научный вестник
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

2013

1

ISSN 2079–9438

Учредитель и издатель:
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Редакционная коллегия:

К. В. Зенкин
главный редактор, проректор
Московской консерватории по научной работе,
доктор искусствоведения, профессор

М. Л. Насонова
ответственный редактор,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник

И. А. Барсова
доктор искусствоведения, профессор

В. В. Березин
доктор искусствоведения, профессор

Ю. С. Бочаров
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник

Н. Н. Гилярова
кандидат искусствоведения, профессор

М. В. Есипова
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник

Л. В. Кириллина
доктор искусствоведения, профессор

Р. Ю. Кузьмин
кандидат философских наук, доцент

С. Н. Лебедев
кандидат искусствоведения, доцент

И. Е. Лозовая
кандидат искусствоведения, профессор

О. В. Лосева
кандидат искусствоведения, доцент

Г. И. Лыжов
кандидат искусствоведения, доцент

Р. Л. Поспелова
доктор искусствоведения, профессор

Д. Р. Петров
кандидат искусствоведения, доцент

С. И. Савенко
доктор искусствоведения, профессор

М. А. Сапонов
доктор искусствоведения, профессор

А. С. Соколов
Ректор Московской консерватории,
доктор искусствоведения, профессор

В. Г. Тарнопольский
профессор

В. П. Чинаев
доктор искусствоведения, профессор

В. Н. Юнусова
доктор искусствоведения, профессор

научный вестник МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

1/2013

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Министерстве РФ по печати,
телерадиовещанию и средствам
массовых коммуникаций

Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77–79474 от 5 апреля 2010 года

Издается при поддержке концерна
YAMAHA

Редактор:
А. С. Лосева

Корректор:
К. Н. Рычков

Верстка и нотная графика:
М. М. Иглицкий

Макет:
А. Н. Панов

Дизайн обложки:
М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов

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

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

© Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

СОДЕРЖАНИЕ

ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА И. Ф. СТРАВИНСКОГО

5 **Татьяна Баранова.** Стравинский — читатель и библиофил (о русской библиотеке композитора)

60 **Ярослав Тимофеев.** Этюд в басовых полутонах: об эскизах арии Шакловитого в оркестровке Стравинского

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА ИТАЛИИ: ОТ РЕНЕССАНСА К НОВОМУ ВРЕМЕНИ»

92 **Пьер Джузеппе Джиллио.** О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку
Перевод Анны Кучиной

116 **Лариса Гервер.** Инганни в «Capriccio sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» и «Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut» Джироламо Фрескобальди

128 **Роман Насонов.** Загадка «Иеффая» (о шедевре Дж. Кариссими в свете учения А. Кирхера о «патетической музыке»)

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

154 **Иоганн Иоахим Кванц.** Опыт руководства по игре на поперечной флейте. Глава XI. Общие замечания о хорошей манере исполнения для певцов и инструменталистов
Перевод и комментарии Екатерины Дрязжиной

162 **Роман Насонов.** Музыкальная риторика Иоганна Иоахима Кванца

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

169 **Светлана Балуевская.** Функционирование похоронно-поминальных причитаний в народной традиции среднего течения реки Сухоны

179 Третья сессия научного совета по проблемам истории музыкального образования. Информационное письмо

РЕЦЕНЗИИ

182 *Березин В. В.* Музыканты королей Франции
Ю. С. Бочаров. Музыка по-королевски

185 Сведения об авторах

188 Аннотации

192 Contributors to this issue

195 Abstracts

199 Информация для авторов

Татьяна Баранова

СТРАВИНСКИЙ — ЧИТАТЕЛЬ И БИБЛИОФИЛ

(О РУССКОЙ БИБЛИОТЕКЕ КОМПОЗИТОРА)

Те, кто хорошо знал Стравинского, вспоминают, что он был страстным, ненасытным читателем. На множестве известных фотографий, в дневниковых записях и мемуарах Игорь Федорович запечатлен читающим — в поезде, самолете, отеле, в постели перед сном, в антракте между двумя отделениями концерта. В семье Екатерины и Игоря было принято читать вслух, этот обычай сохранился при второй жене, Вере. Стравинский любил слушать чтение в то время, когда был занят инструментовкой своих сочинений.

Но и в редкие минуты отдыха или в дороге мы застаем его за этим занятием. Из дневника Веры Стравинской: «Поезд в Мехико. Мы спим и читаем весь день — стихи Ахматовой, Альфред де Мюссе, Блок, Евгений Онегин» (10.07.1941); «Читаю Бунина для Игоря» (26.11.1943); «Спокойный день. Читаем Пушкина» (14.04.1944; см.: [76, *122*, *130*]).

Покупка книг, обсуждение книжных новинок — постоянная тема переписки Игоря Федоровича и дневниковых записей Веры Артуровны. Свои книги дарили Стравинскому поэты и писатели; книжные подарки делали и многие из окружения композитора, зная о его библиофильстве. Например, отмечая восьмидесятилетний юбилей Игоря Федоровича, мэрия Гамбурга преподнесла ему первое издание «Гамбургской драматургии» Г. Э. Лессинга (см.: [83, *70–71*]).

Новые книги покупались регулярно и в больших количествах, но некоторые хранились еще с петербургских времен: они перешли к композитору из уникальной библиотеки отца, от которого Стравинский и унаследовал страсть к библиофильству.

Баранова Татьяна Борисовна — кандидат искусствоведения, научный консультант фондов «Art and Music» и «Bruderholz Musikfest» (Швейцария)

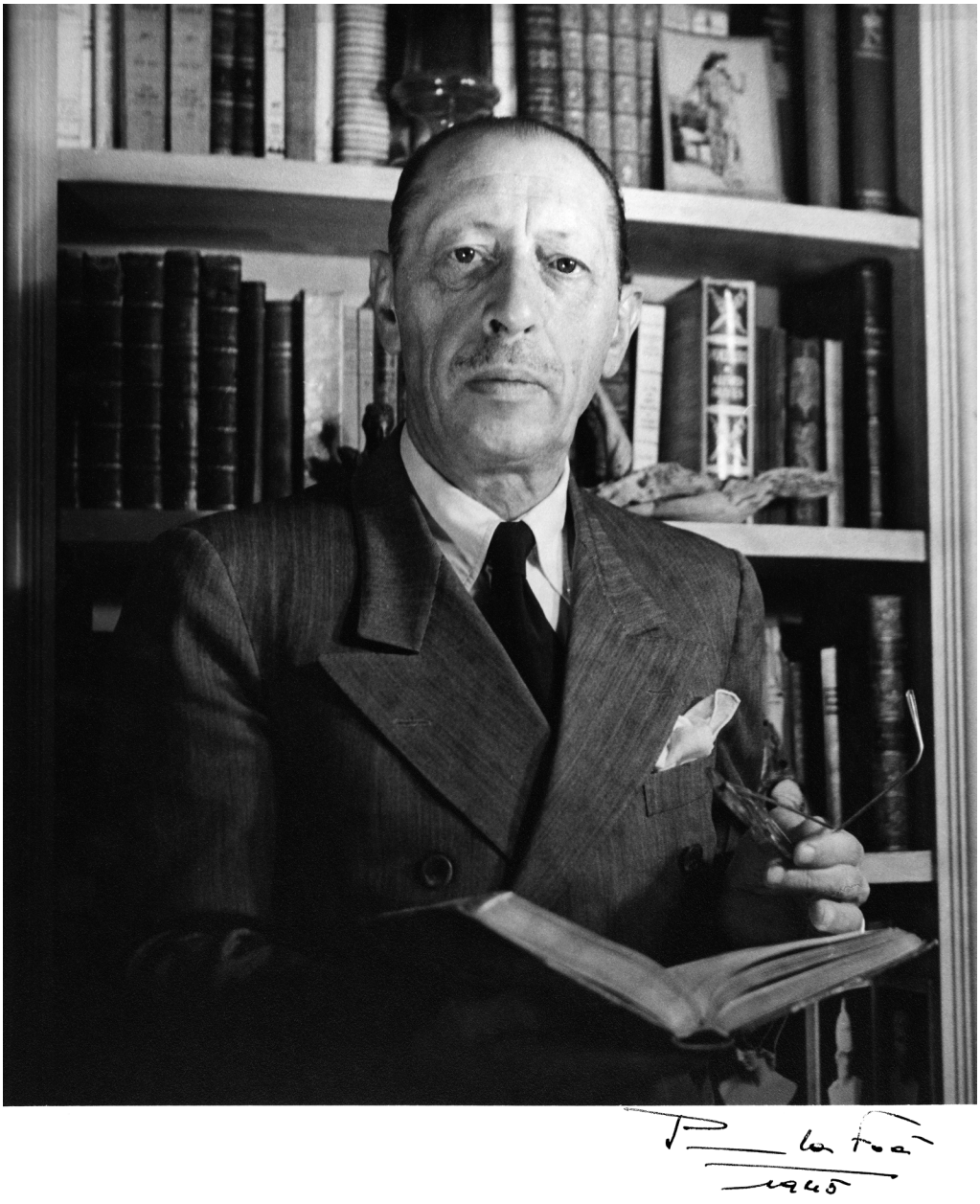
Для Федора Игнатьевича коллекционирование книг было второй профессией после музыки — он посещал собрания библиофилов, дружил с известными библиографами, интересовался редкими изданиями. За последние 20 лет жизни им была собрана одна из лучших в России коллекций, насчитывающая тысячи книг, нот, гравюр. Достаточно подробное описание этого выдающегося собрания, включавшего множество художественных и научных изданий, составил А. Гозенпуд [50]. Здесь были книги не только по русской литературе и истории (как вспоминал об этом сам Игорь Федорович), но и по вопросам философии, религии, права, политики, экономики, европейской истории (частично на иностранных языках), фольклористики, музыки, изобразительного искусства, библиографии; коллекция включала энциклопедии, словари, периодику, ноты (в том числе около 200 опер), многие редкие и первые издания, часто с ценнейшими автографами, книги, запрещенные цензурой.

Судьба этого уникального собрания сложилась трагически. После революции при содействии А. Лурье от властей была получена охранная грамота на квартиру Стравинских, благодаря чему библиотека осталась на своем месте под надзором Анны Кирилловны — вдовы Федора Игнатьевича. Коллекция была дополнена материалами из других собраний, и в квартире была организована библиотека МУЗО (Стравинские шутливо прозвали Анну Кирилловну «сторожем-консьержкой», «народной библиотекаршей»; см. об этом: [84, *97–98*], а также: [60, II, *452–454*, *471*, *474*, *47*; III, *17–18*]). В 1922 году она покинула Россию, оставив наследником имущества старшего сына Юрия, но уже в начале двадцатых годов библиотека начала распродаваться: «Стравинская берегла, берегла библиотеку и архив своего мужа, а теперь поручает распродать их музейному жидку Каценталю и об этом легко сообщают “антиквары”» (Из дневника Н. Финдейзена, 21 июля 1923 [там же, III, *17*]). Квартира утратила статус мемориальной и была заселена. Юрий, вынужденный теперь жить со своей семьей в одной комнате коммунальной квартиры, продолжил распродажу. Н. Брагинская ссылается на документ в отделе рукописей Петербургской консерватории, датированный маем 1927 года, под названием «Список нот, купленных у Стравинского» (около 500 наименований), а также на запись музыковеда Оссовского на клавире «Троянцев» Берлиоза: «куплено у сына Ф. Стравинского Ю. Ф. Стравинского в 1927 году при распродаже им библиотеки отца» [46, *34*]. Оставшаяся часть некогда богатейшего собрания погибла во время блокады Ленинграда, когда хозяева находились в эвакуации (подробно об этом пишет Н. Брагинская со слов внучатой племянницы композитора, Елены Алексеевны) [там же, *23*].

Игорь Федорович вспоминает: «Ребенком я много читал. В отцовской библиотеке я обнаружил русские переводы сочинений Шекспира, Данте и греческих авторов. Помню, как меня взволновал “Эдип-царь” <...>» [58, *32*]. И если, по словам Сувчинского, «чудо Стравинского произошло в России»[1], то, несомненно, не без влияния отца и отцовской библиотеки.

В период жизни в Калифорнии библиотека Стравинских насчитывала около 10 тысяч томов, несмотря на потери во время переезда из Европы в Америку. Друг семьи Стравинских Эдвин Аллен, который в 1964 году помогал им разбирать архив и библиотеку при переселении в новый голливудский дом, вспоминает, что книги находились во всех комнатах и расставлялись без особо строгого порядка, в соответствии со вкусом и предпочтениями хозяина. Красиво изданные

[1] Из письма Сувчинского, процитированного в книге С. Савенко: [56, *310*].



Ил. 1. И. Ф. Стравинский в своей библиотеке (Калифорния, 1945)

тома Достоевского, например, должны были непременно стоять так, чтобы их можно было видеть, проходя в гостиную [66, *330*].

Феноменальная память позволяла Игорю Федоровичу обходиться без каталога: «Как это ни невероятно, он мог моментально найти почти любую книгу, никогда не пользовался лесенкой, а всегда просил кого-нибудь достать ему далеко стоящий трактат или словарь, название которого практически нельзя было разобрать даже дальнозоркому человеку»[2].

По словам Аллена, в какой-то момент возникла идея составить каталог библиотеки, но она так и не была реализована из-за огромного объема работы [66, *330*].

После кончины Веры Артуровны библиотека оказалась в распоряжении Роберта Крафта, который в 1990 году продал часть коллекции — около 700 книг и 1000 нотных изданий, в основном с автографами и маргинальными пометками, — Фонду Пауля Захера в Базеле. С этого момента книги стали доступны исследователям и некоторые из них успели войти в научный обиход. Но систематически эта часть библиотеки еще никогда не изучалась, отсутствует ее описание и комментированный каталог.

Единственным источником информации о книгах собрания до сих пор была публикация Роберта Крафта 1986 года: «Избранные материалы из “Каталога книг и нот с дарственными надписями Стравинскому или с его автографами и аннотациями”» [72, *349–357*]. Этот каталог время от времени цитируется в музыковедческих трудах, но содержит всего 56 наименований и изобилует ошибками и неточностями.

Как и многие частные собрания, библиотека Стравинского носит сильнейший отпечаток личности владельца — его мощного интеллекта, широчайшей эрудиции. Сам выбор книг, их содержание, дарственные надписи, маргинальные пометки, автографы, закладки, вложенные записки, газетные вырезки, открытки и т. д. могут нам многое сказать о самых разных сторонах жизни композитора — о деталях биографии, о его окружении, внутреннем мире, творческом процессе. Некоторые дарственные надписи можно приравнять по значению к эпистолярным документам.

