свое время я сообщил Хольму Ваш адрес и теперь дело за ним. Думаю, что в открытом концерте хорошо было бы сыграть Вам 3-й концерт. Впрочем, Вам виднее.

Еще одно: там невероятно трудно с современной музыкой («модерн»). Поэтому, несмотря на Ваше отношение к данному предмету, там вряд ли удастся сыграть в одном концерте с Вами иное, как «Скифскую сюиту»⁴⁰ или сюиту из «Апельсинов»⁴¹ (я предпочитаю «Скифскую»). А вот в концерте студии я хотел бы там сыграть Вашу Третью симфонию.

В Берлине я был в издательстве⁴². Как особую милость я получил обещание предоставить мне партитуру этой симфонии на продолжительное время. Очень нехорошо, что они не выпускают малых партитур.

Кстати, Вы уж раз говорили мне, как зовут Вебера⁴³, а я опять забыл отчество. Очень прошу, напишите, теперь запишу.

В свое время играл в Лондоне с Сигети⁴⁴ Ваш скрип.*<иличный>* концерт⁴⁵. Сигети гоняет по концертам с такой живостью, что потерял сон, равновесие и необходимый для работы нервный уровень: он вел себя на репетиции как истеричка и доставил мне немало противного чувства. А вечером после концерта рассыпался в восторгах и вдруг заявил, что он этого не понимает, как это может быть (значит после такой трудной репетиции) и сделал открытие: «Вероятно Вы удержали это еще из Ленинграда» (я там с ним играл этот концерт). А на самом деле он просто немного пришел в себя или взял себя в руки вечером и слышал то, что было, а не то, чего на самом деле не было или что он ждал услышать. Попутно на репетиции он зря набросился на аккомпаниатора, положение которого было не из завидных. Играли Сигети вечером очень хорошо, а оркестр вообще в этот вечер играл замечательно.

В феврале после Лондона и Праги я исполнял в Берлине в Радио «Бориса» в редакции автора⁴⁶. Замечательно интересно, но работа очень была затруднена

⁴⁰ «Ала и Лоллий», Скифская сюита для симфонического оркестра, оп. 20 по материалам несостоявшегося балета для С. П. Дягилева «Ала и Лоллий» (1915).

⁴¹ Симфоническая сюита из оперы «Любовь к трем апельсинам» оп. 33 bis.

⁴² Имеется в виду берлинское отделение Российской музыкального издательства.

⁴³ Федор (Фридрих) Владимирович Вебер, руководитель берлинского отделения РМИ.

⁴⁴ Йожеф Сигети (1892–1973), скрипач. Гастролировал в Европе, Америке, в 1920-е несколько раз приезжал с концертами в СССР. Прославился исполнением произведений классического скрипичного репертуара; ему принадлежат многие первые исполнения новых сочинений композиторов XX века. Его исполнение Первого скрипичного концерта Прокофьева признано эталонным.

⁴⁵ Концерт для скрипки с оркестром № 1 оп. 19 ре мажор (1917).

⁴⁶ В 1928 году Кировский театр вернулся к исполнению «Бориса Годунова» в авторской оркестровке, которую восстановил П. А. Ламм. До этого в течение ряда лет опера исполнялась в редакции Римского-Корсакова.

совершенно непристойным состоянием нотного материала (Музгиз⁴⁷ через «Ун.<иверсаль> Эд.<исьон>»⁴⁸ в Вене).

Потом я еще махал, а потом неделю мы были в горах: снег, солнце, лыжи, — одним словом мы набрались сил и «мута» (родит. партитивус от немецкого «Мут»⁴⁹).

Вам и жене от нас обоих самые хорошие приветы.

Напишите, если получите что из Копенгагена и заодно, как зовут не Карла и не Марию Вебера.

Еще приветы!

Ваш Малько⁵⁰

11

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Н. А. Малько,
Прага.
5, rue Valentin Haüy,
Paris, XV, France.
20 Апреля 1932.

Дорогой Николай Андреевич,

Вернувшись из Лондона, спешу поблагодарить Вас за Ваше письмо. В Лондоне я играл с Генри Вудом⁵¹; он старался по мере сил, но все же я жалел, что не с Вами. Ведь спервоначала так и предполагалось, но потом не вышли даты — и Вам подсунули «скрипконцерт», а мне короткорукого сэра.

Спасибо большое за заступничество перед Копенгагенкаммерзантгером. Жду от него письма, о содержании которого дам Вам немедленно знать. Спасибо также за хлопоты о жене. Она в В. В. С. удачно спела серию новейших и более старых русских романсов⁵², а теперь готовит «Гадкого Утенка» для Парижа — с оркестром⁵³.

Вебера зовут:

Федор Владимирович;
Вебер Федор Владимирович;
Федор Владимирович Вебер.

⁴⁷ Государственное музыкальное издательство. Опера была издана Музсектором Госиздата и Oxford University Press.

⁴⁸ Universal Edition — венское музыкальное издательство, существует с 1901 года. В 1920-е годы и позднее издательство много сделало для распространения сочинений Мусоргского. Еще до выхода в свет «Бориса Годунова» в авторской редакции Universal Edition покупало права на переиздания многих сочинений Мусоргского.

⁴⁹ Mut (нем.) — дух, мужество, отвага.

⁵⁰ ID:SPA_9543.

⁵¹ Генри Вуд (1869–1944), английский дирижер и педагог.

⁵² У Лины Прокофьевой был большой и разнообразный репертуар, который певица постоянно расширяла.

⁵³ «Гадкий утенок» — сказка для голоса с фортепиано С. С. Прокофьева на прозаический текст сказки Г. Х. Андерсена оп. 18 (1915). В 1932 году Прокофьев оркестровал «Гадкого утенка», и Лина стала исполнять преимущественно оркестровую версию (премьера состоялась 19 мая того же года).

Конечно это свинство, что вместо того чтобы с распостертыми объятиями вручить партитуру интересующемуся ею дирижеру, наши издатели кочевряжатся. Но они полагают, что для дирижера украсть любимую партитуру такое же лихое дело, как выкрасть любимую девушки. Во всяком случае я рад, что III симфония у Вас в руках, а если Вам захочется познакомиться с другой партитурой и Вебер упрется, то Вы пожалуйтесь мне, и я устрою. Очень меня интересует, одобрили ли Вы III симфонию. Ее недавно сыграл Стоковский⁵⁴ в Нью Йорке, и там нашли, что это одна из лучших моих вещей⁵⁵.

Шлю сердечный привет Берте Израилевне от жены и от самого себя. Крепко жму Вашу руку.

Ваш⁵⁶

12
МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Прага. Пока писать:
Česká Filharmonie
Revoluční 1, Praha I.
10 мая 1932

Получено 13 мая

Дорогой Сергей Сергеевич,

Наконец уломал копенгагенского Каммерзангера⁵⁷. Снова повторяю: не принимайте моих выражений по этому поводу с неприятным для себя оттенком, ибо роль инструменталистов в коп~~енгагенск~~ом Радио в сравнении с вокалистами совершенно особая и я искренно радуюсь, что теперь по-видимому Ваше участие состоится.

Каммерзангер Эмиль Хольм просит меня узнать у Вас, можете ли Вы выступить в одном из концертов моей «первой серии», т. е. 29-го сент~~ября~~, 6, 13, 20 и 27 окт~~ября~~. Первый концерт вероятно уже занят, так что остаются 4 концерта в октябре.

(Я начинаю работу в Копенгагене в конце августа, но первый месяц буду работать с оркестром на репетициях и выступать лишь в студийных концертах или в таких, которые имеют характер студийных).

Мне бы хотелось, чтобы Вы играли Третий концерт. Хотелось бы не с точки зрения моего хотения, а с точки зрения Вашего и общего интереса применительно к местным условиям.

Было бы хорошо, если бы Вы сочли возможным теперь непосредственно сообщить в Коп~~енгаген~~ ответ на вопрос о возможности выступить в одном из

⁵⁴ Леопольд Стоковский (1882–1977), американский дирижер. Впервые исполнил в США Вторую симфонию и музыку балета «Стальной скок» Прокофьева, Шестую симфонию Мясковского. Третью симфонию Прокофьева, как и другие его сочинения, он очень любил и играл в разных городах США.

⁵⁵ Прокофьев почти буквально цитирует свои слова на ту же тему из письма Б. Асафьеву от 9 апреля 1932 года.

⁵⁶ ID:SPA_9580.

⁵⁷ Э. Хольма.

названных мной концертов и тем ускорили бы дело. Не знаю Вашего взгляда по этому поводу, но, поскольку директор меня официально запрашивает, думаю, Вы не уронили бы себя, если бы, для скорости, ответили бы прямо ему, — лично или через агента или «генерал-музык-секретаря», это уж Вам виднее. Во всяком случае жду Вашего моментального ответа.

Занят я сейчас сверх головы. 23-го мая ставлю здесь, в Праге, «Весну»⁵⁸ Стравинского. В году я уже ее репетировал более или менее на пяти репетициях, теперь работал над ней (почти только над ней) четыре реп^{<етиции>} и еще впереди четыре с половиной. Так она начинает вырисовываться по-настоящему. Конечно, такие реп^{<етиции>} даются нелегко, и как раз последние реп^{<етиции>} разделены большими интервалами, но истина остается истиной: трудные сочинения надо учить, и не только солисты, но и ансамбли должны учить трудное.

Вашей партитуры Третьей симфонии я еще не получил, она мне только обещана, и теперь, когда, благодаря Вам, я знаю, как звали или зовут отца милого Вебера, отца, до которого мне в сущности никакого дела нет (о, эти «отчества»!), теперь я могу написать в Берлин и надеюсь, партитуру мне пришлют.

От нас обоих Вам самые хорошие приветы.

Ваш Малько

Завтра я выступаю в качестве пианиста, играю подозрительную музыку «modern» — Honegger'a⁵⁹, Millaud⁶⁰, еще одного «четверотонника»⁶¹ (но написано для обычного строя). Приходится по-настоящему заниматься. 30/V играю с теми же духовыми Квинтет Моцарта⁶². Вот очарование!

Direktor der Statsradiofonie
Kammersanger Emil Holm
Statsradiofonien
Driftslederen
Heibergsgade 7
København
K.

Конечно все это пишется ad libitum. Я раз получил из Лондона письмо с адресом: Kopenhagen Dirigent MALKO⁶³.

⁵⁸ «Весна священная, картины языческой Руси» в двух частях (фр. *Le Sacre du printemps*) — балет И. Ф. Стравинского, либретто и сценография Н. К. Рериха. Начат композитором в 1910 году, премьера — 29 мая 1913 года.

⁵⁹ Артур Онеггер (1892–1955), французский композитор, дирижер, музыкальный журналист. Входил в группу «Les six» («Шестерка»). Большую известность получила его оркестровая пьеса «Пасифик 231» (1923), ставшая одним из первых примеров музыкального конструктивизма и отозвавшаяся в творчестве многих композиторов, в том числе, Прокофьева.

⁶⁰ Дариус Мийо (1892–1974), французский композитор, дирижер, педагог. Один из участников группы «Le six» («Шестерка»).

⁶¹ Вероятнее всего, имеется в виду живший в Праге чешский композитор Алоиз Хаба (1893–1973), автор музыки с использованием четвертитонов и других микрохроматических интервалов.

⁶² Речь идет о Квинтете для фортепиано и духового квартета ми-бемоль мажор KV452 (1784).

⁶³ ID:SPA_9647.

13
ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Н. А. Малько
Praha. 5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France
14 Мая 1932.

Дорогой Николай Андреевич,
Тронут Вашим вниманием. Сегодня мой секретарь⁶⁴ послал Хольму короткое и вежливое письмо⁶⁵ о моей готовности выступить в копенгагенском Радио и о предпочтительности дат 20 или 27 Октября.

Вот о последнем я и хотел спросить Вас. Дело в том, что 30-го я играю в Берлине с Фуртвенглером⁶⁶ новый концерт⁶⁷, и т^{<ак>} к^{<ак>} это будет самое первое исполнение вещи, то мне хотелось бы захватить побольше репетиций. В этом отношении 27 Октября подходит вполне, т^{<ак>} к^{<ак>} у Кука⁶⁸ мне сказали, что из Копенгагена есть поезд в 11.40 ночи, приходящий в Берлин в 10 утра и дающий мне возможность захватить уже репетицию 28-го. В таком случае камерный концерт в Копенгагене хорошо бы сделать напр^{<имер>} 25-го, если там не возразят против того, что камерный будет до симфонического. Если же 27-е почему-либо не выйдет, то надо брать 20-е в надежде, что я куда-нибудь сумею поместить себя между Копенгагеном и Берлином, а то ведь не возвращаться же мне в Париж.

Пишу Веберу, с просьбой не задержать Вам высылки III симфонии. 3 Мая Зейдлер-Винклер⁶⁹ играл ее в берлинской Функштунде⁷⁰, но к сожалению при передаче через радио, по крайней мере на таком расстоянии, как из Берлина в Париж, она теряет свою импозантность. Зейдлер-Винклер старался в пределах своих сил и лишь в finale взял неверные темпы⁷¹.

Поздравляю Вас с Вашими пианистическими триумфами. Сердечный привет Берте Израилевне и Вам от нас обоих.

Ваш⁷²

⁶⁴ Секретарем Прокофьева в 1932 году был Михаил Федорович Астров (1907–1993) — музыкант, художник, литературный редактор. Работал в издательствах Кусевицкого и Рикорди.

⁶⁵ Письмо Э. Хольму Астров отоспал днем раньше, 13 мая.

⁶⁶ Вильгельм Фуртвенглер (1886–1954), немецкий дирижер и композитор.

⁶⁷ Премьерное исполнение Пятого концерта состоялось 31 октября 1932 года. Прокофьев играл с Берлинским филармоническим оркестром под управлением В. Фуртвенглера.

⁶⁸ Фирма Кука, занимавшаяся организацией международных путешествий, располагалась по адресу 14 Boulevard des Capucines, Paris.

⁶⁹ Бруно Зейдлер-Винклер (1880–1960) — немецкий дирижер. В 1926–1932 годах руководил Симфоническим оркестром Берлинского радио.

⁷⁰ Funkstunde AG Berlin — первая радиостанция в Германии.

⁷¹ В Дневнике композитор записал: «Вечером ходили слушать по радио у Цедербаума 3-ю симфонию, которую играли в Берлине. Четверть симфонии слышно было хорошо, в остальном мешали помехи — и получилось только раздражение. Из скрипço ничего не вышло». Запись от 3 мая 1932 года [8, 797].

⁷² ID:SPA_9668.

14

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Praha
5, rue Valentin Haüy,

Paris XV, France.
22 Мая 1932.

Дорогой Николай Андреевич,

Только что получил ответ от Statsradiofonien, где они благодарят за письмо и сообщают, что, после того как снесутся с Вами, ответят подробнее. Пока же просят сообщить мои условия.

Вот об этом я Вам и пишу: что с них спрашивать?

И вообще идет ли речь об одном симфоническом, или также о камерном с участием моей жены (кстати, она на-днях очень удачно спела в Париже «Гадкого Утенка» с оркестром; если будут приличные критики, пришлю Вам, дабы Вы имели в руках аргумент).

О датах я Вам уже писал: 27 Октября лучше, чем 20-е, но тогда камерный надо напр<имер>, 25-го, т.<ак> к.<ак> 28-го я должен быть в Берлине на репетиции.

Крепко жму Ваши ладошки, извините, что утомляю Вас. Сердечные приветствия супруге.

Ваш⁷³

15

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Прага
26 мая 1932

Получено 30 мая

Дорогой Сергей Сергеевич!

Относительно срока — 27-го октября я уже писал каммерзандеру и, когда речь шла о приглашении певицы Торборг⁷⁴, я снова напомнил, что 27-е окт<ября> будет верно занято Прокофьевым⁷⁵, а 20 этой певицей, тем более, что этот день для нее удобен.

Относительно камерного вечера я в свое время говорил Хольму, он выразил интерес и только. Я думаю, Вам следует теперь самому об этом запросить хотя бы в связи с гонораром.

В этом последнем вопросе я не могу Вам дать исчерпывающего совета или ответа. Я начал там, кажется, с 600 нем.<ецих> марок, причем каммерзандер оказывал долгое время любезность: оплачивал отель. Когда добрались до 1000 нем.<ецих> мар.<ок>, он перестал оплачивать отель. Сейчас мне будут платить помесячно, причем очень учитывается систематическая работа с оркестром.

⁷³ ID:SPA_9684.

⁷⁴ Керстин Торборг (1896–1970) — шведская певица, одна из признанных интерпретаторов вагнеровского репертуара.

⁷⁵ 27 октября 1932 года Прокофьев играл в Копенгагене концерт, который, по его словам, «очень хорошо» транслировался по Радио (ср. выше письмо № 13 от 14 мая 1932 года).

700

Исходя из того, что Каммерзангер подчеркивает желание иметь первоклассных солистов, казалось бы он и платить должен первоклассно. С другой стороны теперь, как Вы знаете, гонорары сильно поубавились. Может быть было бы правильно с Вашей стороны спросить то, что Вы считаете нужным, — хотя бы ту сумму, что Вы мне называли (300 дол.^{<ларов>}), и оставить лазейку для увеличения или уменьшения ее. Вот тут-то и можно было бы напомнить о разговоре с Малько относительно камерного вечера, мимоходом заметить, где и когда пела Ваша жена, какой репертуар, а также указать на варианты в гонораре в связи с разрешением вопроса о камерном вечере.

Очевидно я завтра-послезавтра получу известие из Копенгагена и со своей стороны буду продолжать двигать дело.

Получил я наконец партитуру Третьей симфонии и уже понемножку занимаясь ею. Надеюсь играть ее в Праге и Копенгагене. А может быть и еще.

23-го впервые для меня дирижировал «Весну» Стравинского. Много работали (в году я больше или меньше работал над ней на пяти реп^{<етициях>} и теперь имел семь). Вышло хорошо, у публики успех громадный. В кругах поварчивают? и это я знал заранее: чехи очень ревнивы и не любят сравнительно новых или совсем новых сочинений, если автор не чех, а произведения сильны. Такое же отношение существует здесь в известной степени и по отношению к Вам.

Репетириую сейчас усиленно квинтет Моцарта с духовыми⁷⁶, что играю здесь в Радио 30-го мая. Вот хорошая музыка!

Около первого июня мы переедем в очень хорошее место в немецкой Чехии, на озеро, но письма шпарьте по-прежнему на адрес Чешской Филармонии⁷⁷ и не вздумайте больше писать, что «утомляете» меня: во-первых, несмотря на неприятность — недавно был день моего рождения — я еще достаточно крепок, во-вторых я завел секретаршу, которая пока систематически не является на работу, но, когда приходит, работает отлично, в-третьих Ваши письма получать приятно.

От нас обоих Вам и вам обоим самые хорошие приветы!

Ваш Малько⁷⁸

16

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ.

До 27 октября с/о E. Scheel,
Bredgade 35, Copenhagen K
21/IX. 1932.

Получено 28 сентября.
København

Дорогой Сергей Сергеевич,
Скоро увидимся. Мне приятно вспоминать, что будем снова вместе играть (вышло не по-русски, не обращайте внимания). Сейчас пишу вот почему:

⁷⁶ См. выше письмо № 12 от 10 мая 1932 года.

⁷⁷ Česká Filharmonie, Revoluční I, Praha I.

⁷⁸ ID:SPA_9696.

в Brno (Brunn) в Чехии живет сестра Н. Я. Мяковского Варвара Яковлевна⁷⁹. Замужем за чехом. Четверо детей. Он имел маленько место (1000 чешских крон). В мае Варвара Яковлевна родила пятого. Муж теперь потерял место. Она снова пишет мне. Моя помощь ей бывает случайной и очень малой. В Праге я с трудом могу кое-кого «подковать», но это будет ничтожно. Николай Яковлевич не отзыается на ее письма. Я ему писал раза два, он отвечал, что его счет в Universal Edition микроскопичен, а присыпать из Москвы, конечно, нельзя. Не выдумаете ли Вы что-нибудь. Простите, что пишу Вам об этом деле. Знаю, что бедных и несчастных кругом сколько угодно, но здесь речь идет о сестре Мяковского. Я не столько думаю о Вашем личном участии об этом деле, об этом даже не думал, а о том, — не «скомбинируете» ли Вы что-нибудь. Еще раз простите.

Приветы очень от нас обоих Вам обоим. Жаль, что не знаем Ваших ребят. Жена везде заводит большую дружбу с детьми, у нее в каждом городе есть «свои» дети.

Ваш Малько

Очень хотелось бы, чтобы Вы приехали не 27 утром, а 26 вечером, еще лучше 26 утром или 25 вечером, — здесь репетируют (мне по крайней мере удается) тщательно. Мы бы поработали с оркестром 26-го (репетиция 4 часа от 10 до 2) и 27 (3 часа от 11 до 2), кроме того, я надеюсь, Вы показали бы мне Третью симфонию. Партитура здесь.

P. S. Еще два слова для объяснения, почему моя помощь Варваре Яковлевне не может быть мало-мальски достаточной: на моем попечении, постоянном, полном или «эпизодическом» находится вне моего дома около 10 человек, а зарабатываю я очень и очень скромно⁸⁰.

17

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Н. Малько,
5, rue Valentin Haüy,
Копенгаген.

Paris XV, France.
22 Октября 1932.

Дорогой Николай Андреевич,

Виза получена и спальное место задержано. Приеду в Копенгаген не 27-го утром, а как Вы пишете, 26-го вечером, кажется в половине седьмого. Если можно, оставьте для концерта побольше времени на репетиции 27-го, а если не можно, то не так страшно, ибо с Вами я эпически спокоен.

Гораздо менее я спокоен за новый концерт, который затем буду играть в Берлине. Когда на днях я начал пробовать его со вторым фортепиано, то оказалось,

⁷⁹ Варвара Яковлевна Мяковская была дочерью отца Мяковского — Якова Константиновича и его второй жены Алиды. Варвара Яковлевна, которую не очень принимали сводные сестры, уехала из России в Австрию, потом в Чехию.

⁸⁰ ID:SPA_10036.

что это неприятное соседство ужасно сбивает. Кажется, в Копенгагене Боровский⁸¹ и Вы, вероятно, в сношениях с ним. Тогда очень прошу Вас о следующем: пусть он позвонит мне 26-го вечером в Hotel Angleterre, в котором мне рекомендовал остановиться Radiofonien; я ему передам клавир нового концерта и попрошу просмотреть в течение 27-го, с тем чтобы 28-го остаться целый день и хорошенько с ним порепетировать. Надеюсь, что он согласится пожертвовать мне несколько часов своего времени, не пишу же я ему прямо, потому что не знаю его адреса. 28-го мы сможем также просмотреть III симфонию, а вечером я выехал бы в Берлин, где репетиция 29-го днем.

До скорого свидания, сердечный привет Берте Израилевне, а также Вам обоим от моей жены.

Ваш⁸².

18 МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Прага,
6 ноября 1932.
Boleslavská 6, Praha XII.
Это Ständige Adresse⁸³.

Дорогой Сергей Сергеевич!

Еще раз поздравляю Вас с Пятым концертом. После одного раза трудно сказать что-либо толковое в более подробном «плане». Я уже говорил, что звук оркестра кажется мне новым, в высшей степени уравновешенным и приятным в сочетании с роялем. Очень радует лаконичность, свойство, ничего общего не имеющее с краткостью: лаконичным может быть громадное сочинение и растянутым пустячок в одну страничку. Это свойство появилось у Вас не сразу; теперь же форма Вашей музыки кажется мне настолько законченной, что я удивляюсь, как это удалось Вам в 19 м.<инут> 36 сек.<унд> (а не в 17, как Вы предполагали) поместить так стройно 5 частей. Вот бы у Вас поучиться чешским авторам! 20-го я буду махать одно сочинение, оно продолжается час и пять минут. Это роднит его с 9-й симф.<онией> Бетховена, но в остальном...

Если Вы допускаете шутки, то я спросил бы, что общего между ф.<орте> п.<ианными> концертами Прокофьева и пятилеткой. Ответ: у Прокофьева пять концертов образуют фактически четыре концерта, ну а про пятилетку каждый мальчик знает, что она осуществляется в 4 года.

Я пользуюсь Вашим участием к моему «заграничному» вопросу и сообщаю Вам о себе некоторые данные и «пия дезидерия»⁸⁴. Мне очень хотелось бы быть кратким, но никак не выходит. Знаю, что по печатному можно читать необычайно быстро с всякого рода внешними и внутренними купюрами, потому пишу в сжатом виде все, что хотел бы сообщить по данному вопросу.

⁸¹ См. сноску 35.

⁸² ID:SPA_10149.

⁸³ Ständige Adresse (нем.) — постоянный адрес.

⁸⁴ Pia desideria (лат.) — благие намерения.

В начале 29 г.⁸⁵ мое положение в Ленинграде было не веселое: Филармония изнывала под опекой начальника Главискусства⁸⁵ Свидерского⁸⁶, человека одинаково анекдотического и вредного. Моя должность была уничтожена, вместо директорства завели заведывающего (потом даже заведывающую) — не музыканта. Консерватория⁸⁷ чинила мне явно препятствия в моей дружеской (творческой) деятельности, — так мне завидовали. Я даже мог понять это чувство зависти, но «мине отэтафо ни лекче», как написал красноармеец на плакате Семашки⁸⁸ «Сифилис не позор, а несчастье». В Москве тогда еще существовал Красин⁸⁹, с кот.⁸⁹ мне приходилось воевать по должности директора Фил.⁹⁰ и ко времени моего неожиданного отъезда в Южную Америку⁹⁰, неожиданного, ибо я не верил в паспорт и помог мне в этом деле Посредрабис⁹¹ в Берлине, которому было интересно, чтобы сов.⁹¹ артист получил такой заманчивый ангажемент и кот.⁹¹ конечно получил за это проценты, — так вот в это время мои виды на сезон 29–30 г. в Союзе были самые печальные. Вернувшись в Европу (кажется и раньше) я напрасно запрашивал Лен.⁹² Конс⁹² о продлении отпуска. Мне просто не отвечали, а Посредрабис в Берлине и отд.⁹³ в Лен.⁹³ усиленно советовали продолжать работу за границей, что они считали нужным и полезным.

Далее не раз возникали недоразумения, — кто-нибудь запрашивал обо мне или даже требовал моего немедленного возвращения. Мне в таких случаях всегда помогал полпред в Праге Аросев⁹³ (а также б.⁹⁴ полпр.⁹⁴ в Ковно Петровский⁹⁴). Благодаря Аросеву выяснилось недоразумение с командировкой и меня сняли с учета командированых. Потом какая-то комиссия (ей-Богу не знаю, какая) продолжила мне «отпуск» «еще на год». Этот год не то истек, не то истекает. Ни на какой службе в СССР я не числюсь и думаю, что с требованием «возвращения» теперь успокоилось.

⁸⁵ Главное управление по делам художественной литературы и искусства.

⁸⁶ Алексей Иванович Свидерский (1878–1933) — советский партийный и государственный деятель, дипломат.

⁸⁷ Ленинградская консерватория.

⁸⁸ Николай Александрович Семашко (1874–1949) — один из организаторов системы здравоохранения в СССР, врач, партийный и государственный деятель.

⁸⁹ Леонид Борисович Красин (1870–1926) — революционер, советский партийный и государственный деятель. Первый Нарком внешней торговли СССР, полпред во Франции, с 1925 года — в Великобритании.

⁹⁰ Малько получил приглашение выступить с серией концертов от Союза Оркестрантов Буэнос Айреса.

⁹¹ Посредрабис — бюро, которые осуществляли посредническую деятельность по трудоустройству работников театра. Существовали в 1920–30-х годах. После революции был открыт Центропосредрабис и его отделения в регионах.

⁹² Всесоюзное общество культурной связи с заграницей — общественная организация. Основана в 1925 г.

⁹³ Александр Яковлевич Аросев (1890–1938) — революционер, советский партийный деятель, писатель, дипломат. Отец актрисы Ольги Аросевой. В 1929–1933 гг. — полпред в Чехословакии. Репрессирован.

⁹⁴ Адольф Маркович Петровский (1887–1937) — советский дипломат.

Однако я совсем не мечтаю попасть в число эмигрантов, хотя бы красных и, Вы меня отлично поймете, не желаю оказаться в том или ином одиозном положении.

Мало того, я хочу работать и в СССР и за границей. Последнее мне необходимо, ибо качественно я могу сохранить свою работу и поднять ее только при условии «открытых дверей», т. е. при возможности работать за границей. Казалось бы, и те, от кого зависят всякие разрешения, должны понимать, что значит культурная и успешная работа сов.*<етского>* артиста за границей, артиста такого характера, где можно говорить о деятельности, а не только о частных выступлениях. Я боялся бы теперь поступить на службу в Москву или другой город. Это значило бы снова попасть в тиски зависти, недоверия и запрещения. Тогда прощай заграница надолго, а то и навсегда. Я уже испытал прелесть «опоздания», и мне просто не поверят, если я без всяких гарантит скажу, что я приеду в срок. В свое время Вы были приблизительно в таком же положении и Вам удалось получить гарантию, что Вас выпустят обратно. Максимум моих желаний — получить то же самое.

Должен оговориться: не думайте, что я обращаюсь к Вам с такими трудными, заковыристыми и контрапунктическими просьбами. Я излагаю Вам мое положение исключительно для ориентировки, помня Ваше добре согласие так или иначе мне помочь. Ничего определенного («реального») я Вас не прошу, но допускаю, что при случае и доброй воле, в коей я не сомневаюсь и которая основывается не только на Вашем личном ко мне отношении, но и на правильном понимании всей ситуации, Вы могли бы мне оказать помощь. Может быть и очень большую, но все это «может быть», и я не хочу и не могу Вас чем бы то ни было обязывать.

Еще два слова о моих «достижениях» за границей. Вот в двух словах мой актив.

Концерты летом 25-го г. на Рижском взморье. Всякие «лестные» предложения постоянной работы, сделанные мне тогда, были мной отклонены. Как и все позднейшие предложения постоянной работы за границей — я получаю их ежегодно. «Рабочий» симфонический концерт в Вене в 1928 г.*<оду>*. Это выступление, сопровождавшееся по-видимому редким для дирижера-гастролера успехом, определило сразу возможность выйти на заграничный рынок.

29-й г.*<од>*. Вследствие опоздания «не по своей вине» я потерял очень ответственные и презентабельные для иностранца концерты в Копенгагене, Вене, Мюнхене (2). Остались Берлин, Лондон и Вена (Радио-студии), филармония в Праге. В том же 29-м г.*<оду>* 12 конц.*<ерт>*ов в Буэнос-Айресе по приглашению тамошнего Союза Оркестрантов.

Далее ежегодно конц.*<ерт>*ы в Берлине — в студии и открытый (в прогр.*<ам-ме>* Мясковский и Шостакович), в Лондоне (студия и открытый, в последнем Прокофьев и первое исп.*<олнение>* оригинальной редакции «Ночи на Ивановой горе» Мусоргского⁹⁵). Это исполнение вызвало большое внимание и соответствующую прессу. Раньше я исполнял эту редакцию «Ночи» в Копенгагене

⁹⁵ «Иванова ночь на Лысой горе», симфоническая картина М. П. Мусоргского. Первая версия завершена в 1867 году, в 1868 издана партитура; летом 1878 года Мусоргский собрался «переделать и пересочинить» ее, однако главные изменения, определившие облик второй редакции, были сделаны Н. А. Римским-Корсаковым.

(впервые вне СССР, потом в Праге. Недавно она при моем содействии исполнена в Бирмингаме).

Концерты в Копенгагене, Вене, Мюнхене, Шотландии (Глазго, Эдинбург и др. города), в Лондоне кроме Радио концерты с Лонд^{<онским>} Симф^{<оническим>} Орк^{<естр>}ом, а в этом сезоне с Лонд^{<онской>} Филарм^{<они>}ей.

Конц^{<ерт>}ы и оперные выступления и постановки в Праге (преимущественно русский репертуар), тоже в чешской провинции, пост.^{<ановка>} «Жар-Птицы»⁹⁶ в Праге.

Несколько поездок в Каунас (Ковно) — конц^{<ерт>}ы и опера (совсем не скверный театр, а «Тангейзера»⁹⁷ я ставил там с Добужинским⁹⁸).

Исполнение в Берлине (Функштунде⁹⁹) впервые в Зап.^{<адной>} Европе (не говоря уже об Америке и Австралии) «Бориса Годунова» в авторской ред.^{<акции>}. Это исполнение критик Эйнштейн¹⁰⁰ (не смешивать с “теорией относительности”) назвал лучшим, что когда-либо дало Функштунде. Пресса по всей Германии около сотни рецензий. В результате предполагается постановка в Берл.^{<инской>} Штадтише Опер¹⁰¹, и предполагается еще в одном городе аховая постановка под моим упр.^{<авлением>}, куда я предполагаю привлечь постановщика и художника из Москвы (это не Копенгаген).

В этом сезоне предстоит Рим (курьезно: пригласили дирижировать чешский «фестиваль»), Польша (Познань и Варшава), Фил.^{<армония>} в Лондоне — это новое. О Югославии, куда меня зовут каждый год и куда я, как сов.^{<етский>} гражд.^{<анин>}, стеснялся ездить, ^{<как и Венгрия>}, лучше не говорить. Кажется разумнее перестать стесняться, тем более, что там был Моск.^{<овский>} Худ.^{<ожественный>} театр и др.^{<угие>} сов.^{<етские>} артисты.

С грустью вспоминаю привлекательное предложение на несколько конц.^{<ертов>} в Мадрид. Все было готово и все сорвалось в последнюю минуту: мне не дали транз.^{<итные>} франц.^{<узкие>} визы (сволочи!).

Еще: доклады о советской музыке в Вене в рабочем клубе в 1928 году, в Праге в обществе сближения с СССР в 31-м г. Я был первым говорившим публично о Советском Союзе и его искусстве, и доклад, судя по обстановке (рабочая аудитория), разговорам и прессе был очень замечен.

⁹⁶ «Жар-Птица» (фр. *L'Oiseau de feu*) — одноактный балет И. Ф. Стравинского (премьера — 1910).

⁹⁷ «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» — опера Р. Вагнера на собственное либретто по мотивам повести Э. Т. А. Гофмана «Состязание певцов» и новеллы о Тангейзере Л. Тика (премьера — 1845).

⁹⁸ Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1958) — русский художник. Эмигрировал из СССР в 1924 году. Некоторое время сотрудничал с каунасским театром.

⁹⁹ Die Funk-Stunde AG Berlin — первая радиостанция в Германии, начала вещание в 1923 году.

¹⁰⁰ Отзыв критика Эйнштейна найти не удалось.

¹⁰¹ Государственная опера (*Staatsoper*) — Берлинский государственный оперный театр. С 1991 года носит официальное название — Государственная опера Унтер ден Linden (*Staatsoper Unter den Linden* или *Staatsoper Berlin*). Первоначально — Королевская Придворная опера (*Königliche Hofoper*, 1743–1918); дальнейшие именования: Прусская государственная опера (*Preußische Staatsoper*, 1919–1945; второе название — Опера Унтер-ден-Линден, *Opernhaus Unter den Linden*); после восстановления здания, разрушенного во время Второй мировой войны, — Немецкая государственная опера (*Deutsche Staatsoper*, 1955–1990).

Почти повсюду яучаствую во всякого рода интервью, кот.<орые> вместе со всем остальным подтверждают мое не только «легальное», но и вполне «правоверное» поведение. В ряде городов я был первым советским артистом. В репертуаре у меня преимущественно произведения русских авторов, и среди них много новых советских сочинений. К «плюсам» своим я отношу привлечение Прокофьева в Прагу и Копенгаген. Оба выступления будут иметь результаты и не явятся случайным выступлением артиста. Возвращаясь к себе, скажу, что я указывал лишь вехи. В общем, я занят почти все время сезона, являюсь в этом смысле, как говорят, исключением, даже чудом. Наличие работы при скверной организации (как-то не умею), пожалуй, говорит о качестве моей работы. Простите, Сергей Сергеевич, за длину письма и примите от нас Вам и вам самые сердечные приветы.

Ваш Малько

И еще одно: этот сезон у меня уже весь занят. Надеюсь, Вы этого письма не возьмете с собой в дорогу¹⁰².

19

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Прага, 7 ноября 1932 г.

Получено 9 ноября
Boleslavská 6, Praha XII.

«Не пугайтесь, ради Бога не пугайтесь!»
Хотя снова просьба,
но она ни в каком смысле не обязательна, —
если случайно окажется, что Вы можете ее
исполнить,
то будет замечательно.
Подробности дальше.

Дорогой Сергей Сергеевич!
Сегодня отправил Вам «экспресс», если не получили, то может быть еще застанет Вас в Париже.

Сейчас вот какое дело. У меня в Ростове дочка¹⁰³, хорошая очень, на днях ей исполняется 14 лет. В прошлом году я послал ей часики. Оказалась страшная дрянь, как и многое, что было послано из Берлина через монопольную фирму (Вы и представить себе не можете, как они обманывали!) Часы стоят, и поправить их нельзя. Горе. Если случайно Вы не носите часов-браслета

¹⁰² ID:SPA_10202.

¹⁰³ Ольга Николаевна Малько (1918–2015), о которой идет речь в этом письме, — дочь Николая Малько и артистки Мариинского театра, певицы (лирико-колоратурное сопрано) Раисы Степановой. Ольга Малько стала актрисой. В течение более 40 лет она прослужила в театре Российской (до 1993 года — Советской) Армии. Известна по роли в фильме «Ленинградская симфония» (1957). В 2010 году опубликовала книгу «Как мне жилось. Воспоминания актрисы». С 1989 года смогла выезжать за рубеж, где встретилась со своим сводным братом — Георгием Николаевичем и его матерью Бертой Малько, второй женой дирижера.

и если кроме рояля, клетки с попугаем и швейной машины не слишком много вещей везете в Москву, то мы (Берта Израилевна и я) очень просим Лину Ивановну, если ей это действительно не трудно, купить часы на ремешке (ни в коем случае не металлический браслет и лучше не на ленте, а именно на ремешке), надеть их Вам на руку и в таком виде отправить в Москву. Часы для очень крупной девочки, не надо обязательно «дамские», они могут быть нейтральными, во всяком случае не очень маленькие, простые, без фокусов, конечно из трех разных лучше взять приятные в смысле вкуса (напр.<имер> продолговатые лучше круглых, мне кажется). Главное качество: часы, если это осуществляется, должны ходить и действительно показывать время. Цена, я сравниваю с моими, которые я не то забыл, не то потерял в Копенгагене, — 10–12 долларов. Я цен не знаю парижских и говорю приблизительно. Деньги будут Вам высланы по Вашему указанию незамедлительно, можно и в долларах, за этим «не постоим».

О благодарности «не может быть и речи», как писал Липаев¹⁰⁴ Луначарскому¹⁰⁵ в письме из Саратова в Москву, прося устроить его в Москву.

Повторяю серьезно: просьбу прошу исполнить только в том случае, если это для Вас возможно. Может быть, кто-либо может Вам сделать это в Берлине или можно сделать так (если неудобно сделать это в Париже, а взять часы Вы можете). Напишите мне день и адрес, и я попрошу моих знакомых в Берлине купить часы и принести туда и тогда, когда Вы скажете.

Если бы осуществилось, то просьба к тем, куда Вы их подбросите в Москву, написать открытку моему брату: Владимир Андреевич Малько, Мыльников пер. 4 кв. 12 (мыло, четыре — Витгенштейн, 12 — Мясковский). Брат явится за ними.

Еще и еще раз простите и не стесняйтесь не исполнить то, о чем пишу.

Желаю Вам в Москве и вообще самой невероятной удачи во всем.

Ваш Малько [от руки. — H. C.]

P. S. Берты Израилевны. Главное — механизм, металл простой, никель.

Второе — сказать брату, в чем дело, ибо написать об этом нельзя.

Третье: мы «извиняемся»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Иван Васильевич Липаев (1865–1942) — тромbonesist, композитор, музыковед, музыкальный критик. В начале 1890-х годов организовал quartet медных духовых инструментов, первый в России. Играл в оркестре Большого театра, в Персимфансе и других оркестрах. Преподавал в Москве и Саратове. Написал несколько книг по истории музыки и огромное количество исторических и публицистических статей и заметок, работая музыкальным корреспондентом в различных газетах и журналах.

¹⁰⁵ Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933) — искусствовед, критик, писатель, советский партийный и государственный деятель. С 1917 по 1929 год — народный комиссар просвещения РСФСР.

¹⁰⁶ ID:SPA_102008.

20
ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Н. Малько,
5, rue Valentin Haüy,
Прага.

Paris XV, France.
10 Ноября 1932.

Дорогой Николай Андреевич,
Оба Ваши письма получил и разумеется с собой в путешествие их не возьму, но содержание экспресса бережно увезу в клеточках своего мозга.
Относительно часов, то это уже трети часы, но впрочем первые браслетом, так что провезти их, пожалуй, смогу, только покупать некогда: сегодня не успею, а завтра праздник и завтра же отъезд. Если Вы успеете написать Вашим друзьям в Берлин, то пусть они купят и доставят во вторник 15-го до полудня в Фюрстенхоф¹⁰⁷ на имя фрау Кермекчеевой¹⁰⁸. Я буду с нею в контакте.

Жму лапки; сердечный привет Берте Израилевне.

Ваш¹⁰⁹

21
МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Прага,
Boleslavská 6. Praha XII.

13–11–32.

Дорогой Сергей Сергеевич!
Спасибо изо всех сил!
Я написал в Берлин и надеюсь, что часы будут вручены фрау со сложной фамилией вовремя.

Напоминаю: брат Владимир Андреевич Малько, Мыльников пер. 4 кв. 12. Полагаю, что лучше всего просить об этом Николая Яковлевича¹¹⁰ и оставить часы у него. Во-первых, он для меня не откажет это сделать, а во-вторых, я ему верю. Вообще же верить трудно. Вы, может быть, и не представляете, что dealется с людьми в известных условиях, когда они видят вещь, которая нужна им до зарезу и которую надо отдать.

Николаю Яковлевичу передайте все самое нежное, извинитесь за меня, поблагодарите.

¹⁰⁷ Возможно, Прокофьев имеет в виду отель Fürstenhof, но это лишь предположение.

¹⁰⁸ Сведения о ней найти не удалось.

¹⁰⁹ ID:SPA_10222.

¹¹⁰ Мясковского.

Подготовьте его к удару: он сердится, что я все играю его пятую симфонию¹¹¹, а я снова играю ее, — 20-го января в Варшаве.

Вам — ни пуха ни пера и до скорого свидания!

Еще раз спасибо и не сердитесь.

Очень приветы от обоих!

Ваш Малько¹¹².

22

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Н. Малько,
5, rue Valentin Haüy,
Прага.

Paris XV, France,
11 Декабря 1932.

Дорогой Николай Андреевич,

Общее мое впечатление по интересующему Вас вопросу было таково, что в настоящее время гораздо более благосклонно, чем раньше, относятся к добровольному возвращению в СССР ценных артистических сил, находящихся за границей¹¹³. В частности, и с Вами, я думаю, будет вполне возможно, чтобы Вы в будущий сезон получили приглашение приехать на месяц, с тем чтобы после этого Вы могли продолжать Вашу работу за границей. Асафьев¹¹⁴ обещал, при ближайшем свидании с Аркадьевым¹¹⁵, который в Наркомпросе¹¹⁶ состоит во главе отдела искусств, поговорить о Вашем приглашении и затем написать Вам. Асафьев в настоящий момент,

¹¹¹ Симфония Н. Я. Мясковского № 5 ре мажор оп. 18 (1918). Малько был первым исполнителем этой симфонии: он провел премьеру 18 августа 1920 года в Москве. Начиная с 1933 года Прокофьев не раз убеждал знакомых дирижеров, что из симфоний Мясковского нужно играть не Пятую, а Тринадцатую, си-бемоль минор оп. 36 (1933). Ср. далее письмо № 37 от 20 апреля 1934.

¹¹² ID:SPA_10239.

¹¹³ Отдельный вид деятельности советских властей. Известные представители советского искусства часто ездили за границу и рассказывали русским людям, жившим за рубежом, о преимуществах жизни в СССР. В такие поездки ездили, к примеру, К. Симонов с В. Серовой. В 1929 или 1930 году литератор Тарасов-Родионов встречался во Франции с В. Набоковым. Во вступительной статье к сборнику пьес Набокова И. Толстой пишет, что в этом «вербовочном» разговоре Тарасов-Родионов ссылался на Прокофьева, с которым он разговаривал и который — «возвращается» [6, 25].

¹¹⁴ Борис Владимирович Асафьев (псевд. Игорь Глебов; 1884–1949), русский композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог. Один из основоположников советского музыковедения. Соученик Прокофьева по Петербургской консерватории.

¹¹⁵ Михаил Павлович Аркадьев (1896–1937), начальник Управления театрами НКП РСФСР, с 1936 года по предложению К. С. Станиславского — директор Московского художественного академического театра им. Горького. Арестован 11 июля 1937 года по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации (шпионаж в пользу Польши). Расстрелян 20 сентября 1937 года.

¹¹⁶ Народный Комиссариат Просвещения РСФСР. В 1920–1930-е годы ведомство, державшее в подчинении все области культурной деятельности. Руководителем Наркомпроса (народным комиссаром просвещения) в это время (1929–1937) был сменивший А. В. Луначарского А. С. Бубнов (арестован 17 октября 1937 года, 1 августа 1938 года расстрелян).

после художественного и политического успеха его балета «Пламя Парижа»¹¹⁷ (из французской революции), очень выдвинулся и по-видимому получает место художественного руководителя Большого театра¹¹⁸, — так что я думаю, он как раз то лицо, которому надлежит поговорить с Аркадьевым о Вас. Кроме того, я говорил с председателем Горкома московских композиторов Атовмьянном¹¹⁹. Он тоже сторонник мягкого привлечения русских артистов из-за границы и, хотя сам не имеет к тому непосредственной власти, охотно поддержит, где следует, Вашу платформу.