В моей статье, которая, как я надеюсь, должна положить начало систематическому изучению библиотеки композитора, представлены результаты работы с русской частью собрания. Если доверять впечатлению Э. Аллена, русских книг в голливудском доме Стравинского было меньше, чем французских и тем более английских, которые в последние десятилетия жизни композитора приобретались под руководством Р. Крафта по каталогам у книжных поставщиков. К тому же в Швейцарию попали далеко не все издания (упоминания в корреспонденции, дневниках и мемуарах о книгах, не сохранившихся или оставшихся во владении Крафта, — особая интересная тема). Тем не менее, ценность базельского собрания русских книг из библиотеки Стравинского очень велика для понимания некоторых важных проблем биографии и творчества композитора: его отношения к русскому фольклору, наследию Пушкина и Чайковского, религиозным вопросам, его связям с русской эмигрантской средой и Советской Россией. Этим проблемам и посвящена предлагаемая вниманию читателя статья,

[2] См.: [79, *72*]. Фрагмент цитируется по русскому переводу в журнале «Музыкальная Академия» [54, *168*].

выполненная по материалам архивов Фонда Пауля Захера (*Paul Sacher Stiftung*, Базель), Фонда Федора Стравинского (*La Fondation Théodore Strawinsky*, Женева), а также Русского центра и библиотеки Амхерстского университета (*Amherst Center for Russian Culture*, Массачусетс, США). При этом не просто изучались «единицы хранения», но полученная информация рассматривалась в контексте биографии композитора, его духовных и творческих проблем с привлечением документов и писем (в том числе неопубликованных), мемуарной и научной литературы.

Приношу благодарность Фонду Пауля Захера и лично доктору Ульриху Мошу, хранителю собрания Игоря Стравинского, а также Фонду Федора Стравинского и его сотруднице Сильви Визинан за любезно предоставленные фотокопии материалов для данной статьи (все иллюстрации публикуются впервые).

Хочу выразить искреннюю признательность доктору искусствоведения, профессору Светлане Ильиничне Савенко за внимательное прочтение предварительного варианта статьи и ценные замечания.

Базель,
февраль 2013

Стравинский и русский фольклор

Хорошо известно, что в 1914 году, накануне Первой мировой войны, Стравинский привез с собой из Киева в Кларан коллекцию книг по русскому фольклору, необходимых ему для работы в «швейцарском изгнании». Книги эти постоянно привлекали внимание исследователей фольклорных источников творчества композитора, а В. П. Варунцем был даже составлен их предположительный список (см.: [60, II, *274–275*]). Исследование личной библиотеки Игоря Федоровича позволило внести в этот список уточнения.

В Фонде Пауля Захера сохранилось три собрания русского фольклора из библиотеки композитора: «Песни русского народа» (1838–1839)[3] Ивана Сахарова [33], «Русские народные песни» (1833–1834) Даниила Кашина [18] и «Песни русского народа» (1886) Матвея Бернарда [6].

В 1988 году И. Вершинина [49, *295*] идентифицировала тексты «Подблюдных» как заимствованные из книги «Сказания русского народа» И. Сахарова (сам Стравинский ошибочно называл их источником «Сказки» Афанасьева, а Ю. Паисов — собрание Киреевского). Вслед за Вершининой на «Сказания» ссылаются и В. П. Варунц [60, II, *275*], и автор монументальной американской монографии о Стравинском Р. Тарускин [86, II, *1138–42*, *1341*, *1424*].

В личной библиотеке Стравинского находится, однако, другое, более редкое издание Сахарова — «Песни русского народа» (ил. 2). Это пять изящных томиков

[3] На оригинальных обложках (внутри более позднего переплета) во всех томах (кроме четвертого, к которому по ошибке приплетена обложка из посторонней книги — «Карманного русского песенника» 1843 года) указан 1838 год. На титульных листах первых двух томов значится 1838 год, а с III по V — 1839 (что противоречит дате на обложке). Разрешение цензуры подтверждает датировку 1838 годом первых двух томов и 1839 — последних трех.

миниатюрного формата (1/8 листа), унаследованных Стравинским из библиотеки Федора Игнатьевича. Издание настолько ценное, что было удостоено дорогих кожаных переплетов с золотым тиснением и инициалами владельца — ӨС — на корешке. Эти пять томиков сопровождали Стравинского всю жизнь, несмотря на бесчисленное количество переездов. Они хранят следы внимательного прочтения:

— инициалы «И. С.», которыми подписана вступительная статья, дописаны карандашом до полного имени «Сахаров»;
— в оглавлении исправлены ошибки в пагинации;
— слегка подчеркнуто карандашом название песни *Ладушка наша, милая* [33, III, *331*, №229], которая вошла в предварительное либретто «Свадебки» (картина «У невесты»)[4].

В окончательную редакцию «Свадебки» вошла другая «сахаровская» песня — *Не кличь, не кличь, лебедушка* [там же, *152*, №164]. В экземпляре Базельского фонда около текста этой песни сохранилась карандашная разметка на полях — буквы ABAC (ил. 3).

Обратившись к партитуре сочинения, мы увидим, что музыкальная структура раздела, в котором использован текст песни (ц. 9–15), в целом соответствует приведенной буквенной схеме. При этом композитор добавил еще одну секцию А (от ц. 14), и распределение текста по строкам утратило, по сравнению с источником, четный ритм: вместо 4 2 4 4 стало 4 2 5 6 5 (пятая строка во второй секции А досочинена композитором). Перед нами уникальный образец первоначального композиционного наброска, сделанного Стравинским прямо в книге.

В томиках Сахарова сохранились и другие следы работы композитора. Узенькая шелковая закладка красного цвета так и осталась на странице между песнями *Щука* и *Овсень*, вошедшими в «Подблюдные» [33, I, *74*]. Такими же закладками отмечены №107 *То Михайле песенка* [там же, III, *174–175*], который композитор, возможно, собирался использовать в «Свадебке» в картине «У Жениха», и первая из колыбельных — *Баю-баюшки-баю* [там же, IV, *395*], почти совпадающая с №4 из «Колыбельных песен кота» (*У кота, кота*)[5].

Пометки на страницах не оставляют сомнений в том, что Стравинский имел дело именно с этим изданием, а не с более доступной, несколько раз переиздававшейся в течение XIX века книгой Сахарова — «Сказания русского народа».

Знакомство с изданием Сахарова, имеющимся в Фонде Пауля Захера, не отменяет принятых атрибуций текстов: все «опознанные» тексты имеются и в «Сказаниях», и в «Песнях». Но, без сомнения, книгу «Песни русского народа» 1838–1839 годов необходимо ввести в научный обиход как источник указанных заимствований[6].

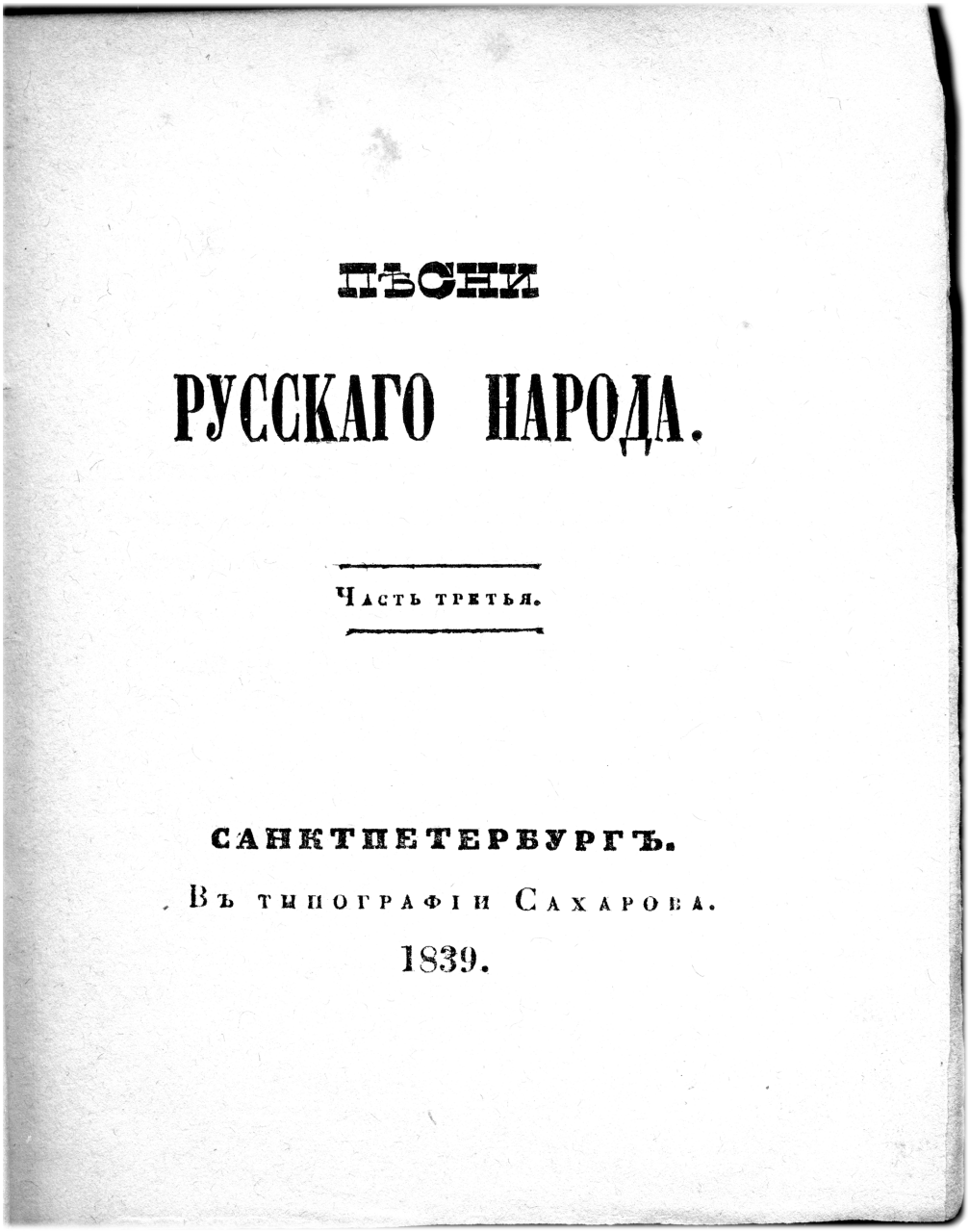
Сборник Кашина — также из собрания отца Стравинского с инициалами ӨС на корешке переплета — издание совсем другого рода. Здесь содержатся не только народные тексты, но и мелодии, обработанные в чувствительно-сентиментальном стиле российской песни с функциональной гармонией мажора

---

[4] Тарускин опубликовал это либретто в своей книге, но его утверждение, что песня *Ладушка наша, милая* вошла в окончательный вариант «Свадебки» (ц. 9 партитуры), ошибочно (см.: [86, II, *1341*]).

[5] Пятая строфа сахаровской колыбельной начинается словами *У кота, кота*.

[6] Ценно, что С. Савенко в книге «Мир Стравинского» упоминает именно это издание (см.: [56, *33*, примеч. 45]).



ПѢСНИ

РУССКАГО НАРОДА.

Часть третья.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

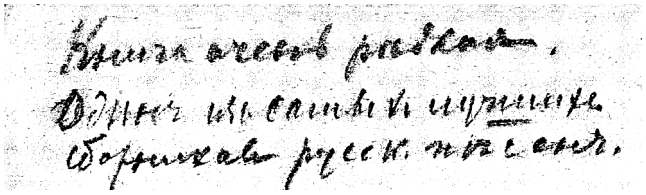
Въ типографіи Сахарова.

1839.

Ил. 2. И. П. Сахаров. «Песни русского народа». Часть 3 (1839). Титульный лист

и минора. Как отмечает Тарускин, сборник этот, привезенный композитором из России, по-видимому, очень пригодился ему при работе над «Маврой».

В экземпляре книги, находящемся в Базельском фонде, сохранился автограф, который Крафт, а вслед за ним Тарускин, считают принадлежащим Игорю Федоровичу: «Книга очень редкая. Один из самых лучших сборников русских песен» (ил. 4). Оценка эта может вызвать удивление, учитывая пристрастие Стравинского к аутентичности во всем, что касается фольклора. Тарускин предлагает остроумную интерпретацию надписи: «Фраза демонстрирует браваду, характерную для периода работы над “Маврой”. Стравинский хорошо знал, что его учитель счел бы это собрание худшим, и потому для ученика оно представляло особенную ценность» [86, II, *1559*].



Ил. 4. Д. Н. Кашин. «Русские народные песни».
Лист с пометкой, приписываемой И. Ф. Стравинскому

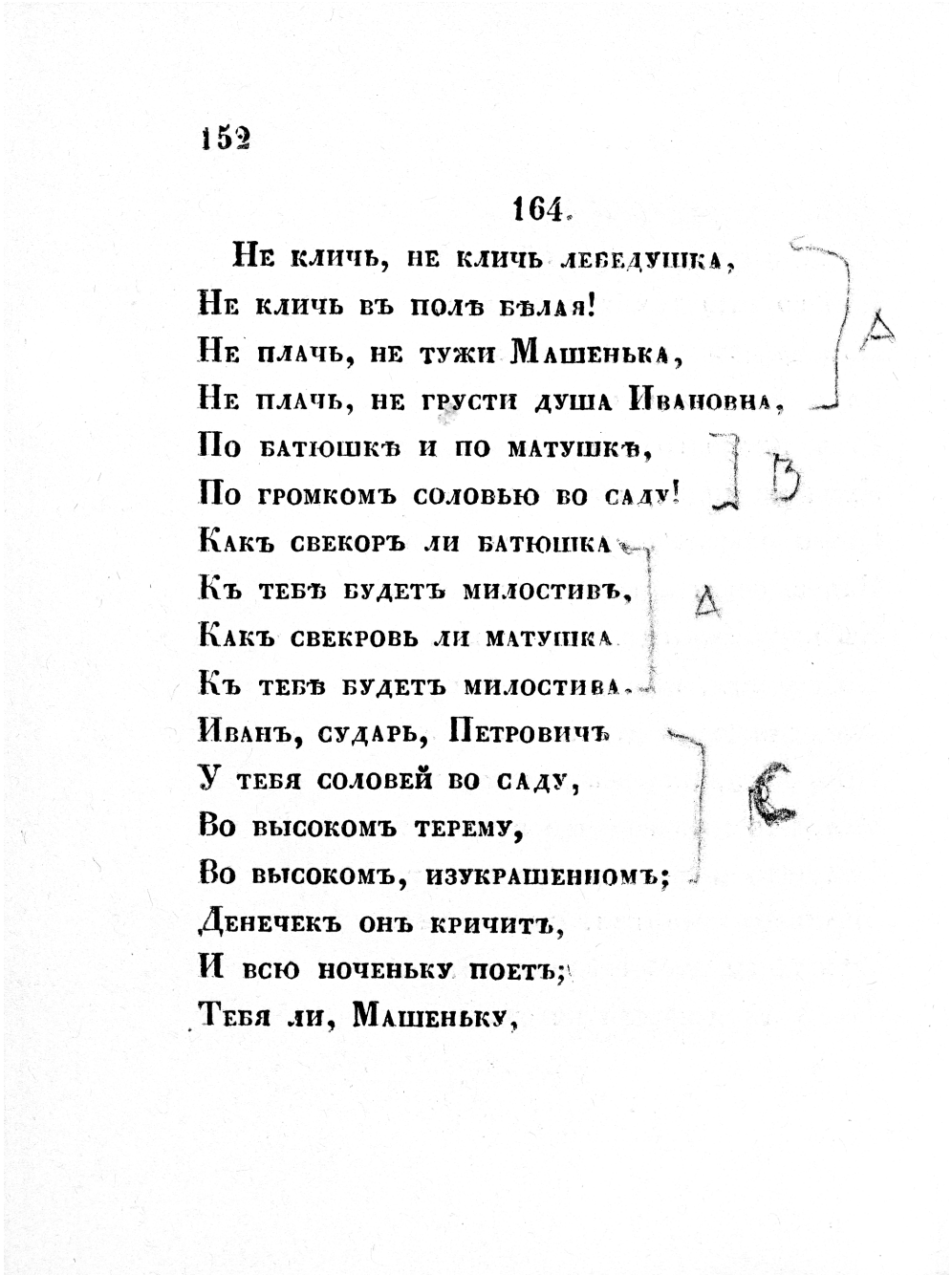
Но прежде всего, уж очень скромна сама надпись — карандашом в верхнем левом углу свободного листа; не очень подходящее место для бравады. Кроме того, возникает вопрос: кем и когда эта надпись была сделана? Результаты графологической экспертизы[7] показали, что надпись не принадлежит ни самому Игорю Федоровичу, ни его отцу; автором ее является некое третье лицо — возможно, книгопродавец.

Важно, что в экземпляре кашинской книги из личной библиотеки композитора сохранилось много следов интереса не только к мелодиям, о чем пишет Крафт, но и к *текстам* песен. В частности, в оглавлении около многих песен проставлены карандашные пометки — косой крест (типичный для Стравинского) и цифры, римские и арабские. Как оказалось, цифры эти указывают на идентичные тексты в собрании Сахарова (том и страницу которого они, соответственно, и обозначают). Совершенно очевидно, и происходило это, судя по всему, не в период написания «Мавры», а ранее, так как внимание композитора было направлено на образцы крестьянского фольклора.

Главное, о чем свидетельствуют пометки в книгах Сахарова и Кашина, — это огромная филологическая работа, предшествовавшая блестящему выбору текстов «русских» сочинений Стравинского и позволившая композитору в некоторых случаях стать «соавтором» народа, подобно его любимому Пушкину.

Третий фольклорный сборник Базельского собрания — книга Матвея Бернарда — не имеет отношения к швейцарскому периоду. Она попала к Стравинскому уже в Америке — была куплена им в 1942 году в букинистическом магазине в Лос-Анджелесе за 2,5 доллара. Эта книга хорошо известна благодаря американским музыковедам. Первым обратил на нее внимание Л. Мортон; кратко (и с ошибками) она описана в каталоге Крафта; наконец, Р. Тарускин, изучая ее, пришел

[7] Экспертиза была проведена по моей просьбе цюрихским специалистом по графологическому анализу Юрием Черновым в 2012 году.



152

164.

Не кличь, не кличь лебедушка,
Не кличь въ полѣ бѣлая!
Не плачь, не тужи Машенька,
Не плачь, не грусти душа Ивановна,
По батюшкѣ и по матушкѣ,
По громкомъ соловью во саду!
Какъ свекоръ ли батюшка
Къ тебѣ будетъ милостивъ,
Какъ свекровь ли матушка
Къ тебѣ будетъ милостива.
Иванъ, сударь, Петровичъ
У тебя соловей во саду,
Во высокомъ терему,
Во высокомъ, изукрашенномъ;
Денечекъ онъ кричитъ,
И всю ноченьку поетъ;
Тебя ли, Машеньку,

Ил. 3. И. П. Сахаров. «Песни русского народа».
Часть 3 (1839). Разметка песни «Не кличь, не кличь, лебедушка»

к ошеломляющему выводу: произведение, относимое к неоклассическому направлению, — «Соната для двух фортепиано» — оказалось построенным на русских песнях из сборника Бернарда [86, II, *1637*][8].

В одной из книг Крафта встречается упоминание о том, что еще два важнейших издания, источники текстов «Свадебки», «Прибауток», «Байки», «Сказки о солдате»[9] — «Народные русские сказки» Афанасьева и «Собрание народных песен» Киреевского — после кончины Игоря Федоровича оказались в руках его сына Федора [73, *323–324*]. И действительно, в Фонде Федора Стравинского в Женеве среди русских книг я обнаружила четырехтомное издание русских сказок А. Афанасьева [2] и трехтомник того же автора «Поэтические воззрения славян на природу» [3].

Все семь томов имеют одинаковый переплет, не менее роскошный, чем «Песни» Сахарова, — края, углы и корешок красной и зеленой кожи, цветная бумага «под мрамор», золотое тиснение; на корешке инициалы ѲС (см. ил. 5). Несомненно, эти книги, так же, как сборники Сахарова и Кашина, происходят из утраченной легендарной библиотеки Федора Игнатьевича, и потому уже сами по себе представляют исключительную ценность. К тому же оба издания содержат пометки на полях.

Многих исследователей творчества Стравинского занимал вопрос, каким изданием «Сказок» Афанасьева пользовался композитор в швейцарский период[10]. Экземпляр Женевского фонда позволяет дать точный ответ: второе издание, опубликованное в 1873 году в Москве К. Т. Солдатёнковым.

Первое издание книги выходило отдельными выпусками с 1855 по 1863 годы (всего восемь выпусков) также у Солдатёнкова, но сказки в нем публиковались без какой-либо классификации. При подготовке второго издания Афанасьев продумал распределение материала в трех первых томах по разделам: сказки о животных, волшебные, по мотивам былин, суеверные рассказы о колдунах и мертвецах и т. д. Четвертый том составили варианты опубликованных ранее сказок и комментарии к ним. Это издание, подготовленное к печати самим Афанасьевым, но вышедшее в свет уже после его смерти, сразу стало библиографической редкостью.

Собранием Афанасьева Стравинский, по-видимому, пользовался еще в период жизни в России — мы находим здесь пометки, скорее всего, относящиеся ко времени создания «Жар-птицы». В оглавлении четвертого тома, исторические

---

[8] Русский по звучанию тематизм Сонаты первым отметил М. С. Друскин в книге «Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды» (1974): «В Сонате для двух фортепиано имеет явно русский склад тема вариаций (вторая часть), равно как и средний эпизод (poco più mosso) в финале» (цит. по: [51, *102*]); при этом советский ученый не знал источника материала. Таруский ссылается на его наблюдение.

[9] Остающуюся до сих пор в ходу в качестве названия этого произведения кальку с французского — «История солдата» (*Histoire du soldat*) — Стравинский решительно отвергал: «Не существует русского перевода “Истории солдата”, которая по-русски должна называться “Сказка о беглом Солдате и Чорте”»; цит. по: [56, *42*].

[10] Распространена точка зрения, что Стравинский привез «Сказки» из киевской экспедиции в июле 1914 года. В. Варунц предполагает, что это было санкт-петербургское издание 1855–1856 годов, а С. Савенко — московское 1913–1914 годов (имеется в виду четвертое издание под редакцией А. Грузинского у книгоиздателя И. Сытина). Тарускин замечает, что наброски «Прибауток» были начаты до поездки в Киев, и тоже называет четвертое издание.

комментарии в котором представляют большой интерес, отмечены типичными для Стравинского косыми крестиками *Баба Яга*, *Кащей Бессмертный*, *Сивко-Бурко, Иванушка-дурачок, Иван-дурак* [2, IV, №№58, 93, 105, 224, 234][11]. В первом томе стоит карандашная галочка около колоритнейшего мистического эпизода — явления Бабы-Яги Усыне-богатырю [2, I, *375*, №81].

Возможно, в этот период Игорь Федорович присматривался и к былинам: *Илья Муромец и Змей* и *Алеша Попович* отмечены карандашом дважды — в оглавлении третьего и четвертого томов (№175, 177).

Для Стравинского была важна не только атмосфера этих волшебных сказок, не только их сюжеты, но и язык. Не приглаженную литературную обработку, а подлинное крестьянское наречие, которое до сих пор производит впечатление свежести и первозданности, предложил Афанасьев русскому читателю.

В первом томе карандашом отмечен диалектный текст *Лисичка-сестричка и Волк* [2, I, *10*], ставший источником «Байки». На странице 31 поверх многоточия, которым цензор заменил неприличное слово, вписано карандашом рукой Стравинского — «запердел» (№4с — *Лиса-исповедница*). Слово это композитор сохранил в эскизах и предварительных вариантах «Байки», находящихся ныне в Базельском фонде, и только в печатной партитуре оно было заменено на «затрещал»[12].

Конечно, с нетерпением ожидаешь пометок в тексте *Сказки о беглом солдате и черте* [2, I, *427–431*, №91], которая послужила основой либретто «Сказки о солдате» Стравинского, но они отсутствуют.

Экземпляр «Поэтических воззрений славян на природу» [3] также представляет исключительную библиографическую редкость. Это первая публикация книги, которая не переиздавалась вплоть до 1995 года. Хотя современная наука и оспаривает некоторые положения данного исследования, для своего времени оно было событием выдающимся. К сожалению, в экземпляре Фонда Федора Стравинского имеются только очень краткие пометки, и сделаны они не рукой Игоря Федоровича, хотя Стравинский эту книгу, безусловно, прекрасно знал. Ее многочисленные влияния на русские сочинения Стравинского, в том числе на либретто «Весны священной», детально рассматриваются в труде Тарускина. Он же указывает на присутствие здесь варианта текста *Щуки* («Подблюдные» №3) и его интерпретации [86, II, *1141*].

По изданиям этих двух трудов Афанасьева можно судить о высочайшей ценности фамильной библиотеки Стравинских.

Книги Киреевского, к моему разочарованию, в Фонде Стравинского-сына я не нашла. Не увенчались успехом и поиски книги А. В. Терещенко «Быт русского народа». Указание Варунца на то, что она находится в Базельском фонде, оказалось ошибочным [60, II, *275*, примеч. 4].

[11] Последние две сказки отмечены еще раз в оглавлении к третьему тому, где находится их основной текст.

[12] Тарускин прослеживает судьбу этого слова от нотных эскизов до печатного издания, но не упоминает о том, что начало этой истории связано с книгой Афанасьева. См.: [86 , II, *1262*].

Fondation Theodor Strawinsky

Ил. 5. А. Н. Афанасьев. «Народные русские сказки».
Второе издание (1873). Корешок Книги I с инициалами ѲС.

Игорь Глебов (Борис Асафьев). Книга о Стравинском

Одно издание занимает исключительное положение в собрании — это «Книга о Стравинском» Бориса Асафьева 1929 года [11]. Впервые об этом экземпляре упомянула племянница композитора Ксения Стравинская, которая видела его в руках Роберта Крафта во время визита к своему дяде в Эвиан: «Вся книга в пометках, подчеркнутых фразах, восклицательных знаках. Надписи и ремарки сделаны на полях рукой Игоря Федоровича на русском языке» [57, *226–227*].

Труд Асафьева — единственная книга в библиотеке Стравинского, которой посвящены восемь (!) специальных публикаций: Роберта Крафта, Виктора Варунца и Валери Дюфур[13]. Несмотря на более чем десятилетнюю дистанцию, разделяющую работы этих трех авторов, их материал во многом совпадает — они рассматривают одни и те же маргиналии, соотносят их с текстом Асафьева, в качестве аргументов приводят одни и те же фрагменты из переписки Стравинского. Естественно, что комментарии названных авторов также часто совпадают.

Внимание В. Дюфур привлекла и другая книга о творчестве Стравинского из личной библиотеки композитора с его пометками (на этот раз — написанная по-французски) — монография Бориса Шлёцера «Стравинский» [42], опубликованная, как и труд Асафьева, в 1929 году. В главе о Шлёцере В. Дюфур впервые публикует все комментарии Стравинского на полях — последовательно, постранично, параллельно соответствующим цитатам из книги. Такой способ репрезентации маргиналий помогает читателю ориентироваться в источнике и оставляет ему возможность самому вынести суждение о характере диалога между автором текста и его комментатором (см.: [77, *122–128*]).

По отношению к труду Асафьева такая работа до сих пор не была проделана. Поскольку только систематическое изучение маргиналий может дать правильное представление об оценке книги Стравинским, попробуем восполнить этот пробел, представив постраничный обзор маргиналий и графических пометок Стравинского в виде таблицы; в первой колонке указан порядковый номер маргиналии, во второй — номер страницы в издании книги 1929 года.

[13] 1) Предисловие Крафта к английскому переводу книги: [70, VII–XXVIII]; 2) перепечатка этого текста с небольшими изменениями в книге: [71, *276–92*]; 3) этот же текст: [73, *254–269*]; 4) этот же текст в переводе на немецкий язык: [75, *269–284*]; 5) Виктор Варунц: [47, *182–184*]; 6) почти тот же текст в немецком переводе: [87, *35–37*]; 7) этот же текст: [60, III, *543–545*]; 8) Valérie Dufour, «Boris Asaf'ev», в книге: [77, *33–50*].

		Текст книги[14]	Примечания[15] и графические пометки Стравинского
1	76	Нотный пример «а», такты 3–4, верхняя строчка	Восьмые исправлены на шестнадцатые
2	86–87	«<...> песня повторяется. Ее сменяет голос соловья: сперва инструментальная—узорчатая импровизация, потом лирическое томное ариозо <...>»	«*Каденция, а не импровизация, что не то же самое*»
3	87	«<...> характер мелоса и сопровождения <...> указывает на стиль романсов и ариозо русских опер, претворенный в атмосфере французского влияния. Кузьмин и Верлэн, Римский-Корсаков и Дебюсси»	«*При чем тут Римский-Корсаков*?»
4	93	«Первым выступает “соловей императора китайского”, увы, опять, как и в первом действии, с предварительной инструментально изысканной каденцией <...>» (здесь и далее в таблице текст в цитатах из книги Асафьева подчеркнут И. Ф. Стравинским. — *Т. Б.*)	«*Совершенно непонятно, что он имеет против этих вступлений*»
5	97	«Соприкосновение со смертью всегда служило для русских композиторов стимулом к искренней, глубокой и выразительной музыке, независимо от их верований и воззрений. Конечно, большую роль тут сыграло то, что между религиозным убеждением и верой в бессмертие и между непреложным с материалистической точки зрения фактом бесследного исчезновения личного сознания человечество “переживает” множество промежуточных стадий. Скептицизм — одна из этих стадий <...>»	«*Как подобные рассуждения русских интеллигентских кругов мне знакомы и как ничего не изменилось за 20 лет, что я покинул Россию*»

[14] Орфография и пунктуация, а также разрядка в цитируемых фрагментах первого издания книги Асафьева сохранены.

[15] Примечания Стравинского даются в кавычках курсивом, орфография и пунктуация авторские.