Своей поездкой я чрезвычайно доволен и в Апреле отправлюсь вторично¹²⁰. Если к тому времени вопрос о Вашем приглашении не примет окончательной формы, я с удовольствием продолжу разговоры и думаю, что смогу довести их до окончательных результатов, т. к. почва будет уже подготовлена.

Также обещаю отвезти часы Вашей дочке.

Позвольте поблагодарить Вас за теплый прием, оказанный Вами моей жене в Праге. Среди чрезвычайной неразберихи, которой был обставлен ее приезд¹²¹, она говорит, что встречала с Бертой Израилевной и Вами — единственное ее приятное воспоминание о чехах.

Исполнение Вами Скифской Сюиты в Вене — приятная для меня неожиданность. Пришлите программу, если у Вас осталась под рукой.

Сердечный привет Вам обоим от жены и от меня.

Ваш¹²²

23

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Прага, Болеславска 6,
Praha XII.
19–12–1932

Получено 4 января

Дорогой Сергей Сергеевич, поздравляю с блестящей поездкой в СССР и... немножко завидую: хочется туда съездить¹²³, но ни в коем случае не хочется

¹¹⁷ «Пламя Парижа» — балет Б. В. Асафьева по мотивам хроники Ф. Гра «Марсельцы» (1932). Один из самых успешных балетных спектаклей советского времени (Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова (1932), Большой театр СССР (1933); балетмейстер-постановщик Василий Вайнонен). Асафьев использовал в балете музыку времен Великой французской революции. Прокофьев помогал Асафьеву, разыскивая у парижских букинистов и присыпая Асафьеву букинистические ноты. Первоначально этот нотный материал предназначался для курса истории французской музыки, который готовил и читал Асафьев в Ленинградской консерватории.

¹¹⁸ В Большом театре Асафьев служил консультантом.

¹¹⁹ Левон Тадевосович Атовмьян (1901–1973) — советский музыкальный деятель, композитор. В 1939–1948 годах — заместитель председателя Музыкального фонда СССР. Автор переложений для фортепиано сочинений Прокофьева и Шостаковича. Оказывал помощь Прокофьеву в бытовых вопросах, помог получить субсидию Музфонда для покупки дачи в 1946 году.

¹²⁰ Весенняя поездка продолжалась с 8 апреля по 8 июня 1933 года.

¹²¹ Выяснить точные даты гастролей Лины Прокофьевой в Чехии пока не удалось, но 8 декабря она уже встречала в Париже Прокофьева, вернувшегося из СССР. Жаловалась на свою поездку.

¹²² ID:SPA_10343.

¹²³ Малько довелось приехать в СССР только в 1959 году. Он дал в стране несколько концертов во время своего гастрольного кругосветного путешествия.

прекращать работу на Западе. Тем дороже для меня та помощь, которую Вы мне оказали и обещаете оказать в дальнейшем в осуществлении возможности поездки с гарантированным возвращением. До апреля еще времени много, и если я с Вами не увижуся, то прошу разрешения еще отнять у Вас время и занять внимание по этому делу. Спасибо большое за то, что Вы уже сделали, хочется думать, что почва в этом смысле действительно не очень неблагоприятна.

Кстати, правда ли, что главным дирижером Фил^{<армон>}ии в Москве приглашен Себастиан¹²⁴?

То, что я о нем знаю, не говорит в пользу его годности для такого поста.

В поездке Лины Ивановны в Прагу, пожалуй, и правду было не все в порядке. Тут и чехи виноваты, и Бичурин¹²⁵ вдруг показал себя по-новому (он недавно получил чешский паспорт, может быть, ударило в голову), и обстановка выступления в Радио особенно не радовала. Запомнила ли Лина Ивановна, что она пела? Напомните: «Ошкливый кахнятко»!!¹²⁶

В Вене было так: 6-го дек.^{<абря>} я имел там две реп.^{<етиции>}, 7-го в 9 утра уже репетировал в Праге, 10-го конц.^{<ерт>} в Праге (4-я Малера) и 12-го третья реп.^{<етиция>} в Вене и веч.^{<ерний>} концерт. В Вене оркестр так культурен, у меня с ним такие чудесные отношения, что можно было проделать такой трюк. Оркестр работал на репетициях просто замечательно. Они играли сюиту¹²⁷ впервые, схватили ее быстро и отлично выучили. Вечером играли на славу. После сюиты кто-то в публике начал шикать, что тотчас конечно удвоило успех. Несколько человек шикало все время и было очень весело. Я выходил три раза, подымал орк.^{<естр>} и т. д. Оркестру сюита явно понравилась.

Кстати, материал¹²⁸ я просил тот же, что был в Праге и Копенгагене, и, хоть не весь, но частью был тот же самый. И представьте, снова нашлись ошибки, и не только в партиях скрипок в сложных пассажах, где можно не разобрать, или в гармониях скрипок, напр.^{<имер>} секунда соль — ля, диэз поставлен на соль вместо ля, но и посущественнее, например, во второй части при вторичном появлении трех четвертей альты играют в унисон с английским рожком и оба раза было в этом такте у альтов (еще у валторн) вранье. Значит, и в Праге и в Копенгагене играли с ошибками.

То, что дирижер не слышал — плохо, но то, что автор на репетициях не слышал, тоже нехорошо, а в общем это заставляет меня лишний раз призадуматься над тем, что называют слухом. Я абсолютно не ценю слух как таковой без связи с музыкой, фантазией, воображением, вкусом, чувством колорита, скорости (темперы), способностью организовывать звук и т. д. Вот говорят,

¹²⁴ Георг Себастиан (1903–1989) — дирижер, по происхождению венгр. Ученик Б. Вальтера. Работал в СССР, США, с 1946 г. Жил в Париже. Был дирижером Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио в Москве.

¹²⁵ Марк Петрович Бичурин — глава Концертной Корпорации Марка Бичурина в США, в течение некоторого времени — директор театра в Брно.

¹²⁶ «Гадкий утенок» (чешск.).

¹²⁷ «Ала и Лоллий», скифская сюита для симфонического оркестра оп. 20 (1915).

¹²⁸ Материалом называли все, что нужно исполнителям для разучивания и исполнения сочинения, кроме партитуры: оркестровые и вокальные партии, клавиры для разучивания с певцами.

у так называемого «народного артиста» Льва Штейнберга¹²⁹ отличный слух: он слышит ошибки, а цена ему все-таки грош. Как-то я должен был рассердить дирижера Штидри¹³⁰ (он заслужил этого), и он рассказал мне интересное о больших дирижерах, у которых был далеко не первоклассный слух — Никиш¹³¹, Моттль¹³², Р. Штраус¹³³. Припоминаю рассказ Глазунова¹³⁴, как он первый раз в жизни слушал свое сочинение (репетиция придворного Оркестра). Когда он вышел на улицу, мартовская слякоть казалась ему красивой, лужи особенно прекрасными. Он не слышал ни одной фальшивой ноты, а их было много. Может быть, я хвачу через край, но по-моему это был один из немногих случаев, когда Глазунов слушал музыку так, как ее надо слушать.

Простите за длинное отвлечение.

Если до апреля не удастся передать дочке часы, с благодарностью воспользуюсь Вашей любезностью.

Говорили ли Вы с Николаем Яковлевичем о его сестре?¹³⁵ Если в Америке Вам подвернется случай сорвать с кого-нибудь много ли, мало ли, сделайте это, там нужда страшная, а ведь это сестра Мясковского.

Одновременно посылаю бандеролью программку концерта в Вене. Еще занятно: мой концерт был в понедельник, а накануне утром был концерт филармоников и перед тем в субботу открытая генеральная репетиция концерта под управлением Клеменса Крауса¹³⁶. Играли: Вашу Классическую симфонию¹³⁷, «Весну Священную» Стравинского и 4-ю симфонию Чайковского¹³⁸. Оказалось случайно сходство программ (я, конечно, об этой программе раньше не знал), и получилась излишняя близость для двух исполнений Прокофьева. Так, по крайней мере, мне сказали, а может быть и наоборот, было хорошо, что исполнение двух

¹²⁹ Лев Петрович Штейнберг (1870–1945) — дирижер, композитор, педагог. Одним из первых делал грамзаписи, в частности, записал оперу «Царская невеста» Римского-Корсакова.

¹³⁰ Фриц Штидри (1883–1968) — австрийский дирижер. После прихода к власти нацистов в 1933 году покинул Берлин, эмигрировав в СССР. Дирижировал в Ленинграде и Москве, в 15 октября 1933 года провел премьеру Первого фортепианного концерта Д. Д. Шостаковича (солист — автор).

¹³¹ Артур Никиш (1855–1922) — венгерский дирижер. Возглавлял Бостонский симфонический оркестр, Лейпцигский Гевандхауз-оркестр, Берлинский филармонический оркестр, Филармонические концерты в Гамбурге. Работал с лучшими оркестрами Европы, осуществил ряд выдающихся постановок в музыкальных театрах Европы.

¹³² Феликс Мотль (1856–1911) — австрийский дирижер и композитор. Прославился как несравненный интерпретатор вагнеровского репертуара. Дирижировал в Байрейте, в театрах Лондона, Мюнхена, Нью-Йорка, Москвы, Петербурга. Много выступал как симфонический дирижер.

¹³³ Рихард Штраус (1864–1949) — немецкий композитор и дирижер. Сохранились аудиозаписи Штрауса-дирижера.

¹³⁴ Александр Константинович Глазунов (1865–1936) — русский композитор, дирижер, педагог. Первый избранный директор Петербургской консерватории (1905–1928). С 1928 года жил в Париже.

¹³⁵ См. письмо № 16 от 21 сентября 1932 года.

¹³⁶ Клеменс Краус (1893–1954) австрийский дирижер. Великолепный интерпретатор романтического репертуара.

¹³⁷ Симфония № 1 «Классическая» ре мажор оп. 25 (1916–1917).

¹³⁸ Симфония № 4 фа минор оп. 36 (1877).

сочинений оказалось рядом. Дзимитровский¹³⁹ говорил мне, что Классическую симфонию филармоники замечательно играли.

Прессы еще нет, мне пришлют, но Вы ведь тоже абонированы¹⁴⁰ и все получите.

Вот и все. Остается пожелать Мэри Кристмас и Хэппи Ньюйар¹⁴¹ и вообще передать Вам и Лине Ивановне наши общие сердечные приветы. Хотелось бы как нибудь увидеть Ваших ребят!

Ваш Малько¹⁴²

24

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

N. Malko, Praha.
5, Rue Valentin Haüy,
Paris XV, France.
15 Июня 1933.

Дорогой Николай Андреевич,

На днях вернулся из СССР, откуда уезжать не хотелось, но в Октябре отправлюсь снова. Лина Ивановна присоединилась ко мне в начале Мая и мы с ней промахнули вплоть до персидской границы, к подножию Араката¹⁴³.

Ваши поручения я тщательно исполнил и о Вашем желании приехать в Москву вел три разговора: 1) с Пшибышевским¹⁴⁴, заместителем Главискусства¹⁴⁵, 2) с Рубининым¹⁴⁶, заведующим Западным Отделом Наркоминдела¹⁴⁷, и 3) с Аркадьевым, т. е. самим Главискусством. В Наркоминделе мне сказали, что это не по их ведомству, а Пшибышевский и Аркадьев отнеслись благожелательно. Последний сказал, что лучше всего Вам написать об этом непосредственно ему,

¹³⁹ Абрам Исаакович Дзимитровский — заведующий русским отделом Universal Edition в Вене. Музыкальный критик.

¹⁴⁰ Музыканты заключали договоры с агентствами, которые подбирали для них вырезки из газет и журналов (отклики, рецензии).

¹⁴¹ Merry Christmas, Happy New Year (англ.) — пожелания веселого Рождества и счастливого Нового года.

¹⁴² ID:SPA_10389.

¹⁴³ Гастрольная поездка Прокофьева в СССР продолжалась с 14 апреля по 6 июня. Прокофьевы побывали в Баку, Батуми, Тбилиси, Ереване, путешествовали по Военно-Грузинской дороге.

¹⁴⁴ Болеслав Станиславович Пшибышевский (1892–1937) — музыковед, сын польского писателя Станислава Феликса Пшибышевского (1868–1927). Заведующий секцией музыки Наркомпроса, в 1929–1931 годах директор Московской консерватории (в 1931–1932 годах имела название Высшая Музыкальная Школа им. Феликса Кона). Расстрелян 21 августа 1937 года по обвинению в шпионаже и подготовке терактов.

¹⁴⁵ Главискусство — Главное управление по делам художественной литературы и искусства при Наркомпросе РСФСР.

¹⁴⁶ Евгений Владимирович Рубинин (1894–1981) — советский дипломат, сотрудник Народного комиссариата иностранных дел. Участвовал во многих международных переговорах, касающихся торгово-финансовой сферы отношений СССР с зарубежными странами. В период, когда было написано письмо, занимал пост заведующего Западным отделом комиссариата (1928–1935).

¹⁴⁷ Наркоминдел — Народный комиссариат иностранных дел (1917–1946).

дабы он мог дать делу официальный ход. Адрес: Москва, Чистопрудный бульвар 6, Наркомпрос, Отдел искусств, Михаилу Павловичу Аркадьеву.

Аркадьев — очень милый человек, но больше говорит любезностей, чем делает дело. Я имел в виду повидать перед отъездом Бубнова¹⁴⁸ по своим собственным делам и между слов спросить про Вас, но, к сожалению, это свидание не состоялось*.

Брата Вашего тоже видел: он зашел ко мне, получил простишки и пр., а также просьбу не затрагивать политических вопросов в переписке, чему он немало удивился: «Но я и так не затрагиваю!». Как человек он произвел на меня чрезвычайно приятное впечатление; передайте Берте Израилевне, что я никак не мог подумать, что у Вас может быть такой пресимпатичный брат!

Вернувшись в Париж и найдя детей и квартиру в порядке, я теперь погрузился в более спокойные занятия, а то пребывание в СССР превратилось по обыкновению в сплошную скачку.

Сердечный привет семейству от семейства.

Ваш¹⁴⁹

* Может Вам лучше написать обоим одинаковые письма [примечание С. С. Прокофьева. — H. C.]

25 МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Hammer am See, Č.S.R. Villa Marie
C 19 по 23 августа
Boleslavská 6, Praha XII —
это ständige Adresse¹⁵⁰.
C 25 августа по 26 октября
Statsradiofonien, Heibergsgade 7,
København K, Danmark.
29 июля 1933.

Получено 4 августа

Дорогой Сергей Сергеевич,
Сердечное спасибо!

Позвольте обратиться к Вам с рядом добавочных вопросов.

1) Говорили ли Вы Аркадьеву и Пшибышевскому, что я хотел бы сохранить возможность работать за границей, т. е. получить право выезда тогда, когда это будет нужно? В этом, конечно, весь вопрос. Когда-то Вы спрашивали меня, когда я был директором филармонии в Ленинграде, могу ли я Вам гарантировать обратный выезд. Теперь я нахожусь в том же положении с той лишь разницей, что у Вас было бесконечно больше шансов на исполнение Вашего желания.

2) Какимя-отчество Пшибышевского?

3) Есть ли у Вас лично те или иные впечатления по поводу моего дела?

Во всяком случае, я думаю, что Ваше участие в моем деле сделает больше, чем все остальное, и я надеюсь, что более или менее скоро мы с Вами увидимся и в Москве. Когда-то Вы говорили, что в этом смысле время работает за меня,

¹⁴⁸ Андрей Сергеевич Бубнов (1884–1938) — нарком просвещения СССР.

¹⁴⁹ ID:SPA_10884.

¹⁵⁰ «Постоянный адрес» (нем.).

т. е. каждый год за границей (год хорошей работы) может укрепить мою позицию. Мне тоже это так представляется.

Еще и еще благодарю Вас.

Спасибо за брата. Мое поручение Вы передали несколько не так, потому он и удивился, но в общем цель та же. Раньше он понравился бы Вам еще больше, — у него редели волосы и одно время он был похож на Наполеона... Он добродушный и благожелательный человек, с ним уживаться очень легко. Долгое время он работал не по своему прямому делу, а по статистике, и это выработало в нем известное направление: он всегда отыскивает что-нибудь интересное. Придешь к нему, он пороется в книгах (он любитель книг, знает букинистов, отыскивает их, когда приезжает в новые города, и у него есть интересные вещи), так вот, пороется и расскажет что-нибудь весьма занимательное.

5-го мая должен был в Турине играть Скерцо и Марш из Апельсинов. Я предложил сыграть три пьесы: посередине Принца и Принцессу. Вышло хорошо. В Турине главный Радио-оркестр Италии. Дело молодое, работают очень солидно. В администрации и как дирижер работает Даниил Амфитеатров¹⁵¹. Знаете ли Вы его?

Там в Турине есть прибор, записывающий концерт. После концерта я слушал эту запись, — хорошо!¹⁵² Этот концерт должен был быть повторен в Палермо и еще одном итальянском городе.

Осенью в Копенгагене предполагаю играть два раза Классическую симфонию и раз сюиту из «Апельсинов». Может быть весной удастся сыграть там «Портреты»¹⁵³.

Сейчас мы на отдыхе и на работе. Берта Израилевна похварывала с января. Ей велено во что бы то ни стало потолстеть. Пока она «приняла» около трех кило. Для нее это немалый успех. Она уж не так легкомысленна. Я зубрю партитуры, ежедневно играю на фортепиано, ежедневно беру уроки английского языка у Берты Израилевны, оба перечитываем «Войну и Мир», купаемся, гуляем. Здесь очаровательно и... представьте, нет музыки (вблизи), никто не мешает! Замечательно!

Иногда играем в 4 руки Гайдна. Б. И. находит, что он ей больше нравится, чем Моцарт. Насчет «нравится» не знаю, но что у Гайдна больше данных (объективных) композиторских, это для меня ясно. И еще меня восторгает его оркестр, в котором вся основа нынешней оркестровой прелести. И еще обожаю его коды в медленных частях: здесь всегда он чем-нибудь удивит приятным. И еще его замечательная свобода от метрической условности, и еще многое другое.

¹⁵¹ Даниил Александрович Амфитеатров (1901–1983) — итало-американский дирижер и композитор, русский по происхождению.

¹⁵² Впечатления, производимые тогдашними звукозаписывающими аппаратами на музыкантов, были разными. 5 марта 1935 года, записав несколько своих вещей на английской Gramophone Company, Прокофьев пишет два письма руководителям компаний и, поблагодарив их, указывает на неудовлетворительное качество звукозаписи, напоминая о «серебряном звучании» рагманновских записей, выполненных в Америке («silver sound of the Rachmaninoff's recordings. — H. C.] made in America») [14, 2]. О недовольстве Прокофьева качеством звука упоминает и Д. Нис; см.: [15, 325].

¹⁵³ «Четыре портрета и развязка из оперы “Игрок”» для симфонического оркестра, оп. 49 (1931).

И при всем том он, конечно, устарел, и его музыка не может вызвать во мне того непосредственного чувства тепла, которое вызывает во мне, например, Ваша Классическая симфония.

Простите за болтовню.

Самые сердечные приветы.

Ваш Малько¹⁵⁴

26

БЕРТА МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Hammer am See, Villa Marie

до 20 августа 1933.

Č.S.R.

29 июля 1933.

Получено 4 августа

Дорогой Сергей Сергеевич!

После того, как Вы были в Праге¹⁵⁵, у меня засела мысль о либретто. Я думала о Вашем желании найти героический сюжет, в котором участвовали бы массы, и мне захотелось сочинить такое либретто¹⁵⁶.

Мысли у меня были следующие: взять сейчас сюжетом борьбу за советскую власть или партизанские выступления крестьян и т. д. не имело бы смысла. Эти сюжеты уж очень много раз были представлены и драматургами, и композиторами. Особенно трудно, конечно, на театре показать в конденсированном виде эпоху, которая еще не кончилась. Так вот, переходя к делу, у меня мелькнула мысль взять момент борьбы за науку и вот в каком виде:

Название вещи (я думаю балет с введением пения — может быть, одного голоса и хора) — «Телескоп»¹⁵⁷. Пишу Вам только краткое содержание и, если Вы мне напишете, что это Вас интересует и захотите что-нибудь сделать, я разработаю подробно. Конечно, я рассчитываю на Вас в том смысле, что, если Вам не понравится, Вы мне об этом просто скажете и мы поставим на этом точку.

Так вот:

1 картина

Метеорологическая станция в средней России. В обсерватории, где работают профессора, научные сотрудники и сотрудницы, отправляют экспедицию на север для метеорологических наблюдений у северного ледовитого океана. Проводы: приходят представители окружающих колхозов, совхозов, военные и т. д. Тут же можно ввести комический элемент: танец старых профессоров, сотрудниц.

2-ая картина.

Берег Северного океана. Приезд, установка аппаратов, инструментов и т. д. Эскимосы приходят, рассматривают все. Происходит так называемая «смычка» с племенем, эскимосы танцуют свои народные танцы.

¹⁵⁴ ID:SPA_11021.

¹⁵⁵ Прокофьев был в Праге в октябре 1932 года.

¹⁵⁶ 12 ноября 1929 года, будучи в Москве, Прокофьев записал в Дневнике: *Декламация с музыкой: то, что я имею в виду развить. Как хочется написать оперу или декламационную пьесу с пафосом, но где искать пафос [8, 73]*.

¹⁵⁷ Связано ли это название с четырьмя оркестровыми сюитами Л. Половинкина «Телескопы» (1926–1935) — неизвестно.

3-я картина.

Полярная ночь, эскимосская деревня. Наступила пора голода. Эскимосы не могут поймать ни одного тюленя, запасы вышли. Брожение. Приходит шаман, начинает свою дикую пляску и заклинанья. Постепенно эскимосы присоединяются к танцу и под конец вся толпа вертится в исступленной пляске. Шаман объявляет, что во всем виноват ТЕЛЕСКОП, который стоит у русских на станции и обращен к небу; этим он вызвал гнев богов. Надо разрушить станцию, уничтожить телескоп и все будет опять хорошо.

4-я картина.

Сцена имеет два плана: изба метеорологической станции с возвышающейся вышкой и место около нее. Среди ученых (человек 10–12) есть молодой научный сотрудник, на которого во 2-й картине явно обратила внимание одна молодая эскимоска. Внутри избы происходит научная работа. Над крышей снаружи видна труба телескопа. Эскимосы подкрадываются к дому. Случайно молодой сотрудник выглядывает в окно, понимает опасность. Быстро приготавляются к защите. Эскимосы нападают, наваливаются на двери, дверь под их тяжестью падает, они врываются в комнату. Свалка. В это время появляется девушка-эскимоска, она бросается в Дом. В этот момент молодой человек (в которого она влюбилась), защищающий дверь, ведущую к телескопу на вышку, падает. Эскимос собирается вонзить в него нож, она как кошка прыгает на эскимоса и впивается зубами в его руку. Нож падает. Замешательство, студент опять вскакивает, она рядом с ним, помогает отбиваться. Незаметно в это время подкрадывается шаман и закалывает ее. Все набрасываются на студента, он падает, крик радости среди эскимосов, они хотят ворваться на вышку, но в это время раздается сирена, это приближается ледокол, который привез провиант зимовщикам. Испуганные эскимосы разбегаются. Приходят моряки, приводят в чувство раненых. Из укромных местечек появляются 2–3 спрятавшихся профессора.

5-я картина.

Ледокол стоит готовый к отплытию. Матросы грузятся. Последним погружают ящик с телескопом. Потом все строятся. Хоронят убитых сотрудников, среди них и девушку-эскимоску. Ледокол уходит.

Вот в кратких словах и все. Конечно, при тщательной разработке можно некоторые моменты изменить и дать им другую окраску, но это уж потом.

Итак, Сергей Сергеич, ответьте, как Вы находитите все изложенное¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Сценарий Берты Малько написан для постановки в СССР. Здесь представлены самые актуальные устремления советского общества, обозначены тенденции развития страны, сгенерированные официальной идеологией и широко растиражированные искусством того времени: преклонение перед наукой, даже ее фетишизация, готовность нести свет отсталым народам, впрочем, поддающимся окультуриванию в нужном ключе. Научно-технический прогресс выходил на авансцену истории как главная движущая сила ее развития. Дидактичность сценария, возможно, нужно объяснять не наивностью автора, а декларируемыми идеалами советского искусства. Драматический конфликт возникает в столкновении новой передовой силы общества — молодых представителей науки — с архаичными формами жизни, которой не коснулась история, которая не знает различий общественных формаций, смены старого новым и т. д. В либретто Берты Малько очень верно схвачены главные тенденции времени, отражен официальный дискурс. Комичное изображение пожилых ученых глубоко укоренено в злободневной советской идеологии: как представители старшего поколения, воспитанного в мрачное дореволюционное время, они вряд ли сумели должным образом перевоспитаться, а потому заслуживают взгляда насмешливо-снисходительного, при этом бдительного. Процесс внедрения в искусство подобных сюжетов в это время приобрел характер лавинообразный.

Мы оба очень жалели, что Вы с Линой Ивановной не заехали в Прагу по дороге из Москвы¹⁵⁹, признаться, мы Вас поджидали. Как Вы проводите лето? Мы остались в Чехии, живем у большого озера, здесь славно, но скучно из-за отсутствия людей, с которыми можно было бы поболтать как следует. Трудно с иностранцами нам сходиться, как будто из другого теста сделаны.

Сердечно приветствую Лину Ивановну и Вас

Берта Малько¹⁶⁰

27

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

N. Malko,
5, rue Valentin Haüy,
København.

Paris XV, France.
28 Августа 1933.

Дорогой Николай Андреевич,
Я немного ездил по Савое и Швейцарии¹⁶¹, а потому не поставьте в вину за-
поздалый ответ на Ваше <письмо> от 29 Июля.

1) Разумеется, мои разговоры с Аркадьевым и Пшибышевским я начинал с Ваше-
го желания оставить за собой возможность продолжать работу за границей.

2) И имени и отчества Пшибышевского не помню, но надо писать не ему, а Аркадьеву, а лучше всего Аркадьеву и Бубнову.

3) Мои личные впечатления о Вашем деле скорее хорошие, т. е. что это вполне
возможно, хотя конечно колебания могут быть и в ту и в другую сторону. Я счи-
таю, что теперь дело за Вашим письмом. Тем, что Вы его напишете, Вы, во всяком
случае, ничего испортить не можете.

В первых числах Октября я выеду сначала в прибалтийские страны, а числу-
к 18 Октября рассчитываю быть в Москве¹⁶². Если к тому времени Ваши письма
уже будут там получены, то мне будет возможно при случае узнать, подвинулось
ли дело. Если же Вы не напишете, то вторично начинать вопрос о Вас, после того
как Аркадьев сказал «пусть он напишет», а Вы не написали, мне будет, пожалуй,
неудобно.

В письме к Аркадьеву Вы можете сослаться на мой разговор с ним о Вас.
В письме к Бубнову лучше обо мне не упоминайте.

Спасибо большое за либретто. Я еще сразу не уловил тот угол, под ко-
торым его надо взять, но чувствую, что такой угол может существовать. Но
главное, это то, что я ищу сейчас не балетный сюжет, а оперный. Мариинский

¹⁵⁹ Берта Малько имеет в виду поездку Прокофьевых в СССР, которая завершилась 6 июня.

¹⁶⁰ ID:SPA_11025.

¹⁶¹ В конце июля — начале августа 1933 года Прокофьев ездил по Савойе, Альпам и Швейцарии. Поездку он совершил один, в автомобиле, взяв с собой книги, ноты и корректуры.

¹⁶² «В начале октября концерты в Латвии, Литве и Польше. В Москву предполагаю приехать 18-го» (письмо Прокофьева Мяковскому от 23 августа 1933 года) [9, 404].

театр предложил мне написать балет на Тиль Эйленшпигеля¹⁶³, взятого в советском аспекте. Это выходило любопытно, но мне не хотелось браться за балет.

Крепко жму Вашу руку и шлю сердечный привет Берте Израилевне.

Ваш¹⁶⁴

28

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ
[ОТКРЫТКА]

Кøbenhavn
19 сентября 1933.

Получено 21 сентября
Saint-Maxime

Дорогой Сергей Сергеевич.

Работы столько, что не успеваю Вам толково написать. В четверг 21 играю «Апельсины» (сюиту, 5 номеров). Концерт в 8.10, «Апельсины» после «Hebriden» (8 1/2) и Symph. Concert Haydn'a — 4 soli, orch. (21'), то есть около 8.40 вечера.

21 октября первый парадный концерт (до сих пор билеты не продаются, а раздаются, с 28 продаются очень дешево, и, кроме того, фраки, еще иностранные солисты — вот и «парадность»). Классическая симфония начинает концерт в 8 ч. 10. Потом Milstein¹⁶⁵.

Играл Классическую симфонию 6 сентября. Учил ее массу времени и очень не без пользы.

Сейчас получил — в № 24 «Рабочего и театра» — при статье Богданова-Березовского (он мне не отдал 15 рублей) «Музыкально-звуковой фильм» портреты — Ваш (по поводу «Подпоручика Кижे») и Шостаковича¹⁶⁶.

Сердечный привет

Ваш Малько¹⁶⁷

¹⁶³ Балеты на сюжет романа Ш. де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле» написали композиторы У. Кеддерич (постановка: Лейпциг, 1965), Е. Глебов (постановка: Минск, 1974).

¹⁶⁴ ID:SPA_11127.

¹⁶⁵ Натан Миронович Мильштейн (1903–1992) — американский скрипач, родился в России. Ученик П. Столярского, Л. Ауэра. Выступал совместно с В. Горовицем; находясь в гастрольной поездке 1925 года, они решили не возвращаться в СССР. Активно концертировал до 1988 года.

¹⁶⁶ «Рабочий и театр» — театрально-художественный журнал. Выходил с сентября 1924 по декабрь 1937 год в Ленинграде. Статья В. Богданова-Березовского [2, 14–15] называется «Слушая звуковой фильм... (в порядке постановки вопроса)». В статье действительно помещены маленькие изображения Прокофьева и Шостаковича и написано, музыку к каким фильмам они сочинили. Однако в тексте Прокофьев, как и его «Подпоручик Киже», не упоминается ни разу.

¹⁶⁷ ID:SPA_11189.

720

28
МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ
 [ОТКРЫТКА]

M-eur Serge Prokofieff
 5, rue Valentin Haüy
 Paris XV
 France
 2 октября 1933 года
 Prof. Nikolai Malko.
 Malmogade 3/mezz
 København Ø
 Danmark
 Получено 4 октября

Дорогой Сергей Сергеевич, хочется думать, что я Вас еще застану в Париже. Надеюсь, Вы слушали свою музыку, как я писал Вам¹⁶⁸. Кстати, отчего бы Вам раз навсегда не исправить ошибок в Ваших пьесах. Вот в Symphonie Classic в 1 части в начале репризы (C-dur) оказалась ошибка в альтах: 4 раза e вместо d. Очевидно так и играли десятки раз. Неплохо бы раз навсегда все это внести и в другие экземпляры.

На днях напишу т. Бубнову и Аркадьеву, так что, когда Вы будете в Москве, письма будут там. Конечно, буду Вам чрезвычайно благодарен, если снова вспомните о моем деле.

Либретто — это не я, а моя жена. Она рада, что Вы в нем как-то заинтересованы, но просит Вас определить время, оно может быть большим, пока либретто считается за Вами. Ей бы <не> хотелось, что называется, потерять его.

Здесь работа идет отлично. Город с его парками и утками по-прежнему мне очень нравится.

Вам и Вашему дому шлем самый хороший привет.

Ваш Малько¹⁶⁹

29
МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Malko
 Malmogade 3/mezz, København, ø
 Danmark.
 С 27 октября Boleslavská 6,
 Praha XII Č.S.R.
 16 октября 1933.
 Получено 21 октября.

Дорогой Сергей Сергеевич!

В Каунас я дирижировал много раз и в опере, и в концертах. Я знал Каунас еще тогда, когда вся Laisves Aleja¹⁷⁰ была мощена булыжником. При мне начали

¹⁶⁸ Малько сообщал Прокофьеву, что 21 сентября 1933 года будет играть на Радио сюиту из оперы «Любовь к трем апельсинам» (5 номеров). См. предыдущее письмо от 19 сентября.

¹⁶⁹ ID:SPA_11223.

¹⁷⁰ Laisves Aleja (Лайсвес-аллея — Аллея Свободы) — пешеходный бульвар, главная улица Каунаса.

ее асфальтировать, и с каждым приездом я спрашивал, сколько метров наново замощенных увижу я теперь. Так что относительно Kaunas мы с Вами поспорим. Видели там Dvarionas'а?¹⁷¹ Он очень способный, но с дефектами внутренне организационного порядка.

Одновременно идут письма avis-recommandé¹⁷² т. Бубнову и Аркадьеву. Заранее спасибо за разговоры обо мне.

О Ваших «зрелых» опусах. Вряд ли мне надо особенно до них развиваться¹⁷³. Третью симфонию¹⁷⁴ я несколько знаю, принимаю. Люблю ли, могу сказать лишь после того, как услышу в оркестре. «Портреты» меня очень интересуют. Партитуры не видал. Не попробуете ли Вы «развить» Ваше издательство и перестать делать тайны из Ваших сочинений, как для тех, кого надо «развивать», так и для тех, кто просто хочет с ними познакомиться.

Другое дело — для Вас, наверное, ясное: далеко не от одного только дирижера зависит поставить то или иное сочинение на программу (и это правильно!). Например, в марте в København'е будет играть по моему выбору Szigeti¹⁷⁵ и по моему же предложению Ваш концерт¹⁷⁶. Holm¹⁷⁷ очень расспрашивал меня, какого периода это сочинение и не очень ли modern.

Я, например, хотел бы, чтобы Вы играли здесь в будущем сезоне, но... 5-й концерт¹⁷⁸ здесь играть еще нельзя, а 2-й¹⁷⁹ пожалуй можно. Или 1-й¹⁸⁰ и solo.

Здесь работы миллион, а тут еще много времени отняли Milstein¹⁸¹ и особенно жених — Horovitz¹⁸². Теперь — Hindemith¹⁸³.

Вам от нас обоих пожелание самых фантастических успехов!

Приветы от обоих сердец.

Ваш Малько

¹⁷¹ Балис Доминико Дварионас (1904–1972) — литовский композитор, пианист, дирижер, педагог. Учился в Лейпциге, Берлине, Зальцбурге. Вся творческая деятельность музыканта была связана с Литвой.

¹⁷² Avis-recommander (фр.) — «заказное».

¹⁷³ Письма Прокофьева нет; возможно, это не случайность. Совет развиваться он давал людям, которые были неосторожны в отзывах о его музыке.

¹⁷⁴ Третья симфония до минор оп. 44, 1928.

¹⁷⁵ Йожеф Сигети (см. сноска 44).

¹⁷⁶ Первый концерт для скрипки с оркестром D-dur оп. 19 (1916–1917).

¹⁷⁷ Эмиль Хольм (см. сноска 39).

¹⁷⁸ Пятый концерт для фортепиано с оркестром G-dur оп. 55 (1932).

¹⁷⁹ Второй концерт для фортепиано с оркестром g-moll оп. 16 (1913).

¹⁸⁰ Первый концерт для фортепиано с оркестром Des-dur оп. 10 (1911).

¹⁸¹ Натан Миронович Мильштейн (см. сноска 165).

¹⁸² Владимир Самойлович Горовиц (1904–1989) — русский пианист. Жил в Европе и США. Провел премьерные исполнения в Америке Седьмой и Восьмой фортепианных сонат Прокофьева.

¹⁸³ Пауль Хиндемит (1895–1963) — немецкий композитор, дирижер, исполнитель на различных струнных инструментах, включая виолончель д'амур. Жил в Швейцарии и США. С оркестром под управлением Малько играл в Копенгагене свой Концерт для альта с оркестром «Der Schwanendreher».

P.S. Соберитесь, исправьте всю массу ошибок в изданиях Ваших сочинений и lassen Sie¹⁸⁴ внести поправки во все экземпляры партитур и голосов. Это очень разовьет качество исполнения Ваших опусов, как недозрелых, так и зрелых¹⁸⁵.

31

БЕРТА МАЛЬКО — ЛИНЕ ПРОКОФЬЕВОЙ
[Открытка]

5, rue Valentin Haüy
Paris XV
Praha XII,
Boleslavská 6.
9–11–1933.

Дорогая Лина Ивановна, пишу Вам на авось, так как не знаю, остались ли Вы в Париже. Дело в том, что Николай Андреевич будет исполнять 15 ноября (в среду) «Портреты» Сергея Сергеевича. Нет ли у Вас каких-нибудь сопроводительных программ или заметок к этой сюите? Если бы Вы смогли бы прислать их тотчас нам, они бы могли быть полезны Николаю Андреевичу, и он бы был Вам очень признателен. Если можно, пришлите express, так как 12-го воскресенье, а 13-го первая репетиция.

Что у Вас? Напишите несколько слов о себе. Собираетесь ли Вы разъезжать в этом сезоне? Мы приехали в Прагу только неделю тому назад. В Copenhagen'е было очень хорошо. Жаль, что Вы сейчас не приезжаете в Прагу, наша квартира выглядит гораздо уютнее и на днях у нас будет лишний диван на случай неожиданного приезда кого-нибудь из друзей.

Итак, ждем от Вас известий.

Целую Вас, Николай Андреевич приветствует.

Берта Малько¹⁸⁶

32

ЛИНА ПРОКОФЬЕВА — БЕРТЕ МАЛЬКО

Париж,
13 Ноября 1933.

Дорогая Берта Израилевна,

К сожалению Ваше письмо пришло слишком поздно, и уже не было возможности выслать Вам заметку о «Портретах». Жаль, что Вы не подумали об этом раньше.

Как раз сегодня получила письмо от Сергея Сергеевича. Он как всегда очень доволен своим пребыванием в СССР¹⁸⁷, концерты его проходят с большим успехом и вообще у него там много дел. Я ездила с ним весной на Кавказ и получила огромное удовольствие, хотя поездка была весьма утомительна для меня. На этот раз я осталась в Париже.

¹⁸⁴ «Позвольте» (нем.).

¹⁸⁵ ID:SPA_11266.

¹⁸⁶ ID:SPA_11316.

¹⁸⁷ В середине декабря, по возвращении из СССР, Прокофьев ездил с концертами по Италии.

В настоящее время, к сожалению, не предвижу поездки в Прагу, чтобы полюбоваться устройством Вашей квартиры, но С.ергей С.ергеевич будет в Праге 18 Января. Много занимаюсь — пою 3 Января в Риме. Дети здоровы, растут.

Целую Вас. Сердечный привет Николаю Андреевичу.

Ваша¹⁸⁸

33

БЕРТА МАЛЬКО — ЛИНЕ ПРОКОФЬЕВОЙ

Praha, Boleslavská 6, Praha XII.
20.XI.1933

Дорогая Лина Ивановна!

Очень жаль, что Вы все же не прислали никаких материалов о «Портретах». Ваше письмо пришло в день концерта и всякое пояснение было бы полезно Николаю Андреевичу. Я не могла написать Вам об этом раньше, так как о концерте мы узнали очень поздно и программа была установлена чуть ли не за неделю до концерта.

Посылаю Вам одну из рецензий¹⁸⁹. Портреты имели хороший успех. Если у Вас есть материалы и пояснения к этой пьесе, то пошлите нам теперь. Возможно, что Николай Андреевич поставит ее на программу в каком-нибудь из городов и обидно будет, если мы опять опоздаем.

Когда С.ергей С.ергеевич вернется в Париж?

Может случиться, что ко времени его приезда в Прагу мы будем в Лондоне или в Вене. Это будет очень обидно. На всякий случай запишите наш номер телефона 50061.

Будьте здоровы, целую Вас, сердечный привет от Николая Андреевича.

Берта Малько

[Рукой Н. А. Малько:]

Многоуважаемая Лина Ивановна, прошу Вас, пришлите о «Портретах» что у Вас есть теперь же, ибо это мне нужно независимо от ближайшего исполнения.

Приветы!

Малько¹⁹⁰

34

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Н. Малько,
Прага.

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France.
20 Декабря 1933.

Дорогой Николай Андреевич,

Пробыл в СССР до 1 Декабря, затем ездил в Италию¹⁹¹ и на днях вернулся в Париж. Приятно было узнать, что Вы играли в Праге «Портреты». Повторяли

¹⁸⁸ ID:SPA_11324.

¹⁸⁹ В собрании SPA эта рецензия не сохранилась.

¹⁹⁰ ID:SPA_11344.

¹⁹¹ 7 декабря 1933 года Прокофьев писал из Рима Мясковскому: «В Риме тепло, на улицах продают цветы» [9, 407].

ли где-нибудь еще и каково Ваше личное впечатление от них? В Риме Молинари сыграл III симфонию¹⁹², очень хорошо, — это почти что первое настоящее исполнение, благодаря ясности которого она достигла публики и вызвала большой успех.

Из разговора с целым рядом лиц в СССР я пришел к заключению, что конъюнктура для Вашей поездки туда вполне благоприятная: малое количество настоящих русских дирижеров и постоянные наскоки иностранных заставляют ценить хороших своих и относиться к ним бережно. Вообще есть тенденция (такая же тенденция в живописи) втягивать обратно случайно ушедшее за границу, но делать это в приятной для ушедших форме, дабы они почувствовали преимущество возвращения. Из всего заключаю, что Вам легко будет добиться разрешения на будущие выезды, тем более что этому за последнее время не особенно противятся, поскольку не надо выдавать валюту.

Сектор Искусства, которым заведывал Аркадьев, в настоящее время упразднен, хотя Аркадьев и продолжает играть роль. С Бубновым мне удалось повидаться только за несколько дней до отъезда, но к сожалению беседа сложилась так, что не пришлось поднять разговор о Вас. О всяких подробностях рассчитываю поговорить с Вами 18 Января, на какой день назначен мой клавирабенд в Праге. Неужели Вы будете в разъездах?

Передайте нежнейший привет Берте Израилевне. Крепко жму Вашу руку. От Лины Ивановны приветствие Вам обоим.

Ваш¹⁹³

35 Малько — Прокофьеву

Прага,
5-1-34.

Получено 10 января.

Дорогой Сергей Сергеевич!

Мы собираемся в Англию. Вышла задержка с голландской визой. К удивлению, получили без труда транзитную французскую визу. Уже были взяты билеты и приготовлена телеграмма Вам о том, что в субботу тогда-то проезжаем Париж. В Париже остановка больше трех часов, и мы рассчитывали Вас увидеть. Утром телефон — прибыла голландская виза. Все пришлось переделывать: менять билеты, получать визы.

Нам жаль, что Вас не увидим, но ехать все же надо через Голландию, и вот почему: мы ездим в 3-м классе и провести в пути в таких условиях 37 часов трудно, принимая во внимание, что Берта Израилевна не блещет силой и здоровьем, и я последние месяцы хвораю (мучительная возня с моей экзематичной кожей). А на голландском пароходе можно чуть не 5 часов поспать, это почти счастье.

¹⁹² Бернардино Молинари (1880–1952) — итальянский дирижер. С 1912 по 1944 год руководил оркестром Августео. 7 марта 1915 года провел исполнение Второго фортепианного концерта Прокофьева (солист — автор). Это была та первая редакция Второго концерта, которая впоследствии пропала и композитор написал вторую, в которой, по его словам, многое переменил.

¹⁹³ ID:SPA_11408.



Ил. 2. С. С. Прокофьев и Н. А. Малько в студии звукозаписи. Прага, 1935.
(Из личного архива Ю. Н. Малько)

Figure 2. Sergei Prokofiev and Nikolai Malko in the recording studio. Prague, 1935.
(From the private archive of George Malko)



Ил. 3. С. С. Прокофьев и Б. И. Малько (справа; слева неизвестное лицо). Прага, 1938.
(Из личного архива Ю. Н. Малько)

Figure 3. Sergei Prokofiev and Berta Malko (on the right; unknown person on the left). Prague, 1938.
(From the private archive of George Malko)

Я вернусь в Прагу 28 января, Берта Израилевна останется еще в Лондоне (изучение языка). Жаль очень, что не увидим Вас в Праге. Мне так это хотелось и вообще, и по эгоистическим соображениям: смертельно хочется ехать в СССР и не вижу пути к осуществлению этого. Написал Бубнову и Аркадьеву. Оба не ответили. Это меня не удивило, там насчет ответов вообще тухо. Ехать на ура я не могу: я связан материально с многими родными и близкими, должен выкочаивать валюту, второе, — я не считаю ни нужным, ни возможным прекращать хорошую и нужную не только для меня, но и для советского престижа работу на Западе, другими словами, все сводится к тому, о чем Вы писали перед своим первым приездом в СССР: дайте гарантию, что выпустите обратно. У меня нет не только гарантии, но, что может быть важнее, нет протекции. Можно гордиться тем, что у меня никогда не было протекции ни во время службы в императорском театре, ни после революции, но «мине от эстафы ни лекче».

С другой стороны, я чувствую: Вы были правы, когда говорили, что время работает на меня. Теперь больше, чем раньше, я надеюсь, что буду работать в СССР, не прерывая связи с Западом: достаточно внимательно смотреть газеты и журналы, которые в больших количествах присыпает мне брат.

«Портреты» в Праге были выучены и сыграны хорошо¹⁹⁴. В Праге новые сочинения, если они нечешского или по крайней мере не французского происхождения, обычно успеха не имеют и встречаются недоверчиво. При этих условиях можно отметить несомненный успех «Портретов». И в прессе хвалили. Всю прессу я послал Веберу вместе с программкой.

26 января в Лондоне в Радио (по-видимому с публикой) дирижирую программу современных советских авторов: «Портреты», 7-ую Мяковского¹⁹⁵ и по их желанию повторяю «Нос» Шостаковича¹⁹⁶. Начало в 9 часов по английскому времени.

Вы спрашиваете мое впечатление. Целиком, как симфоническое сочинение нравится больше, чем «Апельсины» или «Шуты»¹⁹⁷. Затрудняет клочковатость музыки. 1-ю и последнюю части я дирижировал наизусть и в таком случае есть проверка: в первой части я часто ошибался в определенных местах, даже на концерте была затычка в памяти и именно вследствие того, что музыка из кусочков, не всегда для меня убедительно связанных. В этом смысле для меня наилучшая часть финал. Потом 1-я, Генерал. Мне кажется, что в 3-й симфонии совсем нет этой разорванности. Надеюсь, удастся и до нее добраться, — ведь это далеко не от меня одного зависит.

Простите, что пишу то, что, может быть, Вам не нравится, но Вы сами спросили, а отвечать не то, что думаю — бессмыслица.

Караул, надо бежать на вокзал.

Еще одно: освободите либретто балета Берты Израилевны: Вы написали так, что Берта Израилевна считает себя связанный и не может им распоряжаться¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Впервые Малько продирижировал сюитой 15 ноября 1933 года.

¹⁹⁵ Симфония си минор в двух частях оп. 24 (1922).

¹⁹⁶ Симфоническая сюита из оперы «Нос» в 7 частях оп. 15а (1928).

¹⁹⁷ Н. А. имеет в виду симфоническую сюиту «Шут» оп. 21bis (1922).

¹⁹⁸ См. выше письмо Берты Малько от 29 июля (№ 26) и ответное письмо Прокофьева от 28 августа 1933 года (№ 27).

Скажите просто, что оно Вам не будет нужно, это необходимо для порядка: тогда Берта Израилевна может им распоряжаться.

От нас обоих вам всем — самое лучшее.

Ваш Малько¹⁹⁹

36

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

47, Belsize Park, London N.W.3 ...

tel. Primrose 2190

15 января 1934 г.

Дорогой Сергей Сергеевич,

26/I в 9 часов вечера по английскому времени дирижирую в BBC (studio в Broadcasting House²⁰⁰, «before audience»²⁰¹). «Портреты».

Репетиции 25/1 в 10 утра, в 2½, в пятницу 26/1 в 10 утра. Сообщаю на случай, ибо 31 Вы здесь играете²⁰². Во всяком случае, я уезжаю 27 утром, а Берта Израилевна остается еще несколько недель в London'е и при желании Вы можете ее увидеть.

Очень приветы

Ваш Малько²⁰³

37

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

Н. Малько, Лондон

5, rue Valentin Haüy,

Paris XV, France

16 Января 1934

Дорогой Николай Андреевич,

Конечно, легко бросить в меня камнем за клочковатость «Портретов», буде Вы знаете, как они создавались, и особенно после того как, не совсем твердо выучив, Вы ощутили заскоки на стыках. Все же льщу себя надеждой, что при повторных исполнениях стыки сгладятся и Вы вдруг ощутите даже некоторую текучесть. С музыкальной точки зрения я лично предпочитаю оба женских портрета.

26-го, увы, я сам составляю Вам конкуренцию в эфире, исполняя в радио в Турине Пятый концерт. В Лондон приеду 29-го вечером и с величайшим удовольствием разыщу Берту Израилевну. От покусительства на ее либретто освобождаю ее, ибо пришел к заключению, что балет для Большого театра надо писать все-таки «великолепный», с бархатными костюмами и пр. Иначе публика не ходит.

¹⁹⁹ ID:SPA_11503.

²⁰⁰ Дом Радиовещания в Лондоне, штаб-квартира BBC. Передачи из здания в Портленд-Плейс начались в 1932 году.

²⁰¹ «С публикой» (англ.).

²⁰² Концерт Прокофьева в Лондоне 31 января 1934 года.

²⁰³ ID:SPA_11550.

Читал, что в Ливерпуле только что исполнялась симфония Мясковского. Соединив это с тем, что Вы написали мне на открытке ливерпульского отеля, сообразил, что это Вы. Неужели опять Пятая? Надо играть Тринадцатую: Мясковский показывал ее мне в Москве, и это несомненно одна из лучших его симфоний, к тому же гораздо более свежая в смысле использования оркестра²⁰⁴.

Сегодня еду в Прагу. Как жаль, что Вас там не будет. Придется утешаться за шахматной доской с Ильиным-Женевским!²⁰⁵

Много приветов.

Ваш

Польщен, что Вы адаптировали мой сокращенный стиль для писем. Не предложить ли его Бубнову, для обязательного введения в советские школы?²⁰⁶

38
МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

Boleslavská 6, Praha XII
20 апреля 1934.

Получено 18 мая.

Дорогой Сергей Сергеевич,
Спасибо за открытку.

Мои дела с Москвой в следующем положении: после разговоров двоих лиц, которым я писал (дирижер Хайкин²⁰⁷ и управляющий делами Большого театра Биндлер²⁰⁸), директор филармонии Райский²⁰⁹ прислал мне телеграмму с предложением занять должность постоянного дирижера в Филармонии. Я ответил, что у меня есть уже ряд контрактов на будущий год вплоть до конца сезона и потому я не могу приехать на весь сезон, но был бы рад приехать на время, для чего сумел бы найти сроки. Конечно, сделать я это мог бы только при условии, что мне будет гарантирована возможность выполнить мои дальнейшие обязательства за границей. Мне пишут, что моим ответом в Филармонии «огорчены» и будут мне писать. Посмотрим.

²⁰⁴ В советском музыкоznании Тринадцатая симфония долгое время считалась неудачной.

²⁰⁵ Александр Федорович Ильин-Женевский (1894–1941) — шахматист, литератор, журналист, теоретик шахмат. Большевик по убеждениям, участвовал в революции 1917 года. Участвовал в I Московском международном турнире 1925 года и 18 ноября одержал сенсационную победу над чемпионом мира и любимцем московской публики Хосе Раулем Капабланкой.

²⁰⁶ ID:SPA_11558.

²⁰⁷ Борис Эммануилович Хайкин (1904–1978) — советский дирижер. Ученик К. С. Сараджева и Н. А. Малько, занимался также у Н. С. Голованова и В. Сука. Дирижировал в театрах Ленинграда и Москвы. С 1954 года до смерти служил в Большом театре.

²⁰⁸ Илья Григорьевич Биндер — в 1936–1937 годах служил управляющим делами Большого театра.

²⁰⁹ Назарий Григорьевич Райский (1875–1958) — директор Росфилма (1933–1934), в 1939–1942 годах художественный руководитель музыкального радиовещания, заведующий Большшим залом Московской консерватории. В молодости — певец (лирико-драматический тенор), вокальный педагог, искусствовед.

В Лондоне тоже огорчены тем, что Московский армянский квартет²¹⁰ после всех заверений и телеграмм вдруг не приехал. То же произошло с Гавриилом Поповым²¹¹. Последнее в В.В.С.²¹² не понимают, ибо Попов был приглашен по Вашей просьбе и англичане не представляют себе создавшегося положения. Спрашивали меня совета, как же быть дальше с приглашением советских артистов. Я не мог дать никакого совета.

Я дважды дирижировал в Лондоне «Бориса»²¹³. Пользуясь тем, что Вы в Москве, и предполагая, что «дело Мусоргского» Вам не чуждо, хочу сказать Вам два слова о том положении, в каком очутится всякий, пожелающий поставить «подлинного» «Бориса». В клавире есть много сносок, которые указывают якобы на невероятную тщательность редакторов по отношению к тексту, партитуре, их расхождениям и т. д. На самом же деле не указано множество расхождений клавира с партитурой (вплоть до иной группировки тактов, иного расположения вокальной строчки, существенных различий самой музыки).

Кроме того, в партитуре и особенно в голосах ошибок, точно вшей на беспризорном в тифозное время. Прибавьте скверную бумагу, тесноту и чрезвычайную неясность голосов и поймете, что случится, когда за «Бориса» пожелает взяться кроме меня другой дирижер.

Два года тому назад я писал обо всем этом Н. Я. Мясковскому с просьбой передать это все Ламму²¹⁴, ибо он «на письма не отвечает» (Вы представляете, как к этому свойству отнесся бы любой заграничный дирижер, который работал бы над «Борисом!»).

С тех пор прошло два года (даже больше), и материал «Бориса» находится в таком же безобразном состоянии, как и был.

Хотел я получить материал из Вены, над которым столько поработал в Берлине, но получить его нельзя было из-за какого-то странного недоразумения

²¹⁰ Квартет им. Комитаса. Был основан в 1924 году студентами Московской консерватории. До 1976 года квартет базировался в Москве, с 1976 года его постоянная база — Ереван.

²¹¹ Гавриил Николаевич Попов (1904–1972) — советский композитор, ученик В. Щербачева, автор многих произведений, в том числе знаменитого Септета оп. 2 (1927; в 1971 году, при издании, композитор дал этому сочинению название Камерная симфония, не изменив при этом ни одной ноты), шести симфоний, нескольких инstrumentальных концертов. Среди его работ — камерные сочинения, незавершенная опера «Александр Невский», музыка к кинофильмам.

²¹² В.В.С. — British Broadcasting Corporation (Британская вещательная корпорация), в настоящее время — Британская общенациональная телерадиовещательная организация). Основана в 1922 году. В 1936 году запустила телеканал BBC Television Service.

²¹³ Соученик Прокофьева по консерватории Владимир Александрович Драницников в 1928 году представил публике Кировского театра «Бориса Годунова» в авторской редакции. Подлинного Мусоргского в его собственной оркестровке стали исполнять многие дирижеры. Тогда же вышло четырехтомное издание партитуры оперы, подготовленное Б. В. Асафьевым и П. А. Ламмом, клавир оперы. Н. А. Малько впервые исполнил «Бориса Годунова» на берлинском радио в 1932 году, в 1934 году — в Лондоне, на сцене.

²¹⁴ Павел Александрович Ламм (1882–1951) — пианист, редактор, музыкoved, текстолог. Вместе с Асафьевым активно работал над восстановлением авторских текстов русских композиторов-классиков (Мусоргский, Бородин, Чайковский). Сотрудничал с Прокофьевым, переводя по указаниям автора его дирекционы в партитуры; осуществил переложения ряда его симфонических опусов (для фортепиано в 8 рук).

730

между Москвой с одной стороны, Оксфордом²¹⁵ и «Универсал Эдисон»²¹⁶ с другой.

Повторяю, пишу Вам только потому, что дело с изданием подлинного Мусоргского может оказаться Вам не чуждым. Тогда, возможно, Вы сумеете объяснить кому надо вред такого положения и убедить в необходимости хотя бы самой поверхностной корректуры партитуры и голосов*. Если же Вас это дело в корне не интересует, то прошу о моем письме и не заикаться, ибо меня совершенно не интересует возможность или необходимость бесцельно наговорить неприятности Ламму или Асафьеву.

Я прилетел из Лондона 17-го — и 19-го уже дирижировал здесь. Берта Израилевна осталась «дохварывать» в Лондоне и вернется дней через 10.

Всего доброго и приветы — Вам и тем, кому случайно передадите.

Ваш Малько²¹⁷

* В London'е с возмущением повторяли: сколько тратится лишних времени и денег. А я с грустью добавлял: и как это отражается на качестве работы! (Больше $\frac{1}{4}$ оркестровых репетиций ушло только на ошибки академического издания, и это после громадной работы опытнейшего в Англии библиотекаря!) [примечание Н. А. Малько. — H. C].

39

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ
[Открытка].

Москва 19, Гоголевский бульвар,
Сивцев Вражек 4 кв. 11.
Н. Я. Мясковскому для С. С. Прокофьева
Moskva, U.S.S.R.
8 июля 1934 года.

Получено 23 июля.
Hammer-am-See, Nord Böhmen, Č.S.R.
Villa Marie — это до 19 августа,
потом до 25 октября
Statsradiofonie, København.

Дорогой Сергей Сергеевич, Получил Ваше письмо из Казани²¹⁸. Позавидовали. Что же это с Московской филармонией? Почему Вы не имеете с ней дела, и как это вообще возможно?²¹⁹ Конечно, ответа из Филармонии я не получил, и дело о моей поездке в СССР не двинулось ни на шаг.

Что до «Бориса», то дело не только в голосах, но и в несоответствии партитуры с клавираусцем — это во всяком случае хуже голосов, и ответственные в этом редакторы.

²¹⁵ Oxford University Press.

²¹⁶ См. сноска 48.

²¹⁷ ID:SPA_13262.

²¹⁸ В июне 1934 года Прокофьев плавал на пароходе «Жорес» по рекам Каме и Белой.

²¹⁹ Оркестр филармонии находился в неудовлетворительном состоянии, с целью повышения художественного уровня коллектива велись переговоры с рядом дирижеров, о чем Прокофьев в это же время переписывался с Мясковским.

В Paris, к сожалению, все не удавалось почему-то встретиться с Линой Ивановной. Лишь в конце, когда мы из-за Toscanini²²⁰ остались несколько дней, наладилась встреча. Потом были еще раз, когда у Лины Ивановны был народ. К сожалению, был некий Фр. Феррү²²¹, который «только хотел со мной познакомиться» и который тотчас бесцеремонно стал навязывать мне свои сочинения (и даже очень бесцеремонно) и уже приспал партитуры. Потом я узнал, что он — критик. Недаром Scherchen²²² держит в Париже его, Фл. Шмита²²³ и еще кого-то в этом роде... Лазарь Леви²²⁴. Нам здесь хорошо. Я много работаю, но и природу вкушаем. Жена работает над русской грамматикой и синтаксисом (честное слово!). Оба работаем по языкам. Приветы Вам и Николаю Яковлевичу.

Ваш Малько²²⁵

40

ПРОКОФЬЕВ — МАЛЬКО

N. Malko,
Hammer am See, Tchécoslovaquie.

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France.
26 Июля 1934.

Дорогой Николай Андреевич,
Я уехал из Москвы 10 Июля, и Вашу открытку Мяковский переслал
в Париж²²⁶.

В Московской Филармонии междуцарствие продолжалось до моего отъезда. Я потому предпочитал давать концерты с радио, что, во-первых, там оркестр лучше, чем в Филармонии, а во-вторых, музыкальной его частью заведует очень приличный человек, Борис Евсеевич Гусман²²⁷, с которым гораздо легче вести дела, чем с постоянно меняющимися дирекциями Филармонии. В Ноябре и Декабре я буду снова выступать с оркестром радио. Открытые концерты они дают в Большом зале Консерватории или в Колонном зале, иногда же в собственном, но он мал (900 человек) и плох акустически. Постоянные дирижеры в радио

²²⁰ Артуро Тосканини (1867–1957), итальянский и американский дирижер.

²²¹ Пьер-Октав Феррү (1900–1936) — композитор, музыкальный критик, автор нескольких инструментальных сочинений.

²²² Герман Шерхен (1891–1966) — немецкий дирижер и педагог.

²²³ Флоран Шмит (1870–1958) — французский композитор и дирижер. Занимался также критической деятельностью.

²²⁴ Лазарь Леви (1882–1964) — французский пианист и композитор. Широко концертировал в Европе, Израиле, Японии, бывал в СССР. Впервые исполнил многие сочинения М. де Фалья и Д. Мийо. Был выдающимся фортепианным педагогом.

²²⁵ ID:SPA_12005.

²²⁶ См.: [9, 425].

²²⁷ Борис Евсеевич Гусман (1892–1944), театральный критик. В разные годы занимал административные должности: заместителя директора и заведующего репертуарной частью Большого театра, заведующего сектором искусств в Управлении центрального радиовещания и др.

теперь Гаук и Себастьян, но гастролеры тоже занимают значительную часть сезона (Фительберг²²⁸, Фрид²²⁹ и др.).

Мне трудно сказать, на которое из двух учреждений выгоднее Вам делать ставку, но я думаю, что Вы могли бы переписываться с обоими, тем более что Гусману я говорил о Ваших желаниях. Вообще, хотя Ваша поездка в СССР и попала в некий период стоячей воды, но время продолжает работать на Вас, т. к. с одной стороны, Ваш престиж за границей увеличивается, а с другой стороны, в СССР все больше и больше нуждаются в квалифицированных спецах, и следовательно, относятся к ним с большим вниманием.

Самый сердечный привет Берте Израилевне и Вам от нас обоих. Извините за Феру.

Ваш²³⁰

41

МАЛЬКО — ПРОКОФЬЕВУ

До 26 октября
Malmøgade 3/mezz, København ø
Потом Boleslavská 6, Praha XII,
12 сентября 1934 г.

Дорогой Сергей Сергеевич,

Очень прошу, ответьте мне поскорее на вопрос: можно ли послать деньги на польскую станцию, граничную с Негорелым²³¹ (кажется, Столбцы)²³² на имя пассажира, который будет проезжать эту станцию с советским паспортом!

Дело в том, что моему ученику дирижеру Шерману²³³ после двухлетних пыток дали наконец паспорт (болезнь ступней ног, инвалид, страдалец, надо снова делать операцию). Ему не дали права взять ни одного цента, решили, что я буду платить. Я и буду это делать, но человеку надо доехать, он инвалид, часто на костылях, не может тащить чемоданы, а в Столбцах и в Варшаве пересадки.

²²⁸ Гжегож Фительберг (1879–1953), дирижер, композитор, скрипач. В 1914–1921 жил и работал в Петербурге. Друг Прокофьева. Его концерты после большого перерыва прошли в СССР в 1933 году.

²²⁹ Оскар Фрид (1871–1841) — немецкий дирижер и композитор. Считал себя учеником Малера и страстно пропагандировал творчество австрийского композитора. Много работал в СССР, умер в Москве.

²³⁰ ID:SPA_12035.

²³¹ Негорелое — до 1921 года почтовая, а с 1921 по 1939 год — советская пограничная станция в 48 километрах от Минска.

²³² Столбцы — основанное в 1593 г. как польское поселение на берегу Немана, в 1793 году было включено в состав Российской империи. В результате советско-польской войны в 1921 году отшло к Польше. С 1939 года — в составе БССР. В момент написания этого письма Столбцы — польская пограничная станция. Владимир Маяковский, который проходил в Столбцах таможенный досмотр, написал здесь стихотворение о советском паспорте. Столбцы и Негорелое расположены на расстоянии примерно 15 км друг от друга.

²³³ Исаи Эзрович Шерман (1908–1972) — дирижер, концертмейстер, педагог. Был дирижером-постановщиком балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова (1940).

У Вас, если не ошибается Берта Израилевна, счет в Столбцах. Вот и прошу сообщить, на чье имя, как посыпать.

Спасибо за доброжелательство в отношении поездки в СССР (когда мне говорят комплименты, сравнивая с Toscanini, я отвечаю: да, между нами кое-что общее есть: Toscanini не хочет дирижировать в Италии, а я пока не могу в Союзе). Я получаю много газет и журналов из Москвы, многое в смысле развития, отставания, движения перемен для меня ясно. Многое рассказал Вл. Фогель²³⁴, с которым случайно встретились на одной маленькой станции в Чехии, ехали вместе, а потом он был у нас. Для меня ясно: положение Филармонии в Москве трагично — никто ею не интересуется, а в Radio и служить выгоднее, и учреждение в смысле продукции на виду — дело музыкальное там, видно, развивается как одно из звеньев всего Radio. Не хотят понять, что Radio никогда не уничтожит потребности в настоящей Филармонии, которая должна обслуживать не только Москву и РСФСР, но и весь Союз (поездки) и ездить за границу. Не понимают, что оркестровое исполнение в Союзе не на высоте, что «Себастианы»²³⁵ его не спасут. Главное — понимают, что Москва — театральный город и не интересуется музыкальным исполнением, и большинство не сознает необходимости добраться до настоящей музыкальной культуры и в школе, и на эстраде. Вот на Украине в этом отношении есть движение вперед, возможно и результаты будут заметные.

Что до меня лично, я уже думаю, что время за меня. Лет через 20 наверно можно будет работать и в Союзе, и за границей. Трудно ждать, а пока единственный путь — протекция. У меня ее нет. Старое по закваске рвотное отношение к протекции вообще, а теперь жалею, готов был бы и по протекции ездить. Вы были правы, когда сказали мне в Париже — «разве можно уехать и никого не оставить»...

Еще раз спасибо Вам за желание помочь. С удовольствием связался бы с Гусманом. Про него слышал хорошее. Главное — говорили, что он серъезен. Такая редкость...

Еще одно — сообщаю Вам исключительно для сведения: сестра Мяковского в Вгпо бедствовала до крайности (болезни у больших и малых — 5 ребят, младшему года 2). Наконец летом выселили из квартиры (уже новой, крохотной, в 1 комнату). Они переехали в Bratislava (Presburg), где муж Варвары Николаевны пытается как-то работать со своим братом. Мы делали что могли — деньги и особенно вещи, но у меня около 14–15 полных или неполных иждивенцев, мне трудно помогать случайным людям (а некоторые сволочи еще и надувают). Я пишу Вам лишь для сведения. Я не знаю заграничных материальных дел Николая Яковлевича, не знаю его отношения к сестре, но счел нужным написать Вам, чтобы Вы могли ему рассказать. Адреса Варвары Яковлевны я не знаю, но найти можно²³⁶.

Здесь в København о нам хорошо. И работа чудесная. Для меня это и счастье, и возможность существования, и школа, и оправдание, и сама жизнь.

Потом 4 и 9 ноября Praha. 19 ноября Wien и т. д. (Не раз Англия, Варшава, Вена, Praha, весной снова милый Kobenhagen).

²³⁴ Владимир Рудольфович Фогель (1896–1984) — композитор российского происхождения. Учился и жил в Германии, Франции, Бельгии, Англии, Швейцарии. В своих композиторских работах стремился к синтезу речи и пения.

²³⁵ Малько имеет в виду дирижера Г. Себастиана (см. сноску 124).

²³⁶ См. письмо Малько Прокофьеву от 21 сентября 1932 года (№16).

Здесь Боровский. Приедет играть в ping-pong. Надеюсь, Берта Израилевна ему пропишет — она хорошо играет.

От нас обоих и Вам* и ребятам очень хорошие приветы.

Ваш Малько²³⁷

* По ошибке Вам, читай «вам», то есть Лине Ивановне и Вам [примечание Н. А. Малько. — H. C.]

Использованная литература

1. *Андроников И. Л.* Воспоминания о Большом зале // И. Л. Андроников. К музыке. М.: Советский композитор, 1992. С. 26–39.
2. *Богданов-Березовский В.* Слушая звуковой фильм (в порядке постановки вопроса) // Рабочий и театр. 1933. № 24. С. 14–15.
3. *Малько Н. А.* Воспоминания. Статьи. Письма // общ. ред. Л. Н. Раабена, сост. и автор примеч. О. Л. Данскер. Л.: Музыка, 1972. 383 с.
4. *Малько Н.* Основы техники дирижирования / пер. с англ. Б. А. Малько. М.-Л.: Музыка, 1965. 219 с.
5. *Mope C.* Глазами друга // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы / сост. и ред. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдельман. Изд. 2, доп. и перераб. М.: Музыка, 1965. С. 371–378.
6. *Набоков В.* Пьесы / сост., вст. ст. и comment. И. Толстого. М.: Искусство, 1990. 287 с.
7. *Прокофьев С. С.* Дневник: в 3 т. Ч. 1: 1907–1918. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 812 с.
8. *Прокофьев С. С.* Дневник: в 3 т. Ч. 2: 1919–1933. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 890 с.
9. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мяковский. Переписка / сост. М. Г. Козлова, Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.
10. *Ростропович М. Л.* Встречи с С. С. Прокофьевым // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 471–479.
11. *Эйзенштейн С. М.* Из лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном» // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 591–610.
12. *Malko B.* Memoires of the Friendship: from the journals of Berthe Malko / transl. and publ. by G. Malko // Three Oranges Journal. No. 16 (May 2008). P. 3–8.
13. *Malko N.* A Certain Art / transl. and introd. article by G. Malko. New York: W. Morrow. 1966. 235 p.
14. *Mann N.* Prokofiev's 1935 Recordings // Three Oranges Journal. No. 6 (November 2003). P. 2.
15. *Nice D.* Prokofiev: From Russia to West, 1918–1935. New Haven and London: Yale University Press, 2003. XVI, 390 p.

Получено: 1 апреля 2022 года

Принято к публикации: 19 ноября 2022 года

Об авторе:

Наталья Павловна Савкина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

²³⁷ ID:SPA_12126.

References

1. Andronikov, Irakliy L. 1992. "Memories about the Great Hall." In Idem. *K muzyke [To Music]*, 26–39. Moscow: Sovetskiy kompositor. (In Russian).
2. Bogdanov-Berezovskiy, Valerian M. 1933. "Listening the Sound Film (Posing the Question)." *Worker and Theater*, issue 24, 24–25. (In Russian).
3. Malko, Nicolai A. 1972. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters], edited by Lev N. Raaben, compiled and annotated by Ol'ga L. Dansker. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
4. Malko, Nicolai A. 1965. *Osnovy tekhniki dirizhirovaniya* [Fundamentals of the Technic of Conducting], transl. from English by B. Malko. Moscow and Leningrad: Muzyka.
5. Moreau, Serge. 1965. "Glazami druga [By the Friend's Eyes]." In *Prokof'ev. Stat'i i materialy* [Prokofiev. Articles and Materials], compiled and edited by Israel V. Nestiev and Georgiy Ya. Edelman, 371–78. 2nd edition, revised and enlarged. Moscow: Muzyka. (In Russian).
6. Nabokov, Vladimir V. 1990. *P'esy* [Plays], edited and commented by Ivan N. Tolstoy. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Prokofiev, Sergei S. *Dnevnik, 1907–1918* [Diary, 1907–1918], in 3 vols., 1st part. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. (In Russian).
8. Prokofiev, Sergei S. *Dnevnik, 1919–1933* [Diary, 1919–1933], in 3 vols., 2nd part. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. (In Russian).
9. Kozlova, Miral'da G., and Nina R. Yatsenko, ed. 1977. *S. S. Prokof'ev i N. Ya. Myaskovskyi. Perepiska* [S. S. Prokofiev and N. Ya. Myaskovsky. Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
10. Rostropovich, Mstislav L. 1961. "Vstrechi s Prokof'evym [Encounters with Prokofiev]." In *Materialy, dokumenty, vospomnaniya* [Materials. Articles. Memoirs], ed. by Semen I. Shlifstein, 471–79. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russian).
11. Eisenstein, Sergei M. "From the Lectures about Music and Color in 'Ivan Terrible'." In Idem. *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh* [Selected Works in Six Volumes], vol. 3, 591–610. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
12. Malko, George, ed. 2008. "Memories of the Friendship: From the Journals of Berthe Malko," translation and publication by George Malko. *Three Oranges Journal*, no. 16 (May 2008), 3–8. <http://sprkfv.net/journal/three16/memories1.html>.
13. Malko, Nicolai A. 1966. *A Certain Art*, translation and introductory article by George Malko. New York: W. Morrow.
14. Mann, Noëlle. "Prokofiev's 1935 Recordings." *Three Oranges Journal*, no. 6 (November 2003), 2. <http://sprkfv.net/journal/three06/1935recordings.html>.
15. Nice, David. 2003. *Prokofiev: From Russia to West, 1918–1935*. New Heaven and London: Yale University Press.

Received: April 1, 2022

Accepted: November 19, 2022

Author's Information:

Nataliya P. Savkina — Ph.D. (Art Studies), Associate Professor at the Russian Music History Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Научная статья

УДК 78.036

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.03>

Метафизика звуковых объектов Петера Аблингера

Светлана Витальевна Лаврова

Академия русского балета имени А. Я. Вагановой,
ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург 191023, Российская Федерация
slavrova@inbox.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Аннотация. Статья посвящена анализу фонореализма австрийского композитора Петера Аблингера на материале его сочинений: «Белое/Белёсое 31e» (*Weiss/Weisslich 31e*) и цикла пьес для инструментальных ансамблей и различных звуковых инсталляций «Квадратуры» (*Quadraturen*). Репрезентации шумов, зафиксированных в качестве «акустических фотографий», размывают у Аблингера границы между реальным и иллюзорным, предметным и абстрактным, располагая к размышлению, как мы воспринимаем то, что видим и слышим. В концепции фонореализма и в технической специфике воплощения Аблингером акустических фотографий прослеживается развитие художественных методов конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенмана и французского спектрализма; также проводятся параллели с объект-ориентированной онтологией Грэма Хармана и понятием гиперобъекта в философии Тимоти Мортона.

Ключевые слова: фонореализм, Петер Аблингер, «Квадратуры», «Белое/Белёсое 31e», Грэм Харман, Тимоти Мортон, новая музыка

Для цитирования: Лаврова С. В. Метафизика звуковых объектов Петера Аблингера // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 736–751.
<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.03>.

MODERN COMPOSITION

Research article

Metaphysics of Sound Objects by Peter Ablinger

Svetlana V. Lavrova

Vaganova Ballet Academy,
2, Zodchego Rossi Street, St. Petersburg 19102326, Russia
slavrova@inbox.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Abstract. The article is devoted to the analysis of the phonorealism of the Austrian composer Peter Ablinger as exemplified in his compositions: the *Weiss/Weisslich 31e* and the cycle of pieces for instrumental ensembles and various sound installations *Quadraturen*. In Ablinger's works, the representations of noises recorded as "acoustic photographs" blur the boundaries between the real and the illusory, the objective and the abstract; this kind of music is conducive to reflection on how we perceive what we see and hear. In the concept of phonorealism and in the technical specificity of Ablinger's transcription of acoustic photographs, the development of artistic approaches of concrete instrumental music by Helmut Lachenmann and of French

spectral music can be traced. Parallels are also drawn with the object-oriented ontology by Graham Harman and the concept of a hyperobject in the philosophy of Timothy Morton.

Keywords: phonorealism, Peter Ablinger, "Quadraturen", "Weiss/Weisslich 31e", Graham Harman, Timothy Morton, new music

For citation: Lavrova, Svetlana V. 2022. "Metaphysics of Sound Objects by Peter Ablinger." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 4 (December): 736–51. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.03>.

Понятие «звуковой объект» в музыке XXI века крайне сложное и неоднородное. Вытеснив «музыкальный звук» в качестве основного используемого композитором материала, «звуковой объект» указывает на комплексное представление различных акустических форм: атак, импульсов, призвуков и их временных репрезентаций. Эти компоненты в полифоническом взаимодействии провоцируют возникновение разнообразных смысловых контекстов и ассоциативных связей с явлениями действительности.

Искусство искаженной реальности в творчестве австрийского композитора Петера Аблингера (род. 1959) базируется на использовании шума вне какой-либо символики: шум для него не является синонимом ни хаоса, ни энтропии [18, 1]. Как музыкальный материал шум представляет собой срез окружающей реальности, который рассматривается через новую музыкальную оптику. Свои яркие внemuзыкальные идеи Аблингер пронес через познание природы звука, времени и пространства. В его творчестве шумы взаимодействуют с пространственными структурами, представленными в различных спектральных моделях/транскрипциях. Композитор уверен, что музыка, функционирующая благодаря исключению реальности из своего смыслового поля, конкурирует с восприятием [8, 2].

Монотонность и избыточность, плотность и разреженность, распад и интеграция — все эти компоненты творчески трансформируются в новые формы. В этой метафизике звуковых объектов со всей определенностью невозможно сделать выводы о том, чем же в действительности является тот или иной объект. Концепция репрезентации у Аблингера размывает границы между реальным и иллюзорным, между предметным и абстрактным.

Сущностные качества определяет дискретное множество чувственных характеристик, подчеркивающее многообразные свойства объектов. Звук, обладающий тактильностью и текстурностью, ассоциируемый с теми или иными явлениями реального мира, в новых условиях получает индивидуальную траекторию восприятия, проходящую через оптику того или иного реципиента/слушателя. Звуковой репрезентант становится фантазийным непостижимым образом, в котором мы можем не узнать первоначальный объект. Миметические свойства звуковых структур в таком случае вытесняются аудиомимикией: при помощи специальных технологий ресинтеза Аблингер преобразует полевые записи в музыку для инstrumentального ансамбля или оркестра и сопоставляет ее затем с первоначальным вариантом, звучащим во многих случаях через колонку. Идеи Аблингера находятся в согласии с утверждением Эндрю Чанга: «Значение-как-картирование (meaning-as-mapping) <...> представляет собой структуру,

в которой базовыми единицами смысла являются референциальные, символические или семантические отношения» [12, 1.1.5].

В современном понимании искусство есть утопическая реальность — знаки иных миров, которые разворачиваются в сознании художника и в воображении реципиента; это встречное движение, которое находит общую точку в восприятии произведения. Внешняя антимиметическая направленность абстрактного искусства XX века — в действительности лишь смещение фокуса, который размывает эффект присутствия реальности в объектах¹.

Для Аблингера основополагающим является изменение восприятия. Происходящая в его рамках эстетическая дестабилизация, следуя через ассоциации и мыслительные процессы, возвращает реципиента к первоначальному слуховому образу, очищенному от стереотипов. Таковым для композитора может быть белый шум — утопический звуковой материал, использование которого подобно невидимому «белому на белом». Усиливая чувствительность к тончайшим звуковым сущностям, тишайшим и непостижимым звуковым объектам, Аблингер испытывает свойства «телесного слуха», отзывающегося даже на едва заметные вибрации.

Пережив в определенный период своего творчества увлечение экспериментальной фотографией, Аблингер стремился разработать концепцию музыки, смежную фотореализму в изобразительном искусстве. Противопоставление в фотореализме камеры традиционным средствам художника — кисти и холсту, было спроецировано композитором в музыкальную плоскость.

Фотореализм, возникший в американской живописи в конце 1960-х, и, в частности, творчество Чарльза Клоуза, создававшего крупномасштабные полотна при помощи фотографии, перенося ее на холст, натолкнули Аблингера на идею цифрового фонореализма. Работая с полевыми записями, он нашел возможность перекодирования фонограммы в партитуру, предложив механизм, аналогичный инструментальному синтезу в спектральной музыке, — технологию, основанную на ресинтезе саундскейпов, осуществляемом акустическими инструментами. Композитор пришел к выводу, что «подлинный фонореализм был бы возможен лишь в том случае, если бы инструменты не имели обертонов, а скорость их игры превышала предел непрерывного, 16 ударов в секунду, и если бы на этой скорости можно было воспроизводить серию изменяющихся параметров» (цит. по: [11, 158]; см. также [9]); достигнуть этого возможно лишь на компьютеризированном фортепиано.

Музыка становится анализатором реальности, которую Аблингер интерпретирует и воссоздает в виде трехмерной модели. Чувственное восприятие не может соответствовать реальному объекту — преобразование оказывается неизбежным. Далее происходит процесс сравнения трансформированного объекта с изначальным. Доступ к реальности открывается через ее интерпретацию, подобно тому, как это происходит в объект-ориентированной

¹ Теодор Адорно утверждал, что послевоенный авангард в новых условиях отреагировал на смену эстетической парадигмы «конкретными изменениями своих позиций и формальных приемов», порывая с прежними стереотипами [1, 28].

онтологии современного философа, представителя спекулятивного реализма Грэма Хармана [6]².

В ситуации, когда современный индивидуум осциллирует между осознанием себя внешним субъектом — с телесностью и виртуализированной идентичностью — и чувственным субъектом, Грэм Харман выдвигает метафорический подход к реальности, в котором метафора лишь наполовину чувственна, в то время как ее вторая половина реальна. Объект и его свойства распадаются в метафоре. Раскол между объектами и их качествами Харман представляет как основание объектно-ориентированной философии, для которой невозможно свести объект к его свойствам или к его видимости. Подрыв и надрыв — это то, что с точки зрения Хартмана характеризовало искажение объекта философами предыдущих эпох. Объект не может существовать без качеств, а качества — лишь корреляты каких-либо объектов. Реальный объект — Я — сталкивается с чувственными объектами, без которых мой чувственный опыт был бы невозможен.

Объекты в новой музыке — основа чувственного восприятия. Аблингер использует их в качестве нетрадиционных источников звука. «Белое/Белёсое 31e» (*Weiss/Weisslich 31e*, 2002) — концертная версия 31-й пьесы, входящей в большой цикл «Белое/Белёсое», — создана для весьма специфического немузикального инструментария: восьми горизонтально расположенных стеклянных труб (настроенных неэквидистантно) и падающих на них капель воды; звуки падения усиливаются с помощью восьми конденсаторных микрофонов. В звуковой набор входят также предметы, которые можно приобрести в обычном магазине: по восемь кухонных впитывающих салфеток и прищепок для белья, подвесной светильник, деревянная доска (погруженная под углом в чашу с водой так, чтобы она выступала над краем чаши и отжим капель из салфеток происходил беззвучно). Трубы следует установить на таком расстоянии от пола, чтобы вода стекала с них бесшумно. Бельевую веревку или другое приспособление для подвешивания кухонных салфеток (например, стойку для ударных инструментов) необходимо закрепить как можно выше (например, на высоте полутора метров), так как высота падения капель в решающей мере определяет громкость звуков. Веревка должна быть натянута таким образом, чтобы капли ударяли как можно ближе к краям труб (это влияет на качество резонанса). Вместо салфеток для исполнения пьесы можно использовать и другие текстильные изделия, например, мужские хлопковые носки — не слишком толстые и не слишком длинные (не более 35 см). Партитура состоит из 62 тактов неравной длины, в которых размечены манипуляции с кухонными салфетками. В среднем такт длится 20 секунд. Салфетки погружаются в чашу своей верхней частью, поэтому вода начинает капать приблизительно через 20 секунд после подвешивания: сначала процесс немного ускоряется (примерно около 100–140 капель в минуту), затем следует продолжительное замедление — вплоть до того момента, когда в партитуре появляется указание снять салфетку. Количество воды в салфетке можно регулировать мягким беззвучным нажатием на ее влажную часть, расположенную

² Общие точки в музыкальной поэтике Аблингера и философских концепциях Грэма Хармана впервые отмечаются в упомянутой статье Эндрю Чанга, в которой автор сопоставляет «инструмент-анализ» — ключевое открытие Хармана в теории обоснования автономного существования объектов — с подходом к музыкальному инструментарию Аблингера [12].

на доске. Прищепки следует развесить перед началом исполнения, наметив тем самым точки подвешивания и падения капель [10].

Все эти крайне подробные инструкции изложены как сценарий взаимодействия объектов. Многие материальные объекты, с точки зрения Хармана, состоят из своего рода элементарных частиц. В пьесе Аблингера инструментарий представляет собой объекты низшего порядка, в то время как музыкальная композиция существует в макромире как художественное произведение, — у Хармана такие объекты, как машины или международные банки, располагаются на том же уровне, что и растения, животные или атомы [13]. В объектно-ориентированной онтологии все объекты равны, иерархических различий не существует, а отсутствие субъекта и субъект-объектных отношений решает проблему объективности: отсутствующий субъект уступает место объект-объектным отношениям. Вопрос об авторстве у Аблингера во многих случаях также оттесняется объект-объектными связями. Так, капли, веревки, салфетки вступают в свои собственные отношения, которые Харман определяет как «интенциональность» — особую взаимную направленность объектов друг на друга. В этой ситуации композитор становится отправной точкой интенциональности, направляя объекты к взаимодействию [7, 78].

Познание мира фокусируется тем самым на игре означающего и означаемого. В результате возникает дистанция между подлинной действительностью и ее чувственным образом, который подчеркивает онтологическую несоизмеримость этой двойственности. В своей концепции фонореализма Аблингер создает технологию фотографического отображения звука, служащего основой последующей трансформации:

- 1) первым шагом для него становится фиксация объекта — акустическая фотография (запись любого речевого фрагмента, или же саундскейп — аудиофиксация уличного шума или музыки);
- 2) время и частота выбранного «фонографа» разбиваются и фиксируются в виде сетки, состоящей из маленьких «квадратиков», каждый из которых может быть размером, например, в одну секунду (времени) на одну секунду (музыкальный интервал)³;
- 3) результирующая сетка представляет собой ориентир для создания партитуры, которую можно воспроизвести с помощью различных медиа: на традиционных инструментах, на управляемом компьютером фортепиано или с помощью белого шума [9].

В соответствии с этой технологией создан цикл Аблингера «Квадратуры» (*Quadraturen*, 1997–2004): в основе пяти инсталляций, электроакустических и концертных произведений, существующих под общим названием, лежит частотный анализ. Это серия последовательных этапов статистического анализа. Начиная с *Quadraturen II* композитор применял специальную программу для связи линейных частотных интервалов в единую логарифмическую шкалу, состоящую из полутонов или любых микротоновых соотношений эквидистантного порядка.

³ То есть в каждый «квадратик» попадают частичные тоны, появляющиеся в течение одной секунды звучания и с частотами в объеме интервала секунды.

На втором этапе происходило преобразование полученных шкал в MIDI-файл. Затем эти данные расшифровывались и становились основой традиционной партитуры для различных инструментов или оркестра (в *Quadraturen IV, V*) или же для управляемого компьютером фортепиано (в *Quadraturen III*). Тот же алгоритм был запрограммирован для воспроизведения полученных данных через фильтры белого шума (*Quadraturen II*).

Во всех случаях это преобразование происходит в режиме реального времени. Временная задержка — это выбранная временная сетка. Разработанный для этих целей в Грацском университете программный продукт способен автоматически создавать инструментальные партитуры на основе процессов спектрального анализа и последующего ресинтеза. Эта система обеспечивает пользователя быстрой обратной связью и мгновенным прототипированием при сочинении музыки с использованием алгоритмов и спектрального анализа.

В «Квадратурах» инструментальные пьесы являются результатом спектрального анализа разнообразных источников, включая полевые записи. Возникают специфические инструментальные фактуры — аналоги исходного записанного материала с учетом его индивидуальных морфологических характеристик. Принцип спектральной оркестровки представлен исходными звуками с их частотой (высотной характеристикой), амплитудой (динамикой) и качествами каждого значимого обертона при спектральном анализе записанного звукового файла. Этот процесс создает коллекцию фрагментов, которые имеют общие структурные свойства с оригиналом (фиксированным материалом — полевой записью или саундскейпом). Частотные координаты переносятся в партитуру и воссоздаются инструментами на основе сложного набора временных параметров и статистических критериев. Сопоставление исходного и смоделированного — важнейший этап музыкальной композиции [15].

Подобные технологии Аблингер применял в работе с речевым материалом, создавая «вокальный цикл» «Голоса и фортепиано». Этот масштабный цикл, основой которого стали архивные речевые записи, подразумевал воспроизведение фонограммы одновременно с ее фортепианной транскрипцией. Следующим шагом стало создание «говорящего фортепиано» — управляемого компьютером инструмента, осуществляющего инструментальный ресинтез речи в режиме реального времени [3, 158].

Для получения нужных результатов Аблингером было проведено несколько экспериментов с разными методами частотного анализа начиная с БПФ (быстрое преобразование Фурье), с использованием постоянного Q-преобразования, трансформирующего ряд данных в частотную область. В целом алгоритм не оказывал значительного влияния на конечный результат восприятия голоса через тембр фортепиано; в особенности это представлялось несущественным в отношении реального инструмента, а не синтезатора. В процессе создания таких пьес, как *Deus cantando* или «Письмо Шёнберга», Аблингера выбирал записи и производил их предварительную обработку с помощью звуковых редакторов, чтобы получить необходимый музыкальный результат из речевого материала. Далее его можно было использовать в процессе картирования (создания партитуры). Сегментация этих аудиоданных позволила работать с разными параметрами в отношении частотных диапазонов, таких, как октавы [17]. Эндрю Чанг утверждает,

что буквальное отсутствие в *Deus cantando* и в «Письме Шёнберга» говорящего субъекта «освобождает место источнику иного рода — призрачной виртуальной сущности, приписываемой каузальному агенту, чтобы ассилировать звук голоса маловероятному, казалось бы, месту его производства — фортепиано» [12, 6.3.4].

Основная технология в этих сочинениях — не цифровое фортепиано или дисклавир, а особый роботизированный механизм, который трансформирует вполне традиционный акустический инструмент. Он состоит из 88 механических «пальцев» с электронным управлением, синхронизированных со сверхчеловеческой скоростью и точностью для воспроизведения спектрального содержания голоса. Очевидно, что присутствующие на видео подобных композиций визуальные подсказки слов на экране являются важным сигналом: если их исключить, понимание слов значительно затрудняется [17]. И, тем не менее, слух способен и самостоятельно группировать дискретные звуки фортепиано в непрерывность речи человеческого голоса.

Извлечение ключевых характеристик, позволяющих играть нотный материал на фортепиано для реконструкции звучания голоса, а также создание условий для его наилучшего распознавания требуют от композитора выбора опорных тонов; процесс запрограммирован не полностью. Эти аспекты можно контролировать в соответствии с заданными изначально программными параметрами. Одним из таковых является число параллельно исполняемых нот в разных диапазонах.

Композиция *Quadraturen IV* («Автопортрет на фоне Берлина», 1995–1998) создана для ансамбля из 17 инструментов: «...исходный материал состоит из шести микрофонных записей звуков городских шумов. Они образуют в отдельных случаях как фон, так и основной музыкальный материал для инструментов, которые параллельно с записями, в режиме реального времени, воспроизводят результаты анализа — временного и спектрального сканирования саунд-скейпов. Взаимодействие определяет процесс интеграции инструментальных звуков с экологическими записями» [8]. Затем композитор исследует перекрестные связи звуковых объектов, трансформирующихся в нотную запись и ее последующую инструментовку. Финальным этапом становится исполнение результата этих действий одновременно с оригиналом — исходной фонограммой. Экспериментальная идея спектрального анализа с последующим процессом ресинтеза шести саундскейпов с городскими шумами использует этот живой материал в ракурсе частотно-временного и спектрально-сетчатого анализа.

Основной метафорой становится «расшифровка» — декодирование живого, его изменения или даже возможность искусственного воспроизведения; в интеллектуальном плане отправной точкой является теория аутопоэзиса (самосоздания и саморазвития) биолога Умберто Матурана. С позиций этого учения для того, чтобы понять отличия реального от нереального, которые в рамках своей художественной системы противопоставляет Аблингер, необходимо выйти за пределы замкнутой нервной системы индивидуального организма, переключившись с индивидуального уровня на социальный [16]. Еще одним важным источником построения многомерного звукового пространства Аблингера становится теория систем Грегори Бейтсона, которую, наряду с концепцией

аутопоэзиса Матураны и идеями искусствоведа Джонатана Крэри упоминает в своей статье, посвященной анализу *Quadraturen IV*, ее автор — композитор Кристофер Луна-Мега [15].