		Текст книги	Примечания и графические пометки Стравинского
6	97	«В “потустороннем” сильна не выдумка, ибо выдумка меняется с возрастом человека и с успехами науки <...>»	«*Это для коммунистов*»
7	103	«Как противление призраку смерти, в третьем акте оперы в песнях соловья зародилась в борьбе со смертью оплодотворяющая мечта — страстное влечение»	«*Бедный Асафьев, почему он так всем этим интересуется?*»
8	105	«Вся средняя часть антракта сокращена и сделана по-новому с прелестным новым эпизодом (andantino, восьмая =76) <...>»	«*Вот и не заметил – это та же музыка, что и пение Кухарочки в начале 2 акта*»
9	108	«“Удар” и акцент — первооснова ансамбля и собирательно музыкальное начало, он подчиняет людей ритму совместной работы и жизни»	«*Это важно*»
10	108	«“Звон” столь же давнее исконно социальное явление. И то и другое было в сильной степени развито в древних культурах, да и в европейском городском быту на заре самостоятельности городов»	«*Это опять для коммунистов*»
11	108	«Создав новую музыку праздников в “Петрушке”, в “Соловье” и в “Свадебке”, Стравинский может найти путь к великой праздничной симфонии современности»	«*Господи! Зачем меня называть коммунистом?*»
12	120	«Кошачьи колыбельные песни»	«*Колыбельные песни кота*»
13	141	«хроматический ход восьмыми нотами (*fis*, *e*, *dis*, *eis*)»	*eis* исправлено на *cis*
14	147	«Байка про Лису, Петуха да Барана»	Вставлено: «*Кота*»

соты звука ради, а тесно связано и даже стимулировано жестом, телодвижениями, плясовыми ритмами и обрядовым ритуалом. «Игра» звуковая воплощает игру сценическую — пантомиму и танец, как это происходило в свое время в мадригальных комедиях (к чему мы еще вернемся).

Будучи, с одной стороны, художественным претворением статики обряда, а с другой—в полном смысле слова интонацией тела, т. е. музыкальным претворением жеста и танца свадебного действа, музыка «Свадебки» не является эмоционально-симфоничной: это не Эврипидовская трагедия. Присутствие в ней комедийных персонажей (сваты и дружки) и одновременно воздействие суровой непреклонности культовых традиций — превращают ее в синтетически-стройное произведение, в котором театрально (в «зримом жесте») во взаимном общении отображают жизнь два начала: эпически властное и эсхиловски суровое (человек перед лицом инстинкта размножения) и иронически плутовское, ускользающее от неумолимой судьбы в сферу смеха и насмешки (скомороший элемент). Власть древнего быта говорит женщине: жизнь тяжела, хочешь не хочешь, а подчиняйся инстинкту, хорони девичество и с ним волю свою. Скоморох говорит: жизнь — мим, культ рода — театральный фарс. Хор «Свадебки», как хор античной трагедии, созерцает действо, эротически любопытствует и сам вовлекается в «игру», либо сочувствуя главным персонажам, либо примыкая к веселым комедиантам. Последние иронизируют над серьезностью, с какой люди почитают ими же самими созданные устои и вымышленные предписания о сохранении рода, тогда как дело обстоит просто: зачни и рожай.

Три стилистических пласта, поэтому, можно вскрыть в ткани и в развитии действа «Свадебки»: трены (threnoi) — плачи, причитания, все, что связано с похоронами девичества, ибо русский свадебный обряд в сущности своей —

182

Ил. 6. Игорь Глебов (Б. В. Асафьев).
«Книга о Стравинском» (Ленинград, 1929).
Пометки на полях страниц 182–183

похоронный обряд; вызывание, заклинание и возбуждение мужской оплодотворяющей силы — самая игра, энергия действа; и шутовской скоромоший элемент, то иронизирующий, то искренне преданный забаве. Этот элемент смехом своим сочувственно смягчает скорбь женственного начала и дикое проявление мужественной силы, но в то же время, лукаво любопытствуя, не без похоти, разжигает страстное влечение и тем усиливает оргиастические тенденции.

Все это сомкнуто Стравинским в четыре, сжато и коротко развивающие обряд, картины. Музыка суровая, терпкая и жестко ясная. Инструментальный колорит всецело подчинен смыслу действа. И если в конце заключительной картины, когда все участвующие в «игре» после ухода новобрачных в клеть застывают в ожидании зачатия новой жизни, Стравинский заставляет звучать колокольный звон, то этим он лишь подчеркивает, углубляет и усиливает смысл всего обряда: его, как я уже сказал, похоронный оттенок! Трагическое начало, все таки, берет верх и рядом с ним ирония. Иностранцам «Свадебка» может даже всецело представляться гротеском. Конечно, поскольку ирония пронизывает действо, поскольку оно разыгрывается, а не переживается, постольку на всем лежит отпечаток преувеличения и шутовства «масок». Но с другой стороны, именно, в проявлениях печали и сетования столько глубины, а в проявлениях торжествующего эротического инстинкта столько здоровой мужественной силы, что склониться к мнению о сплошной гротескности «Свадебки» немыслимо без серьезных оговорок: если угодно, это гротеск Ренессанса и гротеск Шекспира, а не гротеск «Кривого зеркала». А это большая разница.

Анализ «Свадебки», предлагаемый мною далее, всего на-всего только эскиз. Цель его—служить стимулом дальнейших работ над творчеством Стравинского. Всегда

		Текст книги	Примечания и графические пометки Стравинского
15	166	Пример 100, такт 3, шестнадцатая нота *f* второй октавы	Исправлено на восьмую
16	182	Ко всему тексту с. 182 (см. ил. 6); см. ниже маргиналии 18–21.	«*А я-то, дурак, и не догадался, что это так!*»[16]
17	182–183	Ко всему тексту на с. 182–183 до слов «все это» (см. ниже маргиналию 22; ил. 6);	«*Я поражаюсь этим страницам, которых никак не ожидал от Глебова*»
18	182	«Будучи, с одной стороны, художественным претворением статики обряда, а с другой — в полном смысле слова интонацией тела, т. е. музыкальным претворением жеста и танца свадебного действа, музыка “Свадебки” не является эмоционально-симфоничной: это не Эврипидовская трагедия»	«*Какая глубокомысленная чепуха*»
19	182	«<...> два начала: эпически властное и эсхиловски суровое (<u>человек перед лицом инстинкта размножения</u>) и иронически-плутовское, ускользающее от неумолимой судьбы в сферу смеха и насмешки (скомороший элемент). <u>Власть древнего быта говорит женщине: жизнь тяжела, хочешь не хочешь, а подчиняйся инстинкту, хорони девичество и с ним волю свою</u>»	*?!!!!?*
20	182	«Последние (веселые комедианты. — *Т. Б.*) иронизируют над серьезностью, с какой люди почитают ими же самими созданные устои и вымышленные предписания о сохранении рода, <u>тогда как дело обычно обстоит просто: зачни и рожай</u>»	«*Что это, в самом деле?*»

	1929	Текст книги	Примечания и графические пометки Стравинского
21	182–183	«Три стилистических пласта, поэтому, можно вскрыть в ткани и в развитии действа “Свадебки” <...>»	?
22	183	«<...> шутовской скомороший элемент <...>, лукаво любопытствуя, не без похоти, разжигает страстное влечение и тем усиливает оргиастические тенденции. Все это сомкнуто Стравинским в четыре картины»	! Очеркнуто, «все это» заключено в квадрат.
23	184	«Кошачьи колыбельные»	«*Колыбельные кота*»
24	184	«Но “мотив” действа один и тот же (в “Весне” и в “Свадебке”. — *Т. Б.)*: власть идеи рода»	«*Ну к чему эта глупая литература?*»
25	211	«Момент возвращения попевки о “ягодке”»	«*ягоде, а не ягодке*»
26	211	«Обращаю внимание на остроумный канон у басов»	Галочка на полях (как знак одобрения).
27	213	«про ягодку»	Зачеркнуто «к» в слове «ягодка».
28	213	«Не надо забывать, что в “Свадебке” воплощен древний культ рода и размножения»	«*Лучше забывать, ибо право, это к этому не относится*»
29	213–214	*Вся страница от слов:* «<...> проявлением полового инстинкта в условиях первобытной культуры и языческого быта» *и до слов*: «Моление это статично. Оно передает эротическое созерцание хора-общины»	«*Отсебятина, милый друг, все это – “Свадебка” это ничто иное, как симфония русской песенности и русского слога*»

[16] На прилагаемой иллюстрации последние три слова и восклицательный знак не видны (строка уходит в тень корешка).

	1929	Текст книги	Примечания и графические пометки Стравинского
30	215	«Люди стоят лицом к лицу перед актом зарождения, как стоят они лицом к лицу с могучим весенним обновлением природы или с процессами посева, созревания и жатвы»	«*Ни о чем подобном я никогда не думал*»
31	221	«Ни Рафаэлем, ни Веласкезом не будет тот, кто объединит их манеру или будет подражать их технике <...>»	«*Как будто это то же самое*»
32	223	«В лучших его созданиях сильная музыка передает не “отражение”, а импульсивное и жадное чувство жизни, разлитое в людях, в массе, в толпе, и острое влечение к жизни со стороны обездоленных и “плененных” существ»	?
33	226	«Наше гордое время твердо знает, что все обстоит просто и ясно: законы природы и мировая энергия управляют материей, сами будучи ее порождением, что жизнь — механизм, что смерть — естественное и нормальное явление, что рефлексы определяют все наше поведение в мире вещей и что экономические отношения обусловливают все наше творчество»	«*Ирония или реверанс коммунистам?*»
34	234	«Мелодическая линия местами напоминает о песне рыбака в “Соловье”» (о музыке второй сцены «Сказки о солдате»)	«*Вот неожиданное впечатление! Что общего?*»
35	287	Пример 191, нижняя строчка, такт 2: *d*, *g*, *e*	Исправлено на: *e*, *h*, *gis*
36	291	«В “Мавре” сопровождение всюду изумительно. Оно остроумно и очаровательно по соединению “механичности аккомпанемента” с эмоциональной чуткостью и мастерством характеристики <...>»	горизонтальная черта на полях (как знак одобрения. — *Т. Б.*)

	1929	Текст книги	Примечания и графические пометки Стравинского
37	299	*От слов*: «Этот мотив получает большое значение в дальнейшем развитии ансамбля» *и до слов*: «несомненным становится для всех, как стойко держалась на своем посту и как доблестно вела себя в дому Феклуша»	«*Какая странная смесь очень странного анализа музыки с каким-то настоящим вздором. Ну не вздор ли все это!*» Последняя фраза асафьевского текста прокомментирована: «*Так рассуждали гимназисты 4-го класса*»
38	305	«Ценность “Мавры” и заключается в том, что в ней эта простодушная действительность нашла свое новое музыкальное отражение в сочных и рельефных образах»	«*Только ли в этом? Ну стоило ли тогда тратить столько времени на музыкальный анализ, чтобы родить такую мышь?*»
39	312–313	*От слов*: «“Rag-time” для одиннадцати инструментов, “Симфония памяти Дебюсси”, “Концертино” для струнного квартета и “Октет” для духовых инструментов развивают те же принципы. В ансамблях Стравинского нет деления на главные моменты и “пустопорожние места”, заполненные ничего не говорящими фигурациями. Конструктивный принцип всецело отрицает заполнение “звуковых полей тяготения” случайным материалом» *и до слов:* «Единство есть движение музыки, ощущаемое как напряжение динамики звучаний и познаваемое диалектически»	Подчеркнутые строки и вертикальные волнистые линии на полях (как знак одобрения)
40	322	«под гротескный аккомпанемент фаготов» (о второй вариации второй части «Октета». — *Т. Б.*)	*?*

	1929	Текст книги	Примечания и графические пометки Стравинского
41	323	«Над всем, конечно, царит Петрушка» (о третьей и четвертой вариациях второй части «Октета». — *Т. Б.*)	*!* (как знак одобрения)
42	324	«Ответ (спутник) интонируется кларнетом. Второе проведение у скрипки (вождь) и флейты с кларнетом (спутник) <...>» (о пятой вариации «Октета». — *Т. Б.*)	«*?!! О какой скрипке идет речь!?!!*»
43	324	«К ней примыкает грубо-гротескный материал»	*?*
44	325	*От слов*: «Вся экспозиция повторяется» *и до слов*: «тематическая линия труб продолжается у кларнета и флейты <...>» (о пятой части «Октета». — *Т. Б.*)	«*По-моему, подобные разборы написаны попросту для себя самого, ибо для других это ничего не дает. Интересующийся фактурой сочинения все равно станет знакомиться с ним по партитуре*»
45	327	*Вся страница от слов*: «В инструментальной музыке, хотя такого рода прием проведения типичных для данного звуко-комплекса интонаций и ритмов» *и до слов:* «“Пластичность” гармоний Мусоргского» (Ключевые идеи в этом разделе: роль характеристических звуковых комплексов — интонационных «жестов», ассоциирующихся со зрительными и моторно-мускульными ощущениями; значение пластических факторов в инструментальной музыке. — *Т. Б.*)	«*Это вот важное замечание*»
46	330	«Оркестр в “Эй, ухнем” (переложение известной песни волжских бурлаков для одних духовых инструментов, изданное в 1920 году)»	«*Но сочиненное в 1917*»

	1929	Текст книги	Примечания и графические пометки Стравинского
47	340	«трудно найти выход к первоначальной идее larghetto»	«*larghissimo*»
48	341	«Так, в примиренном и спокойном настроении оканчивает свой путь красивое larghetto»	«*larghissimo*»
49	341	Пример 236, Allegro, такт 1, верхняя строчка	Восьмые исправлены на шестнадцатые

В первый момент количество и резкий характер замечаний Стравинского могут шокировать читателя. На В. П. Варунца язвительно-насмешливый, иногда издевательский тон пометок произвел такое впечатление, что в своем заключительном выводе он оказался «бо̀льшим роялистом, чем сам король». Он считает, что в случае с Асафьевым композитор, всегда скупой на похвалы, «превзошел себя». При этом он неправильно расшифровывает ключевое слово в одной из последних маргинальных записей, относящихся к анализу «Октета» (см. пометку 44): «По-моему подобные разборы написаны попросту для себя самого, ибо для других это ничего не дает!». Вместо «разборы» Варунц прочитывает «работы» и делает вывод о том, что эта фраза характеризует отношение Стравинского к книге в целом [47, *184*; 87, *35–37*; 60, III, *543–545*].

Действительно, существует бесспорное свидетельство предубеждения Стравинского в отношении Асафьева в двадцатые годы — его письмо Эрнесту Ансерме от 20 апреля 1928 года: «Я читал то, что Асафьев пишет о Римском и Чайковском, и пришел к выводу, что он в большей степени принадлежит к клану Андрея Римского и Штейнберга, чем к группировке, противоположной этому гнезду старых ос» [69, *147*]. Игорь Федорович, по-видимому, к этому времени прочитал две книги Асафьева, экземпляры которых сохранились в его библиотеке в Базельском фонде, — монографию «Римский-Корсаков» ([9]; 1923) и «Симфонические этюды» ([10]; 1922). В последней (с автографом Стравинского) содержатся пассажи о Чайковском и о самом Стравинском, которые вряд ли могли ему понравиться.

Однако, читая книгу Асафьева 1929 года, где его имя произносится на одном дыхании с именами Баха, Моцарта, Чайковского, а его творческие достижения оцениваются как гениальные, Стравинский не мог не изменить своего мнения. Не мог он не оценить и профессионализма асафьевского аналитического метода и той полемической линии книги, где автор защищает его от критиков академического толка.