Теория систем Грегори Бейтсона постулирует идею закольцованнысти, петлевых структур — нелинейной циклической причинности, которые устанавливаются между индивидуальным разумом и коммуникативной средой, основной принцип действия которой — принцип «двойной связи» (double bind), где текст и контекст могут оказаться носителями противоположных смыслов: «Индивидуальный разум имманентен, но не только телу, а также контурам и сообщениям вне тела. Также есть большой Разум, в котором индивидуальный разум — только субсистема» [2, 56]. Очевидно, что когнитивные системы по-разному отображают явления физического мира, хотя сама структура когнитивной системы может быть одинаковой. Таким образом различие заключается в восприятии, а не в воспринимаемом объекте, и механизмы восприятия могут быть аналогичными, в то время как результат их действия — принципиально различаться. Данная идея лежит в основе *Quadraturen IV*. Технологии инструментального ресинтеза воссоздают саундскейп Берлина, при этом результат композиторской деятельности звучит одновременно с записанным оригиналом.

Записанный звуковой ландшафт в некотором смысле также является результатом композиторской работы. Но композитор в данном случае выступает в роли саунд-фотографа. Он находит яркий звуковой объект, характеризующий ту или иную местность, и запечатлевает его в аудиофайле — фиксирует и создает акустическую фотографию. Последующий анализ и его инструментальная реконструкция — также предмет творчества, а не просто расшифровка. Принцип работы напоминает спектральную технику, так как параметры не могут быть абсолютно точно переведены в пространство инструментального ансамбля, а требуют интуитивной работы и композиторской фантазии.

В двумерном представлении оригинала и продукта творчества (инструментального ресинтеза), основополагающим является не столько принцип сравнения, сколько создание 3D-эффекта — построения геометрической проекции трехмерной модели. Этот процесс аналогичен записи видео на две камеры, ориентированные на информацию для правого и левого глаза; он создает своего рода бинокулярное смешение и иллюзию объемного звука. Всякий раз, когда возникают ритмические или темповые колебания, происходит изменение во временной сетке и, следовательно, в звуковом «разрешении». Чем больше оказывается значение, тем ниже становится «разрешение», и наоборот. В отличие от того, как Аблингер трактует частотную область, или сетку, в «Квадратурах», полутона остаются постоянными, в то время как частотное разрешение на протяжении всего произведения — флюктуации во временной области — являются чрезвычайно динамичным ресурсом развития. Они подразумевают постоянную смену фокуса в отображении звуковой реальности с разной степенью близости/удаленности от нее. Акустический объект преобразуется таким образом, как будто слушатель постоянно меняет расстояние до звукового объекта, отклоняясь, удаляясь или, напротив, приближаясь к нему.

Партитура представляет собой гетерофонию, в которой все составляющие линии подчинены последовательности оstinatного ритма, ощущаемой

как метрические характеристики. Постоянные, повторяющиеся при каждом импульсе атаки нарушают континуум записей таким же образом, как это происходит в процессе цифрового спектрального анализа, который фрагментирует звуковой сигнал, накладывая его на определенное количество дискретных единиц. В этом смысле каждое вступление материала может быть представлено как наложение особых спектральных экранов, которые следуют друг за другом и образуют «зеркально-звуковой лабиринт» (см. пример 1).

1

П. Аблингер. *Quadraturen IV*, такты 1–9 партитуры

Первые три строчки партитуры в следующем примере (см. пример 2) — флейта, первый и второй кларнеты — находятся на временной сетке в размере 4/4. Остальные строчки партитуры представляют новую временную сетку, наложенную на предыдущую, в которой происходит проигрывание материала в немного большей продолжительности (примерно на одну шестнадцатую с точкой дольше) по сравнению с предыдущими. Если быть точным, струнные теперь играют ритмические значения четвертных нот внутри квинтолей.

The musical score consists of three systems of music, each with four staves. The instruments are Flute (Fl), Klavier (Kl), Bassoon (Bass), and Trombone (Trom). The first system is labeled 1:47, the second 1:50, and the third 1:53. The notation is highly detailed, with many small note heads and complex rhythmic patterns. The score is written on five-line staves with various clefs and time signatures.

Эта новая наложенная временная сетка, играемая струнными, эквивалентна темпу $\text{♩}=100$, который становится общим темпом в следующем разделе первой части. Подобные процессы дают импульсы развития для всей композиции. Новые временные сетки генерируют развитие ритмических импульсов, которые накладываются на текущий материал, создавая политемповые эффекты или вытесняя предыдущие сетки. Следующий набросок Петера Аблингера иллюстрирует, как этот принцип работает с первой по пятую части. Речь идет о тех самых спектральных экранах, о которых говорилось выше.

Амплитудная сегментация и оркестровка в *Quadraturen IV*, как неоднократно подчеркивалось выше, были получены в результате спектрального анализа. Принцип создания адекватного инструментального варианта полевой записи состоит в том, чтобы выделить амплитудный сегмент или группу сегментов и применить их к определенным инструментам ансамбля. Благодаря авторскому спектральному анализу начального фрагмента *Quadraturen IV* можно наглядно представить процесс создания партитуры.

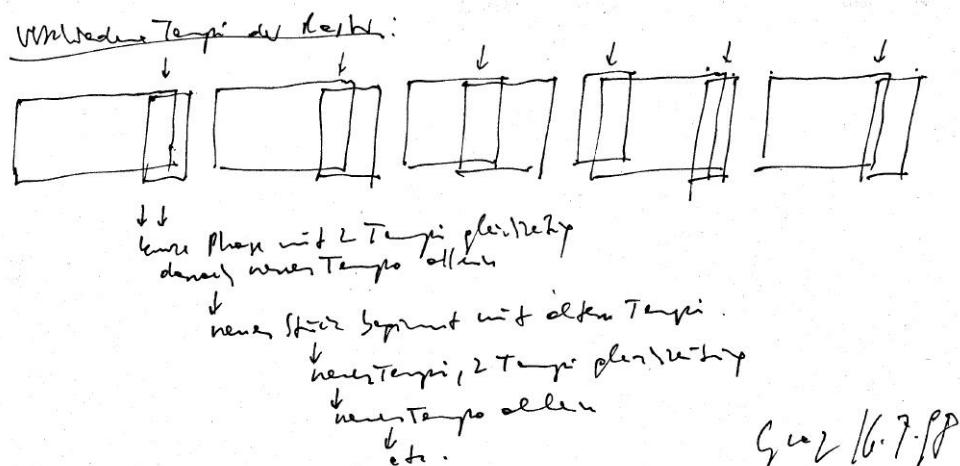


Рис. 1. Рисунок П. Аблингера, объясняющий его метод «спектральных экранов» в *Quadraturen IV* [15]

Figure 1. Drawing by P. Ablinger explaining his method of “spectral screens” in *Quadraturen IV* [15]

Использование Аблингером слова «фонограф» — родственного слову «фотография» — не случайно. Творческая задача создателя «Квадратур» состоит в том, чтобы упорядочить акустические параметры фонограмм и найти средства для их перевода в инструментальный аналог с его последующим воспроизведением. Аблингер устанавливает связь между собственно временной/частотной сеткой спектрального анализа и техникой сетки, применяемой также и художниками-фотореалистами для превращения фотографии в картину, создаваемую вполне традиционными средствами.

Несмотря на то, что отправной точкой сочинения служат акустическая фотография и ее преобразование в инструментальную композицию, творческая задача состоит не в точности перевода шумового материала в «музыкальный», а в сопряжении, возникающем между абстрактной музыкальной структурой и акустической фотографией. На протяжении всего цикла реальность представлена в разной степени приближения к оригиналу в зависимости от инструментальных ресурсов, воссоздающих звуковой ландшафт. Взаимодействие между музыкальной композицией — результатом транскрипции — и оригинальной записью, их принципиальные различия в *Quadraturen IV* ощущаются в значительно меньшей степени, чем в композициях Аблингера для роботизированного фортепиано.

Сходство фортепианно-компьютерного ресинтеза речи с оригиналом представляется поразительным, в то время как пьесы из цикла «Квадратуры» отличаются значительно более низким «разрешением» и уводят в сторону большей абстракции. Результатом этого процесса становится музыкально преобразованная

действительность, упрощенная и сведенная к «зернистой» укрупненной сетке, что является условием самого музыкального языка.

3

П. Аблингер. Фрагмент спектрального анализа фонограмм для *Quadraturen IV*



Звуковые объекты Аблингера предстают внешне независимыми от композиторской воли, и это может вызвать ассоциации с отсутствием субъекта в спекулятивном реализме Грэма Хармана. Однако такая гиперреалистичность есть не что иное, как иллюзия. Мимикия — лишь маскировка под явления окружающего мира, отображающая взаимодействие объектов вне человеческого влияния на них. Тимоти Мортон вводит понятие «гиперобъект» с тем, чтобы можно было рассматривать вещи в широких рамках — массово распределенными во времени и пространстве относительно людей [4, 47]. Это понятие призвано в корне изменить представление об объекте как таковом: его постижение есть эстетический опыт, призванный выразить трансцендентное в рамках человеческого понимания пространство-времени. Гиперобъекты являются таковыми независимо от каких-либо иных сущностей и от того, произведены они с участием человека или нет. По аналогии с идеями Мортона можно представить и звуковые гиперобъекты Аблингера, которые рождаются из звуковой фотографии — фиксации того или иного звукового ландшафта. Это средство фиксации создает гиперобъект, который преобразуется в искусственно выстроенное пространство музыкальной

композиции. Без акта присвоения, присущего фотографии, этот выхваченный из континуума фрагмент шума растворился бы в окружающем шумовом пространстве и не стал бы музыкальным произведением. «Коллекционировать фотографии — значит коллекционировать мир, — утверждает Сьюзен Зонтаг. — Сфотографировать — значит присвоить фотографируемое» [5, 26]. Акустические фотографии Аблингера, подобно обычным фотоизображениям, играют с масштабами мира: их можно уменьшить, увеличить, обрезать, ретушировать, приукрасить, и в этом состоит суть художественного, композиторского подхода. И все же звуковые объекты окружающей действительности — до тех пор, пока они не подверглись фиксации, — существуют сами по себе в независимом качестве. Реальность как «вещь-в-себе» недоступна сознанию, но она открывает путь к созданными им же представлениям.

При рассмотрении концепции фонореализма Аблингера в художественном контексте в ней прослеживается развитие идей конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенмана. Немецкий композитор стремился представить в инструментальном воплощении шумовые звуки, связанные с определенным действенным контекстом, который обуславливает ассоциативную природу слушательского восприятия. Временная сетка *Zeitnetz*, координирующая события и выстраивающая из «звуковых типов новой музыки» [14] многомерное полифоническое пространство, в методе Аблингера трансформируется в «пикселизацию» звуковой фотографии — в замедленную зернистую временную сетку; тем самым происходит намеренное снижение «качества фотографического разрешения», в результате которого конкретный объект преобразуется в абстрактный звуковой материал. Перевод фиксации городских шумов в инструментальное пространство музыкальной композиции позволяет провести аналогии и со спектральным методом.

Использованная литература

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с. (Философия искусства).
2. Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / пер. с англ. Д. Я. Федотова, М. П. Папуша. М.: Смысл, 2000. 476 с.
3. Лаврова С. В. Музыка речи и музыкальная речь в творчестве Петера Аблингера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. № 2. С. 157–178. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.201>.
4. Мортон Т. Гиперобъекты: философия и экология после конца мира / пер. с англ. В. И. Абраменко. Пермь: HylePress, 2019. 284 с.
5. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. П. Голышева. М.: Ad Marginem, 2012. 272 с.
6. Харман Г. Четвероякий объект. Метафизика вещей после Хайдеггера / пер. с англ. А. Морозова и О. Мышкина. Пермь: HylePress, 2015. 152 с.

7. Харман Г. О замещающей причинности / пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. 2012. № 2 (114). С. 75–90.
8. Ablinger P. Cézanne and Music: Perception and Perceptual Deficiencies / Music and Painting of the last 150 Years // *Ear | Wave | Event*: A Web Publication. Issue One (April 2014). 8 p. URL: http://earwaveevent.org/wp-content/uploads/2014/04/EWE01_Ablinger.pdf (дата обращения: 04.02.2022).
9. Ablinger P. Quadraturen. URL: <http://ablinger.mur.at/docu11.html> (дата обращения: 04.02.2022).
10. Ablinger P. WEISS/WEISSLICH 31e, Membranes, Rain. Concert Version with 8 Glass Tubes (2002). URL: https://ablinger.mur.at/scores/ww31e_engl.pdf (дата обращения: 04.02.2022).
11. Barrett G. D. Between Noise and Language: The Sound Installations and Music of Peter Ablinger // *Mosaic: An Interdisciplinary and Critical Journal*. Vol. 42. No. 4 (December 2009). P. 147–164.
12. Chung A. J. What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance // Society for Music Theory. Vol. 25. No. 1 (March 2019). <http://doi.org/10.30535/mto.25.1.2>.
13. Harman G. Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics. Melbourne: re.press, 2009. VIII, 248 p. (Anamnesis).
14. Lachenmann H. *Klangtypen der neuen Musik* // *Idem. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995* / hrsg. von J. Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. S. 1–20.
15. Luna-Mega Chr. Peter Ablinger's Quadraturen IV ("self-portrait with Berlin"). Perception and reproduction of environmental sound through instrumental music. URL: <https://chlunamega.github.io/public/analysis/quadraturen-iv/quadratureneniv-ablinger-analysis.pdf> (дата обращения: 04.02.2022).
16. Maturana H. Cognition // Wahrnehmung und Kommunikation / hrsg. von P. M. Hejl, W. K. Köck und G. Roth. Frankfurt am Main; Bern; Las Vegas: Peter Lang, 1978. S. 29–49.
17. Ritsch W. Robotic Piano Player Making Pianos Talk // Proceedings of the SMC 2011 — 8th Sound and Music Computing Conference, 06–09 July 2011, Padova — Italy / edited by S. Zanolla, F. Avanzini, S. Canazza and A. de Götzen. Padova: Padova University Press, 2011. P. 394–399.
18. Scheib Chr. Peter Ablinger: Static's Music — Noise Inquiries. 14 p. URL: https://ablinger.mur.at/docs/static_noise.pdf (дата обращения: 04.02.2022).

Получено: 1 апреля 2022 года

Принято к публикации: 19 ноября 2022 года

Об авторе:

Светлана Витальевна Лаврова — доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русского балета имени А. Я. Вагановой

References

1. Adorno, Theodor W. 2001/1970. *Esteticheskaya Teoriya* [Aesthetic Theory]. Translated by Alexander V. Dranov. Moscow: Respublika. (In Russian).
2. Bateson, Gregory. 2000/1972. *Ekologiya razuma. Izbrannye stat'i po antropologii, psichiatrii i epistemologii* [Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology]. Translated from English by Dmitry Ya. Fedotov and Mikhail P. Papush. Moscow: Smysl. (In Russian).
3. Lavrova, Svetlana V. 2018. “Muzyka rechi i muzykal'naya rech’ v tvorchesstve Petera Ablingera [Music of Speech and Musical Speech in the Compositions of Peter Ablinger].” *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, issue 2: 157–78. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.201>. (In Russian).
4. Morton, Timothy. 2019/2013. *Giperob”ekty: filosofiya i ekologiya posle kontsa mira* [Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World]. Translated from English by Vyacheslav I. Abramenco. Perm: HylePress. (In Russian).
5. Sontag, Susan. 2012/1977. *O fotografii* [On Photography]. Translated from English by Viktor P. Golyshev. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
6. Harman, Graham. 2015. *Chetveroyakiy ob”ekt. Metafizika veshchey posle Khaydeggera* [Fourfold Object. Metaphysics of Things after Heidegger]. Translated from English by Artem Morozov and Oleg Myshkin. Perm: HylePress. (In Russian).
7. Harman, Graham. 2012/2007. “O zameshchayushchey prichinnosti [On Vicarious Causation],” translated from English by Alexander V. Markov. *Novoe literaturnoe obozrenie / New Literary Observer* 2012, no. 2(114): 75–90. (In Russian).
8. Ablinger, Peter. 2014. “Cézanne and Music: Perception and Perceptual Deficiencies / Music and Painting of the last 150 Years.” *Ear | Wave | Event*, issue 1 (April). Available at: http://earwaveevent.org/wp-content/uploads/2014/04/EWE01_Ablinger.pdf (accessed February 4, 2022).
9. Ablinger, Peter. “Quadraturen.” Available at: <http://ablinger.mur.at/docu11.html> (accessed February 4, 2022).
10. Ablinger, Peter. June/July 2002. “WEISS/WEISSLICH 31e, Membranes, Rain. Concert Version with 8 Glass Tubes (2002).” Available at: https://ablinger.mur.at/scores/ww31e_engl.pdf (accessed February 4, 2022).
11. Barrett, G. Douglas. 2009. “Between Noise and Language: The Sound Installations and Music of Peter Ablinger.” *Mosaic: An Interdisciplinary and Critical Journal* 42, no. 4 (December): 147–64.
12. Chung, Andrew J. 2019. “What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance.” *Society for Music Theory* 25, no. 1 (March). <http://doi.org/10.30535/mt.25.1.2>.
13. Harman, Graham. 2009. *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne: re.press.
14. Lachenmann, Helmut. 1996. “Klangtypen der neuen Musik.” In Idem. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, edited by Josef Häusler, 1–20. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

15. Luna-Mega, Christopher. Peter Ablinger's Quadraturen IV ("self-portrait with Berlin"). Perception and reproduction of environmental sound through instrumental music. Available at: <https://chlunamega.github.io/public/analysis/quadraturen-iv/quadratureniv-ablinger-analysis.pdf> (accessed February 4, 2022).
16. Maturana, Humberto. 1978. "Cognition." In *Wahrnehmung und Kommunikation*, edited by Peter M. Hejl, Wolfram K. Köck und Gerhard Roth, 29–49. Frankfurt am Main; Bern; Las Vegas: Peter Lang.
17. Ritsch, Winfried. 2011. "Robotic Piano Player Making Pianos Talk." In *Proceedings of the SMC 2011 — 8th Sound and Music Computing Conference*, 06–09 July 2011, Padova — Italy, edited by Serena Zanolla, Federico Avanzini, Sergio Canazza and Amalia de Götzen, 394–99. Padova: Padova University Press.
18. Scheib, Christian. "Peter Ablinger: Static's Music — Noise Inquiries." August 8, 2002. Available at: https://ablinger.mur.at/docs/static_noise.pdf (accessed February 4, 2022).

Received: April 25, 2022

Accepted: November 19, 2022

Author's Information:

Svetlana V. Lavrova — Dr. Habil., Associate Professor, Deputy Rector for Science, Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg



СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Научная статья

УДК 78.036(510)

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.04>

Культура Нюй-шу в Симфонии Тань Дуня

Ло Синьце

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
luoxinjiemoscow@gmail.com

Аннотация: В 2013 году Тань Дунь создал одно из своих самых «представительных» сочинений — симфонию для 13 видеоэпизодов, арфы и оркестра «Нюй-шу: тайные женские песни». Нюй-шу — единственная существующая в мире женская письменность, распространенная в уезде Цзянгён провинции Хунань (Китай), которая является нематериальным культурным наследием человечества, признанным ЮНЕСКО. Происхождение письменности Нюй-шу до сих пор не установлено. Тань Дунь в процессе работы обнаружил, что Нюй-шу, помимо каллиграфии и вышивки, включает в себя и песни. Из более чем 200 часов видеоматериала, отснятого композитором в процессе исследования, он затем смонтировал 13 видеоэпизодов, вошедших в Симфонию. Видеозаписи, запечатлевшие народных исполнительниц, позволяют реализовать произведение в его максимальной подлинности. В стремлении сохранить народную музыку композитор избегал развитых аккомпанементов оркестра. В статье рассмотрено содержание каждой части произведения, характер тематизма и его ладовая организация, опирающаяся на китайские народные лады, определена специфика оркестровых средств, в том числе звукоизобразительность. Охарактеризована композиция цикла в целом, отмечена группа повторяющихся музыкальных тем и тематическое обобщение в финальной части. Тань Дунь считает, что Нюй-шу является своего рода мировой культурой, и стремится передать ее во все части мира.

Ключевые слова: Тань Дунь, Нюй-шу, китайская национальная культура, межкультурная интеграция

Для цитирования: Ло С. Культура Нюй-шу в Симфонии Тань Дуня // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 752–767.
<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.04>.

MODERN COMPOSITION

Research article

The culture of Nü-shu in Tan Dun's Symphony

Luo Xinjie

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russian Federation
luoxinjiemoscow@gmail.com

Abstract: In 2013 Tan Dun created one of his most “representative compositions” — “The Secret Songs of Women” — Symphony for harp, 13 micro films, and orchestra. Nü-shu is the only female script in the world, distributed in Jianggyong County, Hunan Province (China), which is an Intangible Cultural Heritage of Humanity recognized by UNESCO. The origin of Nü-shu writing has not yet been established, but it has always given people the impression of mystery. Tan Dun claims that he is “not an archaeologist” but uses “musical anthropology” to find his way to this precious human cultural heritage. In the course of his work, he discovered

that the ancient Nü-shu includes not only calligraphy and embroidery, but also music. He decided to videotape everything and made 13 micro films from more than 200 hours of video material. The use of video in this work is necessary because real folk performers cannot follow the conductor's instructions and perform with the orchestra. In this case, video recording allows the public to realize the work at its maximum authenticity. The composer strove to preserve as much as possible the true nature of music, for which he avoided the developed accompaniments of the orchestra. In the present article, the verbal contents of each part, the nature of themes and their modal organization (with the identification of Chinese national structures), and the specificity of orchestral means, often containing pictorial moments, are considered. The composition of the entire cycle is determined by the presence of a group of recurring musical themes and a thematic generalization of the whole in the final part. Tan Dun believes that "Nüshu" is a kind of world culture and strives to pass it on to all parts of the world.

Keywords: Tan Dun, Nü-shu, Chinese national culture, intercultural integration

For citation: Luo, Xinjie. "The culture of Nü-shu in Tan Dun's Symphony." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 4 (December): 752–67. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.04>.

Тань Дунь — один из музыкантов, получивших высокую репутацию в Китае после китайской культурной революции. Его работы охватывают принципы китайской и западной музыки, сокращая разрыв между классическим западным творчеством и традиционной азиатской культурой. Он часто использует древние традиции и народные инструменты для создания самых непредсказуемых авангардных звучаний. Его собственный мультикультурный опыт помогает с успехом преодолевать границы культурных регионов мира, что, в свою очередь, на мировом уровне способствует гармоничному существованию и равноправию разных культур [8, 23].

Один из признанных во всем мире современных композиторов, Тань Дуньставил и ставит в своем творчестве глобальную задачу: объединить достижения музыкальной культуры Запада и Востока. При этом глубину его погружения в народное творчество Китая трудно сравнить с фольклорными изысканиями каких-либо других китайских композиторов. Но даже проникая взглядом в древнейшие слои культуры, он остается автором новейшей формации, владеющим передовыми техниками музыкальной композиции. Поскольку авангард — это всегда поиск новизны, Тань Дунь извлек из древней национальной истории и явил современному миру весьма малоизученные традиции. В. Юнусова пишет: «Деятельность современных композиторов Азии способствовала работе по сохранению наследия, постепенному возвращению его положения в национальной культуре. Это особенно важно подчеркнуть в условиях кардинального изменения социальной, экономической ситуации, действия процесса глобализации, развития технических средств коммуникации, воздействия массовой поп-культуры, коренным образом изменивших условия функционирования традиционной музыкальной культуры» [5, 13]. Огромную роль сыграл и играет Тань Дунь в создании мирового престижа культуры Китая, раскрывая всему миру ее тысячелетние ценности и предлагая их постичь.

В 2013 году Тань Дунь создал одно из своих самых «представительных» произведений — «Нюй-шу: тайные женские песни», симфонию для арфы, 13 видеоэпизодов и оркестра. В том же году он сделал редакцию сочинения

с солирующей классической гитарой вместо арфы (в Москве сочинение было исполнено при участии известного гитариста А. Дервоеда в 2019 году).

Нюй-шу — это название уникальной китайской письменности, созданной женщинами для женщин в Хунани (Китай) в XIII веке. Другая версия ее происхождения гласит, что Нюй-шу был изобретен Ху Юйсю в XI веке с целью пожаловаться своей семье на жизнь во дворце. В течение пяти лет Тань Дунь посещал небольшую деревню в провинции Хунань, где вел видеосъемку и в результате записал двухсочасовой видеоматериал, а затем отредактировал его, собрал в 13 видеоэпизодов и заключил в рамки симфонии-концерта для солирующей арфы и оркестра, создав таким образом новый для современного искусства способ представления музыки [11].

Исследования Тань Дуня позволили уловить музыкальную жизнь и дух исчезающей культуры Нюй-шу, и композитор смог передать это в развернутом симфоническом полотне. Объединяя антропологию, музикование, историю и философию, Тань Дунь показывает волнующие истории женщин-носительниц культуры Нюй-шу через сюжеты песен. 13 видеоэпизодов, отразивших жизнь матерей, дочерей и сестер, основаны на полевых записях Тань Дуня и занимают центральное место в его произведении. Композитор выбрал арфу в качестве солирующего инструмента из-за «ее красивых женских звуков» [12]. Объединив эти элементы и сохранив традиции Нюй-шу, Тань Дунь создал новую музыкальную форму. Музыка, которая изначально скрывалась от непосвященных, теперь покоряет новые границы.

Нюй-шу является единственной в мире женской письменностью, которая появилась в округе Цзянгён провинции Хунань на юге Китая. На протяжении веков она была распространена только среди женщин Яо в названном округе, передавалась от матери к дочери из поколения в поколение. Нюй-шу — уникальное и необыкновенное культурное явление в истории человечества, охватывающее разные области творчества и несущее в себе богатую информацию. Оно берет начало с тех древних времен, когда обычные девушки не могли получить образование и овладеть традиционным китайским письмом, или «мужскими буквами». Они собирались вместе за рукоделием и постепенно изобрели интересные традиционные иероглифы и ромбические буквы для вышивки. В результате эта форма письма стала для многих девушек единственным способом письменного общения друг с другом: они активно использовали его для написания собственных биографий, записи народных песен и стихов, делились фактами своей жизни, личным опытом, мыслями и надеждами. Кроме того, писали благословение молодоженам на третий день после свадьбы под названием «Книга третьего дня». Третий день по традиции имел особое значение, потому что в тот момент, после переезда в дом мужа, невеста писала домой родителям о своей новой жизни. В «Книге...», содержащей поздравления молодой жене и советы уважать старших, было около десяти страниц, и каждая страница вышивалась специальными шелковыми нитками. Благодаря Нюй-шу девушки, которые не могли получить образование, получали возможность поддерживать связь с подругами и рассказывать друг другу о своих несчастьях и радостях.

Знание Нюй-шу передается по наследству, от матери к дочери. Изначально эта письменность использовалась для вышивки на поясах, лентах, предметах одежды,

но затем получила более широкое применение. Наиболее распространены были стихи, песни, сказки, а иногда это были и автобиографии. Так появилась культура, которая сделала жизнь женщин ярче и интереснее. Этот маленький «духовный рай» способствовал преодолению женщинами любых трудностей и печалей, даже тогда, когда силы, казалось, были на исходе, поскольку он вселял смелость и уверенность.

Проблема состояла в том, что искусство и культурное производство женщин всегда воспринималось как «личное» и «секретное». Оно не признавалось в «общественной сфере», поскольку патриархат догматизировал установку, что культура как общественная сфера — это исключительная прерогатива мужчин [11, 2].

В симфонии «Нюй-шу» используется три концепции Тань Дуня:

- соотношение между «настоящим» и «прошлым»;
- взаимодействие музыки и видео;
- контраст древней культуры Нюй-шу и культуры будущего.

«Прошлое» представлено видеорядом, «будущее» — оркестром. Солирующая же арфа, по мнению Тань Дуня, действует как мост, соединяющий прошлое с будущим [9]. Этот «тройной контрапункт» проходит через все 13 частей произведения, сплетенных вместе четкой сюжетной линией.

Древняя культура Нюй-шу является драгоценным камнем в мировой коллекции культурных сокровищ. Понятно, что его блескание разожгло страсть Тань Дуня к воспоминаниям о прошлом и открытиям будущего [7; 10]. По словам Т. Сергеевой, «мультимедийное инструментальное действие представляет собой новую форму синтеза искусств, основанную на законах как музыкально-театрального, так и экранного видов искусства. Поэтому отдельные элементы театрализации и мультимедиатизации в творчестве Тань Дуня, которые в некоторых случаях достигают необычайной свободы, можно рассматривать, с одной стороны, как способ обновления художественного языка композитора, а с другой — как расширение функций самого композитора, выходящее на полифункциональность» [4, 86].

Структура произведения такова (части следуют *attacca*):

- 1) Секретные веера;
- 2) Песня матери;
- 3) Наряд на свадьбу;
- 4) Плач по замужеству;
- 5) Деревня Нюй-шу;
- 6) Тоска по сестре;
- 7) Дорога без конца;
- 8) Сестры навсегда;
- 9) Река дочери;
- 10) Эхо бабушки;
- 11) Книга слез;
- 12) Мост души;
- 13) Водный рок-н-ролл (Жить в мечте).

1. Первая часть. «Секретные веера» (Misterioso)

Чтобы выразить любовь, которую испытывает мать, дочь или сестра, целые поколения женщин пишут на общем тайном языке Нюй-шу на веерах. Соединение музыки с каллиграфией является собой взаимодействие визуализации звука и озвучивания письма [1, 16]. Отраженная там близость людей, сострадание и красота — это высокая дань уважения женщинам.

Начинается часть с медленного вступления. В глубокой тишине постепенно начинает звучать оркестр, словно разворачивая свиток истории. В 10-м такте появляется соло арфы, которое исполняет главную тему всего данного цикла. Тема звучит в ангемитонном пентатоническом ладу «цзюе» с центром *as* [3].

1

2. Вторая часть. «Песня матери» (Largo / Melancholia)

Священный текст «Мудрость в воспитании дочерей», который передавался от матери к дочери через многие поколения, сохраняет культурные традиции, касающиеся семьи, этики и воспитания детей, а также раскрывает понимание того, что значит быть женщиной.

Тексты песен:

«Совет для дочери — прислушаться к наставлениям матери, а также призыв для девушек сохранить невинность до вступления в брак».

«Будь почтительной перед старшими и будь дружелюбной среди братьев и сестер».

«Надо дорожить солью, дровами и рисом, а также много работать, чтобы открыть свое дело».

«Одежда не должна быть дорогой, надо беречь хлопчатобумажную ткань».

«Сидеть и ходить надо торжественно, не надо трясти телом».

На видео сначала поет мать, потом за ней повторяет песню дочь. Арфа создает нежный аккомпанемент на протяжении всего видео. В этой части песня играет важную роль, и для поддержания чистоты звучания народной песни аккомпанемент не привлекает слишком много внимания. Мелодия построена на трех звуках: *cis-e-fis*.

2

Video (Mother) 动声女儿听姐教 女人第一要守贞 (Daughter)

Harp solo *mp* G³

Melancholia (♩=86, ♪=43) *senza sord.*

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass *ppp*

3. Третья часть. «Наряд на свадьбу» (Allegretto)

Девушки обычно выходят замуж в 15 лет. Свадьба — самый прекрасный день в их жизни. Сестры невесты, которым предстоит расставание с ней, помогают ее одеть. Под ослепительным головным убором и великолепным свадебным платьем скрывается чувствительное сердце, переживающее усталость и тяжесть прощания. В этой части лирика отходит на второй план, на первом месте этикет — невесту зовут надеть свадебное платье. Главная роль принадлежит видео, в котором проводится главная тема третьей части.

3

Video (ca. 4") video starts

Harp solo *ffff* *rr* *ffff* *ffff* *ffff* *ffff*

Allegretto ♩=90

Violin I *s.p. sul D arco* *gliss.*

Violin II *s.p. sul G arco* *gliss.*

Viola *s.p. sul G arco* *gliss.*

Violoncello *unis. s.p. sul D arco* *gliss.*

Contrabass *div. pizz.* *ff*

4. Четвертая часть. «Плач по замужеству» (Largo)

По свадебной традиции, три дня подряд нужно плакать. Связующим звеном между матерью и дочерью служит промокший от слез шарф. После свадьбы любое общение между ними осуществляется тайно, путем переписывания «Мудрости по воспитанию дочерей». В этой части видео играет главную роль, поскольку в нем излагается основная тема-плач (с 9-го такта), а оркестр исполняет простое остинато, чтобы выделить эту тему.

4

5. Пятая часть. «Деревня Нюй-шу» (Andante)

В деревне Нюй-шу, существующей со времен династии Сун (960–1279), течет река. Деревню никогда не переносили далеко от реки, и река на протяжении многих поколений служила метафорой эмоциональной связи между матерями, дочерьми, сестрами.

«Тема Нюй-шу», появившаяся в первой части, здесь звучит вновь — начиная с 7-го такта у фагота и далее на протяжении всей части. Остальные инструменты имитируют брызги воды, показывая сцены из жизни женщин в деревне, которые стирают белье у реки, поют и смеются.

6. Шестая часть. «Тоска по сестре» (Melancholia)

Помимо отношений между матерью и дочерью, сестринская любовь также занимает значимое место в этом произведении. Пение песен о сестринской любви позволяет женщине вспоминать ее невинное и счастливое детство, заглушает грусть одиночества. Вся часть основана на одной песне, звучащей в видеоэпизоде. Мелодия ее написана в пентатоническом ладу «юй» с центром *g* [3].

Прозвучав в фильме, тема переходит к оркестру — медным духовым и другим группам, приобретая в фугированном изложении героический характер с оттенком трагизма.

5

Moderato ($\text{♩} = 80-90$)

7

6

p

厅 米 上 城 多 阔 热 门 上 阔 热 送 R 女 米 米 里 報 量 米 路

ppp

pp

p

(faster) —————

Melancholia ($\text{♩} = 44$)

p

ppp

arco

(faster) —————

7. Седьмая часть. «Дорога без конца» (Allegro)

Жизнь женщины — бесконечная дорога. Она блуждает от одной улочки к другой в поисках своих сестер из детства. Дом за домом, ворота за воротами, река за рекой, династия за династией... Так женщина продолжает свое нескончаемое путешествие. В этой части высокие духовые играют скорые шестнадцатые длительности, в то время как низкие инструменты звучат в причудливом синкопическом ритме, словно бегущая женщина мечется по бесконечным улицам в поисках кого-то.

Allegro ($\text{d}=85 \text{ J}=170$)

A

Allegro ($\text{d}=85 \text{ J}=170$)

A

8. Восьмая часть. «Сестры навсегда» (Adagio)

Воссоединение сестер рассеивает все печали, давая возможность разделить друг с другом смех от воспоминаний детства и слезы от трудностей взрослой жизни. Сострадание сестер часто сопровождает девушек в браке, давая силы в тяжелые моменты. Эта часть очень короткая, всего 1 минута 45 секунд. В центре внимания — видео, показывающее плач женщины и разговор сестер. Начиная с 19-го такта арфа исполняет «тему сестры», которая будет повторяться в 12-й и последней, 13-й части.

8

9. Девятая часть. «Река дочери» (Andante molto)

Река женщин — это река дочерей, матерей и бабушек разных поколений; меланхоличная мелодия как бы вырастает из их слез и несет в себе их мечты. Начинается часть с народной песни в видеофильме в пентатоническом ладу «юй» с центром *c* [3]. Но видео выполняет здесь вспомогательную функцию, а главная роль постепенно переходит к оркестру.

10. Десятая часть. «Эхо бабушки» (Allegro)

Рассказывают, что Гао Иньсянь была самой уважаемой женщиной в деревне Нюй-шу, потому что помогала передавать знание письменности следующим поколениям. Гао скончалась в возрасте 88 лет. В доме Гао ее внучка устроилась на табурете, на котором когда-то сидела сама Гао, а издалека до нее доносились отголоски песен, которые она девочкой слышала от бабушки. С 25-го такта в фильме начинает звучать основная тема, напоминающая тему третьей части.

9

water drips $\hat{\cdot}$

Percussion

I ppp

II $\hat{\cdot}$

III $\hat{\cdot}$

IV water drips $\hat{\cdot}$

Video (river sound and image)

Harp solo

Andante molto ($\text{J} = 35, \text{A} = 105$)

Violin I con sord. unis.

Violin II con sord. unis.

Viola con sord. unis.

Violoncello con sord. unis.

Contrabass con sord. unis.

PPPP melancholia

PPPP melancholia

PPPP melancholia

PPPP melancholia

10

(singing start) 277-112

Video

Hp. solo

p

pp

mf

(senza misura)

11. Однинадцатая часть. «Книга слез» (Adagio)

Старая женщина плачет, вспоминая свою свадьбу 50 лет назад, при жизни своей матери. Прошло полвека, умерла мать, но дочь не прекращает проливать слезы.

Часть начинается с медленного драматического соло бас-кларнета, к которому затем присоединяется английский рожок. Композитор использует духовые инструменты, чтобы имитировать местные свадебные инструменты (сона “唢呐”, шэн “笙” и т. д.). В соло английского рожка очерчивается напряженный интервал тритона, создавая образ женщины, которая рассказывает о печалях своей жизни.

После инstrumentального начала следует плач женщины на видео.

11

Adagio $\text{♩} = 60$

763

12. Двенадцатая часть. «Мост души» (Lento)

Это мостик, по которому идет дочь и вспоминает свою мать. Пение женщины доносится издалека. Звучит «тема сестры», которая уже появлялась в восьмой части. Со 2-го такта флейта и валторна играют новую тему, которая будет повторена в последней части. Видео после первого такта прекращается.

12

Senza Misura

Lento $\text{♩} = 50$

Далее «тема сестры» и новая тема переходят к арфе и струнным. В этой части оркестр возвращается к своему доминирующему положению, а долгая мелодия арфы постепенно подводит произведение к финалу.

13. Тринадцатая часть. «Водный рок-н-ролл (Жить в мечте)» (Allegretto)

Несмотря на трудности, песни и жизнь женщин деревни Нюй-шу наполнены романтикой. Ведь каждый день, собираясь вместе, они поют, пишут и вышивают Нюй-шу, счастливо проводят время в общении и создают те чудесные моменты, которые потом будут приятно вспомнить.

20

20

Hn. 1
Hn. 2
Bb Trp. 1
Bb Trp. 2
Trb. 1
Trb. 2
Timpani

20

I
II
III
IV
Video 1
Video 2

20 R.
R.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

女 人 是 相 淚 去 心 上 紗 花 去 心 上 紗

Текст песни:

«Женщины — это вода, утекающая от забот.
Женщины — это слезы, смывающие грусть.
Женщина — это река, вытекающая из снов.
Нюй-шу — это море, поющее в сердце».

Эта часть показывает трудолюбивых женщин, которые работают, стирают одежду и поют у реки. Тань Дуня их энергичную работу сравнил с движениями рок-н-ролла, а течение реки — со звучанием барабана.

Вначале перкуссия воспроизводит плеск воды, а затем (с 21-го такта) звучит «тема сестры», уже появлявшаяся в восьмой и двенадцатой частях цикла.

Далее, после имитации плеска воды у перкуссии и арфы, постепенно появляются темы предыдущих частей: начальная тема первой части, «тема сестры», вторая тема 12-й части. Последняя звучит у духовых и продолжается *crescendo* до самого конца. Финал служит репризным завершением всего крупного цикла.

«Нюй-шу: тайные женские песни» Тань Дуня представляет собой современную попытку записать и показать древнюю культуру Нюй-шу с помощью цифровых аудио- и видеоматериалов. По словам В. Юнусовой, «такого рода видеоцитирование представляется новым методом, так как здесь идет работа с цитатой, воспроизводимой во всей полноте своих составляющих (с аутентичным звуком, тембром, манерой пения или игры на традиционном инструменте)» [6, 34].

В использовании китайского национального материала у Тань Дуня наблюдаются две крайности: либо, по его словам, народную песню он излагает «сложным языком», либо предельно бережно сохраняет подлинность оригинала, засняв его на видео. И присутствует там не только пение песен, но и обрядовые действия людей, их мимика, проявления эмоций (слезы, смех), яркие национальные костюмы, национальные музыкальные инструменты с присущими им неклассическими тембрами, способами игры, темпо-ритмами. Развитие хроматики в творчестве Тань Дуня привело его к устоявшейся на Востоке звуковысотной системе — и в то же время эта система сомкнулась с западным авангардом. Это прямо отвечает философским идеям композитора о глубинной общности всех наций и культур на земле.

Документальные видеофильмы вошли в крупные циклы Тань Дуня — «Карта» и «Нюй-шу». Поиск связей музыки с визуальными искусствами привел к активному и плодотворному развитию искусства мультимедиа.

Таким образом, Тань Дунь познакомил современников с культурой Нюй-шу и показал миру этот уникальный язык, который постепенно исчезает. Он всегда шел путем «поиска корней культуры» в своем творческом процессе, как, например, и Тору Такемицу. Он убежден, что только изучив «корень» национальной культуры, можно по-настоящему понять всю глубину мироздания. И тот, кто знает и уважает свое прошлое, способен создать перспективное будущее. Заново исследовать то, что долгое время было подвержено маргинализации под давлением доминировавшего западного дискурса, заново открыть для себя особую ценность многообразного местного достояния — миссия современного поколения Китая [2, 41].

Использованная литература

1. *Дай Юй*. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2017. 24 с.
2. *Ло Синьцзе*. Принципы отражения китайской национальной культуры в творчестве Тань Дуня // Музыковедение. 2022. № 3. С. 38–43.
3. *Пэн Чэн*. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2011. 301 с.
4. *Сергеева Т. С.* Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 2. С. 81–87.
5. *Юнусова В.* Сохранение музыкального наследия как тенденция развития современных культур Азии // Музыка народов мира: проблемы изучения: Материалы VIII Международной научной конференции «Музыка народов мира. Проблемы изучения: сохранение культурного наследия», посвященной 150-летию со дня рождения А. В. Затаевича (Москва, 11–12 октября 2019 года) / ред.-сост. В. Е. Недлина, В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2021. С. 9–15.
6. *Юнусова В. Н.* Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1 (42). С. 33–41.
7. 谭盾: 女书让我重新认识女性 [Тань Дунь: Нюй-шу помогла мне по-новому узнать женщин] // 北京日报 [Ежедневный Пекин]. 14.09.2020. URL: http://www.wenming.cn/wmzh_pd/rw/rwdt/201405/t20140521_1956416.shtml (дата обращения: 24.10.2022).
8. 程征 [Чэн Чжэн]. 论谭盾从“地图”到“女书”的音乐回归之路 [О возвращении музыки Тань Дуня из «Карты» в «Нюй-шу»] // 黄河之声 [Голос Хуанхэ]. 2014. № 12. С. 22–23.
9. 陈晨 [Чен Чен]. 谭盾: 用音乐探源“女书” [Тань Дунь: Исследование источника «Нюй-шу» с помощью музыки]. 东方早报 [The Oriental Morning Post]. 20.01.2021. URL: <http://cul.qq.com/a/20131009/009070.htm> (дата обращения: 24.10.2022).
10. 邓军 [Дэн Цзюнь]. “形”与“故事”——评谭盾《女书:女人的秘密之歌》(为微电影、竖琴和乐队而作)及其艺术观 [«Форма» и «история»: о сочинении Тань Дуня «Нюй-шу: тайные песни женщин» для микрофильмов, арфы и оркестра и о его художественном замысле]. 天津音乐学院学报 [Журнал Тяньцзинской консерватории]. 2015. № 1. С. 118–121.
11. *Foster N.* Translating Nüshu: Drawing Nüshu, Dancing Nüshu // Art in Translation. Vol. 11 (2019). Issue 4. P. 393–416. <https://doi.org/10.1080/17561310.2019.1690294>.
12. *Nu Shu: The Secret Songs of Women* // Official website of Tan Dun. 20.01.2021. URL: <http://tandun.com/composition/Nü-shu-the-secret-songs-of-women/> (дата обращения: 24.10.2022).