На отношение Стравинского к Асафьеву, несомненно, влияло и ближайшее окружение Игоря Федоровича:

— «человек, который очень близок не только Вашей музыке, но также Вашим идеям и вкусам» (Э. Ансерме)[17].
— «Это книга *большого* критика о *великом* музыканте — одно из самых замечательных и компетентных исследований, которые до сих пор были посвящены проблеме Стравинского, и оно, без всяких сомнений, послужит основой дальнейшим работам о Стравинском и его времени» (П. Сувчинский, [81, *253*]. Курсив оригинального издания. — *Т. Б.*).
— «Читаю книжку Глебова о Стравинском. Совершенно замечательная книга. Не потому, что́ в ней о Стравинском написано (это мы все всё знаем), а по тем удивительным, чисто музыкальным положениям и взглядам, которые в ней высказываются» (Н. Набоков)[18].
— «У меня была возможность сделать перевод статьи Глебова о Мусоргском. Я надеюсь также перевести его книгу о Вас. Это было бы очень интересно» (Ж. Гандшин)[19].

Важно и отношение к Асафьеву такого близкого Стравинскому человека, как его первая жена Екатерина Гавриловна: «Только что прочла я статью Игоря Глебова о тебе, написанную еще в 26 году. Я лично не встречала до сих пор такого интересного и умного разбора твоих вещей. Поразительно то, что так разбирается в твоем творчестве человек, который не соприкасался с тобой лично и следовательно ты не помог ему понять себя — во всем он сам разобрался, и как горячо и умно отстаивает тебя перед твоими противниками, очевидно, академическими кругами России»[20].

В этом контексте неудивительно, что С. С. Прокофьев в письме к Асафьеву от 6 сентября 1934 года сообщает радостную весть: Стравинский на вопрос, какая книга о нем лучше других, ответил — «глебовская»[21].

М. С. Друскин, который при встрече с композитором в Берлине в октябре 1931 года обсуждал с ним «Книгу о Стравинском», вспоминает: «Кое с чем он был не согласен, но заметил: “Он (Асафьев. — *Т. Б.*) хорошо чувствует мою музыку”» [51, *493*, примеч. *].

Разобраться в отношении композитора к книге Асафьева может помочь классификация его маргинальных пометок, приведенных выше в таблице:

1) замечания положительного характера (9, 26, 36, 39, 41, 45);
2) поправки в нотных примерах (1, 13, 35, 49);
3) частные замечания по поводу отдельных неточностей в тексте и анализах (14, 23, 25, 27, 46, 47, 48);
4) несогласие с оценкой отдельных композиционных идей (4, 8, 34);
5) «мелочные» придирки (2, 3, 31);
6) пометки, демонстрирующие принципиальные расхождения с позицией автора (5, 6, 7, 10, 11, 16–22, 28, 30, 32, 33).

---

[17] Э. Ансерме — И. Ф. Стравинскому, 10.04.1928 [69, *145–146*].

[18] Н. Д. Набоков — С. С. Прокофьеву, 21.02.1930 [60, III, *382*].

[19] Ж. Гандшин — И. Ф. Стравинскому, 20.02.1931 [60, III, *420*].

[20] Е. Г. Стравинская, из неопубликованного письма от 31 марта 1935 года. Шифр в Фонде Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung, далее — PSS): mf. 105.1, n. 1331. Р. Крафт, цитируя фрагмент этого письма, ошибочно приписывает его авторство Людмиле Белянкиной (см.: [70, *VIII*]). В [60] письмо отсутствует.

[21] Это письмо цитируют Р. Крафт [70, *VIII*] и В. Варунц [47, *184*].

Как видим, последних не так уж и много на книгу объемом в 400 страниц (замечания 16–22 принадлежат одной группе и касаются «Свадебки»; ил. 6), хотя расхождения политические, религиозные и философские в этих случаях очень серьезные. Что касается позитивных высказываний, то В. П. Варунц упоминает только о двух пометках, где Стравинский выражает удовлетворение от прочитанного, а Крафт и Дюфур — всего лишь об одной. На самом деле, как мы видели, их шесть. Заметим, что среди маргинальных записей в книге Шлёцера нет ни одного положительного замечания, а тон высказываний не менее, а может быть и еще более резкий.

Позднее, когда с ужесточением сталинского режима Асафьев всё больше переходит на просоветские, официозные позиции, отношение к нему Стравинского меняется и становится полностью негативным. Уже в книге 1929 года в предисловии и в заключительной главе, явно написанных позднее основного текста (автор три года ждал издания своего труда), Асафьев позволяет себе жесткую критику в адрес Стравинского, которая находится в противоречии с основным содержанием исследования. А в сороковые годы Асафьев был вынужден присоединиться к тем, кто называл Стравинского буржуазным отщепенцем, формалистом и космополитом. Не следует удивляться тому, что в конце жизни композитор протестовал против перевода асафьевской книги на английский язык [70, *VII*]. В шестидесятые годы в одном из писем Марии Юдиной Петр Сувчинский передает, что «сам И. Ф. С. эту книгу Глебова ненавидит»[22].

Пушкин

С детских лет Стравинский воспитывался в атмосфере преклонения перед гением Пушкина, столь характерной для многих русских семей. Красноречивая деталь: к столетию со дня рождения поэта Федор Игнатьевич заказал для двух младших сыновей — Игоря и Гурия — памятные серебряные «жетоны», о чем сохранилась запись в его расходных книгах [60, I, *68*][23]. Редчайшие собрания сочинений Пушкина украшали библиотеку отца, который был близким другом известного библиографа, знатока творчества поэта, редактора и издателя его сочинений П. А. Ефремова.

Любовь к пушкинским стихам Стравинский хранил всю жизнь, постоянно их перечитывал, а в последние годы с интересом изучал объемистую биографию поэта, написанную Анри Труайя; экземпляр книги сохранился в библиотеке композитора в Фонде Пауля Захера. Здесь же мы находим семитомное собрание сочинений Пушкина, изданное П. А. Ефремовым в 1882 году [29]. Кроме стихотворения, выбранного Стравинским для его первого сочинения — романса «Туча», и «Домика в Коломне», положенного в основу либретто «Мавры», здесь содержится текст «Фавна и пастушки» в том виде, как его использовал композитор[24].

[22] Письмо Сувчинского Юдиной от 26 апреля 1960, где также сказано: «Книга Асафьева (я с Вами согласен) содержит много верных мыслей, но, к сожалению, впоследствии Б. В. А. начал писать необычайный вздор. Я его видел, когда он приезжал в Париж к Прокофьеву. Тогда он был еще “в порядке”, но потом...» [63, *288*].

[23] Свой жетон Игорь подарил Алеше Елачичу и тут же получил от отца новый (см.: [60, I, *80*]).

[24] И. Я. Вершинина считает, что эту первую редакцию «Фавна и пастушки» можно найти только в собрании сочинений 1887 года. См.: [48, *191*].

Ефремовское восьмое издание представляет особую ценность, поскольку здесь впервые были опубликованы письма Пушкина. Возможно, как и книги Сахарова, Кашина и Афанасьева, это редкое издание происходит из библиотеки Федора Игнатьевича. Однако рукописные пометки на полях, которыми изобилуют тома (купленные, очевидно, у букиниста), не принадлежат ни Стравинскому, ни его отцу.

Мое внимание в библиотеке композитора привлекла маленькая брошюра на английском языке — «Пушкин: Поэзия и музыка» (1940; [44]) — перевод с французского языка эссе Стравинского, приуроченного, как явствует из текста, к столетию со дня смерти поэта[25]. Текст этого эссе опубликован по-русски в книге «Стравинский: публицист и собеседник» [53, *139–142*], поэтому нет надобности подробно останавливаться на его содержании, тем более, что основные его положения близки «Хронике» и «Поэтике». Поэзия Пушкина (и музыка Чайковского) представлены в брошюре как идеал органичного соединения русского с европейским. Еще один лейтмотив эссе — свобода и самоценность искусства. В качестве первоисточника этой идеи приводится известное высказывание Пушкина: «Цель поэзии — поэзия», которое Стравинский перефразирует «Цель музыки — музыка» [там же, *140*].

Но был ли в действительности Стравинский автором этого эссе? В Фонде Пауля Захера хранится интересный, до сих пор не публиковавшийся документ, который проливает свет на историю возникновения брошюры. Это совместное письмо Стравинскому дочери Людмилы (Мики) и ее мужа — литератора Юрия Мандельштама от 4 января 1937 года. Мика пишет: «Завтра Юра поедет с утра к нашим, где он должен встретиться с Ириной Терапиано, которой он продиктует “свою” статью, или скорее “твою” статью о Пушкине, и с этим же письмом тебе ее немедленно пришлет. Мне кажется, что она должна тебе понравиться и что Юра нашел именно тот тон, который подходит, имея в виду, что он якобы твоими словами говорит». Сохранилась приписка Юрия: «Посылаю при сем Пушкина. Точная дата его смерти 29 января ст. стиля, т. е. 10 февраля по новому, очень был бы рад, если бы Ваш план удался. Простите, Игорь Федорович, что статья перепечатана грязновато, я надиктовал И. К. Терапиано — отдать в переписку не поспел бы, а она сделала немало опечаток и даже ошибок, которые пришлось переправлять от руки, что поделаешь, — чтобы письмо поспело на “Аквитанию” (океанский лайнер. — *Т. Б.*), надо послать *telle quelle* [фр. «как есть». — *Т. Б.*]. Утешает меня, что это для перевода, а не для непосредственного печатания. Ю.»[26].

Стравинский в это время находился в своем третьем турне по Америке и, по-видимому, перед самым отъездом договорился с зятем, чтобы тот принял на себя роль «второго Нувеля» и написал бы за него статью к предстоящему столетнему юбилею со дня смерти Пушкина. Авторы явно спешили подготовить материал к юбилейной дате. Но о публикации в 1937 году ничего не известно — «план», по всей видимости, не удался; возможно, до юбилея оставалось слишком мало времени (Стравинский уехал в Америку в канун Рождества 1936 и вернулся в мае 1937 года).

---

[25] Перепечатано в Приложении к книге: [88, *588–591*].

[26] Людмила и Юрий Мандельштам — Стравинскому, 04.01.1937 (PSS, mf. 106.1, 1392). Р. Крафт в одной из своих книг упоминает о письме Екатерины Гавриловны, в котором повторяются некоторые детали этой истории (см.: [73, *123*, *n. 9*]).

Важно непременное желание Стравинского, несмотря на абсолютный дефицит времени, принять участие в праздновании юбилея Пушкина и привлечь внимание западной общественности к имени боготворимого поэта. По-видимому, он высоко ценил это эссе, подписанное его именем, если выпустил его в свет в английском переводе по прошествии трех лет со времени пушкинского юбилея[27].

В русском издании В. П. Варунца в тексте брошюры имеются две большие купюры весьма тенденциозного характера — цензура в 1988 году была еще во всеоружии, несмотря на разгар перестройки. В одном купированном фрагменте содержатся резкие выпады Стравинского против советских штампов (например, «Пушкин как предтеча русской революции»). Другой опущенный фрагмент — о Белинском и марксистских комментаторах творчества Пушкина — отсылает нас к аналогичному сюжету в «Хронике», на этот раз связанному с Бетховеном и также вырезанному цензором в первом русском издании книги. На одной из страниц «Хроники» Стравинский критикует советский вульгарно-социологический подход к музыке Бетховена и приводит пространную цитату из одиозной статьи в газете «Известия» [43, II, *65*], автора которой — «одного из самых известных в СССР музыкальных критиков» [61, *89*] — он не называет. В русском издании 1963 года этот фрагмент был опущен [35, *176*].

В двух постсоветских изданиях «Хроники» редакторы восстановили купюру по оригинальному изданию; цитата из «Известий» приводится ими в обратном переводе с французского[28].

В надежде найти какие-нибудь пометки Игоря Федоровича, касающиеся этого купированного фрагмента, я стала просматривать экземпляр французского издания «Хроники» 1935 года [43] из его личной библиотеки и неожиданно обнаружила вложенную между страницами второго тома вырезку из газеты «Известия», которая позволила атрибутировать источник этого текста (полный текст статьи см. в Приложении).

Газетная вырезка, аккуратно наклеенная на желтоватый листок бумаги, содержит полный текст статьи, озаглавленной «Бетховен и советская культура». Название газеты и ее дата вписаны рукой Игоря Федоровича — «Известия», 1 мая 1935 года[29]. Подписана статья не Асафьевым (первое имя, которое приходит в голову при замечании Стравинского об «одном из самых известных в СССР критиков»), а И. И. Соллертинским. Текст наполовину состоит из обычных советских штампов («Бетховен был величайшим революционным музыкантом»), из него можно узнать об удивительных подробностях музыкальной жизни того времени, например: «Оперу “Фиделио” ставит в Ленинграде заводской оперный кружок». Отдельные пассажи производят впечатление опасной для того времени

[27] На титульном листе указано, что переводчик с русской фамилией Голубев пользовался французским оригиналом. В Фонде Пауля Захера хранится машинописный экземпляр французского текста с многочисленными исправлениями от руки — возможно, именно тот, о котором упоминал Юрий в своем письме к тестю.

[28] «В газете “Известия” за соответствующий период эту цитату обнаружить не удалось» [61, *160*, примеч. 253]. «К сожалению, не удалось идентифицировать русский оригинал цитаты» [62, *281*].

[29] На обложке первого тома «Хроники» из личной библиотеки Стравинского сохранился автограф композитора с датой «апрель 1935 года», а на обложке второго тома — «15 декабря 1935». Таким образом, цитата из статьи Соллертинского была включена во второй том «по свежим следам».

политической пародии, знакомой нам по письмам Д. Д. Шостаковича: «Единственным наследником величайших культурных ценностей прошлого столетия становится пролетариат. Он сумел отвоевать Бетховена у капиталистического мира. Он сумеет и воспитать композиторов, которые, творчески овладевая лучшими принципами героического искусства Бетховена, создадут своих симфонических Чапаевых».

Реакцию Стравинского на статью легко себе представить, особенно на официозную инвективу, направленную против него самого, к тому времени ставшему *persona non grata* в СССР: «На Западе сейчас Бетховен не слишком в чести. Законодатель современных музыкальных мод Игорь Стравинский даже отказывает ему в звании великого композитора. Бетховен-де изменил идеалу “чистого” музицирования, наводнил музыку философией, политикой и моральными проблемами». Этот фрагмент не вошел в «Хронику», но был яростно перечеркнут композитором крест-накрест толстым синим карандашом в газетной вырезке.

Стравинский получил первомайскую газету вскоре после публикации первого тома «Хроники» и за несколько месяцев до выхода второго, так что фрагмент о Бетховене был его непосредственной реакцией на прочитанную статью Соллертинского. Два года спустя, в 1937 году Стравинский и Мандельштам вспомнили этот фрагмент в юбилейной статье о Пушкине.