Получено: 22 апреля 2022 года

Принято к публикации: 26 сентября 2022 года

Об авторе:

Ло Синьцзе — соискатель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Dai Yu 戴玉. 2017. "Elementy traditsionnoy kul'tury v Novoy kitayskoy muzyke 'perioda ot-krytosti'" [Elements of Traditional Culture in the New Chinese Music of the 'Opening Period']. Ph.D. Thesis Extended Abstract, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory. (In Russian).
2. Luo Xinjie 羅新傑. 2022. Printsipy otrazheniya kitayskoy natsional'noy kul'tury v tvorchestve Tan' Dunya [Principles of Reflecting Chinese National Culture in the Works of Tan Dun]. *Muzykovedenie* [Musicology], no. 3/2022, 38–43. (In Russian).
3. Peng Cheng 彭程. 2011. Ladovaya sistema kitayskoy muzyki i ee prevorenie v tvorchestve kompozitorov 20 veka [The Modal System of Chinese Music and Its Implementation in the Work of Composers of the 20th Century]. Ph.D., Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory. (In Russian).
4. Sergeeva, Tatiana S. 2018. Mul'timediyne eksperimenty v tvorchestve Tan Duna kak novyy sintez iskusstv [Multimedia Experiments in Tan Dun's Works as a New Synthesis of Arts]. *Muzyka. Искусство, наука, практика* [Music. Art, Research, Praxis], no. 2/2018 (22), 81–87. (In Russian).
5. Yunusova, Violetta N. 2021. "Sokhranenie muzykal'nogo naslediya kak tendentsiya razvitiya sovremennykh kul'tur Azii [Preservation of Musical Heritage as a Trend in the Development of Modern Asian Cultures]." In *Muzyka narodov mira: problemy izucheniya* [Music of the Peoples of the World: Problems of Study], proceedings of the 8th International conference "Music of the Peoples of the World. Problems of Study: Preservation of Musical Heritage," Moscow, October 11–12, compiled and edited by Valeria E. Nedrina, Violetta N. Yunusova, and Alexander V. Kharuto, 9–15. (In Russian).
6. Yunusova, Violetta N. 2021. "Videoryad v mul'timediyakh proektakh Tan' Dunya [Video in Multimedia Projects by Tan Dun]." *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manach* [South-Russian Musical Anthology], no. 1/2021 (42), 33–41. (In Russian).
7. “谭盾：女书让我重新认识女性[Tan Dun: The ‘Nu Shu’ Helped Me to Get to Know Women in a New Way].” *Bēijīng Ribào* 北京日报[Beijing Daily]. September 14, 2020. http://www.wenming.cn/wmzh_pd/rw/rwdt/201405/t20140521_1956416.shtml (accessed October 24, 2022). (In Chinese).
8. Chéng Zhēng 程征. 2014. “论谭盾从‘地图’到‘女书’的音乐回归之路 [On Tan Dun’s Music Returning from the ‘Map’ to the ‘Nu Shu’].” *Huáng Hé Zhī Shēng* 黄河之声 [Voice of Yellow River]. 2014. № 12. C. 22–23. (In Chinese).
9. Chén Chén 陈晨. 2021. “谭盾：用音乐探源‘女书’ [Tan Dun: Exploring the Source of ‘Nu Shu’ with Music].” *Dōngfāng Zǎobào* 东方早报 [The Oriental Morning Post]. January 20, 2021. <http://cul.qq.com/a/20131009/009070.htm> (accessed October 24, 2022). (In Chinese).
10. Dèng Jūn 邓军. 2015. “‘形’与‘故事’—评谭盾《女书:女人的秘密之歌》(为微电影、竖琴和乐队而作)及其艺术观[‘Shape’ and ‘Story’—On Tan Dun’s ‘Nu Shu’: The Secret Songs of Women (for Microfilms, Harp and Band) and Its Artistic Conception].” *Tiān jīn Yīn lè Xué Yuàn xué Bào* 天津音乐学院学报[Journal of Tianjin Conservatory of Music], no. 1/2015, 118–121. (In Chinese).
11. Foster, Nicola. 2019. “Translating Nüshu: Drawing Nüshu, Dancing Nüshu.” *Art in Translation* 11, no. 4: 393–416. <https://doi.org/10.1080/17561310.2019.1690294>.
12. “Nu Shu: The Secret Songs of Women.” Official website of Tan Dun. January 20, 2021. <http://tandun.com/composition/Nü-shu-the-secret-songs-of-women/> (accessed October 24, 2022).

Received: April 22, 2022

Accepted: September 26, 2022

Author's Information:

Luo Xinjie — Applicant, Subdepartment of Interdisciplinary Specializations of Musicologists, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Научная статья

УДК 781.42(47+57)"17"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.05>

Танеевские уроки контрапункта в нотных тетрадях Сергея Васильевича Евсеева

Лариса Львовна Гервер

Российская академия музыки им. Гнесиных,
ул. Поварская, д. 30–36, Москва 121069, Российская Федерация,
ll3232@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению ученических тетрадей по контрапункту С. В. Евсеева, одного из последних учеников С. И. Танеева (ноябрь 1913 — январь 1915). Записи Евсеева позволяют реконструировать последовательность изучаемых тем и специфику преподнесения материала, которая состоит в объединении традиционного для европейских учебников состава тем (от системы разрядов по Й. Фуксу до фуги) с танеевскими открытиями в области сложного контрапункта. Большое внимание удалено и индивидуальным особенностям текста Евсеева, таким как 1) дополнительные записи по теории контрапункта, которые, в отличие от ученических, выполнены в новой (послереволюционной) орфографии; 2) чередование упражнений с неназванными копиями полифонических образцов; 3) опыты «руссификации» хоралов из канцат Баха, в которых своеобразно проявился интерес Евсеева к русской полифонии.

Ключевые слова: Танеевский класс контрапункта, Евсеев, ученические тетради, сложный контрапункт

Благодарности: Марине Сергеевне Евсеевой, внучке С. В. Евсеева, — за любезно предоставленные сканы семи контрапунктических тетрадей Сергея Васильевича; сотрудникам Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину Ольге Максимовне и Юрию Вячеславовичу Васильевым, а также сотруднику архива нотной библиотеки Государственного академического Большого театра России Сергею Александровичу Коняеву — за консультации по вопросам атрибуции почерков

Для цитирования: Гервер Л. А. Танеевские уроки контрапункта в нотных тетрадях Сергея Васильевича Евсеева // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 768–797. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.05>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

Research Article

Sergey I. Taneev's Lessons of Counterpoint in the Music Books of Sergey V. Evseev

Larissa L. Gerver

Gnessins Russian Academy of Music,
30–36 Povarskaya St., Moscow 121069 Russian Federation
ll3232@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Abstract: The article deals with the counterpoint notebooks by Sergey V. Evseev, one of the last pupils of Sergey I. Taneyev (November 1913 — January 1915). Evseev's counterpoint notes allow us to reconstruct curriculum topic sequence and the specificity of the presentation of the

material, which consists of the combination of the traditional European textbook composition of topics (from J. Fuchs' system of discharges to fugue) with Taneyev's discoveries in the field of the complex counterpoint. Much attention is also paid to the individual features of Evseev's text, such as 1) additional notes on counterpoint theory, which, unlike the student notes, are in the new (post-revolutionary) orthography; 2) alternating exercises with unnamed copies of polyphonic samples; 3) experiments in "Russification" of chorales from Bach's cantatas, in which Evseev's interest in Russian polyphony peculiarly manifested.

Keywords: Taneyev's counterpoint class, Evseev, student's notebooks, complex counterpoint

Acknowledgements: The author expresses gratitude to Marina S. Evseeva, granddaughter of Sergey V. Evseev, — for her kindly furnishing the electronic copies of Sergey Evseev's seven polyphonic music-books; to Olga M. and Yury V. Vasil'evs — members of staff of Tchaikovsky State House-Museum in Klin, and to Sergey A. Konaev — member of staff of the Music Library Archive at the Bolshoi Theatre — for their expert opinion concerning the attribution of handwritings

For citation: Gerver, Larissa L. "Sergey I. Taneyev's Lessons of Counterpoint in the Music Books of Sergey V. Evseev." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 3 (December): 768–97. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.05>.

Вооруженный своими обширными знаниями, С. И. Таинев был единственным в своем роде преподавателем по классам теории музыки вообще, а по классу контрапункта в особенности. В самом контрапункте он видел, однако, не цель, а только средство для развития техники, важнейшей стороной которой он считал искусство тематической работы, что он и стремился развивать в своем преподавании. В учениках своих он прежде всего ценил практическое умение, основанное на осмысленном понимании условий данной работы, ибо такое понимание, соединенное с умением, предполагает уже всю полноту знания.

Н. Д. Кацкин [9]

Сведения о преподавании контрапункта в классе С. И. Таинеева содержатся в воспоминаниях [9; 6; 17; 18] и в единичных сообщениях, высказанных в той или иной связи [8, 259]¹. Читая подобные публикации, мы получаем возможность

¹ Опубликованные воспоминания о таиневском курсе контрапункта строгого стиля и роли в нем непосредственно связанных с содержанием курса основных научных трудов Таинеева достаточно близки по своей пietетной тональности и предметному составу (особенно [6; 17]). Иначе обстоит дело с воспоминаниями Б. Л. Яворского, критически, с позиций своей концепции творческого мышления, воспринимавшего достаточно многое у Таинеева (с которым при этом Яворского связывали тесные профессиональные и дружеские отношения [10, 237–239]). Яворский, в частности, называл схоластическими вышеупомянутые труды, «задуманные и выполненные вне всякой зависимости от внутренней слуховой настройки, от ее героической борьбы за возможность своего исторического развития в первых рядах осознавшего свои права трудящегося человечества» [18, 299]. Свои «Воспоминания о Сергеев Ивановиче Таиневе» Яворский начинает так: «При изложении теоретических положений Таинеева я пользуюсь понятиями и терминами, свойственными мне в моей музико-восточной работе. Это я делаю потому, что стремлюсь передать смысл его указаний, а не их точное оформление. Должен сказать, что указания Таинеева становились ясными во время исправления, вернее — пересочинения им ученических работ» [там же, 241]. Приведем и единственную в своем роде оценку понимания Таиневым изучаемой в его классе полифонии строгого и свободного стиля. Яворский обыгрывает эту пару понятий, подменяя «строгость» «рабством» и распространяя свойства полифонических эпох на их интерпретатора: «Таинев в свободном стиле — раб стилевой характеристики тональности; в строгом же стиле он сбрасывал цвета и оковы. Хотя он и не осознавал принципов конструктивного мышления этой далекой от него музыкальной эпохи, но любовался ею, радовался на ее свободу» (курсив мой. — Л. Г.) [там же, 297].

составить представление об особенностях изучения строгого и свободного стиля полифонии, оценить ту роль, которую играли в обучении собственные идеи Танеева, автора «Подвижного контрапункта строгого письма» [13] и «Учения о каноне» [15], познакомиться с особенностями его педагогической манеры. Однако тем, кто, говоря словами Н. Д. Кашина, захочет понять, как знания, получаемые в классе Танеева, «принимали форму умения» [9], необходимо обратиться к хранящимся в архивах тетрадям танеевских учеников, повторяя, урок за уроком, пройденный ими курс.

Материалом настоящей публикации послужили ученические тетради одного из мемуаристов-учеников Танеева — Сергея Васильевича Евсеева, профессора Московской консерватории, преподавателя гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений². В начале главы о занятиях контрапунктом из его «Воспоминаний о С. И. Танееве»³ Евсеев ссылается на свои тетради как на документальные свидетельства: «Настоящая глава посвящена подробному изучению и анализу методов и приемов преподавания Танеева, как они проявились в работе с несколькими позднейшими его учениками⁴ и как они зафиксировались в моих рабочих контрапунктических тетрадях, сохранившихся у меня с тех времен почти на 90% (особенно широко представлены работы по строгому стилю)» [6, 121].

Семь контрапунктических тетрадей Евсеева⁵ — интереснейший документ, в котором, несмотря на предсказуемость основного состава записей, имеется немало индивидуальных особенностей, и даже своего рода загадки: три слоя записей вместо ожидаемых двух, свободное чередование упражнений с переписанными неназванными полифоническими образцами и др. Контрапунктические тетради Евсеева впечатляют и своим объемом: в них более 300 страниц. Уделяя специальное внимание вопросу о числе заданий, Евсеев пишет о высоких, и даже непомерно высоких, требованиях своего учителя: «Вполне дискуссионным следует признать положение с общим количеством полифонических работ, даваемым Танеевым. Это количество явно и чрезмерно преувеличено и рассчитано на редкое упорство и неутомимый труд, предполагать и требовать которых мы не вправе от каждого студента — композитора и музыканта» (разрядка С. В. Евсеева. — Л. Г.) [6, 148]. «Мною по полифонии строгого стиля написано приблизительно около 33 разнообразных имитационных законченных образцов; около 40 законченных фуг, 36 имитаций на хорал; около 40 канонов всякого вида, 20 задач на обратимый контрапункт и сделано остальных работ более эскизного вида около 200. Понятно, что жаловаться на недостаточную тренировочную нагрузку у С. И. «особых» оснований не имелось!» [там же, 126]⁶.

² Основные сведения о биографии С. В. Евсеева см. в [3].

³ Опубликована в 1967 году в виде статьи [6].

⁴ «Вместе со мной некоторое время занимались — талантливый пианист Ю. Д. Исерлис и А. Н. Соколовский, работающий сейчас педагогом в музыкальном училище при Московской консерватории», — вспоминал Евсеев [5, 84–85].

⁵ Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 178. Ед. хр. 85–91. В тексте статьи будут использованы обозначения типа 85:1 — тетрадь по номеру единицы хранения и лист в соответствии с архивной пагинацией.

⁶ К началу XX века такое обилие заданий все еще было нормой для изучения контрапункта: сам Танеев в процессе самостоятельного изучения контрапункта написал «сто сорок маленьких шестиголосных задач <...> взяв за cantus firmus русскую песню. Вслед за этим <...>

Напряженным был и ритм занятий. Мы можем составить достаточно полное представление о нем благодаря датам, которые проставлены в пяти тетрадях из семи. Датированные записи охватывают период протяженностью в 15 месяцев: с 4 ноября 1913 года⁷ по 28 января 1915-го. Наиболее регулярными и частыми занятия были на начальной стадии: судя по записям в тетрадях 86–88, с 4 ноября по 23 декабря они проходили дважды в неделю. Обе тетради без дат — первая и последняя (85 и 91) — по составу близки соседним датированным тетрадям (86 и 90) и, скорее всего, незначительно расходились с ними по времени записи. Из воспоминаний Евсеева известно, что занятия продолжались почти до конца жизни Танеева⁸, однако основной материал курса была освоен с ноября 1913 по апрель 1914 года. Темы этого периода в основном соответствуют Программе курса контрапункта, составленной Танеевым в начале 1890-х годов [14, 52–53], точнее, программе первого года обучения («Контрапункт строгого стиля в церковных ладах» [там же, 52]). Исключение составляет «Хоральная обработка», последняя по времени группа записей, относящаяся к полифонии свободного стиля [6, 145]. По-видимому, тема «Хоральная обработка» вошла в состав танеевского курса не сразу, так как в программе второго года обучения («Контрапункт свободного стиля в современной гармонической системе» [14, 53]) упоминания о ней отсутствуют.

Свое обучение полифонии Евсеев считал незавершенным: «Кончина Танеева, — писал он спустя четыре десятилетия, — помешала мне получить танеевскую шлифовку в полном для его метода объеме и охвате»⁹ (разрядка Евсеева. — Л. Г.) [6, 145]. Речь идет, прежде всего, о неоконченном классе фуги, хотя, как вспоминает Евсеев, им были написаны «фуги самых различных планов, начиная от двухголосной простой и кончая тройной шестиголосной (последнее задание даже в номенклатуре Танеева причислялось к нечастым или даже “событиям”)» [6, 125].

написал в церковных ладах тридцать две небольшие фуги» (из письма Танеева к П. И. Чайковскому от 18 августа 1880 года [16, 59]). Можно напомнить и о рекомендациях из переведенного Танеевым учебника Л. Бусслера (в первом издании фамилия писалась с одним «с» — Буслер) сочинять «многочисленные» двухголосные, трехголосные, четырехголосные фуги и т. п. упражнения [2, 105, 114, 115 и др.].

⁷ Согласно статье Евсеева «Из воспоминаний о С. И. Танееве» [5], знакомство учителя с учеником состоялось почти годом раньше, чем появились датированные записи: «С Сергеем Ивановичем Танеевым я познакомился в самом конце 1912 г. К этому времени Георгий Львович Катуар, у которого я брал уроки по музыкально-теоретическим дисциплинам, решил передать меня Танееву, чтобы я под его руководством прошел курс контрапункта и полифонии. В это время Танеев в консерватории уже не занимался (после конфликта с Сафоновым), никаких п л а т н ы х уроков п р и н ц и п а л ь н о не давал и к нему можно было попасть только при личной его заинтересованности» (разрядка Евсеева. — Л. Г.) [5, 84].

⁸ Евсеев вспоминает: «Работал я с Сергеем Ивановичем вплоть до его смерти, т. е. до июня 1915 г. Его отношение к занятиям отличалось чрезвычайной систематичностью, аккуратностью. Уроки происходили два раза в неделю, причем длительность их была необычайной: мы занимались от 3 до 7 часов вечера (с перерывом на чай, беседы и т. д.). <...> Часы уроков были твердо забронированы, Сергей Иванович отказывал в приеме всем, кто приходил с визитом в дни и часы наших (бесплатных) уроков, — о н с в я т о в ы п о л н я л д о б р о в о л ь н о в з я т ы е и м на се б я о б я з а н о с т и» (разрядка Евсеева. — Л. Г.) [5, 84–85]. Лишь незадолго до кончины, в 1915 году «Сергей Иванович начал чувствовать физическое недомогание. Он стал сокращать занятия, даже переносил уроки, чего раньше никогда не было» [там же, 86].

⁹ Смерть С. И. Танеева последовала 6 [19] июня 1915 года и стала результатом простуды на похоронах А. Н. Скрябина 14 (27) апреля.

О ХАРАКТЕРЕ И СОСТАВЕ ЗАПИСЕЙ

Содержимое семи тетрадей Евсеева достаточно разнородно. Теоретические записи (обязательно сопровождаемые нотными примерами) чередуются с упражнениями по контрапункту, почерк ученика — с почерком учителя¹⁰; в обоих случаях словесный текст соответствует правилам дореволюционной орфографии. Преобладают упражнения. Многочисленные страницы с заданиями содержат замечания и исправления, внесенные, как естественно предположить, рукой Танеева: это карандашные пометы поверх нотного текста, записанного черными чернилами. Иногда танеевский почерк мы видим и на страницах с объяснением нового материала.

Однако это не все. Существует еще один род записей, которые занимают свободные места на ранее заполненных страницах в тетрадях с 86 по 90. В большинстве случаев они выполнены синими чернилами, чем отличаются от основного текста¹¹. Неизменная для них новая орфография и сходство почерка с почерком Евсеева-ученика позволяют предположить, что Сергей Васильевич уже в советское время обращался к своим старым материалам, внося в них уточнения — небольшие текстовые и нотные вставки, а также дополнения в виде самостоятельных текстовых блоков. Двуцветные записи отличаются наглядностью и потому выбраны в качестве иллюстраций (см. ил. 2, 4, 5).

Все дополнения, внесенные Евсеевым, посвящены сложным для выполнения приемам контрапунктической техники, которые в свое время были показаны Танеевым и отражены в ученических записях Евсеева. Повторное изучение старых материалов говорит о постоянном интересе Евсеева и к контрапункту строгого письма как дисциплине, и к научным достижениям его учителя.

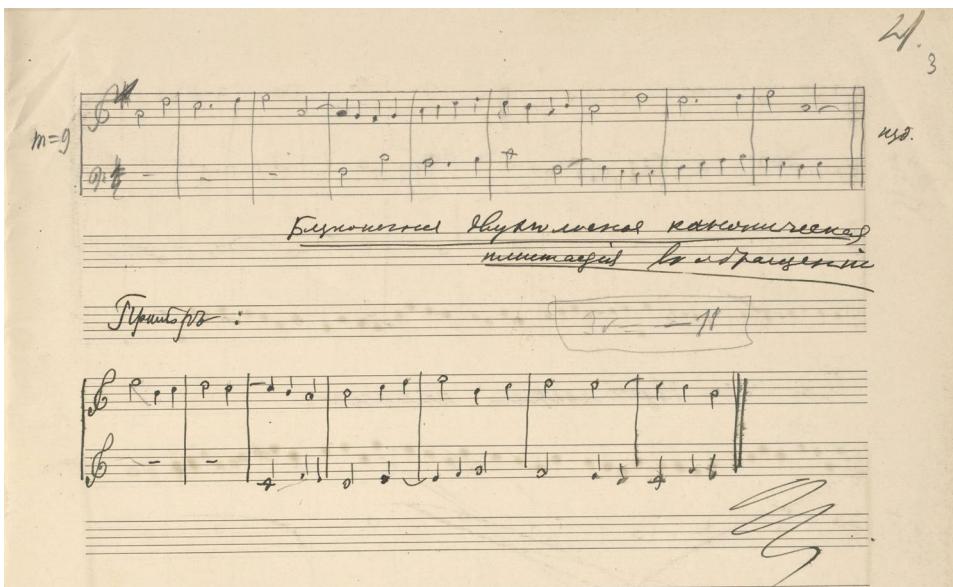
МАТЕРИАЛЫ ПО ТЕОРИИ КОНТРАПУНКТА

В тетрадях Евсеева каждая группа записей, особенно на начальной стадии обучения, начинается формулировкой темы, за которой следует краткое изложение соответствующих правил. Но нередко информация по теме урока сводится к подробному названию контрапунктического приема, и тогда упражнения начинаются сразу после названия. Если же речь идет о редком и сложном приеме, запись может ограничиться названием и одним образцом. Такова, в частности, «Бесконечная двухголосная каноническая имитация в обращении» (87:3), или, иначе, бесконечный канон в обращении первого разряда¹² (ил. 1). О том, что это скорее образец, а не ученическое упражнение, говорит и сложность приема, и расположение записи, которой завершается тема «Бесконечный двухголосный канон» (87:2 об. — 3). Не исключено, что Танеев, объясняя основной материал, мог для сравнения показать более редкий вариант того же приема.

¹⁰ Здесь и далее в вопросах атрибуции почерков я опираюсь на выводы сотрудников Дома-музея П. И. Чайковского в Клину О. М. и Ю. В. Васильевых, а также сотрудника архива нотной библиотеки Большого театра С. А. Коняева.

¹¹ Вставки, выполненные синими чернилами, расположены на листах 85:1, 86:5 об., 86:10 об., 86:11, 86:14 об., 90:11 об. — 13; на листах 86:2, 86:14 в тех же целях использовались черные чернила.

¹² Отсутствие разъяснений в этой записи показывает, что Танеев не вдавался в технические подробности. Стоит заметить, что бесконечный канон первого разряда в обращении не описан ни в «Учении о каноне» Танеева [15], ни в «Обратимом контрапункте» Богатырева [1].



Ил. 1. Тетрадь 87. Лист 3 (фрагмент)

Figure 1. Notebook 87. Folio 3 (fragment)

Рамка вокруг карандашной записи « $\text{lv} = -11$ », по-видимому, указывает на ее неправильность. Бесконечный канон в обращении относится к сфере действия не вертикально-подвижного, а обратимого контрапункта: в основе приема лежит чередование первоначального и производного соединений по схеме 1 2 || 3 4 | 1 2 | | 3 4 | 3 4 | |. В силу обращения (зеркального отражения) все интервалы первоначального соединения сохраняют свои значения в производном (что невозможно при вертикальной перестановке).

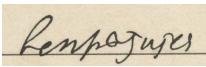
Теоретический материал фиксировался с большой тщательностью, в виде связного текста: все пространство нотного листа заполнялось равномерно, отдельные пункты выписывались один под другим. Далее следовали упражнения на ту же тему. Совсем иначе выглядят сочетание записей, разделенных большим времененным промежутком. Начнем их рассмотрение с темы «3-голосный обратимый контрапункт» (87:1 об.), позволяющей сравнить разные почерки Евсеева (ил. 2). О том, что «черные» и «синие» части текста выполнены одним и тем же человеком, говорит одинаковое написание повторяющихся слов («нельзя», «(сект)аккорд(ы)»):

нельзя и *нельзя*¹³; *сектаккордъ* и *аккорды*,

и отдельных букв, в том числе «т», похожего на письменную «s» со «шляпкой»

¹³ Сравнивая с тем же словом в танеевских рукописях (ср. *Нельзя* из ил. 6) О. М. и Ю. В. Васильевы пишут, что в «черном» и «синем» вариантах Евсеева «у мягкого знака сначала выписывается «брюшко», а потом снизу вверх идет вертикальная черта, заворачивающаяся на вершине вправо, к исходной точке буквы «з», в то время как у Танеева «ъ» по написанию близок к письменной букве «в».

774

(например, в словах «встретится» и «квarta»):  и  и т. д.

Как и в других случаях, первоначальный текст в ил. 2 написан в старой орфографии, дополнение — в новой. Кроме того, запись 1913 года отличается аккуратностью почерка и связностью изложения. Синими же чернилами вписаны эмоциональные комментарии: «Можно?» — «нет!», «?» — «нельзя!» и уточняющие дополнения к основному тексту — с сокращениями слов, недописанными фразами.

Содержание записей на странице на ил. 2 заслуживает особого внимания, так как это единственный в тетрадях Евсеева теоретический материал из области обратимого контрапункта. Перечитывая старый конспект, Евсеев вносит многочисленные уточнения. К записанной черными чернилами первой строке: «Нельзя свободно употреблять сектаккорды и квартсекстаккорды», — он добавляет синим чернилами: «как задержания», — имея в виду особенности использования *кварт* в составе обоих аккордов. «А для этого, — говорится далее в старом конспекте, — в первоначальном (соединении. — Л. Г.) надо кварту вести вверх и употреблять ее только как проходящий диссонанс». Для наглядности Евсеев проводит поверх текста синюю стрелку, соединяя взаимосимметричные примеры на четвертом и шестом нотоносцах: выше расположен квартсекстаккорд с правильным задержанием кварты, ниже — симметричный ему сектаккорд с проходящей квартой. Всем этим тонкостям голосоведения посвящена основная часть коротких нотных записей с сопутствующими комментариями, выполненными в разное время черными и синими чернилами.

В нижней части листа расположен образец трехголосного обратимого контрапункта под названием «Пример»: здесь и продемонстрировано правильное использование кварты (см. четвертые и шестые такты обоих соединений). *NB* в последнем такте первоначального соединения указывает на прерванный оборот (*d-fis-a - e-g-g*), который остается таковым и после обращения (*g-h-d - a-a-c*). Это очень важная деталь, свидетельствующая о внимании Танеева к до сих пор не получившим должного освещения аспектам контрапунктической техники. В «Примере», во-первых, учтен гармонический аспект полифонического приема, во-вторых — подобрано соединение гармоний с симметричным голосоведением: , что и обеспечивает эффект, отмеченный знаком *NB*¹⁴.

«Пример» опубликован Евсеевым в [6, 130–131].

Тот же образец, но написанный, предположительно, рукой Танеева¹⁵ и начинающийся затактом в среднем голосе в виде залигованного *d^l*, приклейн к задней обложке тетради 86 (ил. 3).

¹⁴ На интерес Танеева к вопросу взаимодействия гармонии с формой и контрапунктом обращает внимание И. С. Старостин [11, 177].

¹⁵ О. М. и Ю. В. Васильевы отмечают характерное для нотных документов Танеева написание скрипичного ключа и латинской буквы *F* (в сокращенном обозначении *Cantus Firmus*), а также нередкий случай записи нот штилями вниз с расположением штилей то справа, то слева от нотной головки (см. начальный ход четвертей в нижнем голосе первоначального соединения на ил. 3).

25.10.2022
с.р. 1.

(3 из 2) Годовой курс контрапункта.

Многие свободные употребления сектаккорда и квартаккорда как задорнитов.

Само собой, если выражает квартаккорд, то кварты должны быть по правильным правилам.

В прит. можно в прит. можно? ? можно!

А что это за первоначальная форма кварты всеми выделаны употребление каких правил есть в сектаккордах?

Чтобы употреблять то кварты в первоначальной форме, а в подобной форме не могут быть.

Форму можно в первоначальной форме, а в подобной форме не могут быть.

Форма употребляется в первоначальной форме, а в подобной форме не могут быть.

Некоторые мажор расщеплены на мажоры, которые в отдельности даются в отдельности.

Некоторые сектаккорды. Некоторые в тесном расположении, а в широком они неизвестны (отд. сектаккорд). широкое расположение. Быть употребляемыми между братьями и

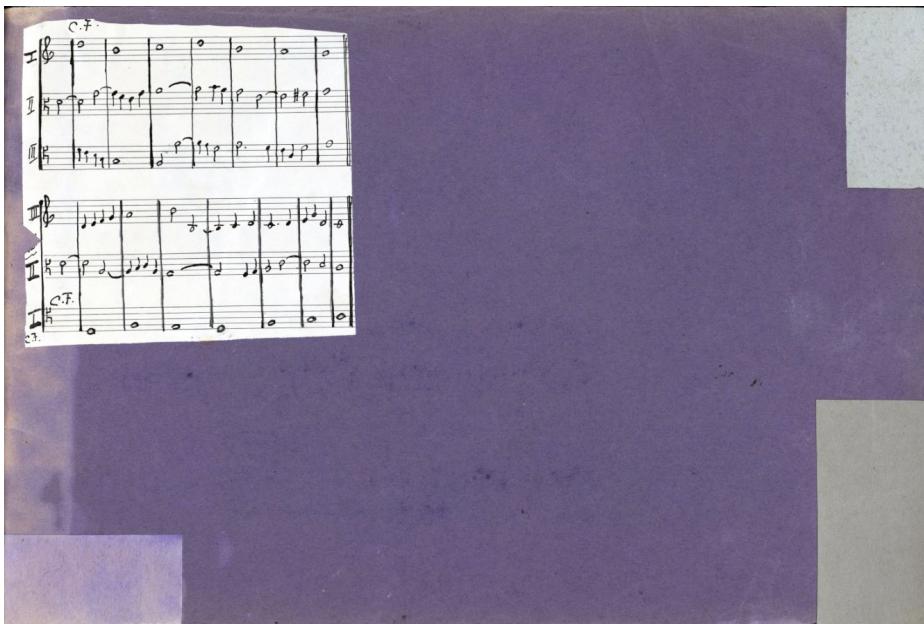
Все четыре звукосочетания отражаются в д. Кварты не должны быть употребляемыми между братьями и

Хорошо это средство.

Между средними же звукосочетаниями кварты должны быть употребляемы в братства.

Ил. 2. Тетрадь 87. Лист 3, оборот

Figure 2. Notebook 87. Folio 3, reverse



Ил. 3. Задняя обложка тетради 86

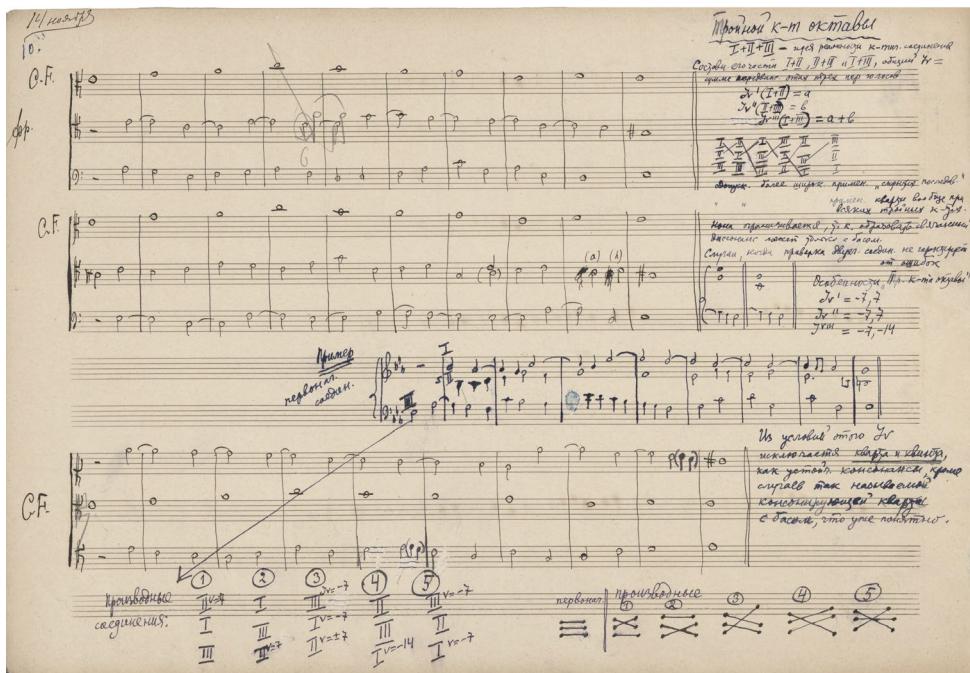
Figure 3. Notebook 86, back cover

Начальная синкопа, отсутствующая в записи того же образца Евсеевым, указывает на ось обращения (звук d)¹⁶.

Следующий случай сочетания разных по времени записей представлен на ил. 4. Страница заполнена в три приема. Черными чернилами, рукой юного Евсеева, написаны дата — 14 ноября (1913 года) — и трехголосные упражнения на заданный *c. f.* Затем рукой Танеева внесена карандашная помета: в тт. 4–5 первого упражнения он выделяет неправильно употребленную септиму $d^1 - c^2$ (она обозначена цифрой 6¹⁷) и заменяет ее квинтой $f^1 - c^2$. Наконец, на свободном месте, в обход записей черными чернилами и карандашом, размещен «синий» конспект раздела «Тройной контрапункт октавы» из «Подвижного контрапункта строгого письма» вместе с примером из § 288, в котором наглядно показаны необходимые для тройного контрапункта октавы задержания кварт и квинт в тахах 3–8, а также «безопасные» для ученика гармонии без квинтового тона типа $b - g - g$ или $g - g - b$ в тахах 3 и 7 [13, 205–212].

¹⁶ Евсеев сообщает, что Танеев коротко изложил в его тетради основные условия обратимого контрапункта [6, 131]. Не находя соответствующей записи в тетрадях 85–91, мы можем задаться вопросом: не является ли нотный фрагмент на обложке тетради 86 с его дидактически обозначенным осевым звуком частью этого, по каким-то причинам не сохранившегося, изложения?

¹⁷ Напомним, что танеевские обозначения интервалов меньше общепринятых на единицу. Этому нововведению посвящен первый параграф «Подвижного контрапункта строгого письма» [13, 13].



Ил. 4. Тетрадь 86. Лист 5, оборот

Figure 4. Notebook 86. Folio 5, reverse

На свободных нотоносцах синими чернилами вписан пример тройного контрапункта октавы из «Подвижного контрапункта строгого письма» (§ 288, первоначальное соединение [13, 208]), снизу — введенные Танеевым в музыковедческий обиход значки шести возможных в этом виде техники вариантов взаиморасположения мелодических единиц.

В последнем из наших примеров сочетания разных по времени записей их состав примерно такой же: домашнее задание — выполненные черными чернилами упражнения на *c. f.*, карандашная надпись «*К. П., допускающий удвоени(я)*» плюс карандашная штриховка намеченного исправления и вписанный позднее текстовый блок — размещенный на свободных местах страницы конспект § 51–54 «Учения о каноне» [15, 46–48]: как и в предыдущих случаях, он написан синими чернилами по правилам новой орфографии (ил. 5).

Конспект начинается примером, на котором Танеев строит свое объяснение бесконечного канона второго разряда [15, 46]. Последовательность сегментов в голосах канона (*A, B, C, D...*) доведена до момента возвращения мелодии к ее началу (*A_{II}*), при этом на месте сегмента *E*, завершающего ряд *A, B, C, D...*, у Танеева стоит знак вопроса (см. верхнюю «синьюю» запись на ил. 5). Евсеев дополняет скопированный образец, вписывая — уже карандашом — пример ошибки: сегмент *E*, взятый без учета его контрапунктирования с *A_{II}*. Сюжет с сегментом *E* также взят из «Учения о каноне», где он показан отдельно,

778

в виде схемы [15, 47]¹⁸: оба такта схемы Танеев сопровождает надписью: «нельзя». Под примером Евсеев повторно воспроизводит ту же схему, теперь уже с надписями, но в собственной редакции: «чепуха!», «нельзя!». Вписанное далее разъяснение представляет собой резюме танеевского текста: «Необходимо найти первон[ачальное] соединение к произв[одному] $A_{II} + E_I$ » [там же, 47–48]. В объяснение того, откуда берется это первоначальное соединение (как таковое оно отсутствует в бесконечном каноне второго разряда), Евсеев переписывает схему и пример мнимого соединения с обозначенной в нем мнимой риспостой [там же, 48] («мним. R» справа внизу).



Ил. 5. Тетрадь 86. Лист 11

Figure 5. Notebook 86. Folio 11

Запись черными чернилами: 1) четырехголосие по принципу «нота против ноты» (с. f. в басу), 2) двухголосие — основное соединение в контрапункте, допускающем удвоения (с. f. в альте), и 3) производное четырехголосие с децимыми дублировками обоих голосов предыдущей записи. Оба с. f., в дорийском и ионийском ладах, входят в число кантусов, переписанных Евсеевым из учебника Г. Беллермана на листе 85:2 [19, 120, 122]; первоначальный источник обоих с. f. — трактат И. И. Фукса [20, 45, 62].

¹⁸ Танеевское название-определение этого приема — «Бесконечный 2-голосный канон 2-го разряда (расстояния между вступлениями различные) с Р-т-ою, повторяющеюся на те же ступенях (собственно бесконечный канон 2-го разряда)» [15, 46] — у Евсеева выписано в значительном сокращении и без обычного для современной полифонической терминологии упоминания о разряде.

УПРАЖНЕНИЯ И «ПРИМЕРЫ»

Основную часть текста в тетрадях Евсеева составляют всякого рода упражнения. В первых тетрадях они записывались карандашом и чернилами, затем только чернилами. Все упражнения подробно озаглавлены и размечены сокращенными названиями ладов, аббревиатурами *C. F.*, *Iv* и т. д.

Проверяя работы Евсеева, Таинев нередко вписывал исправления — обычно карандашом. Это фрагменты от нескольких звуков в одном голосе до нескольких тактов всей партитуры: предусмотрительный ученик часто оставлял незаполненной середину страницы — 2, 3, 4 строки, — для того, чтобы учителю было удобней вносить правку. Впрочем, обходилось и без правки. В статье о занятиях контрапунктом Евсеев вспоминает об упражнениях, которые не удалось сделать без ошибок [6, 189], но, судя по всему, во многих других случаях ошибок не было: строки, предназначенные для исправлений, часто оставались свободными.

Аккуратно написанные самостоятельные упражнения по виду неотличимы от *переписанных образцов* — это еще один существенный элемент рукописей Евсеева.

Как правило, никак не обозначенные, такие образцы сопровождают многие темы таиневского курса. Иногда они предварялись заголовком «Пример(ы)». В других случаях наверху страницы (по центру или в углу) Евсеев записывал *Bellermann*, что обозначало выписки нотных образцов из учебника по контрапункту Г. Беллермана [19]. Но чаще всего какие бы то ни было упоминания об источнике отсутствовали. Таким образом были переписаны многие примеры из Фукса¹⁹ и Беллермана²⁰, из «Нотных приложений» в «Подвижном контрапункте строгого письма» Таинева²¹, а также двух- и трехголосные мотеты Орландо Лассо²² и хоралы из 371 *Vierstimmige Choralgesänge*²³ и трех кантат И. С. Баха (см. далее раздел *Три хорала на русский текст*). Известное исключение составляет ряд страниц последней тетради 91, где переписаны хоральные прелюдии Баха из *Orgelbüchlein* с непременным указанием имени автора, а иногда и названия хорала²⁴.

Еще один род необъявленных цитат — многочисленные мелодии кантузов в упражнениях на *c. f.* В тетрадях по строгому стилю большинство кантузов в диатонических ладах было взято из учебника Беллермана [19, 120–122], который, в свою очередь, использовал все шесть основных *c. f.* Фукса [20, 45–62].

¹⁹ Не исключено, что источником примеров из *Gradus ad Parnassum* были нотные цитаты из Фукса, приведенные в учебнике Беллермана. Ср.: 85:7, 87:3–3 об. и [19, 187, 255–257].

²⁰ Сравним, в частности, 85:5 об. и [19, 179–180], 87: 2 и [19, 287–289], 14, 16–16 об. и [19, 344–345, 357–359].

²¹ Из Нотного приложения к отделу *A* Евсеев выписывает примеры, следуя не их порядку в первоисточнике, а в соответствии со столбцами показателей, отсюда «скакки» в номерах страниц «Подвижного контрапункта». Сравним записи на л. 87:4 (*Iv*=−2); 5–5 об. (*Iv*=−4); 6–6 об. (*Iv*=−10, −3); 9 (*Iv*=−12), 10 об. (*Iv*=−5); 12 об. (*Iv*=−13) с образцами из Нотного приложения [13, 369; 372–373; 384–385 и 371; 388 и 375; 390].

²² Сравним записи на л. 87:17–17 об. и двухголосные мотеты Лассо *Audi tui* (V), *Intellectum tibi* (IV); записи на л. 87:18–19 и трехголосный мотет Лассо *Cor meum conturbatum est in me*.

²³ Сравним записи на л. 87:19 и баховские хоралы *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* (№ 54), *Herzlich thut mich verlangen* (№ 21), *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (№ 217) из 371 *Vierstimmige Choralgesänge*.

²⁴ Впрочем, и здесь название сочинения иногда подменяется техническим описанием. К примеру, хоральная прелюдия *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* из «Органной книжечки» помечена лишь подчеркнутым именем: *Bach*, и далее, на месте названия, надпись: «В средних голосах проводится мотив = двум нотам С. Ф. Бас имеет самостоятельный повтор мотива» (91:1).

ПРАКТИКА ОБУЧЕНИЯ КОНТРАПУНКТУ СТРОГОГО СТИЛЯ В КЛАССЕ ТАНЕЕВА И ЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ

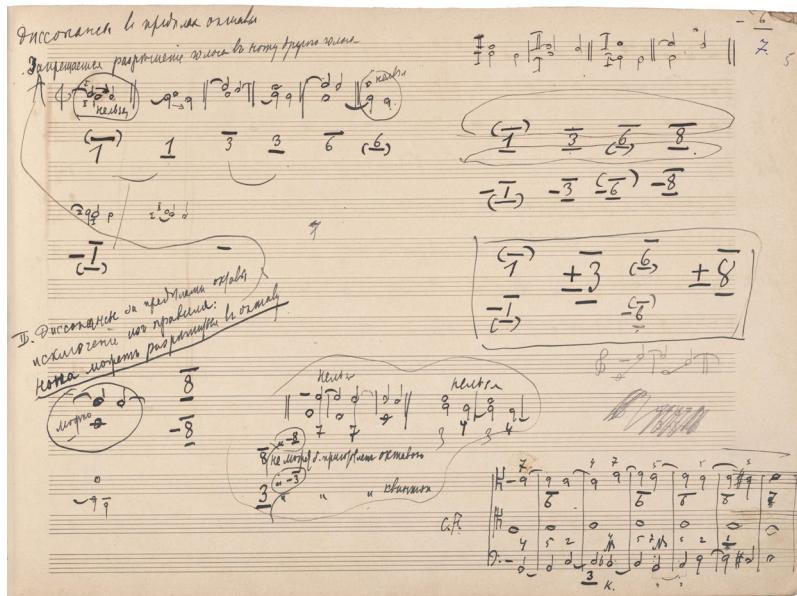
УЧЕНИЕ О РАЗРЯДАХ

По составу тем и порядку их прохождения занятия в классе Танеева в значительной степени соответствуют содержанию ряда немецких учебников контрапункта. Их общую основу составляет *учение о разрядах*, изложенное в знаменитом трактате Фукса, где последовательность разрядов показана в виде упражнений на *c. f.* в шести диатонических ладах. В тетрадях Евсеева мы не найдем свидетельств непосредственного обращения к *Gradus ad Parnassum*. И все же опора на учение Фукса несомненна. У Фукса, да и у многих других, в том числе у Беллермана и Л. Бусслера (авторов, к трактатам которых Танеев обращался в своей педагогической деятельности), число голосов при разъяснении разрядов доходило до четырех. Танеев же в этой части курса, во-первых, вводит значительно большее число голосов (до 8–9) и, во-вторых, отходит от общепринятого порядка прохождения материала.

Изучение разрядов в классе Танеева начиналось, как обычно, с двухголосия, однако (если судить по имеющимся материалам) не с первого разряда — «нота против ноты», который, соответственно своему номеру, обычно проходится первым. Во всяком случае, тетрадь «№ 1» (85) начинается со второго разряда: «две ноты против одной». Информация о втором, а затем и о третьем разряде («четыре ноты против одной») сведена к ряду нотных записей, сами же разряды показаны в виде ритмических схем. Четвертый разряд²⁵, или синкопированный контрапункт (который никак не именуется в записях Евсеева), рассматривается Танеевым как ритмическое условие для «связанных диссонансов» — подготовленных задержаний. Страница с объяснением синкопированного контрапункта (ил. 6), также по преимуществу нотная, могла бы показаться объяснением голосоведения при использовании задержаний, если бы не пример в правом нижнем углу. Это упражнение в синкопированном контрапункте на короткий (может быть, сочиненный в процессе объяснения) *c. f.*

Упражнения в первом разряде («нота против ноты») появляются на стадии освоения трехголосия. По мере увеличения числа голосов увеличивается и число упражнений в первом разряде, а 8–9-голосие пишется только по принципу «нота против ноты». Цель упражнений в первом разряде (или, что то же самое, в хоральной фактуре) была во многом иной, нежели у Фукса и его последователей. По разметке многоголосия можно понять, что внимание ученика сосредоточено на логике голосоведения. Цифры, обозначающие тоны трезвучий, помогают осуществлять контроль за комбинациями ходов (ил. 7).

²⁵ У Бусслера, который рассматривает ритмическую пропорцию 3:1 как самостоятельный разряд, это 5-й разряд.



Ил. 6. Тетрадь 85. Лист 5

Figure 6. Notebook 85. Folio 5

Горизонтальная черта сверху или снизу от цифры, обозначающей интервал, — это «знак связки или синкопы», то есть знак возможного задержания в верхнем или нижнем голосе соответственно. Такая же черта, заключенная в скобки, указывает на невозможность задержания в данном голосе [13, § 88]. Пример в нижней части страницы, окруженный волнообразной кривой, демонстрирует параллелизмы в цепи задержаний одноименных диссонансов [там же, § 86]. Пример снизу справа демонстрирует форму совмещенной записи любого числа двухголосных упражнений на присоединение контрапункта к заданному с. f. В данном случае таких контрапунктов всего два; «параллельные октавы» между ними в конце упражнения — мнимые.



Ил. 7. Тетрадь 89. Лист 1, фрагмент

Figure 7. Notebook 89. Folio 1, fragment

782

Запись «Многоголосный к. п. 1-го разряда» от 20 января 1914 года содержит вычисление таких комбинаций для трезвучий секундового соотношения (ил. 8).

Приблж. д. п. IV = +2.

20.1.

2

3 4 6 8
0 2 5 7
1 3 x 8

Приблж. симметрич.
ном. (смр. 6)

20 января 1914 г.

Многоголосный к. п. 1 разряда

9 голосов

1) 0 — 0 ^{наибольшее основание аккордов}
^{наибольшее количество голосов — 8.}

2) Если ^{каждый} троекточечный аккорд было бы сектаккордом
(т. е. между шестой и терцей), то число возможных
вариантов было бы ^{одинаково} девять [9].

По определению из придану группам трезвучий²:

1) 1 ф. — присутствие fa - si

2) 2 ф. — присутствие нома si

16

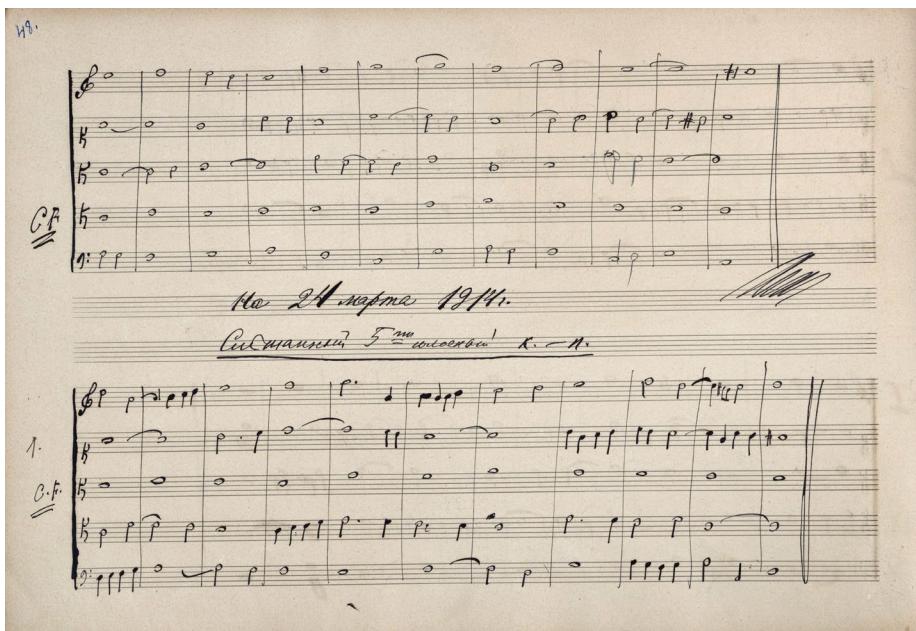
Т-во М. Г. К.

Ил. 8. Тетрадь 87. Лист 11

Figure 8. Notebook 87. Folio 11

Центральная часть страницы, схема в скрипичном ключе. Линии, соединяющие один из тонов первого аккорда с тремя тонами второго, демонстрируют ситуацию, при которой устроенный тон первого аккорда соединяется с тремя разными тонами второго. Запись 1) объясняет невозможность устроения и примы, и квинты ($\text{«}0\text{»}$ и $\text{«}4\text{»}$) в обоих аккордах при соединении трезвучий секундового соотношения (т. е. без общих тонов), так как это приводит к параллелизму. Поэтому в данном случае «maximum голосов — 8». Запись 2) указывает на вариант с участием хотя бы одного сектаккорда (добавим: в тесном расположении, с квартой между квинтовым и основным тонами), что увеличивает число возможных голосов до девяти.

Пятый разряд, который у Фукса назывался также «цветистым контрапунктом» (*Contrapunctus floridus*; см.: [20, 111–114]), подразумевал свободное ритмическое движение в одном из контрапунктирующих голосов, независимо от их общего числа (прочие голоса повторяли ровный ритм кантуса). У Бусслера этот разряд (шестой — в его изложении) именовался «смешанным контрапунктом» и рекомендовался к использованию не только в одном, но также в двух и трех голосах, присоединяемых к кантусу. Танеев избирает вариант Бусслера, включая название «Смешанный контрапункт» (89:48 и др.), и все же иначе мыслит этот род заданий, чем его предшественники. Во-первых, смешанный контрапункт вводится только начиная с 5-голосия. Во-вторых, явно солирующая функция голоса, создающего «цветистость» в контрапункте пятого разряда у Фукса, равно как и изобретательное разнообразие ритма и мелодических контуров в двух-трех свободных голосах у Бусслера, не были востребованы Танеевым в заданиях, предложенных ученикам весной 1914 года (ил. 9).



Ил. 9. Тетрадь 89. Лист 24, оборот

Figure 9. Notebook 89. Folio 24, reverse

В записях Евсеева представлен еще один род многоголосия по системе Фукса — «соединенные разряды», то есть распространение разрядного принципа на все голоса фактуры (см.: [20, 138; 19, 266–268]). В трехголосии это целые, синкопы, проходящие половины (83:21 и др.), в четырехголосии — то же, но с прибавлением голоса, идущего четвертями (88:47 и др.).

Имитации, фуги, каноны

За учением о разрядах в трактате Фукса следует учение об имитации и далее — о фуге; другие учебники включают и учение о каноне.

Все названные формы представлены в тетрадях Евсеева. Как и в случае с учением о разрядах, эти задания лишь отчасти соответствуют классическим образцам. Точное следование учебникам наблюдается только в двухголосных имитациях: согласно формулировке задачи 22 (1) в учебнике Бусслера, имитации Евсеева написаны «для всех интервалов²⁶ и ладов». Однако начиная с трехголосия Танеев модифицирует и усложняет задания. У Бусслера на этой стадии объясняется «тональная имитация» (имитация с тональным ответом), и «все» интервалы между начальными звуками пропости и риспост уступают место упорядоченным квинтоактивным диспозициям. Танеев же сразу вводит имитации, которые у Бусслера причисляются к «особым» и выполненным с «ухищрениями» [2, 86]. Танеев последовательно увеличивает число голосов до пяти (89:36 об. и далее) и, что составляет важнейшее отличие, — ставит во главу угла имитации и каноны с использованием сложного контрапункта между парами голосов. Преобладают вертикальные перестановки в различных показателях (89:1, 3, 4 об., 5 об.²⁷ и др.), но есть и пример на «канон с мнимой риспостой» (89:6) — то есть с использованием техники вдвойне-подвижного контрапункта (см. верхнюю запись на ил. 10).

Такая же картина следования образцам, но с непременным их усложнением, наблюдается и в других случаях, например в заданиях на каноны с ломанным порядком вступления голосов. Их Танеев также дает по Бусслеру, допускающему применение двойного контрапункта в канонических формах, и также значительно повышает техническую сложность задания. Примером могут служить фуги строгого стиля²⁸, среди которых и пятиголосные (90:7), и фуги с удержаными противосложениями (тетрадь 89), и двойные фуги, также с удержаными противосложениями (тетрадь 90). К тому же формулировка заданий предписывала использование перестановок в разных показателях двойного контрапункта: «Fuga с удержаным противосложением при $Iv=-7$ (или же $-9, -11$)» (89:15 об., 21 об., 23, 32), «Двойная фуга с удержаным противосложением при $Iv=-11$ (канон при $Iv=-7$)» — каноном названа двойная стретта с перестановкой между первой и второй темами (90:16–17).

Такого рода сложные задания были возможны благодаря одному из главных нововведений и, одновременно, усложнений классического плана обучения контрапункту. Мы имеем в виду «контрапунктическое» согласование нескольких областей дисциплины почти с самого начала занятий. Уже с ноября 1913 года, в тетрадях 85–87, параллельно с объявлением синкопированного контрапункта (где, как мы помним, в центре внимания были правила для диссонирующих

²⁶ Имеются в виду все диатонические интервалы имитации [2, 68].

²⁷ Отметим редкий показатель $Iv=+1$.

²⁸ Инструктивный жанр, имеющий, впрочем, историческое обоснование: имитационные пьесы в диатонических ладах, в которых тема проводится только на уровне I и V ступеней. Заключительный раздел такой фуги пишется стретто.

задержаний), Таинев начал объяснение сложного контрапункта по своей системе и в дальнейшем привносил элементы сложного контрапункта в самые разные задания.

Идея параллельного прохождения имитационных форм и сложного («двойного» у Беллермана и «сложного», в значении «вертикально-подвижного», в русском тексте учебника Бусслера) практиковалась и немецкими контрапунктистами: в их учебниках разделы, посвященные вертикальным перестановкам, вводятся перед объяснением фут на две и более тем. Но, как известно, таиневская теория сложного контрапункта — явление совершенно другого порядка, чем всё, что может быть с нею сопоставлено.



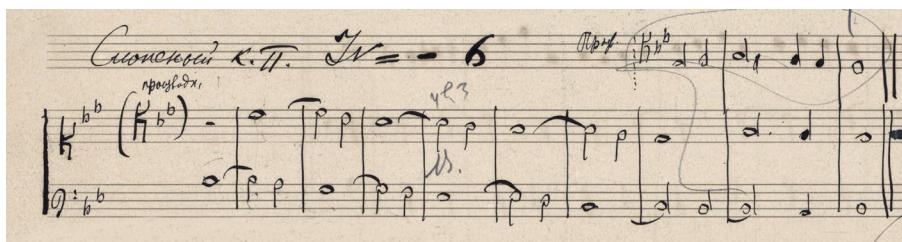
Ил. 10. Тетрадь 89. Лист 6

Figure 10. Notebook 89. Folio 6

Зачеркнутая часть в названии верхнего упражнения («при $I=11$ ») содержит неточное определение техники, которая требуется в данном случае. Карандашные разметки (возможно, таиневые) изображают «параллелограмм», образованный вступлениями трех основных голосов и «мнимого» четвертого (см. подобные схемы в [13, §§ 51, 52, 115], и показывают, что в данном случае действует не вертикально-, а вдвойне-подвижной контрапункт, в котором механизм взаимодействия голосов тот же, что и в горизонтально-подвижном. Следовательно, указывать нужно было в первую очередь показатель горизонтальной перестановки (I/h), а уж затем вертикальной.

ПРАКТИКА ПОДВИЖНОГО И ОБРАТИМОГО КОНТРАПУНКТА
В ТЕТРАДЯХ ЕВСЕЕВА

Сложный контрапункт — прежде всего, вертикально-подвижной — был связующим элементом всего курса полифонии. Он представлен в тетрадях Евсеева многочисленными упражнениями и столь же многочисленными приемами в заданиях на имитации, каноны, фуги. Задания, специально посвященные этой технике, включали такие «головоломки», как, к примеру, тройной контрапункт дуодекимы (90:29–30). Практиковалась и запись производного соединения со сменой ключей (по образцу записи риспости в старинных канонах), что позволяло сохранить первоначальное расположение мелодии на нотоносце (89:3)²⁹.

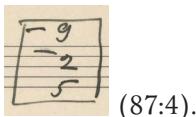


Ил. 11. Тетрадь 89. Лист 5, фрагмент

Figure 11. Notebook 89. Folio 5, fragment

Все это — практика глубоко осмысленного Танеевым сложного контрапункта. Теория же — стройная, математически оснащенная и весьма подробно изложенная — представлена лишь в конкретных деталях.

Многие концептуальные моменты контрапунктической теории Танеева остались за пределами записей в тетрадях Евсеева. Достаточно сказать, что в конспекте отсутствует, можно сказать, сердцевина теории вертикально-подвижного контрапункта, такая значимая ее часть, как систематизация показателей перестановки — выявленные Танеевым группы и столбцы Πv ³⁰. Лишь единожды, в связи с примером на $Iv=-2$ из «Подвижного контрапункта строгого письма», в записях встречается перечень показателей 2-го столбца в характерном вертикальном расположении:



(87:4).

²⁹ Достигаемый эффект Евсеев называет «трюкообразным» [6, 131].

³⁰ Ко времени обучения Евсеева «Подвижной контрапункт» был уже опубликован, и неполнота теоретического материала в нотных тетрадях может объясняться наличием печатного текста. Что, впрочем, не мешало Евсееву прилежно переписывать нотные примеры Танеева из того же издания (см. выше примеч. 21).

Однако практическое освоение системы показателей вертикально-подвижного контрапункта налицо. Так, подряд следуют упражнения и переписанные из «Подвижного контрапункта строгого письма» образцы с показателями 2-го столбца: $\text{Iv} = -12, -5, 2$ (88:18, 19 об., 21 об.), 4-го столбца: $\text{Iv} = -10, -3, 4$ (88:10, 12 об., 15), 6-го столбца: $\text{Iv} = -8, -1, 6$ (89:6 об., 12) и т. д.³¹

Сходным образом обстоит дело и с горизонтально-подвижным контрапунктом. В тетрадях Евсеева информация о нем сводится к разъяснению техники мнимой риспости. Интересно, что в мемуарах Ю. Энгеля, который учился у Танеева в период создания «Подвижного контрапункта строгого письма» [17, 63–64], акцентируется, напротив, теоретическая сторона подвижного контрапункта. А в тетрадях Евсеева, совпадающих по времени с работой Танеева над «Учением о каноне», виден явный акцент на канонической технике: мы находим у него трехголосный канон 2-го разряда (89:6), четырехголосный канон с применением $\text{Iv} = -11$ (90:13), многочисленные двойные четырехголосные каноны, схемы с подсчетами для четырехголосных бесконечных канонов (88:26) и т. п.

Особняком стоят записи по обратному контрапункту. По словам В. Золотарева, «в своих классических трудах С. Танеев не описал законы или приемы этого (обратимого. — Л. Г.) контрапункта, но в педагогической практике ими достаточно пользовался» [8, 259]. В статье об уроках контрапункта Евсеев особенно выделяет этот род заданий, приводя сложные примеры с первоначальными соединениями в виде трехголосия на *c. f.*, а также четырехголосных имитаций — двойной и простой [6, 128–134]³².

Сочинения с текстом, хоральные обработки

Это разные, но пересекающиеся типы заданий.

Сочинения с текстом — интереснейшая тема, представленная разными типами записей. Здесь сочетаются: 1) образцы — двух- и трехголосные мотеты О. Лассо, 2) отдельно выписанные латинские тексты, на которые Евсеев сочинял свои мотеты, 3) взятые из учебника Беллермана правила переведения текста на музыку [19, 447], и наконец, 4) целый ряд мотетов, сочиненных Евсеевым и нередко содержащих замечания и поправки Танеева.

В одной из записей такого рода (ил. 12) сверху расположены скопированные из учебника Беллермана примеры неправильного и правильного распева текста [19, 450–451]. Снизу — начало трехголосного мотета О. Лассо *Cor meum conturbatum est in me* (Пс. 55:5). Справа карандашом аккуратно записаны тексты с частично проставленными ударениями: «Intellectum tibi dabo et instruam te in via qua gradieris firmabo super te oculos meos» (Пс. 31:8); «Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam» (Пс. 51:3); «De profundis clamavi ad te Domine Exaudi vocem meam» (Пс. 130:1–2); «Non avertas faciem tuam a me: in quacumque die tribulor inclina ad me aurem tuam» (Пс. 102:3):

³¹ См. также комментарий к перечню переписанных образцов в примеч. 18.

³² См. также наши ил. 1 и 2.

788

Тропика.

I. *Herr Jesu Christ*

II. *In te Domine speravi*

III. *Misericordia tua*

IV. *Est per nos misericordia tua*

V. *De profundis clamavi*

• 18

Ил. 12. Тетрадь 87. Лист 18

Figure 12. Notebook 87. Folio 18

Хоральные обработки – последняя многочисленная группа заданий.

Эту тему Танеев начинает с объяснения имитаций на хорал, следя, по-видимому, примеру Бусслера, который показывает инструментальные хоральные обработки полифонического типа в разделе «Имитация в качестве сопровождения. Хоральная фигурация» [2, 87–106]. Даже хоральная мелодия для объяснения техники в записях Евсеева – та же, с которой начинает Бусслер: *Wer nur den lieben Gott lässt walten*³³ [2, 91] (ил. 13).

³³ Интересно, что тема урока в записях Евсеева обозначена как «Имитация на хорал» (87:7), в то время как в танеевском переводе «Строгости» Бусслера в основном используется, пожалуй, более точное выражение «имитация к хоралу» [2, 87, 91, 94, 97 и др.].

210 - 3

127

Немногий же хоралъ

1) *песнище* 2) *песнище*

1) *шагает песнище по звуку вступления, право уходит хоралъ;*
это движение должно осенить характера ходения.
при этом ходение должно быть нечто въ звуки движущихъ
а въ остальное время ходение ходитъ по движению предыдущемъ,
но пускается остановками. Сюдахъ сначала ходение:

a) *предыдущемъ ходение*
b) *хорошо колено шажокъ*
c) *вспоминание шажка хорала*

9) *шагаетъ по вступлению C.F.*

10) *занесение* *издане*
объясняется
методомъ
контрапунктъ.

8) *шагаетъ по вступлению C.F.*

T-во М. Г. К.

16

Ил. 13. Тетрадь 87. Лист 7

Figure 13. Notebook 87. Folio 7

Пронумерованные фразы хорала *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, начала которого приведено под названием темы, — образец разметки мелодий, взятых в качестве кантуса хоральной обработки.

В то же время Танеев ориентируется на Беллермана, который хоральные обработки преподносит как жанр вокальной полифонии. Наряду с многочисленными образцами первого разряда, то есть хоралами в хоральной же фактуре, он рассматривает и трехголосные обработки на с. ф. [19, 291–303] с с. ф. в среднем голосе и имитационным сопровождением к нему в крайних. Все это было в поле зрения Танеева, который и задавал ученикам такие же упражнения, и «заставлял» их «выписывать соответствующие образцы баховских органных хоралов в тетради и основательно, что называется от доски до доски, их изучать и штудировать» [6, 145].

На первой стадии знакомства с хоральными обработками на с. ф. ученикам предлагались специально подобранные (или же сочиненные Танеевым³⁴) мелодии, состоящие из двух, затем трех пронумерованных фраз, часто заимствованных из хорального репертуара. Так, С. Ф. I (87:7 об.) состоит из первой и четвертой фраз хорала *Aus tiefer Not*, а на следующей странице та же комбинация повторена в мажорном варианте (87:8).

Результатом усердных штудий стал целый ряд умело написанных имитаций на хоралы: фрагменты двух своих сочинений в этом жанре (л. 91:7–8 и 2–3) Евсеев приводит в статье «Мои занятия с С. И. Танеевым по полифонии» [6, 146–147]. Были освоены и другие разновидности хоральных обработок. К примеру, в тетради 91 образцы фигурированного хорала сочетаются с его гармонизациями, записанными в виде мелодии и цифрованного баса. Судя по всему, жанр хоральных обработок был воспринят Евсеевым с особым воодушевлением.

ТРИ ХОРАЛА НА РУССКИЙ ТЕКСТ

Среди многочисленных ученических заданий этой группы выделяются три хорала на русский текст (91:9–10). Это транскрипции заключительных хоралов из баховских кантат *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, *Preise, Jerusalem, den Herrn* BWV 119 и *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir* BWV 38. Они записаны в форме контурного двухголосия, в котором мелодия повторена точно, а бас — с редукцией некоторых деталей. Чтобы оценить степень сходства и различия, сопоставим начальную строку хорала-прототипа и ее транскрипцию в первом из «русских» хоралов Евсеева:

Пример 1.

Бах. Кантата *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, заключительный хорал

SOPRANO
V-no pic, Cor.,
Ob. I, V-no I

ALTO
Ob. II, V-no II

TENOR
Taille e V-la

BASS

BASSO CONTINUO

Glo - ri - a sei dir ge - sun - gen
Von zwölf Per - len sind die Pfor - ten

Glo - ri - a sei dir ge - sun - gen
Von zwölf Per - len sind die Pfor - ten

Glo - ri - a sei dir ge - sun - gen
Von zwölf Per - len sind die Pfor - ten

Glo - ri - a sei dir ge - sun - gen
Von zwölf Perlen sind die Pfor - gen
6 2 6 5

³⁴ Ю. Энгель вспоминает, что Танеев задавал и задачи по контрапункту из учебника Бусслера, и, позднее, свои собственные [17, 61].

17
9

Flute: C major, 2/4 time.

Soprano: G major, 2/4 time.

Bassoon: F major, 2/4 time.

Double Bass: F major, 2/4 time.

Violin: C major, 2/4 time.

String Bass: C major, 2/4 time.

Drums: Common time.

Cuab-je cuab ze ke-uu - uuu' - ue

Ba - ps ne - sooz ya - ps lea - uen - uon' "

noo - me atcas kha - uel E - my hu - nzo ne ue - nee

manu - ne lu - dant nunc - uo ny deca ma - rada

uu - say' ay - ma n cuab uhy - ya q n boos she -

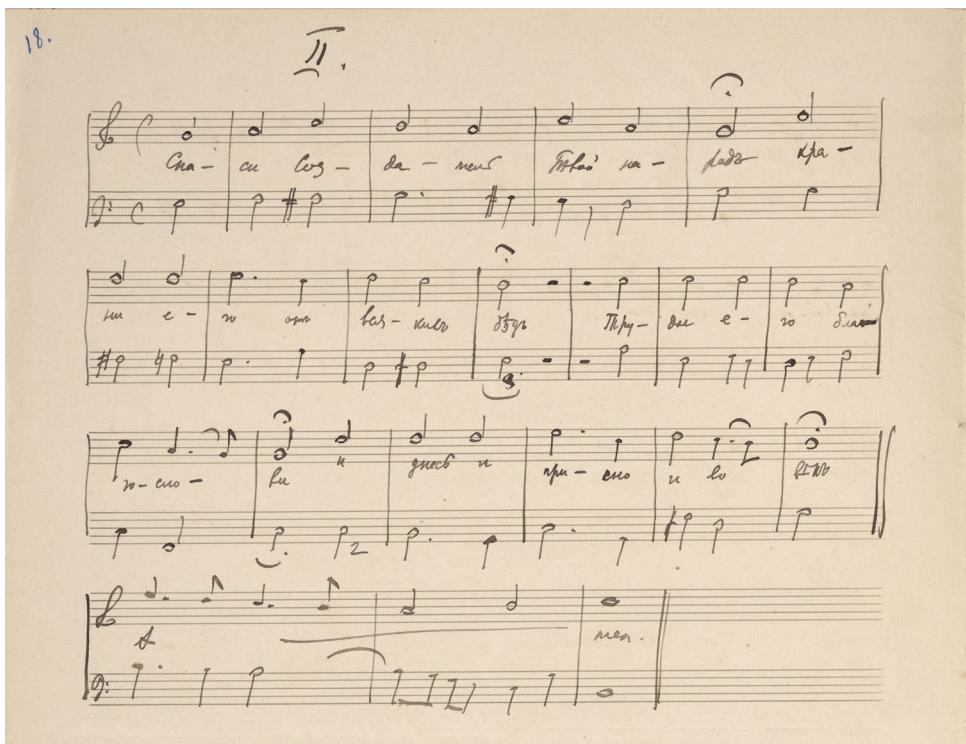
uuu' e - lo lo bora

Ил. 14. Тетрадь 91. Лист 9

Figure 14. Notebook 91. Folio 9

Заключительный хорал канкнты *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140 в виде «русского хорала» I из тетради Евсеева. Слова 3-й строфы гимна Ф. Николаи — «Gloria sei dir gesungen...» — заменены русским текстом, который перекликается (в самых общих чертах) с начальной и заключительной строками первоисточника: «Славьте[,] славьте[,] величайте Царя небес И пойте песнь хвалы Ему[,] Никто не испытал, и не видал никто чудес таких[,] Ликуй[,] душа[,] и славь Творца[,] и восхваляй Его вовек». В форме бар упразднен повтор столицы.

792



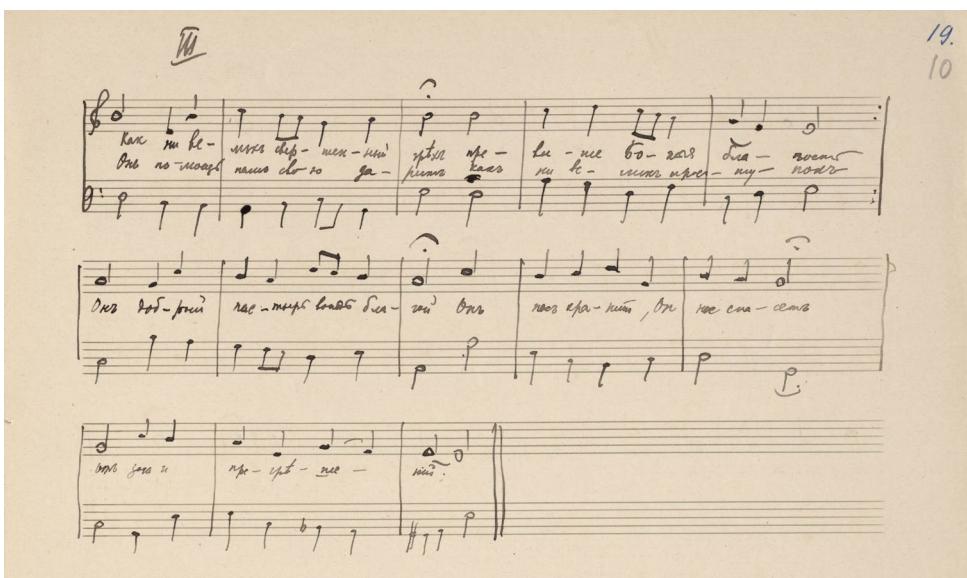
Ил. 15. Тетрадь 91. Лист 9, оборот

Figure 15. Notebook 91. Folio 9, reverse

Заключительный хорал канкнты *Preise, Jerusalem, den Herrn BWV 119* в виде «русского хорала» II из тетради Евсеева. Слова одного из четверостиший «немецкого Te Deum'a» (*Herr Gott, dich loben wir*) М. Лютера — «Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ, Und segne, was dein Erbteil ist, Wart und pfleg ihr zu aller Zeit Und heb sie hoch in Ewigkeit! Amen» — заменены русским переводом: «Спаси[,] Создатель[,] твой народ[,] Храни его от всяких бед[,] Труды его благослови И днесы[,] и присно[,] во век. Аминь».

В статье о занятиях контрапунктом Евсеев не вспоминает об этом опыте «русификации» западного жанра. Более глубоким и, несомненно, более постоянным был его интерес к тому, как, по словам молодого Танеева, приложить к русской песне «ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов» [12, 73–74]. Известно, что Танеев, вслед за Глинкой, глубоко изучил возможности соединения двух музыкальных традиций. Согласно перечню Евсеева, Танеевым были написаны: а) 140 полифонических шестиgłosных вокально-хоровых эскизов на русскую народную песню «На улице девки совет советали»; б) фуга на четыре голоса в «строгом стиле» на русскую песню «А мы землю наняли» (из сборника Балакирева); в) «Нидерландская фантазия» для двенадцатиголосного хора *a cappella* на тему русской песни «Сидит наша гостињка» (тоже из сборника Балакирева); г) контрапунктическая четырехголосная задача с С. Ф. на протяжную русскую песню «Сидел ворон на березе» (сборник Прокунина — Чайковского); д) около 40 контрапунктических обработок русских старинных «обиходных»

церковных напевов и многое еще до сего дня неизученное и неучченное из громадного рукописного творческого наследия композитора» [7, 33–34]. В «Программе» Танеева его эксперименты с русским материалом не получили применения: контрапунктические правила преподносились на европейских образцах — музыке классических композиторов строгого стиля (Палестрины, Орландо Лассо и их современников), затем — Баха и Генделя [14, 53]. Названный перечень мог быть расширен, но в рамках европейского круга композиторов: «...Моцарта, Бетховена, частично Шумана» [6, 145]. «Эта позиция, — писал Евсеев, — согласуется с его (Танеева. — Л. Г.) личной творческой практикой, в которой, однако, получили большое значение и русские влияния (через Глинку, Чайковского и народную песню)» [там же]. И все же в преподавании «С. И., в сущности, проходил мимо вопроса об использовании русских народных напевов в полифонии. <...> Танеев не вмешивался в эту область наших симпатий, интересов иисканий, он не запрещал <...> писание работ на русские песни, но и не ратовал за своевременность и необходимость подобных опытов, оценивал их только как рядовые явления» [6, 146]³⁵.



Ил. 16. Тетрадь 91. Лист 10

Figure 16. Notebook 91. Folio 10

Заключительный хорал канатты *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 38 в виде «русского хорала» III из тетради Евсеева. Слова пятой строфы лютеровского псалма 130 — «Aus tiefer Not Ob bei uns ist der Sünden viel, Bei Gott ist viel mehr Gnade; Sein' Hand zu helfen hat kein Ziel, Wie groß auch sei der Schade. Er ist alle in der gute Hirt, Der Israel erlösen wird Aus seinen Sünden allen» — заменены русским переводом: «Как ни велик совершенный грех[,] превыше Божья благость[,] Он помошь нам свою дарит[,] Как ни велик проступок[,] Он добрый пастырь всех благой[,] Он нас хранит[,] Он нас спасет От зла и прегрешений». Форма бар здесь сохранена.

³⁵ Энгель также вспоминает о «забракованном» Танеевым проекте фуги на русские темы [17, 79].

Избрав полифонию как одно из основных направлений своей научной деятельности, Евсеев сосредоточился на национальном аспекте, что следует из названий его таких его трудов, как «Учебник по русской народной полифонии» (1956), «Русская народная полифония» (1960) и «Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева» (1963). Кроме того, им был написан Сборник полифонических пьес на русско-песенной основе соч. 57 (1950). Одна из пьес, под названием «В хороводе (фуга-скерцо)», целиком опубликована, после соответствующего разбора, в 3-м издании монографии В. А. Золотарева «Фуга» [8, 350–356]³⁶.

* * *

Семь тетрадей по контрапункту Сергея Васильевича Евсеева — один из памятников танеевской школы преподавания полифонии. Хотя «русские» страницы последней из его контрапунктических тетрадей и обладают выраженной индивидуальностью, основное, что содержится в записях Евсеева, — это информация не столько о нем самом, сколько о засвидетельствованной в тщательных, бережно сохраненных и со временем дополненных записях практике преподавания контрапункта в классе Танеева — выдающегося теоретика-полифониста, автора единственных в своем роде трудов, положения которых, часто еще в стадии разработки, преподносились ученикам.

Использованная литература

1. Богатырев С. С. Обратимый контрапункт. М.: Музгиз, 1960. 184 с.
2. Бусслер Л. Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. С. И. Танеева. 3-е изд. М.: Гос. изд-во Муз. сектор, 1925. X, 191 с.
3. Евсеев, Сергей Васильевич // Большая биографическая энциклопедия. URL:https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/24838/Евсеев (дата обращения: 23.06.2022).
4. Евсеев С. В. Записная книжка. 1922–1941 / расшифр., подгот. к публ. и comment. О. А. Бобрик, при участии Г. А. Моисеева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. 496 с.
5. Евсеев С. В. Из воспоминаний о С. И. Танееве // Советская музыка. 1940. № 7 (80). С. 84–86. URL: <https://mus.academy/articles/iz-vospominanii-o-s-i-taneeve> (дата обращения: 25.06.2022).
6. Евсеев С. В. Мои занятия с С. И. Танеевым по полифонии // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / сост., вступ. статья, подгот. текста и comment. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой. М.: Музыка, 1967. С. 121–149.
7. Евсеев С. В. Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева. М.: Музгиз, 1963. 127 с.

³⁶ Полный список сочинений Евсеева см. в [4, 464–470].

8. Золотарев В. А. Фуга. Руководство по практическому изучению. 3-изд., доп. /под общ. ред. С. В. Евсеева. М.: Музыка, 1965. 500 с.
9. Кашкин Н. Д. С. И. Танеев как профессор консерватории // Н. Д. Кашкин. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127832&page=131211> (дата обращения: 23.06.2022).
10. Рабинович Б. И. Б. Л. Яворский и С. И. Танеев // Б. Л. Яворский. Избранные труды: в 2 т. / сост. И. С. Рабинович. Т. II. Ч. I. М.: Советский композитор, 1987. С. 236–240.
11. Старостин И. С. Танеев-учитель // Научный вестник Московской консерватории. Том 2. Выпуск 4 (декабрь 2011). С. 177–187. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.07.4.13>
12. Танеев С. И. Из памятной записной книжки (Notizbuch, без обложки). 1875, 1877, 1879 гг. Что делать русским композиторам? // Сергей Иванович Танеев: личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти: 1915–1925 / под ред. проф. К. А. Кузнецова. М.-Л.: Музсектор, 1925. С. 73–74. (Труды Государственного института музыкальной науки. История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. II).
13. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг: М. П. Беляев, 1909. XI, 402, [18] с.
14. Танеев С. И. Программа курса контрапункта // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / сост., вступ. статья, подгот. текста и comment. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой. М.: Музыка, 1967. С. 52–53.
15. Танеев С. И. Учение о каноне / подгот. к печати В. Беляевым. М.: Гос. изд-во, Музсектор, 1929. VIII, 195 с.
16. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / ред.-сост. В. А. Жданов. [М.]: Госкультпросветиздат, 1951. XI, 557 с.
17. Энгель Ю. Д. Танеев как учитель // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / сост., вступ. статья, подгот. текста и comment. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой. М.: Музыка, 1967. С. 55–83.
18. Яворский Б. Л. Воспоминания о Сергееве Ивановиче Танееве // Б. Л. Яворский. Избранные труды: в 2 т. / сост. И. С. Рабинович. М.: Советский композитор, 1987. Т II.Ч. I. С. 241–348.
19. Bellermann J. G. H. Der Contrapunkt. 4^{te} Aufl. Berlin: Julius Springer, 1901. 480 S.
20. Fux J. J. Gradus ad Parnassum. Vienna: Johann Peter van Ghelen, 1725. 280 p.

Получено: 4 июля 2022 года

Принято к публикации: 18 октября 2022 года

Об авторе:

Лариса Львовна Гервер — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкоznания Российской академии музыки имени Гнесиных

References

1. Bogatyrev, Semen S. 1960. *Obratimyy kontrapunkt* [Reversible Counterpoint]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
2. Bussler, Ludwig. 1925. *Strogiy stil': Uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh* [Strict Style. A Manual of Simple and Invertible Counterpoint, Imitation, Fugue, and Canon in Church Modes]. Translation from German and Foreword by S. Taneyev, 3rd ed. Moscow: Gos. izd-vo, Muzsektor. (In Russian).
3. "Evseev, Sergey Vasil'evich." n. d. In *Bol'shaya biograficheskaya enciklopediya* [Great Biographical Encyclopedia]. Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/24838/Evseev (accessed 23.06.2022). (In Russian).
4. Evseev, Sergey V. 2022. *Zapisnaya knizhka. 1922–1941* [The Notebook. 1922–41]. Edited by Olesya A. Bobrik, in conjunction with Grigory A. Moiseev. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
5. Evseev, Sergey V. 1940. "Iz vospominaniy o S. I. Taneyeve [From the Memoirs of S. I. Taneyev]." *Sovetskaya muzyka* 7(80), 84–86. Available at: <https://mus.academy/articles/iz-vospominanii-o-s-i-taneeve> (accessed 25.06.2022). (In Russian).
6. Evseev, Sergey V. 1967. "Moi zanyatiya s S. I. Taneyevym po polifonii [My Polyphony Studies with S. I. Taneyev]." In: *S. I. Taneyev. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya. Neopublikovанные материалы. Воспоминания учеников* [S. I. Taneyev. From Scientific and Pedagogical Heritage. Unpublished Materials. Memories of Students], edited by F. Arzamanov and L. Korabel'nikova, 121–149. Moscow: Muzyka. (In Russian).
7. Evseev, Sergey V. 1963. *Narodnye i natsional'nye korni muzykal'nogo yazyka S. I. Taneyeva* [Folk and National Roots of S. I. Taneyev's Musical Language]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
8. Zolotarev, Vasily A. 1965. *Fuga. Rukovodstvo po prakticheskому izucheniyu* [Fugue. Handbook for Practical Study]. 3rd ed., completed, edited by Sergey V. Evseev. Moscow: Muzyka. (In Russian).
9. Kashkin, Nikolay D. 1916. "S. I. Taneyev kak professor konservatorii [S. I. Taneyev as a Professor at the Conservatory]." In Idem *Sergey Ivanovich Taneyev i Moskovskaya konservatoriya* [Sergey Ivanovich Taneyev and Moscow Conservatory]. Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127832&page=131211> (accessed 23.06.2022). (In Russian).
10. Rabinovich, Boleslav I. 1987. "B. L. Yavorsky i S. I. Taneyev [Boleslav L. Yavorsky and Sergey I. Taneyev]." In Idem *Izbrannye trudy* [Selected Works], compiled by Isaak S. Rabinovich, vol. 2, part 1, 236–240. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
11. Starostin, Ivan S. 2011. "Taneyev-uchitel' [Taneyev as a Teacher]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 2, no. 4 (December): 177–187. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.07.4.13>
12. Taneyev, Sergey I. 1925. "Iz pamyatnoy zapisnoy knizhki (Notizbuch, bez oblozhki). 1875, 1877, 1879 g.g. Chto delat' russkim kompozitoram? [From a Notebook (Notizbuch, Without Cover). 1875, 1877, 1879. What is to Be Done by Russian Composers?]." In *Sergey Ivanovich Taneyev. Lichnost', tvorchestvo i dokumenty ego zhizni. K 10-letiyu so dnya ego*

- smerti: 1915–1925* [Sergey Ivanovich Taneyev. Personality, Works, and Documents of His Life. To the Tenth Anniversary of His Death: 1915–1925], 73–74. Moscow — Leningrad: Muzsektor. (In Russian).
13. Taneyev, Sergey I. 1909. *Povizhnay kontrapunkt strogogo pis'ma* [Convertible Counterpoint in the Strict Style]. Leipzig: M. P. Belyaev. (In Russian).
 14. Taneyev, Sergey I. 1967. “Programma kursa kontrapunkta [Program of the Counterpoint Course].” In *S. I. Taneyev. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya. Neopublikovанные материалы. Воспоминания учеников* [S. I. Taneyev. From Scientific and Pedagogical Heritage. Unpublished Materials. Memories of Students], edited by F. Arzamanov and L. Korabel'nikova, 52–53. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 15. Taneyev, Sergey I. 1929. *Uchenie o kanone* [The Canon Doctrine]. Edited by Viktor Belyaev. Moscow: Gos. izd-vo, Muzsektor. (In Russian).
 16. Tchaikovsky, Pyotr I., and Sergey I. Taneyev. 1951. *Pis'ma* [Letters]. Compiled and edited by Vladimir A. Zhdanov. [Moscow]: Goskul'tprosvetizdat. (In Russian).
 17. Engel', Yury D. 1967. “Taneyev kak uchitel’” [Taneyev as a Teacher].” In *S. I. Taneev. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya. Neopublikovанные материалы. Воспоминания учеников* [S. I. Taneyev. From Scientific and Pedagogical Heritage. Unpublished Materials. Memories of Students], edited by F. Arzamanov and L. Korabel'nikova, 55–83. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 18. Yavorsky, Boleslav L. 1987. “Vospominaniya o Sergee Ivanoviche Taneyeve [Memories of Sergey Ivanovich Taneyev].” In Idem *Izbrannye trudy* [Selected Works], compiled by Isaak S. Rabinovich, vol. 2, part 1, 241–348. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
 19. Bellermann, Johann Gottfried Heinrich. 1901. *Der Contrapunkt. 4te Aufl.* Berlin: Julius Springer.
 20. Fux, Johann Joseph. 1725. *Gradus ad Parnassum*. Vienna: Johann Peter van Ghelen.

Received: July 4, 2022

Accepted: October 18, 2022

Author's information:

Larissa L. Gerver — Doctor Habil., Full Professor at the Subdepartment of Analytic Musicology, Gnesin Russian Academy of Music



Research Article

UDC 781.22

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.06>

A Genealogic-Structural Hypothesis of Harmonic Dualism

Gianluca Dai Prà

Liceo Statale “Giustina Renier”, 71 Via Concetto Marchesi, 32100 Belluno, Italy

gianluca.dai.pra@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8179-3342>

Abstract: In “classical” music theory, the minor triad has always been considered subordinate to the prevailing, and more “natural”, major triad (both for major and minor tonalities). Harmonic dualism is a principle that ascribes equal importance to the major and minor triads approached from dialectical and acoustical point of view, i.e. in terms of undertones and overtones, mediation of contrasting forces and physiological-structural understanding (following Oettingen’s (1866), Hauptmann’s (1853), and Riemann’s (1905 and 1915) studies). However, these studies do not seem to convincingly justify the existence of the minor triad; all attempts to trace the foundation of the minor triads in Oettingen’s series of undertones appears equally weak. Being the minor triad — and tonality — an indisputable piece of evidence, the David Lewin’s *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions* (1982) is the only one able to demonstrate the structural-formal explanation of harmonic dualism in terms of inversion of the same intervals which belong to the major triad.

Considering that the tonal praxis is likely to come from transposition of psalm-tones in the instrumental music of the XVII century (following Barnett’s (1998), and Powers’s (2014) papers), we seek the ontological basis of harmonic dualism in the praxis of temperaments; depending on the higher or lower consonance of the two triads in meantone temperaments (for simplicity 1/3 and 1/4 of syntonic comma (s.c.) meantone temperaments), we can trace back a double dualism, in which the third in question is ontologically prevalent, and the complementary one is its dual. However, temperaments do not allow modulations without a transposition to distant keys. Conversely, Lewin’s model allows generating “dual” triads by mathematical manipulation of their constituents — i.e., inversion (“TDINV” operation) and/or conjugation (“CONJ” operation). By looking at the modal diatonic sets on which psalmodic-tones are based (the natural notes with added B♭) and by arranging the pitches of these tones as thirds, one can obtain two palindromes which represent all the triadic possibilities for these modal sets, which confirms the structure theorized by Lewin (which is a palindrome as well).

Our approach contradicts the theories of “classical” harmonic dualism, which focuses only on the single constituents of the triads (regarding the topics cited above). Moreover, such approaches seek to identify how the model could be adapted to the temperament independently, i. e. without including the temperament itself into the model. All these aspects fail to provide a convincing explanation of the harmonic dualism, that wasn’t achieved until Lewin’s formulation. By considering chords as autonomous entities, different from the ordinary superposition of scalar intervals, Lewin provided for the first time a formally convincing explanation based on the equal temperament, i.e. without making comparable consonance and “naturalness” of the major and minor triad a consequence of a specific intonation (following Lewin’s 1982 paper).

My paper aims at highlighting the relevance of a historically informed genealogy of the harmonic dualism, in relation with the musical practices that led to the emergence of tonality through the use of temperaments and their interval structure.

Keywords: harmonic dualism, Major/Minor triads, modality, tonality, temperament

For citation: Dai Prà, Gianluca. “A Genealogic-Structural Hypothesis of Harmonic Dualism.” Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory 13, no. 4 (December): 798–813. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.06>.

Научная статья

Генеалогико-структурная гипотеза гармонического дуализма

Джанлука Даи Пра

Государственный лицей им. Дж. Реньер, Via Concetto Marchesi, 71, 32100 Belluno, Italy
 gianluca.dai.pra@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8179-3342>

Аннотация: В «классической» теории музыки минорное трезвучие всегда считалось подчиненным господствующему и более «естественному» мажорному (как в мажорных, так и в минорных тональностях). Принцип гармонического дуализма придает равную значимость мажорным и минорным трезвучиям, рассматриваемым с диалектической и акустической точек зрения, т. е. с точки зрения унтертонов и обертонов, опосредования противоположных сил и физиолого-структурного понимания (см. труды Эттингена (1866), Гауптмана (1853) и Римана (1905 и 1915)). Однако оправдание существования минорного трезвучия, предлагаемое в этих трудах, не выглядит убедительным; все попытки обнаружить основание минорных трезвучий в унтертоновых рядах Эттингена оказываются в равной мере безуспешными. Хотя существование минорного трезвучия — и минорной тональности — не подлежит сомнению, лишь «Формальная теория обобщенных тональных функций» Дэвида Льюина (1982) способна дать структурно-формальное объяснение гармонического дуализма, исходя из инверсии интервалов, составляющих мажорное трезвучие.

Принимая во внимание тот факт, что тональная практика, по всей вероятности, берет свое начало в транспозиции псалмовых тонов в инструментальной музыке XVII века (см. публикации Барнетта (1998) и Пауэрса (2014)), мы ищем онтологическую основу гармонического дуализма в практике темперации; в зависимости от взаимного расположения консонансов двух трезвучий в среднетоновых темперациях (для простоты назовем их среднетоновыми темперациями на 1/3 и на 1/4 синтонической коммы) можно проследить двойной дуализм, в котором обсуждаемая терция онтологически преобладает, а дополняющая является ее двойником. Однако темперации не позволяют осуществлять модуляции без транспозиций в отдаленные тональности. И наоборот, модель Льюина позволяет генерировать «двойственные» трезвучия путем математических манипуляций с их составляющими — инверсии (операция «TDINV») и/или сопряжения (операция «CONJ»). Если посмотреть на модальные диатонические звукоряды, на которых основаны псалмовые тоны («белые ноты» с добавлением си бемоля), и расположить звуковысоты этих тонов по терциям, можно получить два палиндрома, презентирующие все возможные в рамках данных модальных звукорядов трезвучия; это подтверждает структуру, которую Льюин получил теоретическим путем (и которая также является палиндромом).

Наш подход находится в противоречии с теориями «классического» гармонического дуализма, который фокусирует свое внимание только на одиночных составляющих трезвучий (в названном выше контексте). Более того, такие подходы стремятся определить, каким образом можно приспособить модель к темперации независимо от таковой, т. е. не включая в модель саму темперацию. Все эти аспекты не позволяют дать убедительное объяснение гармоническому дуализму, и такое положение вещей существовало до тех пор, пока Льюин не сформулировал свою теорию. Отойдя от обычной практики и рассматривая аккорды как автономные сущности, а не наложения принадлежащих гамме интервалов, Льюин впервые дал убедительное с формальной точки зрения объяснение, основанное на равномерной темперации, не выводя сопоставляемый консонанс и «естественность» мажорного и минорного трезвучий из особой интонации (см. упомянутую статью Льюина).

Цель моей статьи — подчеркнуть значимость исторически информированной генеалогии гармонического дуализма, рассмотрения его с точки зрения музыкальных практик, которые привели к возникновению тональности благодаря использованию темпераций и их интервальной структуры.

Ключевые слова: гармонический дуализм, мажорное и минорное трезвучия, тональность, модальность, темперация

Для цитирования: Даи Пра Дж. Генеалогико-структурная гипотеза гармонического дуализма // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 798–813. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.06>.