Чайковский

Преклонение Стравинского перед гением Пушкина сопоставимо только с его любовью к Чайковскому. Об этой любви можно судить и по декларациям композитора, которых было немало со времени открытого письма Дягилеву, опубликованного в «Таймс» и «Фигаро» в 1921 году, и по нотному собранию его библиотеки, в котором числится около сорока произведений Петра Ильича (некоторые из них — в разных изданиях). Или по такой мелкой детали, замеченной Э. Алленом: «Издания его собственной музыки хранились в его студии — в шкафу, где находились сочинения только двух других авторов — Чайковского и Веберна» [66, *329–330*].

По словам сына композитора, Федора, «к Чайковскому Стравинский питал особую нежность, часто необъяснимую» [85, *393*]. Истоки этой нежности, возможно, восходят к детским впечатлениям: фотография Чайковского с его автографом на рояле в кабинете отца, мимолетная встреча в театре, траурные торжества по случаю его кончины. А после окончательного разрыва с кланом Римского-Корсакова обострилось и чувство преемственности по отношению к Чайковскому.

Известно, что ценил Стравинский в музыке Чайковского: непосредственность, мелодический дар, мастерство, универсализм. Но его любовь к Чайковскому имела не только чисто музыкальные причины; для Стравинского были важны и совпадения во вкусах, взглядах на творчество, в духовном мире и даже в отдельных деталях биографии. «Как мне его не любить? Я узнаю в нем себя. Он обожал Бизе, Гайдна и Моцарта и терпеть не мог немецкую музыку. У меня с ним похожие вкусы и те же самые неприязни» [68].

В библиотеке композитора в Фонде Пауля Захера сохранилась книга, которая дает материал для размышлений на эту тему, — трехтомник «Жизнь Петра Ильича Чайковского» Модеста Чайковского, второе издание 1903 года [38].

— 28 —

тѣ, для которыхъ первое условіе въ оперѣ — сценическое движеніе, не будутъ удовлетворены ею. Тѣ-же, которые способны искать въ оперѣ музыкальнаго воспроизведенія далекихъ отъ трагичности, отъ театральности,— обыденныхъ, простыхъ, общечеловѣческихъ чувствованій, могутъ (я надѣюсь!) остаться довольными моей оперой. Словомъ, она написана искренно и на эту искренность я возлагаю всѣ мои надежды. — Если я сдѣлалъ ошибку, выбравъ этотъ сюжетъ, т. е. если моя опера не войдетъ въ репертуаръ, то это огорчитъ меня мало. Нынѣшнею зимой я имѣлъ нѣсколько интересныхъ разговоровъ съ писателемъ, графомъ Л. Н. Толстымъ, которые раскрыли и разъяснили мнѣ многое. Онъ убѣдилъ меня, что тотъ художникъ, который работаетъ не по внутреннему побужденію, а съ тонкимъ разсчетомъ на эффектъ, тотъ, который насилуетъ свой талантъ съ цѣлью понравиться публикѣ и заставляетъ себя угождать ей,—тотъ не вполнѣ художникъ, его труды непрочны, успѣхъ ихъ эфемеренъ. Я совершенно увѣровалъ въ эту истину.

№ 336. Къ М. Чайковскому.

Кіевъ. 9-го сентября 1877 г.

Милый Модя, вчера утромъ мы пріѣхали сюда съ Алешей и тотчасъ же получили милѣйшее письмо твое. Изображеніе господина, который кипятится въ общественныхъ мѣстахъ по всякому поводу, написано художественно и еще разъ подтверждаетъ меня въ томъ мнѣніи, что ты одаренъ положительнымъ литературнымъ талантомъ, коимъ напрасно пренебрегаешь. Если тебѣ лѣнь писать длинныя повѣсти или романы съ завязками и развязками, то ты долженъ бы смастерить цѣлый рядъ очерковъ вродѣ того, который ты написалъ о встрѣченномъ господинѣ. Это было бы свѣжо, оригинально и принесло бы тебѣ деньги. Подумай, до чего твоя жизнь будетъ мила, если ты будешь ее дѣлить между педагогическими обязанностями и литературой, какъ она будетъ полна и благотворна. Совѣтую тебѣ серьезно объ этомъ подумать, пока ты молодъ и пока le plis de dilettantisme еще не сложился. Я знаю, что будь я на твоемъ мѣстѣ, я бы не оставилъ втунѣ своихъ способностей.

Въ послѣдніе дни я даже страдалъ отъ особаго рода

Ил. 7. М. И. Чайковский.
«Жизнь Петра Ильича Чайковского.
(Москва—Лейпциг, 1903). Том 2.
Пометка И. Ф. Стравинского на полях страницы 28.

Стравинский наверняка был знаком с книгой Модеста еще в девяностые годы, когда она публиковалась по частям. В семейной библиотеке, без сомнения, имелось и первое издание 1900–1902 годов. Трудно представить, чтобы при том читательском темпераменте, которым всегда отличался Игорь Федорович, и при огромном авторитете Чайковского он не прочитал бы в свое время эту книгу. Так что биография Чайковского и его взгляды на музыку должны были быть хорошо знакомы Стравинскому с молодых лет.

Но экземпляр Фонда Пауля Захера попал к Стравинскому, по-видимому, уже в эмиграции и сначала находился в руках других владельцев — один из них оставил подпись и дату: 1904 год, а пометки, которых в книге множество, сделаны разными почерками. Кроме того, во всех трех томах постоянно встречаются подчеркивания, вертикальные черты и пометки NB на полях, которые трудно атрибутировать. В этой ситуации можно только предполагать, какие из маргиналий принадлежат самому Стравинскому.

Тем не менее, одна ремарка не оставляет сомнений в авторстве Игоря Федоровича: «Какая чепуха, c'est un lieu commun» (фр. «общее место». — *Т. Б.*), — высказывается он в адрес Льва Толстого (ил. 7)[30]. При сравнении этой надписи с аналогичными на полях книги Асафьева 1929 года («Какая глубокомысленная чепуха!» [11, *182*]) или журнала «Советская музыка» с публикацией писем Стравинского к Н. Рериху («Какая чепуха» [26, *63*][31]) идентичность почерка и манеры высказывания представляется бесспорной.

Совершенно очевидно, именно по этому изданию [38, III, *369*] Стравинский приводит в «Хронике» фрагмент из знаменитого письма Чайковского К. К. Романову от 18 мая 1890 года, в котором Петр Ильич уподобляет композиторский труд ремесленному: «С тех пор, как я начал писать, я поставил себе задачей быть в своем деле тем, чем были в этом деле величайшие музыкальные мастера: Моцарт, Бетховен, Шуберт, т. е. не то, чтобы быть столь же великим, как они, а быть также, как они сочинителями на манер сапожников, а не на манер бар, каковым был у нас Глинка, гения коего, впрочем, я и не думаю отрицать. — Моцарт, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман сочинили свои бессмертные творения совершенно так, как сапожник шьет свои сапоги, т. е. изо дня в день и, по большей части, по заказу» ([38, III, *369*]; строки подчеркнуты читателем книги. — *Т. Б.*). В «Хронике» [61, *127*; 43, II, *178*] приведены только подчеркнутые в тексте строчки, а не подчеркнутые заменены многоточием, что не оставляет сомнений в источнике цитаты. «Как он прав!» — восклицает Стравинский в «Хронике» после этих слов [там же], и такую реакцию мы у него встречаем нечасто.

Почти не вызывает сомнений, что самим Игорем Федоровичем очеркнут отзыв Чайковского о певческом искусстве Федора Игнатьевича, который участвовал в первом представлении «Чародейки»: «Лучшими из них (исполнителей. — *Т. Б.*) были гг. Мельников, Стравинский и Славина. Единственный взрыв единодушного и восторженного одобрения всей залы вызвал Стравинский несколькими словами монолога во втором действии (“Меня, меня плясать заставить!”), сказанными в совершенстве на образец всем последующим

[30] Реакция Стравинского на пересказ Чайковским его разговора с Толстым: «Он убедил меня, что тот художник, который работает не по внутреннему убеждению, а с тонким расчетом на эффект, тот, который насилует свой талант с целью понравиться публике и заставляет себя угождать ей, — тот не вполне художник, его труды непрочны, успех эфемерен» [38, II, *28*].

[31] По поводу музыкальных талантов Миси Серт.

исполнителям роли Мамырова» [38, III, *185*]. Этот фрагмент вошел в Диалоги [58, *49*]; в шестидесятые годы, по-видимому, стали доступными другие издания писем Чайковского, и в беседах с Крафтом цитата исправлена по оригиналу.

Но в остальных случаях мы вступаем на путь гипотез. Важно, что ремарки в книге помогают нам заметить «таинственные совпадения» в линиях судьбы, в духовном мире, вкусах и взглядах на творчество обоих композиторов.

Оба — Чайковский и Стравинский — вопреки желанию родителей, отказались от занятий юриспруденцией и предпочли пойти по пути служения музыке. В книге Модеста на полях очеркнут рассказ о премьере «Опричника». На спектакле присутствовал отец Петра Ильича: «Старичок сиял от счастья. Тем не менее на мой вопрос: “Что лучше по его мнению для Пети — переживать этот успех или, будучи чиновником, получить орден Анны первой степени?” — отвечал: “Все-таки Анненская звезда лучше”». «Не мелкое тщеславие и прозаичность вожделений для детей, — комментирует Модест, — руководила отцом в этом случае, а мудрое сознание, что судьба обыкновенных людей счастливее и покойнее» [38, I, *427*]. Этот эпизод невольно ассоциируется с сюжетом «Поцелуя феи», который, возможно, имеет скрытый автобиографический подтекст, — ведь сам Стравинский, как и его кумир, был отмечен провидением печатью гениальности.

Из мелких биографических деталей в книге отмечены общие со Стравинским факты, что Петр Ильич с детства мог говорить по-немецки, любил карточные игры, был заядлым курильщиком, страстным читателем (после него осталась большая библиотека с пометками в книгах), записывал приходящие музыкальные мысли на первых попавшихся клочках бумаги, всегда разрабатывал эскизы за фортепиано [там же, I, *24*; II, *642*, примеч. 3; I, *98*, *501*; III, *65*].

В книге Стравинским отмечены почти все моменты, когда Чайковский пишет о своих религиозных переживаниях и любви к церковным службам. «Мне хочется верить, что есть будущая жизнь»[32] — это высказывание Чайковского было Стравинскому намного ближе, чем ноль, когда-то начертанный на скатерти его наставником Римским-Корсаковым в связи с тем же вопросом [58, *39*].

При всех различиях в религиозном мировоззрении обоих композиторов, Стравинскому должны были быть очень близки признания Чайковского: «Я стал веровать в Бога и любить его, чего прежде я не умел»[33]; «Ежечасно и ежеминутно благодарю Бога за то, что Он дал мне веру в Него»[34]; «Умный и в то же время верующий человек (а ведь таких очень много) обладает такой броней, против которой совершенно бессильны всякие удары судьбы»[35].

Если просмотреть все критические высказывания Петра Ильича о Вагнере, приведенные в книге, то невольно создается впечатление, что резко негативное отношение Стравинского к великому реформатору сложилось не только в согласии с антиромантическими веяниями его времени, но и с оглядкой на Чайковского. Оба композитора высказывают свою неприязнь почти в одинаковых выражениях:

[32] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 16.03.1881 [там же, II, *476*].

[33] В письме к Н. Ф. фон Мекк от 16.03.1881 [38, II, *467*] и почти в тех же словах в письме С. А. Рачинскому от 13.05.1881 г. [там же, *471*]

[34] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 13.03.1884 [там же, *631*].

[35] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 20.11 1877 [там же, *49*].

— «Вагнер принес искусству, вообще, — и опере, в особенности, — лишь отрицательные заслуги» (Чайковский, [там же, II, *565*])[36].
— «Я ставлю ему в упрек то, что применение его теорий нанесло страшный удар самой музыке» (Стравинский, [61, *199*]).

Как и Чайковский, Стравинский противопоставляет Вагнеру французов — Гуно, Делиба, Бизе, Массне. Разумеется, речь о сходстве вкусов в последнем случае требует оговорок: для Чайковского музыка этих композиторов была естественной питательной средой, а для Стравинского — заимствованием из арсенала прошлого, необходимым для формирования новой эстетики.

Наиболее важны совпадения во взглядах обоих композиторов на творчество и творческий процесс, несмотря на все различия эстетических позиций и историческую дистанцию, их разделяющую:

О вдохновении

— В случае помех «вдохновение отлетает: приходится искать его, подчас тщетно. Весьма часто совершенно холодный рассудочный, технический процесс работы должен придти на помощь». «Нет никакого сомнения, что даже и величайшие музыкальные гении работали иногда, не согретые вдохновением. Это такой гость, который не всегда является на первый зов» (Чайковский, [38, II, *117–118, 127*])[37].
— «<...> потом и только потом возникает это эмоциональное возбуждение, лежащее в основе вдохновения. Я не собираюсь отрицать выдающуюся роль вдохновения в генезисе творчества, я утверждаю только, что оно ни в какой мере не является предпосылкой творческого акта, а лишь вторичным звеном во временной цепи» (Стравинский в «Поэтике», [61, *193*]).

Об удовольствии от творческого процесса

— «Напрасно я бы старался выразить вам словами всё неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня, когда явилась новая мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы» (Чайковский, [38, II, *117*])[38].
— «Композитор прелюдирует, как животное роет землю. Что побуждает к этому поиску композитора? Епитимья, которую он наложил на себя, как кающийся грешник? Нет, он ищет удовольствия» (Стравинский, [61, *196*]).

О композиторской работе (композитор как *homo faber*)

— «<...> музыкант, если он хочет дорасти до той высоты, на которую, по размерам дарования, может рассчитывать, должен воспитать в себе ремесленника» (Чайковский, [38, III, *369*])[39].
— «<...> слишком часто спорят, волнуются насчет направления, в котором распространяется веяние духа, — но не беспокоятся о добросовестности работы ремесленника» (Стравинский, [61, *192*]).

---

[36] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 31.12.1882.
[37] Письма к Н. Ф. фон Мекк от 17.02 и 5.03.1878.
[38] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 17.02.1878.
[39] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 14.05.1890.

О метафизическом источнике творчества

— «Является совершенно новая, самостоятельная музыкальная мысль и стараешься удержать ее в памяти. Откуда это является? Непроницаемая тайна» (Чайковский, [38, II, *184*])[40].
— «Первые идеи очень важны. Они — от Бога» (Стравинский, [78, *185*; 52, *346*]).

О поиске композиционных решений

— «То, что написано сгоряча, должно быть потом проверено критически, исправлено, дополнено и, в особенности, сокращено в виду требований формы» (Чайковский, [38, II, *187*])[41].
— «Функция творца — просеивание элементов, доставляемых ему воображением, ибо необходимо, чтобы человеческая деятельность сама определяла свои границы» (Стравинский, [61, *201*]).

Рассуждения Чайковского о ремесле и ремесленнике Стравинский должен был заново оценить после знакомства с книгой Жака Маритена «Искусство и схоластика». «Философ Жак Маритен обращает наше внимание на то, что в мощной структуре средневековой цивилизации художник имел ранг ремесленника. Только Ренессанс выдумал художника, отличил его от ремесленника и начал превозносить первого за счет второго» [там же, *195*]. Это цитата из «Поэтики» — книги, которая, как известно, создавалась в соавторстве с Сувчинским и Ролан-Манюэлем. Но Стравинский высказывался в этом же духе и несколько раньше — в интервью Море: «Необходимо заново вспомнить раз и навсегда такие презираемые ныне понятия, как техника, ремесло, ремесленник, которые я противопоставляю туманной терминологии, составленной из слов вдохновение, искусство, художник» [53, *135*]. Идеи Маритена легли на почву, хорошо подготовленную размышлениями о профессионализме в условиях русской музыкальной культуры и жизненных обстоятельств Стравинского.

Точки схождения с Чайковским очевидны, хотя у последнего отсутствует антииндивидуалистический аспект — важнейший в неотомистском учении, и пафос его высказывания направлен прежде всего против дилетантизма, нередкого на русской почве.

О работе «на заказ»

«Большинство моих собратий, например, не любит писать по заказу; я же никогда так не вдохновляюсь, как когда меня то или другое просят сделать, когда мне назначают срок, когда с нетерпением ожидают окончания моего труда»[42]. Это высказывание Чайковского вновь перекликается с маритеновским: «Ремесленник выполняет заказ, и чем лучше он в ходе работы сообразуется с условиями, ограничениями и препятствиями, которые этот заказ налагает, тем он считается искуснее. Современный же художник, напротив, рассматривает любые связанные с заказом ограничительные условия как кощунственное покушение на его свободу создавать прекрасное» [80, *736*, n. 44]. Излишне напоминать, какое значение придавал Стравинский работе по контракту и сколько у него сочинений «заказных» и написанных «на случай».

---

[40] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 24.06.1878.

[41] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 25.06.1878

[42] Письмо к К. К. Романову от 18.05.1890 [38, III, *370*].

О форме

Для Чайковского цель «ремесленнической» работы — достижение высокого художественного результата, и прежде всего убедительно построенной формы: «Только упорным трудом я добился теперь, что форма моих сочинений, более или менее, соответствует содержанию»[43].

Стравинский расценивает качества формы у Чайковского как выходящие за рамки эстетических установок романтизма: «Возьмите, например, сочинение Чайковского. Из чего оно сделано? И где истоки, если не в арсенале романтического языка? Его темы большей частью романтические, его порывы — тоже. А то, что не похоже на романтизм, — это его методы построения сочинения. Что может больше удовлетворить наш вкус, чем контур его фраз, их прекрасная упорядоченность?» [61, *209*].

У обоих композиторов высказывания о творчестве и творческом процессе — плод самонаблюдения, и очевидно, что Стравинский не прошел мимо опыта Чайковского.

Кроме жизнеописания, в Фонде хранится экземпляр английского перевода «Дневника» Чайковского [45], публикация которого приходится уже на американский период жизни Стравинского — 1945 год. Вероятно, поэтому с карандашом в руках была прочитана только та его часть, где описывается поездка в Америку. И здесь внимание читавшего останавливается на том, что вызывает личные ассоциации, но на этот раз в основном на бытовых мелочах. «Пришлось говорить по-английски: я сделал успехи; кое-что говорил весьма порядочно» [ibid., *323*]. «Ужин был обильный, но кухня американская, т. е. необыкновенно противная» [ibid., *314*]. Или: «То, что иначе как обманом нельзя достать рюмку виски или стакан пива по воскресеньям, очень возмущает меня» [ibid., *318*].

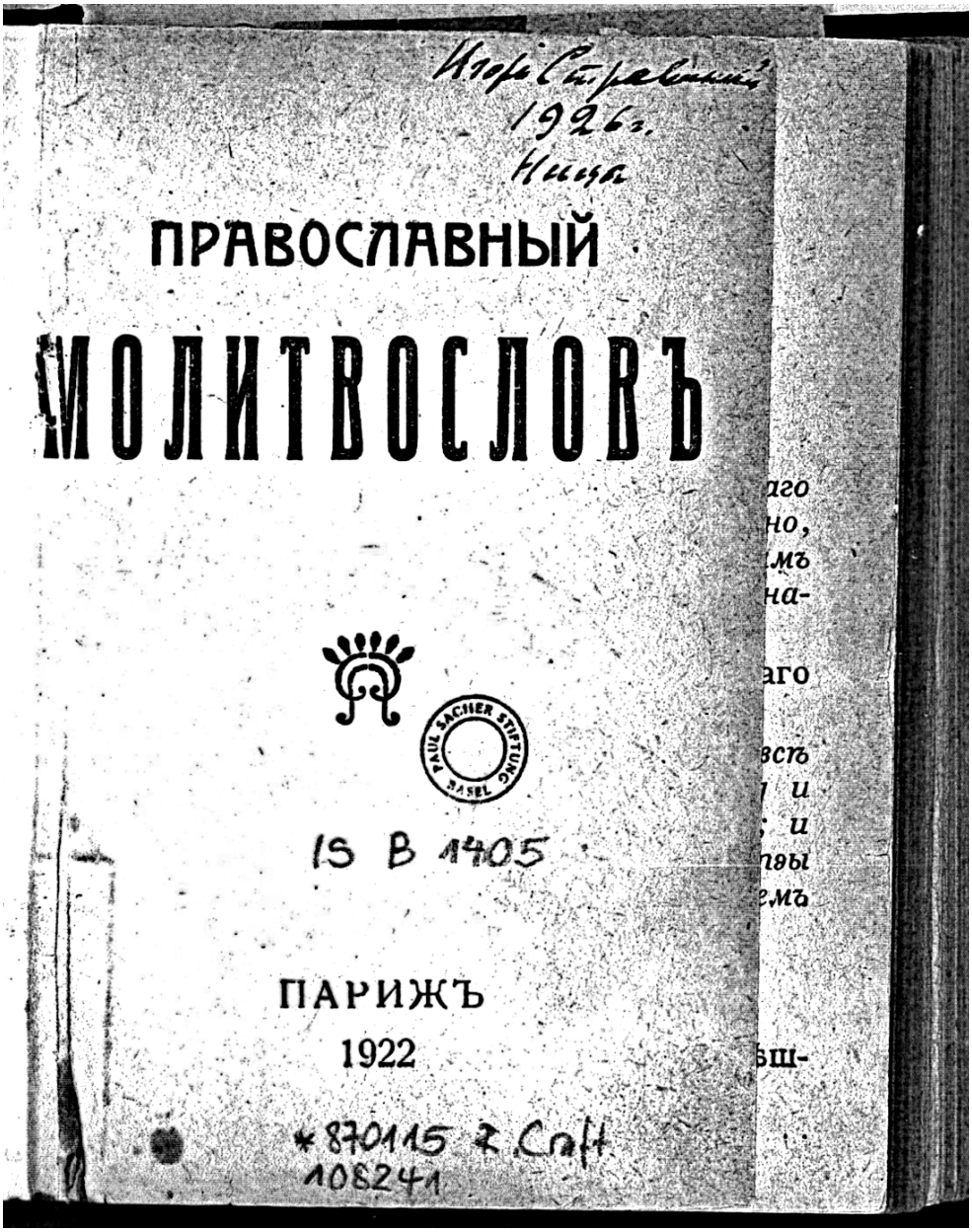
Замечания Чайковского, имеющие некоторый антисемитский оттенок, также заинтересовали Игоря Федоровича. «Приходил весьма назойливый одесский еврейчик и выпросил денег» [ibid., *330*]. О новом знакомом на пароходе: «Это гражданин неопределенной национальности (может быть, еврей, — а я, как нарочно, рассказал ему историю про назойливого еврейчика» [ibid., *333*]). Отмечен также и известный эпизод посещения Чайковским Ниагары.

Стравинский и православие

Известно, что в середине двадцатых годов после большого перерыва сорокачетырехлетний Стравинский вернулся в лоно православной церкви. Дата его первой исповеди и причастия установлена по письму к Дягилеву от 6 апреля 1926 года, где он просит прощения за совершенные прегрешения перед предстоящей исповедью. Важно примечание: «Прошу тебя никому не говорить об этом письме — а если уничтожишь его — то лучше всего» [60, II, *184*]. Но письмо осталось. Сохранились и книги — свидетельства глубочайших личных религиозных переживаний.

Одна из них — это маленький, карманного формата (1/16 листа) «Православный молитвослов» [26], личный молитвенник Игоря Федоровича, исключительно удобный для путешествий. В каталоге Крафта ошибочно указано, что

[43] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 25.06.1878 [38, II, *187*].



Ил. 8. «Православный молитвослов» (Париж, 1922).
Автограф И. Ф. Стравинского на титульном листе

молитвенник был издан в Москве. На самом деле это дешевое эмигрантское парижское издание 1922 года. На титульном листе — автограф времени письма Дягилеву: «Игорь Стравинский / 1926 г. / Ница» (орфография оригинала, см. ил. 8). Книга зачитана, замусолена (особенно утренние молитвы), надорвана, подклеена, содержит большое количество вписок. В конце вклеена написанная, скорее всего, рукой Екатерины Гавриловны на тетрадном листке в клетку молитва, которую следует читать перед началом всякого дела (ил. 9)[44].

Крафт относит молитвенник к группе книг, связанных с определенными сочинениями, и считает, что именно отсюда Стравинский заимствовал текст «Отче наш» для одного из своих церковных хоров. Но надо ли напоминать, что в религиозных семьях молитва «Отче наш» — первая, которую учат малые дети наизусть; сам Стравинский рассказывал о том, что повторял ее перед сном со своей няней Бертой.

Значение этой книги в другом — она показывает, насколько бескомпромиссно и безоговорочно принял Стравинский Церковь с ее догматами, ритуалами, всей системой духовной практики, которая вошла в его повседневную жизнь и, безусловно, повлияла на творческую психологию. Напомню, к 1930 году относится ценнейшее свидетельство Душкина, сотрудника композитора во время сочинения Скрипичного концерта: «Если работа продвигалась болезненно медленно, Стравинский говорил: “Надо верить. Когда я был моложе и в голову не приходило никаких идей, я впадал в отчаяние и думал, что все кончено. А теперь у меня есть вера, и я знаю, что идеи придут”» [78, *185*; 52, *345–346*].

Кроме молитвенника в собрании Фонда Пауля Захера находится русская Библия [7], скорее всего, приобретенная в те же годы. В ней остался важный след руки ее владельца — подчеркнутые строки в книге Иова. По-видимому, Игорь Федорович читал эту книгу в самый страшный период своей жизни, когда у него одна за другой умерли дочь, жена и мать. Протоиерей Николай Подосёнов — духовник Стравинского в Ницце — в своем письме-соболезновании сравнивает его с Иовом, «который в один миг потерял детей, славу и богатство», и призывает его уподобиться Иову и в перенесении страданий. И в другом письме: «Для утешения прошу Вас читать ежедневно понемногу Книгу Иова[45]. Игорь Федорович, совершенно очевидно, последовал совету своего духовного наставника — в его экземпляре Библии в Книге Иова подчеркнуты многие строки, в то время как в других книгах пометок нет[46].

В Библию вложен также написанный на листке рукой Стравинского латинский текст *Threni*, вероятно, для сравнения с принятым русским переводом.

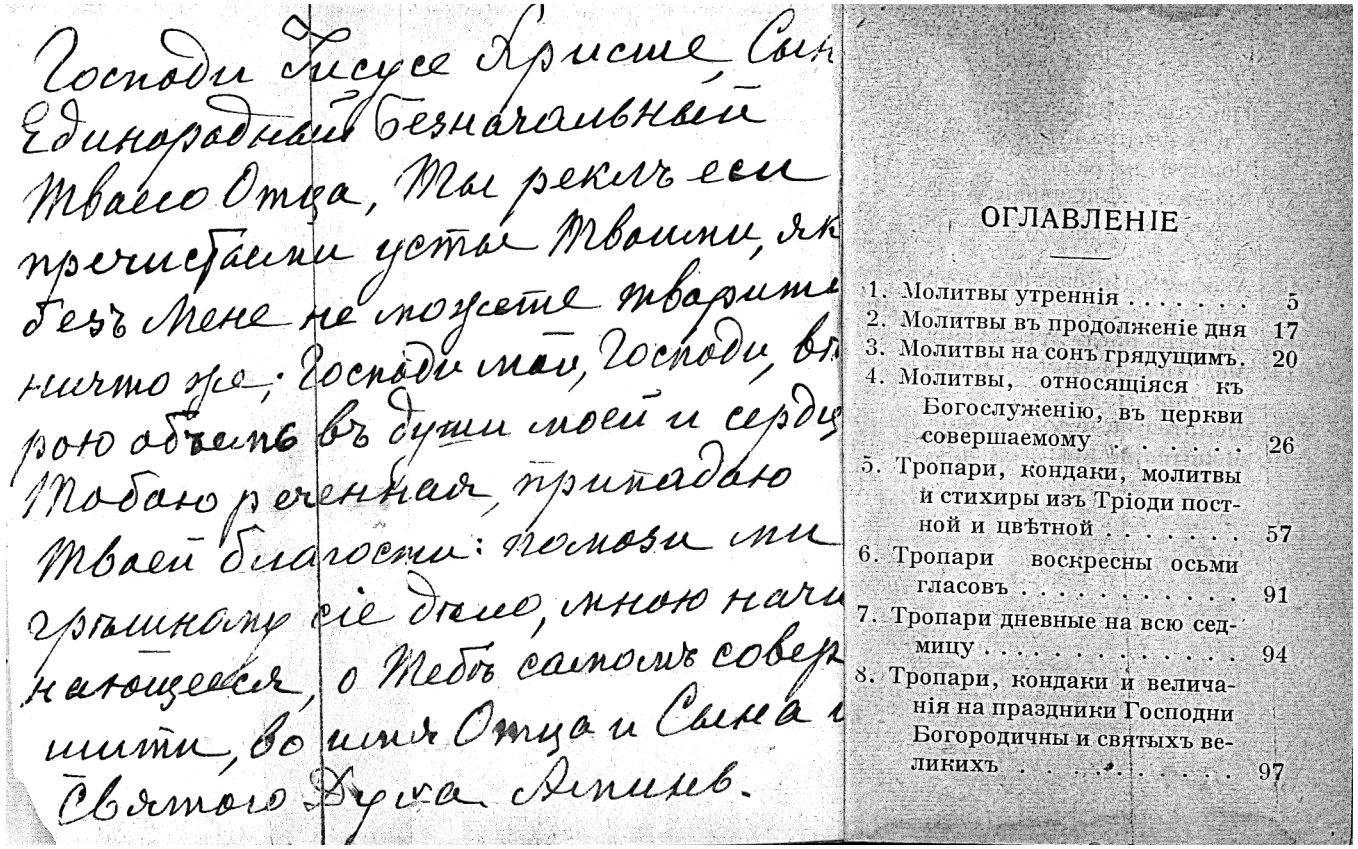
---

[44] Текст молитвы (в квадратных скобках — исправления имеющихся в рукописи неточностей, указывающих на то, что запись, скорее всего, была сделана по памяти):

«Господи, Иисусе Христе, Сыне Единородный Безначальный [Безначального] Твоего Отца, Ты рекл еси пречистыми усты Твоими, яко без Мене не можете творити ничто же [ничесоже]; Господи мой, Господи, верою объем в души моей и сердце Тобою реченная, припадаю Твоей благости: помози ми грешному сие дело, мною начинающееся [начинаемое], о Тебе самом совершити, во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь».