I. INTRODUCTION

Regarding harmonic dualism, there are some theories based on many dialectic and physical phenomena, yet none of them clarify its real structure at all. Moritz Hauptmann, Artur von Oettingen and Hugo Riemann tried to demonstrate the ontological harmonic dualism's structure respectively on the dialectical, physical and physiological-psychological fields. In 1982 David Lewin found a mathematical-formal schema of tonal syntax which demonstrated the dualism inside of triadic languages. This schema is similar to the manner in which temperaments are built in their disposition of pitches' intervals, so it is possible to find a first manifestation of that in the temperaments adopted in psalm-tones, which formed modal triads in counterpoint, used at the beginning of the first tonal musical language's manifestations.

II. EXPOSITION — “CLASSICAL” HARMONIC DUALISM’S THEORIES (HAUPTMANN, OETTINGEN AND RIEMANN) AND NEW PERSPECTIVES

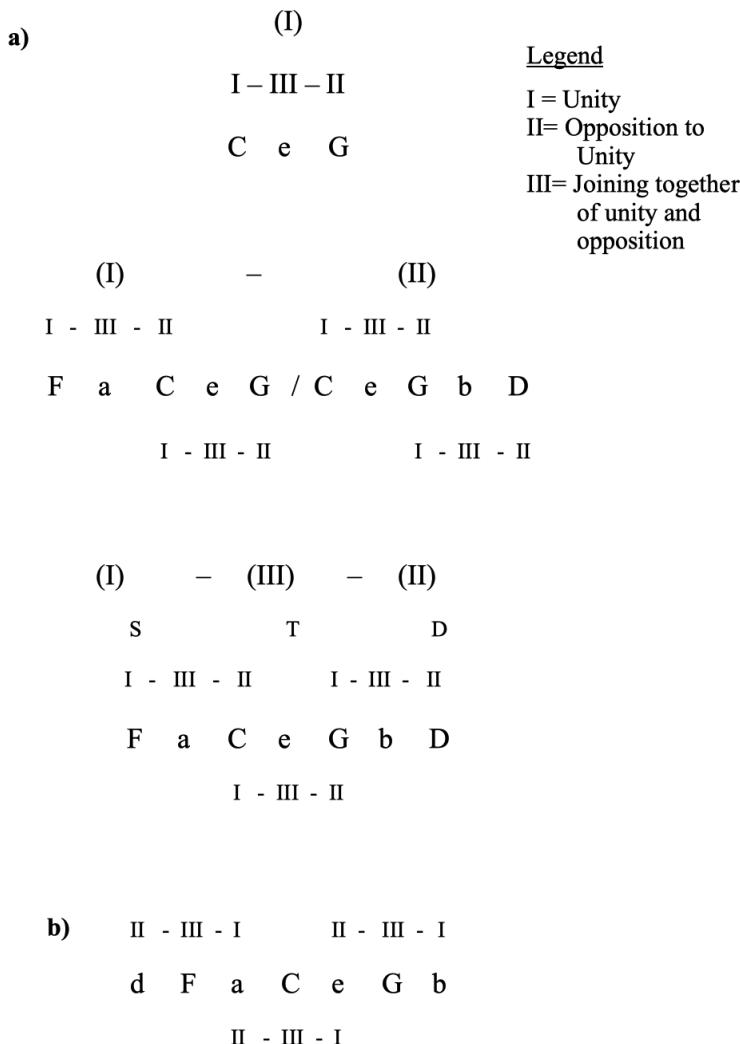
In *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (1853) Moritz Hauptmann introduced the dualistic view of harmony. Hauptmann identified the harmonic “nature” in Subdominant-Tonic-Dominant (S-T-D) triads’ relation, the so called “Triad of triads”. Those triads were formed from the tonal root in the major tonality, and from the tonal fifth in minor one; both of these pitches were identified with “I”, because those are respectively the *first* of the major and minor triads, and have a fifth interval above or below (identified with “II”) and a major third above or below (“III”), so the minor triads are building with the same intervals of the major one, but disposed from higher pitch to lower.

Hauptmann give a dialectical explanation of this “Triad of triads” which was the same explanation of the dialectics applied to every triad’s pitches: the *first* “I” (tonal root in major triad and the fifth in minor one) which corresponds to “state of unity”, the “II” (a fifth above or below) which corresponds to “state of opposition to unity”, and the “III” which corresponds to “state of joining together of unity and opposition” [13, 52; 22, 69; 10, 94–95]. Hauptmann’s explanation is not rooted in physical proof, it was only philosophical and dialectical: the harmonic mean is a dynamic complex of “forces” between the three dialectical meanings of triad’s pitches. Kopp summarizes the phenomena in this manner: “The genesis of harmony is the result of a three-part process: (I) the ground-state of the individual chord; (II) the opposition of two chords in succession; and (III) their synthesis in harmonic relation.” [13, 55] (Example 1).

In 1866 the physicist Artur von Oettingen developed Hauptmann's dualism in his *Harmoniesystem in duality Entwicklung*.

Example 1.

- a) Dialectical meanings in Hauptmann's Triad,
Triads in fifth's relation and "Triad of Triads" [22, 69];
- b) minor tonality's "Triad of Triads"



Following Helmholtz's acoustic studies, Oettingen achieved a system which formed the minor triads from overtones and the major triads from undertones.¹ The acoustic principles which founded this view of harmony were "phonicity" and "tonicity": phonicity is the property of a chord or an interval to be grasped of a partial of a fundamental, while tonicity is the property of a chord or an interval to be a set of common partials of a fundamental pitch (e.g.: major triad $c_2-e_2-g_2$ has the c_0 fundamental undertone and b_6 phonic overtone; minor triad $c_2-eb_2-g_2$ have ab_1 fundamental undertone and g_6 phonic overtone).

Oettingen's triadic structure was formed following this acoustic element (and corresponds with Hauptmann's one): the tonic fundamental of major triad is structural parallel of the phonic overtones of minor one, and these tones are consonant with their respective chords and dissonant with complementary chords.

This structural interpretation of triad's meaning was the point of departure for Riemann's dualistic theory of harmony, and more precisely for his "Step-Change" (*Schritt-Wechsel*) system, based on the assumption that the more intelligible transformation is *Seitenwechsel*, or the inversion of a triad from its *first* (i.e. the same logic of Oettingen's tonicity and phonicity). Furthermore Oettingen in his *Harmoniesystem* made a diagram of tonal space where the pitches were arranged in a relation of thirds and fifths, something very similar to Riemann's *Tonnetz* (Example 2) [14, 462–465; 22, 22–26].²

Riemann developed Hauptmann's and Oettingen's theories and improved harmonic dualism's theory, also in the direction of harmonic functions.

In *Das Problem des harmonischen Dualismus* (1905) Riemann underlined how its impossible overtones series are the reason of consonance: some overtones in major triads are both as dissonant as minor ones, and minor triads can't be consonant for the same reason. For Riemann the consonance's reason is in common overtones of major and minor triads, and there is a symmetric building structure in which major triads are formed upward from the undertone (tonic) and minor triads are formed downward from the overtone (phonic), in coherence with Oettingen's theories. Differently from Oettingen, for Riemann the consonance is no more a physical-acoustic phenomena, but a perceptive-acoustic evidence which is evident in the reciprocal relations of triads in hearing music, without any correlation to "natural" science. For these reasons the "root" [*Groundtone*] of a major triad is the tonic, and in a minor one the "root" became the fifth's interval.

These ideas were an improved version of some topics contents from *Die Natur der Harmonie* (1882). In this paper Riemann introduced the idea of a psychological process linked to the musical meanings of chords, derived from physical and acoustical fields [23, 65].

Riemann justified undertones' existence with the Zarlino's theories on a triadic structure, the theories of thorough bass — where, for example, a $vii^7\circ$ is a sort of V^9 without the root, and not a vii harmony — and the existence of Tartini's third sound found an evidence on

¹ Helmholtz had disputed Hauptmann's harmonic dualism: he claimed the "inferior" nature of minor chords from the major ones because they have interference among its upper partials. Oettingen, in other hand, declared the equal ontological status of major and minor chords, and showing theirs symmetric generating structure [14, 462–463].

² It's important to underline how both Oettingen's diagram and Riemann's *Tonnetz* are two diagrams which starts from a pitch and applied some intervals to it; in the aim of this paper it's important point out this because they are two kind of temperaments.

a dualistic nature of harmony in which “the major and minor consonances are, according to their mathematical-physical relations, strict opposite of one another” [23, 78].³

Following on from these topics, Riemann’s triadic structure was derived from the vibrating string length for the minor chords, and from frequency proportion for the major. The concept is confirmed and extended in the field of harmonic function, also in the introduction of 1895’s *Harmony Simplified or The Theory of the Tonal Functions of Chords* [24, 1–9], with added definitions of theories of melody and harmony in which harmony is “correct connection of chords” arisen “from simultaneous melodic motion of several parts” [ibid., 1] derived by development of polyphony in history of music, and “Melody is the logically rational and aesthetically satisfactory motion of a part through notes of different pitch” [ibid.].

The harmonic functions are only three: S (subdominant) or ${}^{\circ}\text{S}$ (minor subdominant), T (tonic) or ${}^{\circ}\text{T}$ (minor tonic) and D (dominant) or ${}^{\circ}\text{D}$ (minor dominant), and the two tonal systems are S-T-D in the major system and ${}^{\circ}\text{S}-{}^{\circ}\text{T}-{}^{\circ}\text{D}$ in the minor system. In the major system S may be exchanged with ${}^{\circ}\text{S}$, whereas in the minor system ${}^{\circ}\text{D}$ can be replaced with D; in those cases the “mixed system” is obtained [15, 199–205; 24, 44–49].

The theory of functions in *Harmony simplified* and the ideas on the musical perception cited above was improved by Riemann in his 1915’s *Ideen zu einer ‘Lehere von den Tonvorstellungen’*. In this paper Riemann developed the idea of tones as imagined in reciprocal distance following cultural knowledge, so the human perception is strictly linked to behavior derived from cultural rules and the ability of the brain to *immagine the tones* [*Tonvorstellungen*]. In our Western cultural behavior, according with Riemann, we can imagine the tones following major thirds and fifths; for this reason he builds his “three-dimensional” *Tonnetz*: a topographical representation of pitches arranged by

³ Zarlino was the first theorist who theorized the inversion of intervals of major triad for building the minor one, so the minor triad has the same intervals of major but in an inverted or mirrored disposition: the major third is beneath the minor in major triad and above the minor in the minor triad. Riemann for this topic considered Zarlino as dualist, but he was wrong because Zarlino never theorized an inversion of *harmony in triads*, but a different position of intervals derived from *voice-leading in counterpoint* [14, 462; 4, 289; 5, 234–238], and Riemann’s mistake was probably a consequence of a translation misunderstanding [4, 22, 26–31]. Furthermore Zarlino considered major triads “natural” and minor one “accidental” [5, 111–114]), whereas harmonic dualism considers both triads as equivalent, “derived from a single, unitary process that structurally contains the potential for twofold, or binary, articulation” [14, 459]; “Major and minor triads come about as two distinct but equal expressions of a single structuring principle, and, as such, together from the whole or totality of harmonic possibilities.” [15, 196]). On this disagreement, Alexander Rehding takes a position which seems definitive: “The implicit assumption on both Riemann’s and Dahlhaus’s parts, that Zarlino must be either dualist or a monist, is pure music-theoretical ideology.” [22, 30]). However Zarlino’s claims had some elements which disclosed the harmonic dualism’s methodological approach: e.g., despite the differences of concepts — in Zarlino’s view intervals are arithmetic proportions and triads are intervals piled one another —, the subdivision of the fifth in two thirds for building triads, and the intervals considered upper and lower from a pitch (i.e. *Subdupla-dupla* [upper and lower eighth], *subsequalterassequialtera* [upper and lower fifth], *subsesquiteria-sesquiteria* [upper and lower forth], etc.) [4, 298; 5, 234–238]. Furthermore Zarlino’s challenge for legitimate minors triads are an evident sign of his purpose to bring them in coeval theory.

Respect the undertones and their correlation with Tartini’s third sound, there is a physical study by Michelangelo Abbado made in Milano’s Politecnico, Physics Department, where he found some undertones when he played the violin in some particular manner. Unlike this study had no successive detailed studies, so it’s not enough to prove the existence of undertones — although Tartini’s third sound is a well known phenomena [1, 234–237]).

fifths in west-east direction and for major thirds in south/west-north/east directions, so the *Tonnetz* also serves as a mental map in which every chord relation has a mental meaning linked to functions, and this map is a temperament based on pure major thirds and fifths.⁴

These proofs on the existence of harmonic dualism are not so persuasive, but the existence of both major and minor tonality is an indisputable evidence. So the questions are: what is tonality? And where does it comes from? Are there any aspects of harmonic dualism in the elements which foreshadow tonality?

If the answer of first question is “syntax of triadic relation’s meaning” and the answer of second is “from modal polyphony in Renaissance music”, then the answer of third question may be found in the use of triads derived from Renaissance’s counterpoint (modal triads), in their triadic “potential” (i.e. the triads or tonal functions which were permitted and/or avoided) and in the structural praxis which placed pitches’ sizes in triads derived from counterpoint (i.e. the intonation and/or temperaments adopted and how the pitches were disposed to form modal triads) [6].⁵

The passage from modal to tonal praxis took place during the Baroque era, when some composers started writing music with modal criteria but in a tonal way [2; 20], in which music perception was more tied to a harmonic series of events than melodic ones [11, 738–739]. In this period the tonality was a transposition of a “core” of psalm-tones, or church-keys, in every pitch. This “core” enclosed Riemannian’s S-T-D and °S-°T-°D functions, respected Lewin’s formal theory and adopted historic temperaments — e.g. 1/4 and 1/3 s.c. mean-tone temperaments which were adopted in Renaissance and Baroque ages — which allow a sufficient consonance in these harmonies [6, 53–60, 78–85]. The harmonies’ first appearance was in Renaissance polyphonic music’s *modal triads*, which were the triads made in modal criteria by the voices in counterpoint in the ending modal *clausulae* [3; 20; 21].

This paper’s purpose is to search the correlations between harmonic dualism and the preexisting aspects of tonality and try to seek a direct correlation between modal triad’s pitches, harmonic dualism and historic temperaments — for the sake of simplicity 1/4 of s.c., for major thirds, and 1/3 of s.c. mean-tone temperaments for minor thirds — for a genealogical hypothesis of harmonic dualism’s birth.

⁴ It’s difficult to summarize Riemann’s supposal shortly, because he was very busy to improve his theories and ideas, which changed in his life course. Here I tried to show the more important and pertinent element of harmonic dualsm’s theory in my paper’s direction.

⁵ Regards “tonality”, Brian Hyer give this definition: “As a music-theoretical term, ‘tonality’ was first used by Alexander Choron in 1810 to describe the arrangement of the dominant and subdominant above and below the tonic and thus to differentiate the harmonic organization of modern music (*tonalité moderne*) from that of earlier music (*tonalité antique*). One of the main conceptual categories in Western musical thought, tonality most often refers to the orientation of melodies and harmonies toward a referential (or tonic) pitch class. In the broadest possible sense, however, it refers to systematic arrangement of pitch phenomena and relations between them.” [11, 726].

III. ELABORATION — THEORETICAL PROBLEMS ON HARMONIC-DUALISM'S THEORIES AND DAVID LEWIN'S FORMAL SOLUTION

There are some problems in the dualistic theories cited above. The more evident ones are: the dialectical nonsense of Hauptmann's system where the dialectic tonality's means of union ("I") is the Subdominant triad and not the Tonic one (which is a sort of "reconciliation between opposite forces" — "III"); the theory of undertones are too weak to justify the minor triad's downward structure.

Moreover, in a 1984 paper, David Lewin noticed that Riemann's functions are not isomorphic with scale-degree space if in Wagnerian excerpts we identify an E \flat in the same time as a sort of A \flat 's D and S function: in Lewin's claims, starting from A \flat "six plagal cadences piled consecutively one of another execute a 'dominant' function", and therefore made an E \flat pitch, but also "the Neapolitan of the subdominant, that the harmony 'is' E \flat [...]; 'therefore' the Neapolitan of the subdominant has a dominant effect. / The false syllogism demonstrate an important theoretical point. *The nature and logic of Riemannian tonal space are not isomorphic with the nature and the logic of scale-degree space*" [17, 345].

This quote opens a new point of discussion: the correlation between the tuning and the harmonic objects.

Furthermore Lewin is not so exact: Riemann relates Neapolitan chord to church modes, so a Neapolitan must be a diatonic half step distance from his pitch (the Neapolitan of E \flat is D, not E \flat) [24, 88–106]; this is a purely theoretical point since the tonal space is in an equal temperament context, but this is no longer the case if the space became a different tuning. Riemann himself declares necessity of more studies in enharmonic field for the "enharmonic equivalent tone-values" — i.e. the pitches like E \flat and D — because he can't describe the role of that pitches in *Tonvorstellungen*, and making that he recognized the correlation between his system and the intonation: Riemann claims that *imagination of tone* is linked by pure tuning and the tempered scale is a compromise in intonation which allows us to use the tonal space at all, but in a better understanding in the central area of tonal system; so Riemann express his conviction that some later studies "of *enharmonic identification*" may solve the problems of "the exchange of coinciding enharmonic tone-values" [26, 109–110].

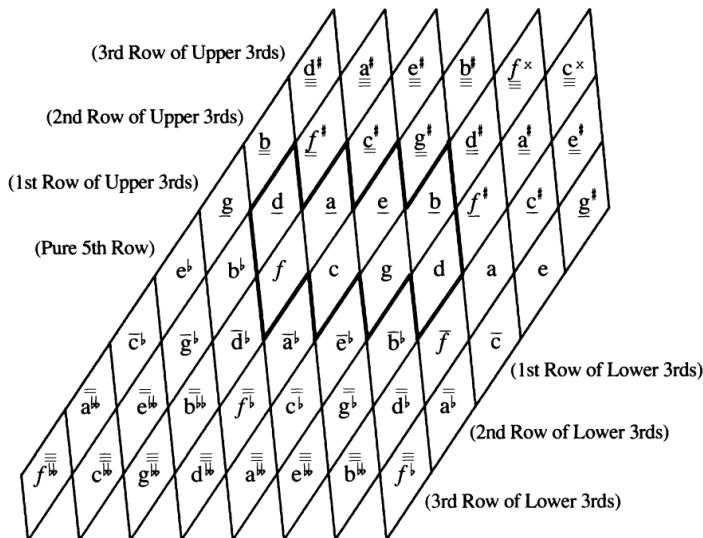
Riemann's *Tonnetz* has a more consonant region near the central starting C pitch. The pitches from this level have some lines above or below to show how many thirds intervals there are from central pitches, and there are equivalent enharmonic pitches on the edges of *Tonnetz* which are the more distant from central pitches and less consonant with them (Example 2) [ibid., 102].

This point of view opens a wider problem embracing the music theories of harmony at all: the difference from the tonal system and tuning, which was declared by Carl Dahlhaus in his *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*: for Dahlhaus this lack of knowledge generated some misunderstanding because it generates "a confusion of concepts that comes dramatically to light the habit of speaking of 'tonal system' and meaning instead 'tunings'" [5, 187]. Following this topic, Dahlhaus achieved a conclusion similar to Riemann's one, in which there is a misunderstanding in theory that does not consider the difference because it

was never examined [ibid., 191]. Another example of this problem is the “meaning of major third”, which may be understood in three ways: a *Durterz* which corresponds to a major third in “just intonation” (4:3 proportion), a ditone which corresponds to two whole tones, and a distance of 4 half-steps conforms to the logarithms of equal temperament. These three meanings of “major third” made three different musical objects, and may create big theoretical misunderstandings [ibid., 61–63].⁶

Example 2.

Riemann's Tonnetz [20, 102]



In 1982, David Lewin achieved a mathematical-empirical explanation of harmonic dualism in terms of inversion and/or conjugation of the same intervals of major triads. Lewin created a “Riemann System” — so called in Hugo Riemann’s memory — in which he applied some half-step intervals: an **m** interval (mediant interval) and a **d** interval (dominant interval) to a **T** pitch, and the difference **d-m** made **m'**, so he formed a triad. From this structure he found two ways to obtain the opposite triad: the inversion of the **T** pitch and the dominant interval **d** (“TDINV” operation) and/or the substitution of **m** with **m'** interval (“CONJ” operation). Transpositions by **d** and -**d** of this triad made respectively the triads **D** or °**D** and **S** or °**S** (Example 3) [16, 23–36].

For a “classical” consonant triad the **m** and **d** intervals correspond respectively to a third and a fifth, but it’s not a necessary condition of existence for the system since **m+m'=d** and **(T+m)-m=T** [ibid., 25].

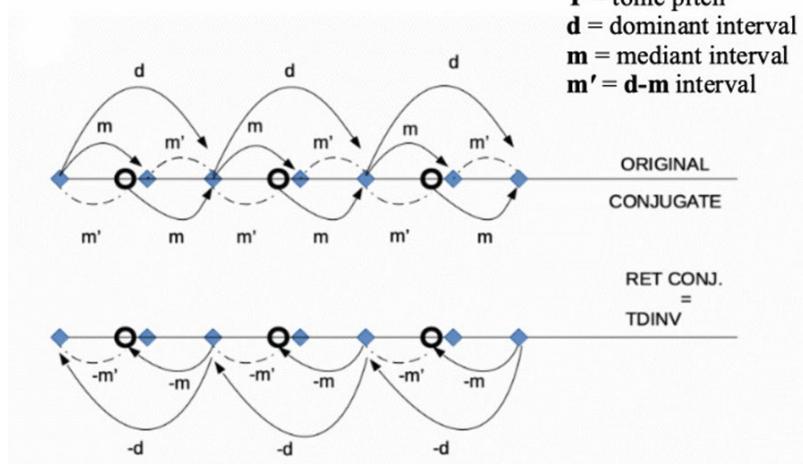
⁶ Those differences in ancients ages was better known as an ontological topic of harmony and was the principal cause of temperament’s necessity. Zarlino in his *Istitutioni Harmoniche* (Venice 1558, bk. 3, chap. 29) defined harmony as something can made only with diverse and discordant things: “Because they well knew that harmony can arise only from thing diverse, discordant, and contrary among themselves, and not from those things that agree in every aspects” [5, 21–22].

Example 3.

Formal structure of triads $m+m'$ (ORIGINAL), $m'+m$ (CONJUGATE) and its retrograde (TDINV), according with Lewin [16, 32]

Legend:

T = tonic pitch
d = dominant interval
m = mediant interval
 m' = **d-m** interval



In this way Lewin demonstrated the isomorphism between triadic structure and triadic relations and at the same times proved the formal structure of harmonic dualism, which implies different triadic relations for major and minor genus as Riemann previously argued. It's also important to underline how this formal structure, with intervals applied to a pitch, is the same as that of a temperament. Lewin adopted equal temperament in this proof, but he claimed that it's "only a notational convenience here", and other sizes of d and m intervals are allowed [16, 60].⁷

Lewin's system needs a palindrome placement of pitches' intervals and creates a symmetry which is very important in harmony and had an important role in the history of temperaments. The triad itself is a division of a fifth in two thirds, one major and another minor, which corresponds respectively to the arithmetic-mean and harmonic-mean of the fifth's proportion [9, 37–41]; this aspect forced theorists to search some temperaments which allows this symmetry, in a historical development between irregular "well" temperaments and equal temperaments.⁸

It's evident how the temperaments are not only a "quality of sound" in music, but rather a structural element of pitches' configuration which influences the theoretical aspect of tonality. As regards to harmonic dualism and triadic syntax, it's necessary to examine the triadic combination possibilities which foreshadow tonality syntax

⁷ David Lewin formalized a "musical space" (a particular mathematical device to study specific textural feature of elements of a musical set) equivalent to Riemann's *Tonnetz* based on just intonation, but which can be reduced in an infinite series of 1/4 s.c. mean-tone temperament pitch classes [18, 17–22].

⁸ This topic is wide debated by Stuart Isacoff [12] and Kyle Gann [9]. For a brief dissertation on the differences of temperament's thought between Duffin [8], Isacoff and Gann, see [9, 162–163].

in Renaissance polyphonic music and the correlation between that and temperaments adopted in this practice (mean-tone temperament for the sake of simplicity and following Lewin's model).

IV. CONFIRMATION — DEVELOPMENT OF LEWIN'S FORMAL SCHEMA INCLUDING TEMPERAMENTS AND TRIAD'S HISTORY: A NEW PERSPECTIVE

All the theoretical devices presented here — Hauptmann's "Triad of triads", Oettingen's and Riemann's *Tonnetze*, and Lewin's formal structure — are based on a sequence of intervals which can be enclosed in temperaments: specific intonation of "Triad of triads" is "just intonation"; Oettingen's and Riemann's *Tonnetze* are both "two-dimensional" temperaments based on limit 5 — i.e. a temperament made on two specific intervals: major thirds' (5:4) and a pure fifths' (3:2) — because they are based on those intervals.⁹

These intervals' configuration are problematic because they do not allow a correct use of pitch-classes distant from the starting pitch (neither does Lewin's in a non-equal temperament). In Riemann's *Tonnetz*, C major has the problem of the D minor chord, which may be both upper fifth from G and lower fifth from A; in Hauptmann's "just" tuned "Triad of triads" it is narrowed by a s.c. [26, 99–101; 22, 115–117]. In "just" intonation C–D major whole tone has a proportion 8:9 and D–E minor whole tone has 9:10; for this reason the fifth D–A is narrowed by a s.c., and the solution adopted by Hauptmann was to switch these two whole tones: so he obtained his "minor tuning", which allowed °S–°T–°D triads to be consonant (and has the G–D fifth narrowed by a s.c.) [5, 191].

It's clear how *Tonsystem* and *Tuning* are tied each others. The questions are how the tonality was born, what triads were used to make tonal syntax, and how the temperaments adopted allowed this process. The answers to these questions are in the praxis which made tonality. Riemann himself knew it when, in his *Harmony simplified*, he wrote the definitions of harmony and melody cited above [24, 1].

Following Barnett's studies (1998, 2008), tonality was born during the 17th century when various composers began to write their music with modal criteria, adopted 8 "tonalities" derived from church-keys which Mattheson listed in his *Das Neue Orchestre* (1713), and later he transposed into all the 24 tonalities [2, 426–427]. These 8 church-keys, in turn, adopted the modal triads derived from the specific modal ending-clausolae, and those are: D min. (1st Tone), G min. (2nd Tone), A min. (3rd Tone), E min. (4th tone), C Maj. (5th Tone), F Maj. (6th Tone), D Maj. (7th Tone) and G Maj. (8th Tone) [3, 427; 5, 246–247].¹⁰ These modal triads may be thought of as the first manifestation of C Maj. and A min. tonalities, and have all the functional triads in those tonalities: F, C and G Maj.

⁹ Kyle Gann [9, 56] shows an example of "just intonation" tuning which is the same as Riemann's *Tonnetz*. For more information about "just intonation" and five limits tuning the reader can see chapt. 5 of Kyle Gann, *The Arithmetic* [ibid, 55–62].

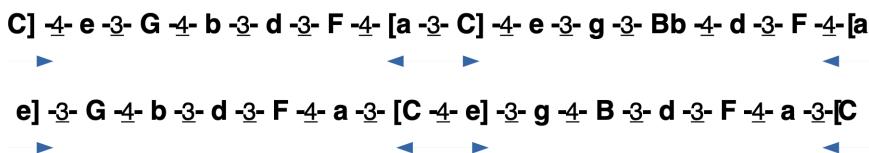
¹⁰ The mode's development which created psalm-tones is complex and has a lot of misunderstandings derived from some differences between modal theory and its application to first manifestations of tonality. This process moves around some theoretical explanation referred to modal criteria (which not was referred to harmonic phenomena, but tried to describe their's behaviors), the praxis of solmisation and the praxis to play the organ before a chant or between two chants for suggesting the right voices' intonation (*alternatim*). The result was a set of triads in the tones listed above which were used in a modal criteria, but foreshadow tonality [2; 3; 20].

(6th, 5th and 8th Tones) as S-T-D in C Maj., and D, A and E min. (1st, 3rd and 4th Tones) as °S-°T-°D in A min. The fact that the origins of these psalm-tones are tied to the praxis of accompanying church chants with organ to give intonation to the choir (the so called *alternatim*), suggesting us that those triads must have a good consonance (otherwise they couldn't give correct intonation to the voices), so also the temperaments adopted in this praxis must to allow this [20, *positions* 5944–6037; 6, 56–60].

The modal diatonic set is a diatonic scale with an added Bb, which was used in the praxis of solmisation. To understand how triads may be made with this set, we need to arrange pitches by thirds, and doing so obtain two palindrome sequences of intervals. The palindrome which starts with a minor third has both B and Bb, the major one has only B (see Example 4). These palindromes, which depict the triadic possibilities of modal diatonic sets, may be the first manifestation of Lewin's formal schema's logic.

Example 4.

Modal set's pitches arranged by thirds starting from minor and major thirds
(numbers are intervals measured by half-steps)



Modal triads were strictly tied to modes, so they had an authentic version and a plagal version. The authentic one starts from the root-tone and the plagal from the fifth-tone as theorized by past theorists (e.g. by Banchieri, Kruger and Bononcini), so, for example, the modal triads of the 1st mode (D minor triad) is formed by D²-F²-A² in the authentic version and by A¹-D²-F² in the plagal version [19, chapter 5]. It doesn't have the same structure of harmonic dualism, but it depicts how the triads were thought starting from 1[^] or 5[^].

Later, when *musica ficta*'s praxis was consolidated and the modal triads had been transposed, this schema was extended and allowed the Lewin's one. In fact, the modal triads enclosed in Mattheson's psalm-tones were formed by these pitches arranged by thirds (which produced a palindrome which alternates minor and major thirds), and obtained the series of intervals depicted in Example 5 (in which F#, B and Bb are pitches of other triads enclosed in sequence, and aren't "roots" of triads). These schema transposed from the "core set" of psalm-tones in all tonalities essentially formed Lewin's.

Example 5.

Mattheson's "Core" psalm-tones' pitches arranged by thirds

g - [Bb] - d - F - a - c - e - G - [b] - D - [F#] - a

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

Applying mean-tone temperaments to Lewin's formal structure, we achieve a schema in which we can obtain a specific triad by substituting m with the specific temperament interval: if, for simplicity, we take $1/3$ of s.c. meantone temperament as minor thirds and $1/4$ of s. c. mean-tone temperament as major thirds, calling the first m and the second M , we obtain a formal structure in which: with m we have a "natural" minor triad T , $T+m$, $T+d$ (with d tempered at $1/3$ of s.c.) and a complementary major triad T , $T+(d-m)$, $T+d$; with M we have a "natural" major triad T , $T+M$, $T+d$ and a complementary minor triad T , $T+(d-M)$, $T+d$ (with d tempered at $1/4$ of s.c.). So, we can obtain two kinds of triads, which generated the triads of opposite genus with Lewin's CONJ and/or TDINV operations, as depicted in Example 6.

Example 6. Triads made with mean-tone temperaments applied to Lewin's formal shema.

Legend:

M= meantone $1/4$ syntonic comma major third as Lewin's m interval

m= meantone $1/3$ syntonic comma minor third as Lewin's m interval

MAJOR TRIADS

$T-d$	$(T-d)+M$	T	$T+M$	$T+d$	$(T+d)+M$	$T+2d$
F	- a -	C	- e -	G	- b -	D
$T-d$	$T-m$	T	$T+(d-m)$	$T+d$	$(T+d)+$ $(2d-m)$	$T+2d$

$T-d$	$T-M$	T	$T+(d-M)$	$T+d$	$(T+d)+$ $(2d-M)$	$T+2d$
F	- ab -	C	- eb -	G	- bb -	D
$T-d$	$(T-d)+m$	T	$T+m$	$T+d$	$(T+d)+m$	$T+2d$

MINOR TRIADS

The mechanism described in this process is the same of that of a temperament, where the only intervals available are applied above or below the starting pitch to obtain the pitches of the tempered scale. In this mode we have a "double dualism" in which both major and minor triads are "natural", and are also "accidental" since they derived from a TDINV and/or a CONJ operation, and the equality of major/minor genus wanted by harmonic dualism theories is achieved [6, 75–82].

In this path, starting from the modal sets and their palindromes which foreshadow Lewin's, passing through the origins of tonality which adopted these sets and their transpositions, and arriving to Lewin's theory, there are two main topics: the triadic "potential" of diatonic sets and the temperament which determines the real sizes of intervals. In this genealogical view modal sets determine the pitches' disposition, while the temperaments were the first manifestation of Lewin's formal schema which allowed and conveyed triadic syntax.

V. CONCLUSION

Following the argumentation above, if we consider harmonic dualism as a development of the structure imposed on pitches by diatonic modal sets and temperaments, we achieve a hypothesis on the harmonic dualism's genesis in which there are no more overtones and undertones, or dialectical meanings, but only a structure which was consolidated in the praxis of music throughout years of development in history of music. This hypothesis solves the classical problems of harmonic dualism by changing the perspective: harmonic dualism is a representation of a structure which describes harmonic relations following that relation's own development itself. Furthermore, this hypothesis made major and minor triads (and thirds) equally important and "natural", as derived by temperaments, and both major and minor triads are able to create the opposite triad's genus by rearranging its intervals, which harmonic dualism has been aimed to achieve since its first theorization.

This view of harmonic dualism's theories require a later study in enharmonic direction, as Riemann argued in his *Ideen*, and also the "double dualism" topic may be developed in some ways which allow triadic relations' analysis with both major and minor "dual" thirds, derived from the "complementary" genus of third.

References

1. Abbado, Michelangelo. 1964. "Sull'esistenza dei suoni armonici inferiori." *Acta Musicologica* 36, no. 4 (October–December): 234–37.
2. Barnett, Gregory. 1998. "Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of Seventeenth Century." *Journal of the American Musicological Society* 51, no. 2 (Summer): 245–81.
3. Barnett, Gregory. 2008. "Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas J. Christensen, 407–55. Cambridge Histories Online: Cambridge University Press.
4. Dahlhaus, Carl. 1957. "War Zarlino Dualist?" *Die Musikforschung* 10, no. 2: 286–90.
5. Dahlhaus, Carl. 1990. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton: Princeton University Press.
6. Dai Prà, Gianluca. 2020. "Come una formica": il ruolo dei temperamenti nella possibile genesi del dualismo armonico." *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 2020/1: 53–88.
7. Dai Prà, Gianluca. 2021. "Kyle Gann, *The Arithmetic of Listening. Tuning Theory & History for the Impractical Musicians*, [...]," book review. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 2021/2: 163–68.
8. Duffin, Ross W. 2007. *How Equal Temperament Rouined Harmony (and Why You Should Care)*. Kindle edition. New York: W.W. Norton.
9. Gann, Kyle. 2019. *The Arithmetic of Listening. Tuning Theory & History for the Impractical Musicians*. Urbana: University of Illinois Press.
10. Grande, Antonio. 2020. *Una rete di ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano*. Roma: Aracne.

11. Hyer, Brian. 2008. "Tonality." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas J. Christensen, 726–52. Cambridge Histories Online: Cambridge University Press.
12. Isacof, Stuart. 2005. *Temperamento. Storia di un enigma musicale*. Torino: EDT.
13. Kopp, David. 2006. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
14. Klumpenhouwer, Henry. 2008. "Dualist Tonal Space and Transformations in Nineteenth-Century Musical Thought." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas J. Christensen, 456–76. Cambridge Histories Online: Cambridge University Press.
15. Klumpenhouwer, Henry. 2011. "Harmonic Dualism as Historical and Structural Imperative." In *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, edited by Edward Gollin, and Alexander Rehding, 194–217. New York: Oxford University Press.
16. Lewin, David. 1982. "A Formal Theory of Generalized Tonal Functions." *Journal of Music Theory* 26, no. 1 (Spring): 23–60.
17. Lewin, David. 1984. "Amfortas's Prayer to Titurel and the role of D in 'Parsifal': The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C \flat /B". *19th-Century Music* 7, no. 3 (April): 336–94.
18. Lewin, David. 2011. *Generalized Music Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
19. Powers, Harold, and Frans Wierin. 2001. "Modal Theories and Polyphonic Music." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, AA.VV. S.l., s.d. Digital edition.
20. Powers, Harold S. 2014. "From Psalmody to Tonality." In *Tonal Structure in Early Music*, edited by Cristle Collins Judd, positions 5502–6402. Kindle edition. New York: Routledge.
21. Powers, Harold S. 1981. "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony." *Journal of the American Musicological Society* 34, no. 3 (Autumn): 428–70.
22. Rehding, Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. New York: Cambridge University Press.
23. Riemann, Hugo. 2011/1882. "Die Natur der Harmonik." In Benjamin Steege. "The Nature of Harmony": A Translation and Commentary," in *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, edited by Edward Gollin, and Alexander Rehding, 65–91. New York: Oxford University Press.
24. Riemann, Hugo. *Harmony Simplified or The Theory of the Tonal Functions of Chords*. London: Augener LTD, 1895.
25. Riemann, Hugo. 2011/1905. "Das Problem des harmonischen Dualismus." In Ian Bent. "The Problem of Harmonic Dualism: A Translation and Commentary," in *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, edited by Edward Gollin, and Alexander Rehding, 170–93. New York: Oxford University Press.
26. Riemann, Hugo. 1992/1915. "Ideen zu Einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'." In Robert W. Wason, Elisabeth West Marvin. "Riemann's 'Ideen zu Einer 'Lehre von den Tonvorstellungen': An Annotated Translation." *Journal of Music Theory* 36, no. 1 (Spring): 69–117.

27. Timoczko, Dimitri. 2011. *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press.
28. Timoczko, Dimitri. 2011. “Dualism and the Beholder’s Eye: Inversional Symmetry in Chromatic Tonal Music.” In *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, edited by Edward Gollin, and Alexander Rehding, 246–67. New York: Oxford University Press.

Received: October 17, 2022

Accepted: November 30, 2022

Author's Information:

Gianluca Dai Prà — Lecturer, Licei “Renier”, Belluno, Italy

Получено: 17 октября 2022 года

Принято к публикации: 30 ноября 2022 года

Об авторе:

Джанлука Даи Пра — преподаватель лицея «Реньер», Беллуно, Италия



МУЗЫКА И КИНО

Научная статья
УДК 778.534.4:78.071.1(47+57)"19"
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.07>

Органная хоральная прелюдия «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» И. С. Баха в транскрипции Э. Артемьева: опыт постижения «тайны святости и Бога»

Константин Анатольевич Жабинский

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
пр. Буденновский, д. 23, Ростов-на-Дону 344002, Российская Федерация
zhabinsky55@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2843-3388>

Аннотация: Статья посвящена художественному фильму «Солярис» Ан. Тарковского — одному из шедевров авторского интеллектуального кинематографа второй половины XX века. Истолкование концептуального замысла данной картины как постижения «тайны святости и Бога», принадлежащее видному отечественному философи и культурологу Г. Померанцу, внешне парадоксально. В интервью и заметках Ан. Тарковского по поводу «Соляриса», в многочисленных киноведческих исследованиях и критических эссе отечественных и зарубежных авторов религиозная проблематика едва намечена, приоритетная роль отводится философско-этическим и социокультурным аспектам будущего «контакта разумов». При этом игнорируется или воспринимается заведомо упрощенно особая художественно-смысловая значимость музыкального ряда (композитор Э. Артемьев), ключевым элементом которого становится цитата из музыки И.С. Баха — Органная хоральная прелюдия «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» BWV 639. Данная цитата (по сути, наделяемая функцией связующего звена между образными сферами «Земли» и «Океана Соляриса») звучит на протяжении картины четырежды — в оригинальном варианте и специфических электронных «инструментовках». Подразумеваемый конфессионально-литургический текст протестантского хорала XVI столетия (И. Агрикола) органично сопрягается с музыкально-экзегетическим толкованием эпохи высокого барокко (И.С. Бах), а также с позднейшей композиторской «импрессией» по поводу этого толкования (Э. Артемьев) и таинственной «звуковой эзотерикой» Соляриса. В условиях многоуровневой художественной структуры фильма хоральный мотив «покаянной души» оттеняется яркими изобразительно-ассоциативными «комментариями» из мировой религиозной живописи, а сценарная характеристика инопланетного «Океана-сверхразума» явственно уподобляется Божественной «абсолютной нравственности».

Ключевые слова: Ан. Тарковский, кинофильм «Солярис», Э. Артемьев, Органная хоральная прелюдия f-moll BWV 639 И. С. Баха, музыкально-экзегетический комментарий, художественно-религиозная концепция

Для цитирования: Жабинский К. А. Органная хоральная прелюдия «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» И. С. Баха в транскрипции Э. Артемьева: опыт постижения «тайны святости и Бога» // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 814–821. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.07>.

J. S. Bach's Organ Choral Prelude “Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ” in the Transcription by E. Artemiev: the Trial of Comprehending “a Mystery of Holiness and God”

Konstantin A. Zhabinsky

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory,
23 Budennovsky Avenue, Rostov-na-Donu 344002, Russian Federation
zhabinsky55@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2843-3388>

Abstract: The article is devoted to the feature film “Solaris” by Andrey Tarkovsky — one of the masterpieces in author’s intellectual cinematograph of the second half of the 20th century. The interpretation of the conceptual intention of this film as the comprehending of the “mystery of holiness and God”, which belongs to the prominent Russian philosopher and culturologist G. Pomerants, is outwardly paradoxical. In interviews and notes by An. Tarkovsky about “Solaris”, in numerous film studies and critical essays by domestic and foreign authors, religious problems are barely outlined, the priority role is given to the philosophical, ethical and sociocultural aspects of the future “contact of minds”. At the same time, the particular artistic and sensual significance of the musical line (by the composer E. Artemiev) is ignored or perceived in a deliberately simplified way. The key element of this soundtrack is a quote from J. S. Bach’s music — the Organ Choral Prelude “Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 639. This quotation (in fact, endowed with the function of a link between the imaginative spheres of “The Earth” and “The Ocean Solaris”) sounds four times throughout the film — at first in the original version and subsequently in specific electronic “instrumentations”. The implied confessional-liturgical text of the Protestant chorale of the 16th century (J. Agricola) is organically combined with the musical-exegetical interpretation of the High Baroque era (J. S. Bach), as well as with the composer’s later “impression” about this interpretation (E. Artemiev) and mysterious “sound esoterism” of Solaris. Under the conditions of the film’s multi-level artistic structure, the choral motif of the “penitential soul” is set off by bright pictorial and associative “comments” from world religious painting, and the scenario description of the alien “Ocean as Super-mind” is clearly likened to the Divine “absolute morality”.

Keywords: An. Tarkovsky, film “Solaris”, E. Artemiev, Organ Choral Prelude in F minor BWV 639 by J. S. Bach, musical-exegetical commentary, artistic and religious concept

For citation: Zhabinsky, Konstantin A. “J. S. Bach’s Organ Choral Prelude ‘Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ’ in the Transcription by E. Artemiev: The Trial of Comprehending ‘a Mystery of Holiness and God.’” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 4 (December): 814–21. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.07>.

 айна святости и Бога» — так выдающийся отечественный философ и культоролог Григорий Померанц определил суть художественной концепции фильма «Солярис», одного из шедевров кинорежиссера Андрея Тарковского. Приведем это высказывание (из эссе «У ворот замка», посвященного творчеству Ан. Тарковского) полностью: «Цельность просветленного духа метафорически представлена в “Солярисе” планетой, где сознание родилось без распада жизни

на особи, в нераздельности мирового океана. И беспомощность ученых-космонавтов, не умеющих вступить в разговор с Солярисом, — метафора неудач дробного ума, который пытается подойти к тайне святости и Бога» [4, 113]¹. Столь парадоксальная интерпретация, казалось бы, очень далека от пространных исследовательских рассуждений по поводу фильма (о «Солярисе» неоднократно писали отечественные и зарубежные киноведы и эстетики, музыковеды и социологи культуры).

Не подтверждается она и широко известными комментариями к фильму, принадлежащими самому Ан. Тарковскому и относящимся к 1970–1980-м годам. Беседуя с журналистами и критиками, он подчеркивал: осуществленная экранизация научно-фантастического романа С. Лема — «вовсе не результат моего пристрастия к жанру. Главное то, что в “Солярисе” Лем ставит близкую мне проблему. Проблему преодоления, убежденности, нравственного преображения на пути борьбы в рамках собственной судьбы» (цит. по: [6, 93]). Да и композитор Эдуард Артемьев, формировавший «звуковое пространство» картины, в позднейших интервью и воспоминаниях как будто не прибегал к религиозным ассоциациям, ограничиваясь сугубо технологическими описаниями электронного «инструментария», который был использован (а во многих случаях, по сути, «изобретен») при создании саундтрека. Единственная характеристика образно-ассоциативного плана, принадлежащая Артемьеву, соотносится в большей мере с творческим обликом режиссера — создателя картины: «Мы начинали с ним с “Соляриса”, и тема Океана была основным лейтмотивом фильма. Океан Солярис раскрывался и в картине, и в музыке как образ Космоса, образ творца. Андрей был и всегда останется для меня творцом. И хотя смерть забрала его тело, с нами осталась его душа, которой суждено долгое космическое путешествие по уголкам Вселенной и планеты Земля <...>» [1, 223]. Ощущимое присутствие религиозного подтекста в этом высказывании самоочевидно, как, впрочем, бесспорна и возможность широчайшего диапазона соответствующих конфессиональных истолкований цитируемой характеристики². Чтобы прояснить ситуацию, обратимся к одному из важнейших художественно-смысовых элементов, раскрывающих авторский замысел фильма, — цитируемой Хоральной прелюдии f-moll BWV 639 из «Органной книжечки» И. С. Баха.

Как известно, присутствие данной баховской цитаты в «Солярисе» было оговорено Ан. Тарковским заранее. Беседуя с Э. Артемьевым, он назвал и выбранное произведение, и конкретную исполнительскую интерпретацию: «...Не знаю, ходил ли он в концерты, но у него был проигрыватель и коллекция [граммзаписей. — К. Ж.] Баха — в частности, много исполнений Хоральной прелюдии фа минор, которая использовалась в “Солярисе”, — ему нравился Гродберг <...> за очень строгое исполнение» (цит. по: [6, 100])³. Однако способы внедрения этой цитаты в звуковую ткань фильма, а также пути соответствующих модификаций баховской музыки напрямую режиссером не указывались. Композитору была «предоставлена

¹ Цитата приводится по второй, дополненной авторской редакции упомянутого эссе (2001), которая была озаглавлена «Встречи Андрея Тарковского с Достоевским».

² В частности, Э. Артемьев упоминал о дзен-буддистских «увлечениях», характерных и для него самого, и для Ан. Тарковского на протяжении 1970-х годов [6, 94–95, 100].

³ Чтобы избежать разнотечений, Ан. Тарковский даже передал композитору для прослушивания и копирования грампластинку с выбранной записью Г. Гродберга. Ныне эта грампластинка хранится в личном аудиоархиве Э. Артемьева; по словам композитора, «она осталась у меня как память об Андрее...» (цит. по: [6, 100]).

полная свобода» (Э. Артемьев) художественных исканий; достигнутые результаты оценивались или отвергались в ходе последующих совместных обсуждений.

По воспоминаниям Э. Артемьева, в самом общем плане Ан. Тарковский указывал, что специально сочиненная музыка в картине фактически не предусмотрена, «и мою задачу он видит в организации натуральных шумов, может быть, их темброво-ритмической обработке на синтезаторе, “пропитывании” какой-то музыкальной тканью с тем, чтобы их звучание обрело яркую индивидуализированность, специфичность и эмоциональную выразительность. Я был буквально поражен его словами, требованиями, которые он передо мной выдвигал. <...> В итоге я попытался все-таки написать музыку» [1, 213], — затем одобренную режиссером и включенную в саундтрек будущей картины. Наиболее характерным и показательным примером композиторской инициативы явилась одна из ключевых сцен фильма, «Картина Брейгеля» (с «эпизодом невесомости»), на протяжении которой действие происходит в библиотеке орбитальной космической станции. В названном эпизоде «Андрей, как выяснилось, вовсе не собирался использовать музыку, — рассказывал позднее Э. Артемьев. — Я написал ее по своему усмотрению. Потом предложил Андрею послушать. Он задумался, долго дергал ручки, вводил, убирал музыку из кадра (дело было на сведении), пробовал шумы, добавлял крики птиц и, наконец, решился ее оставить. И для него, и для меня это было в равной степени неожиданно» [1, 217]. Ведущая роль творческой интуиции композитора способствовала достижению поразительного художественного эффекта: в дальнейшем «именно этот музыкальный номер стал подлинным украшением фильма» ([11, 75]; ср.: [9, 32]).

Весьма «неожиданной» оказалась и центральная роль Прелюдии в «звуковом пространстве» картины. Баховская цитата появляется в «Солярисе» четырежды, присутствуя в ключевых эпизодах и приобретая значение лейтмотива. Его образно-смысловая функция характеризуется отечественными исследователями по-разному. Так, органная Прелюдия может рассматриваться как составная часть «лейттемы “Земли”, объединяющей заимствованный музыкальный материал и «природные шумы (щебетанье птиц, шум воды, звуки города)» [8, 167–168]. Другое, более обоснованное в концептуальном плане исследовательское толкование включает в себя дифференциацию «трех тематических сфер: Земля — Бах — Океан Солярис» [11, 77], причем указанная цитата наделяется главенствующим значением в процессе «весьма интенсивной разработки, вариантных и вариационных преобразований, многогранных интерпретаций и стилевого синтеза» этих сфер [там же]. Заметим также, что Прелюдия f-moll неизменно излагается полностью, без купюр, сначала — в оригинальной версии (первое и второе проведение), далее — в «инструментовке» Э. Артемьева, последовательно опирающегося на контрапунктические сочетания «естественных» и электронных звучностей.

Сама по себе указанная «инструментовка» характеризуется органичной сопряженностью новаторских и традиционных черт. Напомним, что прелюдирование на хорал в конфессиональной практике лютеранства неразрывно связано с богослужебной и паралитургической сферами. Соответствующие инструментальные версии хоралов рассматриваются как музыкально-экзегетические «толкования» духовных смыслов, заключенных в том или ином песенном первоисточнике. Различные авторские подходы к названным «толкованиям» запечатлеваются в определенных жанрах — от несложной гармонизации для общинного пения до масштабной хоральной фантазии, адресованной самому «высокодуховному»

инструменту — органу. Используемые в подобных композициях многообразные полифонические приемы соотносятся друг с другом благодаря фундаментальному единству инструментальной техники «контрафактурных» сопряжений, очень тонко и своеобразно претворяемой Э. Артемьевым. Иначе говоря, наряду с радикальным обогащением палитры музыкально-выразительных средств, художник XX века сохраняет приверженность многовековой экзегетической традиции, как бы присоединяя свое индивидуальное «толкование» хорала к баховскому. И в данном случае образно-смысловая динамика, присущая конкретной сцене фильма (по словам отечественного исследователя, «начало зримого процесса материализации, мучительного превращения космического двойника Хари из искусственно генерируемой матрицы в мыслящее, чувствующее, а значит — страдающее существо» [11, 76]), корреспондирует с глубинными интенциями хорального текста, который незримо присутствует в баховской инструментальной композиции.

Отмеченная преемственность неявно подчеркивается и визуальным рядом важнейших эпизодов фильма, сопровождаемых звучанием различных вариантов композиторской обработки Прелюдии. К примеру, «эпизод невесомости» из упоминавшейся выше сцены «Картина Брейгеля» вызывает ассоциативные параллели с религиозной живописью Возрождения и барокко, запечатлевющей картины «мира горного», «парения в небесах» (при воссоздании таких сюжетов, как «Успение Богородицы», «Вознесение Марии», — достаточно упомянуть всемирно известные полотна Тициана, Рубенса, Ш. Лебрена и др.). Финальная сцена «Возвращение Криса», в которой представлена «резюмирующая» версия упомянутой обработки, фактически завершается «живой картиной» — своего рода парадфразой евангельского шедевра «Возвращение блудного сына» Рембрандта⁴.

Более того, в ряду соответствующих «толкований» хорального текста может рассматриваться даже концептуальный мотив, присуществующий в сценарии фильма и явно отличающийся от литературного первоисточника — романа Станислава Лема. Речь идет о «нравственной доминанте» запечатлеваемого «диалога» мыслящих личностей — человека и условного Океана: «Планета Солярис не удваивает нравственность, она ее концентрирует, — пишет киновед Ю. Богомолов. — И все разновременное и разнопространственное становится одновременным и сближенным в одном пространстве. Призраки материализуются, и избавиться от них нет никакой возможности: они реальнее и прочнее любой реальной и сверхпрочной материи. Вблизи Соляриса нравственность ни на секунду не отстает от интеллекта. Ее не отогнать, не задушить, не расстрелять, не аннигилировать. <...> Странная планета, затерянная во вселенной, оказалась средоточием утраченной на Земле человеческой целостности, зоной обостренной нравственности», по сути — нравственности абсолютной [2, 160].

⁴ Как отмечает художник М. Ромадин, работавший вместе с Ан. Тарковским над фильмом «Солярис», в одном из предварительных вариантов сценария фигурировал еще один эпизод, «цитирующий» и «перефразирующий» мотивы религиозной живописи: «Ностальгия по Земле <...> находит решение в материализации Океаном объектов земной культуры. Длинный бездушный железный коридор на космической станции, в глубине появляется фигура Святого Себастьяна с картины Антонелло да Мессина, на заднем плане развешаны ковры, как в картине, летят стрелы, образ разрушается» [5, 374]. Впрочем, режиссер использовал подобные «живописные» приемы с большой осторожностью, поскольку это «вступало в противоречие с его концепцией проблемы о “киноязыке”. Язык “живой картины” в целом был для него неприемлем» [там же].

Однако подобная система нравственных координат возможна лишь в условиях *религиозного мироцентризма*. Не случайно безусловными предпосылками «диалога» человека и мыслящего Океана Соляриса выступают покаяние и готовность к искуплению грехов. Именно о покаянии «сокрушенной» человеческой души повествует хорал «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» («Я взываю к Тебе, Господи Иисусе Христе»). Нравственное перерождение главного героя, приносимая им «жертва» позволяют обрести «дары духовные» — любимую Землю, родительский дом, омываемый весенним дождем, хотя бы это «вознаграждение», дарованное Солярисом, и выглядело «иллюзорным» с позиции современного прагматизма (как «иллюзорно», впрочем, и христианское обетование «жизни вечной»)⁵.

Наконец, весьма примечательным отражением религиозных интенций, присущих в упомянутом «диалоге» человека с Абсолютом, является образно-драматургическая перспектива собственно музыкального развития. Начальные проведение бауховской цитаты производят несколько странное впечатление: в «удрученной» душе человеческой как будто отсутствуют видимые проявления эмоций, Прелюдия f-moll дважды звучит очень строго и отрешенно. По воспоминаниям Э. Артемьева, именно такого впечатления добивался режиссер, подбирая не только определенное бауховское произведение («Возьми Баха — где там чувство? Там только моторика, движение, организация формы — вот эта рациональность <...>», при этом «ответное чувство» у слушателя «возникает как результат», — утверждал Ан. Тарковский; цит. по: [6, 97]), но и соответствующую интерпретацию («ему нравился Гродберг как раз за очень строгое исполнение»).

Тем более странно было бы ожидать эмоциональных проявлений в бесконечно далеком от «человечности» электронном «звуковом портрете» Океана Соляриса. Но в процессе дальнейшего соприкосновения и взаимодействия двух «мыслящих субстанций» возникает удивительный эффект «одухотворенной чувственности», едва ли самоочевидный при воображаемом «контакте разумов», однако вполне естественный для воссоздаваемой атмосферы сокровенного «Богообщения». Отнюдь не случайно «в финале картины лейтмотив Соляриса обретает графически четкие контуры <...> и предстает в своем первозданном, величественно-торжественном виде, сближаясь (и в нравственно-этическом аспекте, и в тональном плане) с центральным лейтмотивом-символом фильма — Хоральной прелюдией f-moll И. С. Баха» [11, 75].

По воспоминаниям Э. Артемьева, «Тарковский хотел, чтобы музыка Баха, как основная тема, трансформировалась по ходу фильма в сторону большей чувствительности. <...> Вот я и решил, сохраняя авторскую версию и трактуя ее подобно cantus firmus, ввести собственные линии хора, синтезатора, вибрафона и малого симфонического оркестра. Получилась, так сказать, некая импрессия по поводу Баха. И музыку эту я очень люблю» (цит. по: [8, 145]). В сцене «Картина Брейгеля» указанная «импрессия» запечатлевается путем весьма нетривиальной трактовки электронных тембров и звучностей, чья «богатая, загадочная внутренняя жизнь» и «тайственные пульсации» [11, 77] традиционно производят завораживающее впечатление на слушателя-зрителя, фактически предопределяя уровень последующего экспрессивного воздействия знаменитого «эпизода невесомости». По-видимому,

⁵ Эта «иллюзорность» так или иначе упоминается в новейших публикациях: «Всем с детства знаком финальный эпизод “Соляриса”, где под Хоральную прелюдию f-moll Баха, трансформированную Эдуардом Артемьевым <...> в Океане-сверхразуме проплывает островок с отчим домом главного героя», и т. д. [7, 87].

отнюдь не случайно саундтрек названной сцены, включающий в себя транскрипцию баховской Прелюдии «*Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*», существует в качестве самостоятельного музыкального произведения, которое и сегодня вызывает благодарный отклик у самой широкой аудитории ([11, 76]; ср.: [10, 33]).

Освещаемый выше феномен побуждает нас к продуктивным размышлениям о фактических границах понятия «духовная музыка» в современную эпоху. Не секрет, что для целого ряда отечественных композиторов (включая авторитетных представителей Второго авангарда) критерий «духовности» едва ли совместим с прикладными жанрами, включая театральную и киномузыку⁶. Уместно предположить, что характеризуемая транскрипция органной Прелюдии f-moll И. С. Баха, принадлежащая замечательному художнику-новатору Э. Артемьеву, позволяет более глубоко и многогранно осмыслить данную проблему.

Использованная литература

1. Артемьев Э. Н. Он был и навсегда останется для меня творцом... // О Тарковском: [Воспоминания] / сост. М. А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. С. 211–223.
2. Богомолов Ю. А. «Я свеча, я сгорел на пиру...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 156–172.
3. Паисов Ю. И. [Беседа с композитором Э. В. Денисовым] // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: статьи, исследования, интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 1999. Вып. 1. С. 223–232.
4. Померанц Г. С. Встречи Андрея Тарковского с Достоевским // Достоевский и мировая культура: Альманах. М.: РХГА, 2001. Вып. 16. С. 110–120. URL: <http://www.dostoevsky.rhga.ru/section/pro-et-contra/vstrechi-andreya-tarkovskogo-s-dostoevskim.html> (дата обращения: 05.11.2022).
5. Ромадин М. Н. Тарковский и художники // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 370–374.
6. Туровская М. И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 256 с.
7. Уваров С. А. Голос Времени и Вечности: музыка в кинематографе Андрея Тарковского // Музикальная жизнь. 2022. № 4 (1233). С. 87–89.
8. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: На материале художественного и анимационного кино: учеб. пособие. СПб.: Планета Музыки, 2020. 384 с.
9. Broschinski A. Im Umbruch (Ein Interview mit Edward Artemiev) // The Film Music Journal. 2003. No. 30. P. 33–36.
10. Neuthinger G. The Ode to the Good Composer Edward Artemiev // Praktika. 2002. No. 4. P. 32–34.
11. Yegorova T. Edward Artemiev's Musical Universe. Moscow: Vagrius, 2007. 256 p.

⁶ В частности, подобную точку зрения отстаивал Э. Денисов: «...Я написал в 70-е годы пять хоров на церковно-канонические тексты для Театра на Таганке “Преступление и наказание” (по Ф. Достоевскому), однако я категорически против того, чтобы эта музыка исполнялась в церкви и в концертах, ибо она чисто театральная и хорошо выполняет свою функцию именно в театральном спектакле (так же, кстати, как и Реквием А. Шнитке, который, при всей ортодоксальности его текста, я все же не считаю сочинением духовным и не отношу к лучшим созданиям этого композитора; эта музыка прикладная, она сочинялась к спектаклю “Дон Карлос” Ф. Шиллера)» [3, 224].

Получено: 08.10.2022

Принято к публикации: 14.11.2022

Об авторе:

Константин Анатольевич Жабинский — старший библиограф, старший преподаватель Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

References

1. Artem'yev, Eduard N. 1989. "On byl i ostanetsya dlya menya tvortsom [He Was and Will Remain for Me as Creator]." In *O Tarkovskom: Vospominaniya* [On Andrei Tarkovsky: Recollections], compiled by M. A. Tarkovskaya, 211–223. Moscow: Progress. (In Russian).
2. Bogomolov, Yury A. 1990. "Ya svecha, ya sgorel na piru..." ["I am a Candle, I've Burnt Away at the Feast..."]. In *Mir i fil'my Andreya Tarkovskogo* [The World and Films by Andrei Tarkovsky], compiled by A. M. Sandler, 156–172. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
3. Paisov, Yury I. 1999. "Beseda s kompozitorom E. V. Denisovym [Conversation with Composer E. Denisov]." *Traditsionnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost'* [Traditional Genres of Russian Sacred Music and Modernity]: articles, studies, interviews, compiled and edited by Yu. I. Paisov, issue 1, 223–232. Moscow: Kompozitor.
4. Pomerants, Grigory S. 2001. "Vstrechi Andreya Tarkovskogo s Dostoevskim [Meetings of Andrei Tarkovsky with Dostoevsky]." In *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura* [Dostoevsky and the World Culture]: an Anthology, issue 16, 110–120. Moscow, Russian Christian Academy for the Humanities (in Russian). URL: <http://www.dostoevsky.rgaa.ru/section/pro-et-contra/vstrechi-andreya-tarkovskogo-s-dostoevskim.html> (accessed 05.11.2022).
5. Romadin, Mikhail N. 1990. "Tarkovski i khudozhniki [Tarkovsky and Painters]." In *Mir i fil'my Andreya Tarkovskogo* [The World and Films by Andrei Tarkovsky], compiled by A. M. Sandler, 370–374. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
6. Turovskaya, Maya I. 1991. *Sem's polovinoy, ili Fil'my Andreya Tarkovskogo* [Seven and Half, or Films by Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Uvarov, Sergey A. 2022. "Golos Vremen i Vechnosti: muzyka v kinematografie Andreya Tarkovskogo [A voice of Time and of Eternity: Music in the Films by Andrei Tarkovsky]." *Muzykal'naya zhizn'* 4 (1233), 87–89. (In Russian).
8. Shak, Tat'iana F. 2020. *Muzyka v structure mediateksta: na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the Structure of Media-Text: On the Material of Fiction and Animation Films]: a textbook. St. Petersburg: Planeta muzyki. (In Russian).
9. Broschinski, A. 2003. Im Umbruch (Ein Interview mit Edward Artemiev). *The Film Music Journal* 30, 33–36.
10. Neuthinger, G. 2002. The Ode to the Good Composer Edward Artemiev. *Praktika* 4, 32–34.
11. Yegorova, T. 2007. *Edward Artemiev's Musical Universe*. Moscow: Vagrius.

Received: October 8, 2022

Accepted: November 14, 2022

Author's information:

Konstantin A. Zhabinsky — Senior Bibliographer, Senior Lecturer at Rachmaninov Rostov State Conservatory



НОВЫЕ ИЗДАНИЯ

Рецензия

УДК 929:78:37(47+57)"19"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.08>

Необычный портрет выдающегося музыканта

Андрей Михайлович Лесовиченко

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
lecovichenko50@mail.ru✉, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7233-219X>

Рецензия на книгу: Академик В. Н. Шацкая. Жизнь и творчество в документах, исследований, воспоминаниях: научное издание / сост., подг. текста, предисл. и примеч. В. И. Адищева. СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 680 с.

Для цитирования: Лесовиченко А. М. Необычный портрет выдающегося музыканта // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 822–825. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.08>.

REVIEWS

Book Review

Unusual portrait of an outstanding musician

Andrey M. Lesovichenko

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russian Federation
lecovichenko50@mail.ru✉, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7233-219X>

Book Review: Adishchev, Vladimir I. (ed.). *Academician V. N. Shatskaya. Life and work in documents, studies, memoirs: scientific edition*. Saint Petersburg: Lan; The Planet of Music, 2022. 680 pages.

For citation: Lesovichenko, Andrey M. 2022. "Unusual portrait of an outstanding musician." Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory 13, no. 4 (December): 822–25. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.08>.

Cоздание творческого портрета — одно из важных направлений работы музыковеда. У нас выработаны подходы к представлению наследия деятелей самых разнообразных музыкальных профессий¹. Тем не менее, каждый раз, когда появляется замысел книги о ком-либо, возникает немало проблем, касающихся стилистики изложения материала, объема текста и его жанрового характера.

¹ Лесовиченко А. М. Исследовательская деятельность Н. И. Головнёвой и проблемы музыковедческого портретирования // 60 лет кафедрам теории и истории музыки Новосибирской консерватории. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2020. С. 104–122.

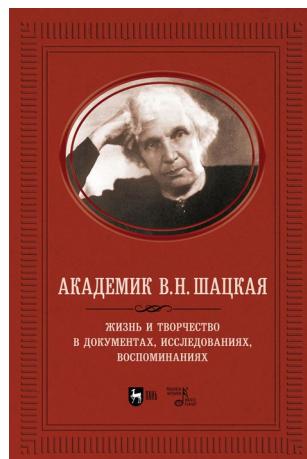
Особенно непросто эти задачи решаются в отношении музыкантов, чей главный труд направлен на решение педагогических и организационных задач. Если в центре внимания авторов исследований о композиторах, исполнителях, музыковедах находится собственно творчество последних, то представить педагога и руководителя учреждения гораздо сложнее, потому что их конкретный вклад в музыкальный процесс можно увидеть только через результаты работы других людей. Именно такая задача стояла перед создателем книги, посвященной Валентине Николаевне Шацкой.

Творчество этого мастера заслуживает изучения уже хотя бы потому, что Шацкая имеет звание академика Академии педагогических наук РСФСР — за весь период существования Академии (с 1944 по 1967 год) это звание получили лишь 58 человек. Однако оценить по достоинству сделанное Шацкой весьма непросто: в ее наследии почти нет удобных для представления материалов. Ее педагогическая деятельность в значительной части связана с немузыкальными организациями, откуда по определению не могут появиться выдающиеся музыканты. Организационная же деятельность Шацкой в Московской консерватории «заслонена» фигурами выдающихся мэтров нашего искусства. Вроде бы работа в Академии педагогических наук обеспечивает несомненный первостатейный статус, однако и здесь положение руководителя крупного подразделения требует осмысливания деятельности всей этой исследовательской структуры. То же относится и к руководству филармоническим лекторием. Видимо, поэтому с осмысливанием места Шацкой в музыкальной жизни нашей страны до сих пор было связано так мало научных исследований. «...До сего времени не написана научная биография Шацкой, отсутствуют монографические труды, посвященные анализу различных направлений ее деятельности, не выявлены, не прокомментированы и не переизданы многочисленные статьи ученого, опубликованные в различных дореволюционных и советских периодических изданиях <...>. К числу малоизученных или полностью неисследованных относятся такие вопросы, как педагогическая работа Шацкой в дореволюционных музыкальных школах и собственной музыкальной школе, ее деятельность в Московской консерватории в качестве педагога, заведующего кафедрой детского музыкального воспитания, декана музыкально-педагогического факультета, руководителя этого вуза <...>» (с. 9).

В связи с этим осуществленный доктором педагогических наук, профессором В. И. Адищевым труд по представлению всех аспектов наследия Шацкой через архивные документы, воспоминания и другие материалы вызывает восхищение и уважение, поскольку позволяет представить картину творческой деятельности Шацкой, характер и масштаб решенных проблем глазами непосредственных участников событий. Подобный подход к портретированию встречается, хотя и не так уж часто. В данном случае взгляд на главного деятеля через призму документов представляется наиболее оправданным.

Рецензируемая книга — фундаментальный свод материалов, распределенных по этапам долгой 95-летней жизни Валентины Николаевны Шацкой.

Открывает издание большое и весьма содержательное предисловие Адищева, где подробно анализируется состояние изучения наследия Шацкой, детально



охарактеризована источникovedческая база, в частности, документы из архива Московской консерватории.

В начале основного текста помещены немногочисленные автобиографические высказывания героини книги о своем происхождении и ранних годах жизни. Далее представлены годы учебы в гимназии, общество воспитательниц и учительниц, Московской консерватории. Материалы, вошедшие в этот раздел, касаются периода истории консерватории, казалось бы, хорошо изученного, сведения о нем содержатся во многих научных публикациях. Однако организация процесса обучения в консерватории в рамках общего образования — тема, не столь подробно раскрыта. Данные об учебе Шацкой (в то время — Демьяновой) не только представляют интерес с биографической точки зрения, но и расширяют наши знания об истории консерватории.

Особое значение в педагогическом наследии Шацкой имеет начальный период ее самостоятельной работы (1905–1919), проходившей в детских образовательных учреждениях «Сетлемент», «Детский труд и отдых». Именно здесь Валентина Николаевна почувствовала вкус к работе с детьми, осознала свое предназначение педагога. Эта деятельность осмыслена самой Шацкой в ряде публикаций, но данное издание представляет читателям значительно более развернутую картину благодаря включению в него документов.

Естественным образом период работы с детьми в досоветское время сменяется советским опытом 1919–1932 годов, когда местом деятельности Шацкой была Первая опытная станция по народному образованию Наркомпроса РСФСР, школа-колония «Бодрая жизнь» (начавшая свое развитие еще в 1911 году). 1920-е годы — замечательное время в истории отечественной педагогики, когда осуществлялся целый комплекс разного рода масштабных проектов, оставивших след в развитии мировой педагогической мысли. Один из таких заметных педагогических центров — Первая опытная станция; в основу ее концепции «легла идея организации “открытой” школы, центра воспитания детей в социальной среде»². В начале следующего десятилетия эксперименты были свернуты, но наработанного ценного опыта хватило на несколько десятилетий функционирования советской школы.

В четвертом разделе книги представлена работа Шацкой в Московской консерватории и Филармонии (1932–1944). У Валентины Николаевны здесь было достаточно специфическое положение. С одной стороны, она — руководитель, несомненный лидер, но, с другой — представитель той области функционирования вуза, которая явно не была определяющей: сферы детской музыкальной педагогики. Материалы, включенные в книгу, приоткрывают многие подробности, касающиеся как собственно деятельности Шацкой, так и ценностных приоритетов, существовавших в среде советских музыкантов-профессионалов высшего уровня. Хочется подчеркнуть, что здесь представлены никогда не публиковавшиеся документы из архива Московской консерватории.

Последний период профессиональной работы Шацкой — служба в учреждениях Академии педагогических наук РСФСР. Здесь в наибольшей степени раскрылся ее потенциал исследователя, аналитика и организатора науки. Как ни странно, эта часть наследия совсем мало осмыслена в историко-педагогической литературе.

² Фрадкин Ф.А., Кулаев К.В. Шацкий Станислав Теофилович // Российская педагогическая энциклопедия. Т. 2. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. Кол. 576.

Фактически документы, публикуемые Адищевым, впервые акцентируют внимание на этом наследии Шацкой.

Прекратив в 80-летнем возрасте всякую профессиональную деятельность, Валентина Николаевна не перестала участвовать в музыкальной жизни. До самой своей кончины в 1978 году она живо интересовалась всем происходящим, подводила итоги своего труда... Этот пласт ее наследия тоже до сих пор был известен мало.

Замыкают книгу о Шацкой воспоминания о ней, оставленные семью авторами, в том числе специально написанными для настоящего издания (Ю. Б. Алиев, Г. П. Падалка), а также богатая подборка фотографий. Приложение содержит списки публикаций Шацкой, литературы о ней, перечни архивных и музейных фондов, задействованных в работе, и именной указатель, без которого было бы крайне сложно разобраться в этом информационно насыщенном издании.

Нельзя не отметить, что среди документов, включенных в книгу, большое место занимают данные о муже Шацкой — выдающемся педагоге и руководителе образовательных учреждений, в частности, Московской консерватории (1932–1934) Станиславе Теофиловиче Шацком, в сотрудничестве с которым прошли наиболее плодотворные годы жизни Валентины Николаевны. Многие проекты Шацких, относящиеся к 1910-м — 1920-м годам, инициировались именно Станиславом Теофиловичем, поэтому без обращения к его наследию творчество Валентины Николаевны не может быть осмыслено в полной мере. Кстати, сама Шацкая в последние годы жизни потратила много сил на обобщение результатов трудов мужа.

Большую ценность имеют сделанные Адищевым скрупулезные, тщательно выверенные комментарии ко всем публикуемым документам.

Фактически каждый раздел книги — образ времени. Адищев включает в состав издания не только документы, имеющие прямое отношение к деятельности Шацкой, но и всевозможные уставные материалы, в рамках которых приходилось действовать герояне книги. Конечно, это создает определенные трудности при чтении, но, учитывая большое научное значение текстов, можно определенно утверждать, что такой подход дает наилучшие результаты в плане формирования у читателя целостного представления о происходивших событиях.

Без сомнения, книга о Шацкой — исключительно важный вклад как в изучение истории музыкального образования в нашей стране, так и в осмысление процессов, происходящих в музыкальной культуре в целом.

Получено: 26 ноября 2022 года

Принято к публикации: 2 декабря 2022 года

Об авторе:

Андрей Михайлович Лесовиченко — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Научно-аналитического отдела Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Received: November 26, 2022

Accepted: December 2, 2022

Author's Information:

Andrey M. Lesovichenko — Ph.D., Doctor of Sciences in Cultural Studies, Leading Researcher at the Scientific and Analytical Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

АЛЕКСЕЙ ВИКТОРОВИЧ ЧУВАШОВ

Родился в Кировской области. В 2001 году окончил дирижерско-хоровое отделение Кировского училища искусств, в 2005 — Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (класс народного артиста России, проф. Г. В. Селезнева). В 2008 году окончил аспирантуру консерватории на кафедрах оперного (класс проф. Г. В. Селезнева) и камерного (класс заслуженной артистки России, проф. К. В. Изотовой) пения. С 2000 по 2018 год — солист Театра оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. В 2015 году дебютировал в Мариинском театре. Преподаватель сольного пения Музыкальной школы имени Н.А. Римского-Корсакова.

Занимается научной, концертной и преподавательской деятельностью. Автор ряда научных статей по светской музыке Бортнянского. Редактор-составитель сборников светской музыки Бортнянского. Автор-составитель сборника арий из ранних комических опер Россини (издательство «Планета музыки») Сфера научных интересов А. В. Чувашова — русская музыка XVIII века (а именно, светское творчество Д. С. Бортнянского) а также итальянская комическая опера XVIII — первой половины XIX века. В настоящее время он занимается подготовкой к изданию четырехтомного собрания сочинений Д. С. Бортнянского.

ALEKSEI V. CHUVASHOV

Born in Kirov region. In 2001 graduated from the Choral Conducting Department of Kirov Music College, and in 2005 — from Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (class of Full Prof., People's Artist of Russia Georgy V. Seleznev). In 2008 he completed his post-graduate studies at St. Petersburg Conservatory as opera singer (under Georgy V. Seleznev) and as chamber singer (under Full Prof., Honoured Artist of Russia Kira V. Izotova). From 2000 to 2018 Aleksei Chuashov has been a soloist of the Opera and Ballet Theatre at St. Petersburg Conservatory. In 2015 he made his debut at the Mariinsky Theatre.

Aleksei Chuashov is engaged in scientific, concert and teaching activities. Spheres of his scientific interests are the Russian music of the 18th century (namely, D. S. Bortniansky), and the Italian comic opera of the 18th — first part of 19th centuries. He is the author of a number of research papers on the secular music by Dmitry Bortniansky, and also the author-compiler of the collection of arias from Rossini's early comic operas. Currently, he is preparing for publication a four-volume collection of works by Dmitry Bortniansky.

НАТАЛИЯ ПАВЛОВНА САВКИНА

Музыковед-историк, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, член Союза композиторов России. Автор двух монографий: «Сергей Сергеевич Прокофьев» (1981; шесть изданий). «Огненный Ангел» С. С. Прокофьева. К истории создания» (2015). Среди публикаций последнего времени — глава «“Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death...”: An Introduction to Prokofiev's Thanatology» в коллективной монографии «Rethinking Prokofiev» (Oxford University Press, 2020). Стажировалась в Национальной библиотеке Франции (1994, 2005), Архиве Сергея Прокофьева (1997, 2011, 2018), Фонде Пауля Захера (1998). Имеет публикации на русском, английском, французском, немецком и других языках. В составе коллектива авторов награждена премией Французской академии изящных искусств за каталог выставки «Ленин, Сталин и музыка» (2010). Автор сценария документального фильма о Прокофьеве (1991). Главный консультант Музея Сергея Прокофьева в Москве.

NATALIA P. SAVKINA

Historian musicologist, Associate Professor at the Russian Music History Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, member of the Union of Russian Composers.

The author of two monographs: “Sergey Sergeyevich Prokofiev” (Moscow, 1981) and “Fiery Angel by Sergey Prokofiev. To the History of the Creation” (Moscow Conservatory Press, 2015). Among recent publications: “Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death...: An Introduction to Prokofiev’s Thanatology” in “Rethinking Prokofiev” (Oxford University Press, 2020).

Natalia Savkina has publications in Russian, English, French, German and other languages. She had got international grants for research work at *Bibliothèque nationale de France* (1994, 2005), *Serge Prokofiev Archive* (1997, 2011, 2018), *Paul Sacher Stiftung* (1998). As part of the group of authors, N. Savkina was awarded the prize of the *Académie des Beaux-Arts de France* for the Catalog of the exhibition “Lenin, Stalin and Music” (2010).

The author of the script for the documentary about Prokofiev (1991). Prime consultant at Sergey Prokofiev Museum (Moscow).

СВЕТЛНА ВИТАЛЬЕВНА ЛАВРОВА

Композитор и музыковед; доктор искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. С 1998 года — член Союза композиторов России. С 2002 года — руководитель композиторской ассоциации «Мультимедиа».

В 1994 году окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «композиция» (класс В. И. Цытовича), в 1996 — ассистентуру-стажировку. В 2001 году стажировалась в Королевской консерватории в Гааге у М. Паддинга и Л. Андриссена. В 2016 году защитила докторскую диссертацию на тему «Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма». Лауреат премии правительства Санкт-Петербурга в области культуры и искусства (2021).

SVETLANA V. LAVROVA

Composer and musicologist; Doctor Habil., Vice-rector for Research and Development at Vaganova Ballet Academy (St. Petersburg). Since 1998 — member of the Union of Russian Composers. Since 2002 — Head of the composers' association “Multimedia”.

In 1994 graduated from Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, where she studied composition under Full Prof. Vladimir I. Tsytovich, and in 1996 — completed her post-graduate studies. In 2001 she underwent a study course at Royal Conservatory of The Hague under Martijn Padding and Louis Andriessen. In 2016 Svetlana Lavrova defended her doctoral thesis “Projections of the Main Concepts of Post-Structuralism in the Music of Post-Serialism”. She is the laureate of the governmental prize of St. Petersburg in the field of culture and arts.

Ло Синьцзе

Родился в 1994 году в Чжучжоу на юге Китая. В 2012 году поступил на подготовительное отделение Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, затем в 2014 году стал студентом фортепианного факультета Московской консерватории. Его педагогами были доц. Е. А. Леденёва (спец. класс), проф. Н. И. Куликова (конц. класс), проф. В. М. Сканави (кам. анс.). В 2019 году с отличием окончил консерваторию и стал ассистентом-стажером (класс доц. Е. А. Леденёвой). Под руководством проф. В. Н. Холоповой подготовил выпускную квалификационную работу «Китайская национальная культура в инструментальном творчестве Тань Дуня второго американского периода (1999–2015)»; после успешной защиты в 2021 году получил рекомендацию продолжить работу в качестве соискателя. Ло Синьцзе ведет концертную деятельность в России и за рубежом; является лауреатом региональных и международных конкурсов, в том числе — победителем XIII Международного конкурса музыкантов-исполнителей и композиторов «Романтизм: истоки и горизонты» памяти Е. Ф. Гнесиной в Москве. В настоящее время является соискателем Московской государственной консерватории; работает над кандидатской диссертацией, посвященной инструментальной музыке Тань Дуня (науч. рук. — проф. В. Н. Холопова).

LUO XINJIE

Born in 1994 in Zhuzhou, China. In 2012 entered the Preparatory Department at Tchaikovsky Moscow State Conservatory, and in 2014 became a student of the Piano Department at Moscow Conservatory. His teachers were Assoc. Prof. Ekaterina A. Ledeneva (piano class), Full Prof. Nina I. Kulikova (accompaniment class), Full Prof. Vladimir M. Skanavi (chamber ensemble). In 2019, Luo Xinjie graduated with honors from the conservatory and began his post-graduate studies under Assoc. Prof. Ekaterina A. Ledeneva. In 2021 he defended his graduate qualification work “Chinese Folk Culture in the Instrumental Works by Tan Dun of the American Period 1999–2015” (scientific advisor — Full Prof. Valentina N. Kholopova). Luo Xinjie conducts concert activities in Russia and abroad. He is a laureate of regional and international competitions, including the 1st prize at the XIII International Competition of Performing Musicians and Composers “Romanticism: Origins and Horizons” in memory of E. F. Gnesina in Moscow. At present he is a Ph.D. student at Moscow Conservatory, working at his thesis devoted to Tan Dun’s instrumental music (scientific advisor — Full Prof. V. N. Kholopova).

ЛАРИСА ЛЬВОВНА ГЕРВЕР

Доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкоznания Российской академии музыки имени Гнесиных. Автор книг «Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии (первые десятилетия XX века)» (2001) и «Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века» (2018), а также более 100 научных статей. Основные сферы научных интересов: техника музыкальной композиции в сочинениях композиторов XVI—XVIII веков, музыкальные приемы организации художественного текста в поэзии. Ряд публикаций посвящен рассмотрению совокупности поэтических текстов, выбранных для романсового творчества отдельными композиторами, в их внутреннем единстве.

LARISSA L. GERVER

Doctor Habil. (1998), Full Professor of Gnesin Russian Academy of Music. Author of books “Music and Musical Mythology in Russian Poetry of the 20th Century (First Decades)” (2001) and “Inganno and Other Secrets of the Polyphonic Techniques in the Second Half of 16th — Beginning of the 17th Century” (2018), as well as more than 100 articles. Main spheres of interest: compositional techniques in the 17th and the 18th centuries; musical means of organization in poetry. Several articles deal with the complex of poetical texts chosen by certain composers for their chamber vocal works — in their internal unity.

ДЖАНЛУКА ДАИ ПРА

Скрипач; окончил консерваторию Тревизо (бакалавр; 2008), затем консерваторию Виченцы (две магистерские степени: в области музыкального образования — 2011, в области исторического исполнительства (барочная скрипка) — 2016). Затем получил степень магистра теории музыки и анализа в университете Калабрии (2019). До 2016 года вел концертную деятельность, в том числе как исполнитель на барочной скрипке. С 2002 года ведет класс скрипки (с 2017 — в средних и высших учебных заведениях). Является одним из авторов и редакторов образовательного издания «Da Mozart a Beethoven. Diario di un Liceo Musicale» (Armelin, 2019).

GIANLUCA DAI PRA

Gianluca Dai Pra earned a Bcl. degree in Violin at the Music Conservatory of Treviso, Italy (2008), a Master degree in Music Education and a MA in Baroque Violin at the Conservatory of Vicenza, Italy (respectively, achieved in 2011 and 2016), and a MMus in Music Theory and Analysis at the University of Calabria, Italy (2019). Until 2016, he conducted concert activities, performing both on modern and on baroque violin. Since 2002, he has been teaching — first in private schools, and then (since 2017) — in secondary and higher educational institutions. He co-edited and contributed to the educational volume “Da Mozart a Beethoven. Diario di un Liceo Musicale (From Mozart to Beethoven. Diary from a Music High School)” (published by Armelin, 2019).

Константин Анатольевич Жабинский

Выпускник теоретико-композиторского факультета Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (1992, класс доц. Н. М. Диденко). С 1991 года работает в библиотеке РГК (библиограф), с 2011 — преподает на кафедре народных инструментов; в настоящее время — старший преподаватель кафедр баяна и аккордеона, струнных народных инструментов, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования. Основные тематические направления исследовательской деятельности — музыкальное произведение как феномен истории культуры, методологические проблемы современного музыкоznания, исторические аспекты музыкально-исполнительской интерпретации. Автор концепции и редактор-составитель серии сборников «Музыка в пространстве культуры» (совместно с д-ром иск., проф. Московской консерватории К. В. Зенкиным), вып. 1–6 (Ростов-на-Дону, 2001–2022).

KONSTANTIN A. ZHABINSKY

The graduate of the theoretical and composing faculty of S. Rachmaninov Rostov State Conservatory (1992, class of Assoc. Prof. N. M. Didenko). Since 1991 he works at the library of Rostov Conservatory as a bibliographer; since 2011 he teaches at the Department of Folk Instruments. Currently, he is a Senior Lecturer at the Subdepartments of Bayan and Accordion, String Folk Instruments, and also Orchestral, Operatic and Symphonic Conducting. The main thematic areas of his research activity are a musical work as a phenomenon of the history of culture, methodological problems of modern musicology, historical aspects of musical interpretation. He is the author of the concept and the editor-compiler of the series of collected articles “Music in the Space of Culture” (together with Dr. Habil., Full Prof. at Moscow Conservatory K. V. Zenkin), vols. 1–6 (Rostov-on-Don, 2001–2022).

Андрей Михайлович Лесовиченко

Музыковед, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор. Окончил Алматинское музыкальное училище (1979), Новосибирскую государственную консерваторию имени М. И. Глинки (1984), аспирантуру Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1990; класс проф. М. А. Сапонова). Работал в Восточно-Сибирском государственном институте культуры (г. Улан-Удэ), Новосибирской консерватории и других вузах Новосибирска. В настоящее время — ведущий научный сотрудник научно-аналитического отдела Московской консерватории, ответственный редактор сетевого научного издания «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность». Автор ряда монографических исследований и учебных пособий, а также более 400 статей в научных и публицистических изданиях.

ANDREY M. LESOVICHENKO

Musicologist, Ph. D., Doctor Habil., Full Professor. Graduated from Almaty Music College (1979), and from Glinka Novosibirsk State Conservatory (1984). Post-graduate course — at Tchaikovsky Moscow State Conservatory, under Full Prof. Mikhail A. Saponov (1990). Worked at East-Siberian State Institute of Culture in Ulan-Ude, at Novosibirsk Conservatory, and at other institutes of Novosibirsk. At present — Leading Research Fellow at Research-Analytic Subdepartment of Moscow Conservatory; Responsible Editor of the online research edition “Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity”. He is the author of a number of monographic studies and textbooks, and also of more than 400 articles in research and publicistic editions.

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 редакцией 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 (кегль 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 «Х», «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, .xlsx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx).

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения – до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования – в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двум специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии – 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи – в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и изатель 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 цитирующей 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 — но: Turn On, Tune In,
 and Enjoy;
 Ten Hectares per Capita — но: 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» принятая транслитерация кириллицы в системе BGN; рекомендуем выполнять ее автоматически (например, с помощью ресурса <https://translit.ru/ru/bgn/>).

- Транслитерируются следующие элементы библиографического описания:
4. 1. Имена и фамилии авторов. Следует отдавать предпочтение тому, как сам автор транслитерирует свое имя, даже если этот вариант не согласуется ни с одной из принятых систем транслитерации (это же правило относится к транслитерации названий журналов и др., используемых их издателями);
 4. 2. Название источника и его части (журнальной статьи, главы книги и т. п.; то есть все значимые элементы, располагающиеся на третьей позиции библиографического описания, после указания года). Транслитерацию необходимо дополнять переводом на английский язык, который помещается в квадратных скобках непосредственно после транслитерированного текста.
 4. 3. Название издательства.

Исключения:

- фамилии иностранных авторов, труды которых переведены с языков, использующих латинский алфавит, приводятся в оригинальном написании (см.: **Образцы... № 16**);
- если автор источника или его публикатор предлагают для цитирования собственное английское название, параллельное русскому (или другому кириллическому), следует воспользоваться им; применение транслитерации кириллического заголовка в подобных случаях является избыточным (см.: **Образцы... № 19**).

Не транслитерируется и всегда пишется по-английски:

- Место издания (например: Moscow).
- Служебная информация (2nd edition, edited by, vol. и т. п., см. выше п. 3.1).

**ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES
(зАимствованы из «ЧИКАГСКОГО РУКОВОДСТВА»)**

1. Hetherington, Marc J., and Thomas J. Rudolph. 2015. *Why Washington Won't Work: Polarization, Political Trust, and the Governing Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
2. Garcia Marquez, Gabriel. 1988. *Love in the Time of Cholera*. Translated by Edith Grossman. London: Cape.
3. Adams, Henry. 1930. *Letters of Henry Adams, 1858–1891*. Edited by Worthington Chauncey Ford. Boston: Houghton Mifflin.
4. Soltes, Ori Z., ed. 1999. *Georgia: Art and Civilization through the Ages*. London: Philip Wilson.
5. University of Chicago Press. 2017. *The Chicago Manual of Style*. 17th ed. Chicago: University of Chicago Press.
6. Tillich, Paul. 1951–63. *Systematic Theology*. 3 vols. Chicago: University of Chicago Press.
7. Hayek, F. A. 2011. *The Constitution of Liberty: The Definitive Edition*. Edited by Ronald Hamowy. Vol. 17 of *The Collected Works of F. A. Hayek*, edited by Bruce Caldwell. Chicago: University of Chicago Press, 1988–.
8. Grove, John. “Calhoun and Conservative Reform.” 2015. *American Political Thought* 4, no. 2 (March): 203–27. <https://doi.org/10.1086/680389>.
9. Lamont, Michele, Jason Kaufman, and Michael Moody. 2000. “The Best of the Brightest: Definitions of the Ideal Self among Prize-Winning Students.” *Sociological Forum* 15, no. 2 (June): 187–224. <http://www.jstor.org/stable/684814>.
10. Meyerovitch, Eva. 1959. “The Gnostic Manuscripts of Upper Egypt.” *Diogenes*, no. 25, 84–117. <https://doi.org/10.1177/039219215900702506>.
11. Gould, Glenn. 1984. “Streisand as Schwarzkopf.” In *The Glenn Gould Reader*, edited by Tim Page, 308–11. New York: Vintage Books.

12. Alliance for Linguistic Diversity. n.d. "Balkan Romani." Endangered Languages. Accessed April 6, 2016. <http://www.endangeredlanguages.com/lang/5342>.
13. Diaz, Junot. 2016. "Always surprises my students when I tell them that the 'real' medieval was more diverse than the fake ones most of us consume." Teletype, February 11, 2021. <https://teletype.in/@junotdiaz/Always-Surprises-My-Students>.
14. Mazrim, Robert F. 2011. *At Home in the Illinois Country: French Colonial Domestic Site Archaeology in the Midwest, 1730-1800*. Studies in Illinois Archaeology 9. Urbana: Illinois State Archaeological Survey.

**ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТРАНСЛАТЕРАЦИИ**

15. Andreeva, Ekaterina M. 2004. "Muzey 'antikov' Imperatorskoy Akademii khudozhestv. Istorya sobraniya i ego rol' v razvitiu 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 *Betkhowen. Pis'ma* [Beethoven. Letters]. 2nd edition. Edited by Natan L. Fishman and Larissa V. Kirillina, translated by Lyudmila S. Tovaleva and Natan L. Fishman. Moscow: Muzyka. (In Russian).
17. Kostomarov, Nikolay I., ed. 1875. *Bumagi knyazya N. V. Repnina za vremya upravleniya ego Litvoi (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 chastej 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, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)
(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

THE SEQUENCE OF CONSIDERING AND PUBLISHING OF THE PAPERS

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.