[45] Н. И. Подосёнов — И. Ф. Стравинскому, 06.12.1938 (PSS, mf. 100.1, 2053; 03/16.06. PSS, mf. 100.1, 2068).

[46] В Библии среди других подчеркнуты следующие строки: «мрак тени смертной, где нет устройства, где темно, как сама тьма» (Иов 10:22); «но ты преисполнен суждениями нечестивых: суждение и осуждение — близки» (Иов 36:17); «птенцы его пьют кровь, и где труп, там и он» (Иов 39:30); а также «Кто вложил мудрость в сердце, или кто дал смысл разуму?» (Иов 38:36).



Господи Іисусе Христе, Сын
Единородный Безначальнаго
Твоего Отца, Ты рекль еси
пречистыми устами Твоими, як
безъ Мене не можете творити
ничто же; Господи мой, Господи, вл
рою объемлю въ души моей и сердц
Тобою реченная, припадаю
Твоей благости: помози мн
грѣшному сіе дѣло, мною нач
нающееся, о Тебѣ самомъ совер
шити, во имя Отца и Сына и
Святого Духа. Аминь.

ОГЛАВЛЕНІЕ

1. Молитвы утреннія 5
2. Молитвы въ продолженіе дня 17
3. Молитвы на сонъ грядущимъ. 20
4. Молитвы, относящіяся къ Богослуженію, въ церкви совершаемому 26
5. Тропари, кондаки, молитвы и стихиры изъ Тріоди постной и цвѣтной 57
6. Тропари воскресны осьми гласовъ 91
7. Тропари дневные на всю седмицу 94
8. Тропари, кондаки и величанія на праздники Господни Богородичны и святыхъ великихъ 97

Ил. 9. «Православный молитвослов» (Париж, 1922).
Вклеенный лист с рукописной молитвой

Поскольку между Книгой Иова и библейским Плачем Пророка Иеремии существует глубокая внутренняя связь, можно предположить, что в замысле *Threni* отозвались трагические события жизни композитора конца тридцатых годов.

Два эмигрантских издания [16; 1] посвящены великому русскому святому Серафиму Саровскому.

И еще одна интересная находка. По словам Крафта, Стравинский не посещал церковь после 1945 года. Действительно, если до этого времени дневники Веры и Игоря пестрят упоминаниями о причащениях, молебнах, панихидах, то в пятидесятые годы эти упоминания исчезают. Но в Фонде Пауля Захера сохранился «Православный календарь» на 1967 год [28] с перечнем и датами всех церковных праздников (напомню, что незадолго до того был написан «Реквием» и состояние здоровья Игоря Федоровича начало резко ухудшаться). В календаре цветными карандашами подчеркнуты дни праздников отдельных святых, выделены Великий пост и Светлая седмица.

Эта находка перекликается со словами М. В. Юдиной о возросшей в последние годы жизни религиозности Стравинского[47]. Возможно, новый импульс им был получен во время поездки в Россию в 1962 году; во всяком случае, многие факты подтверждают это мнение. В 1964 году композитор перерабатывает русский церковный хор «Верую», написанный в 1932 году, — как говорил сам Игорь Федорович, в «период самого строгого православия». Примерно тогда же он перечитывает труды русского религиозного философа Льва Шестова, а в 1968 году, будучи уже совсем больным и немощным, пытается сочинять «Отче наш» на церковнославянский текст (в Базельском фонде хранится несколько набросков к нему). Напомню, что первый раз Стравинский обратился к этому тексту в 1926 году.

Две книги из библиотеки Стравинского документально подтверждают, что в середине шестидесятых годов он не раз встречался с выдающимся русским церковным деятелем архиепископом Иоанном (Шаховским). Биографы композитора не упоминают этого имени, а между тем среди русских священнослужителей, с которыми Игорь Федорович был знаком в Америке, не было, вероятно, никого с таким образованием и широтой взглядов, как архиепископ Иоанн[48]. В 1965 году он подарил Стравинским свой только что вышедший из печати труд — «Книгу свидетельств» [17] — со следующей дарственной надписью: «Игорь Федорович и Нина (так в оригинале. — *Т. Б.*) Артуровна! Наталья появилась в моей комнате с огромной корзиной цветов (среди которых, вероятно, жила маленькая Жар-птичка, — так они были ярки), — оказалось, что это Ваш подарок, с добрым словечком. Большое спасибо. Позвольте Вам в ответ послать нечто менее яркое (но тоже Господу посвященное), — свою последнюю книгу размышлений и созерцаний того Бытия, которое достигает нас среди нашего бедного Земного времени. С любовью. Архиепископ Иоанн. 19.06.1965».

---

[47] М. В. Юдина — К. Ю. Стравинской, 20.05.1965 [65, *239*]; это утверждение Марии Вениаминовны основано на рассказе П. П. Сувчинского в адресованном ей письме от 19 октября 1964 года [там же, *166–167*].

[48] Архиеп. Иоанн Сан-Францисский (в миру князь Дмитрий Алексеевич Шаховской) (1902–1989) — архиерей Православной церкви в Америке, религиозный писатель и поэт. Брат Натальи Набоковой, первой жены композитора Николая Набокова и близкой подруги семьи Стравинских. Владыка Иоанн приехал в Соединенные Штаты в 1946 году после служения во Франции и Германии.

Надпись сделана в нью-йоркской больнице. А «доброе словечко» Игоря и Веры — записка, приложенная к букету, — оказалась в библиотеке русского центра Амхерстского университета в Америке в собрании документов Иоанна Шаховского. Я думаю, что только так можно интерпретировать документ (копию которого мне любезно прислали из Амхерста), каталогизированный как «письмо Стравинского»: «Желаем скорейшего выздоровления! С уважением, Игорь и Вера Стравинские»[49]. «Письмо» написано на бланке нью-йоркского отеля, не имеет даты и может быть идентифицировано только как записка, приложенная к цветам, посланным в больницу владыке Иоанну.

В Фонде хранится еще один подарок архиепископа — сборник его стихов под псевдонимом «Странник» [36] с упоминанием в посвящении о днях, совместно проведенных в Калифорнии весной 1967 года.

Эти книжные подарки дополняют скудные сведения о контактах Стравинских с архиепископом, которые можно почерпнуть из дневников Крафта и Веры Артуровны, а также из мемуарной литературы. 21 октября 1969 владыка Иоанн навестил Стравинских в Нью-Йорке, сопровождая дочь Сталина Светлану Аллилуеву [74, *504*; 76, *230*; 82, *254*], а после кончины композитора его вдова вместе с Наташей Набоковой обсуждали возможность обратиться к владыке в случае решения похоронить Игоря Федоровича в Америке [79, *25*].

Через всю жизнь Стравинский пронес интерес к философской литературе и чтению трудов крупнейших религиозных писателей. В Базельском фонде хранится книга одного из них — «Наука о человеке» профессора Казанской духовной Академии Виктора Ивановича Несмелова (1863–1937), богословско-философскую систему которого относят к категории экзистенциалистских [25].

Роберт Крафт не раз упоминает «Науку» Несмелова, отмечая ее сильное влияние на мировоззрение Стравинского. Главный его аргумент — очень большое число маргиналий в экземпляре из личной библиотеки Игоря Федоровича. И действительно, книга просто испещрена пометками. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что почти все они сделаны рукой предыдущих владельцев, — по-видимому, издание было куплено у букинистов.

Стравинскому принадлежат только два замечания — лаконичных и эмоциональных, как всегда: «здорово!» и «совершенно верно». Оба находятся во втором томе, содержание которого важно для духовного укрепления человека, вступившего на христианский путь. Пометки Стравинского касаются самых острых и насущных для практикующего христианина вопросов — о роли сомнения в укреплении веры и о соотношении религиозного и научного сознания[50].

---

[49] «Best wishes for quick recovery. Respectfully. Igor and Vera Stravinsky». Amherst Center for Russian Culture. Archbishop Ioann Shakhovskoy's papers. Serie 1, subserie 3, box 15.

[50] «Само по себе сомнение в вере не есть еще прямое отрицание истины веры; психологически и логически оно выражается только мучительным предположением насчет во*зможной ея* неистины, и потому оно одинаково может разрешиться как полным крушением веры, так и решительным утверждением ея» ([25, II, *93*]; подчеркнуто Стравинским; на полях типичная для Игоря Федоровича волнистая линия и восклицание «здорово!»).

«<...> существование Бога над законом физической необходимости ставит духовный закон свободы, стало быть изменяет и само значение науки. У человека сама собою возникает психологическая необходимость примирить науку с бытием Божиим, и атеистическая, в принципе, наука на практике очень редко поддерживает атеизм. Обыкновенно она уживается с деизмом, т. е. с признанием Божьего бытия, при отрицании живых отношений Бога к миру и человеку, и с признанием моральной обязанности человека служить Богу при отрицании, однако, всяких помышлений о Божьей помощи человеку» ([там же, *104*]; подчеркнуто Стравинским; на полях волнистая черта, восклицательный знак и слова: «совершенно верно»).

Эмигрантские связи

Куда бы судьба ни забрасывала Стравинского, в какой бы части света он ни находился во время своих постоянных гастролей, его всегда окружали бывшие соотечественники. В личной библиотеке композитора сохранилось множество книжных подарков, надписанных русскими эмигрантами, — Глебом Струве (известным литературоведом, переводчиком и поэтом), Натальей Резниковой (переводчицей на французский язык книг Василия Розанова), Натальей Кодрянской (автором французской монографии об Алексее Ремизове), внучкой Леонида Андреева Ольгой Карлайл (переводчицей на английский язык советской поэзии), Александром Брайловским (переводчиком античной литературы на английский), юристом и менеджером Леонидом Леонидовым и другими.

Некоторые издания покупал для своего старого друга Петр Сувчинский. «Книга эскизов Бетховена» [19], подготовленная к печати Н. Л. Фишманом и сохранившаяся в Фонде Пауля Захера, упоминается в переписке со Стравинским — Сувчинский настоятельно рекомендовал это издание, которое, к тому же, во Франции недорого стоило.

Очень ценный подарок получил Игорь Федорович от Беаты Больм, вдовы известного русского танцора и балетмейстера Адольфа Больма — книгу начала XIX века об Уильяме Хогарте [41] с великолепным воспроизведением его гравюр, в том числе серии «Похождения повесы». Книга имеет владельческую запись — «Собственность Адольфа Больма, 1920» — и трогательное посвящение: «По его [А. Больма. — *Т. Б.*] желанию дарится его близкому другу, 18 июня 1952. С любовью, Беата».

Среди эмигрантских изданий в библиотеке Стравинского выделяется коллекция из двенадцати книг Алексея Ремизова. Игорь Федорович никогда не встречался с Ремизовым[51], но всю жизнь с восторженным вниманием следил за творчеством этого оригинальнейшего писателя. «Ах, Шура, какую я вещь прочитал на днях Ремизова. Ты-то, наверное знаешь, но я впервые прочел — “О Иуде, принце Искариотском”. Ах, что за вещь!» — пишет он в июле 1914 года Александру Бенуа. И здесь же: «А работать хочется. Очень. С тобой хочется, с Ремизовым»[52].

Сотрудничать им так и не довелось, но известно, что Ремизов участвовал в создании либретто «Жар-птицы» еще до того, как Дягилев предложил Стравинскому написать музыку к балету [60, I, *455*]; Ремизову, в частности, обязаны своим появлением такие фантастические сказочные существа, как Кикиморы и Болибошки [86, I, *572*][53].

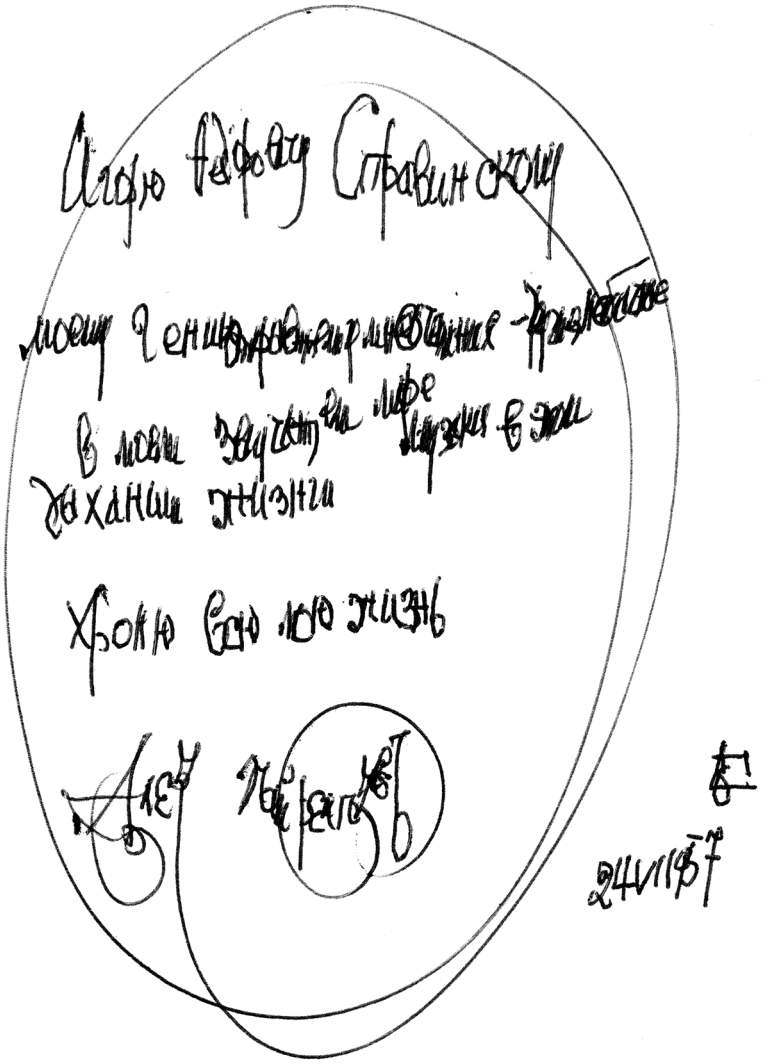
Раннее творчество Ремизова составляло часть той петербургской атмосферы, в которой формировались художественные вкусы молодого Стравинского. Он принес в литературу новые методы работы с фольклором, которые могли

---

[51] См. письмо Стравинского Наталье Резниковой — переводчице и личному секретарю Ремизова: «К величайшему сожалению своему Алексея Михайловича я лично не знал» (26.04.1964); цит. по: [55, *217*].

[52] И. Ф. Стравинский — А. Н. Бенуа, 11/24 июля 1914 [60, II, *282*].

[53] Такое написание имен этих обитателей Кащеева царства мы встречаем в клавире балета: [*Стравинский И. Ф.*] Жар-птица: сказка-балет в 2-х картинах. Составил по русской народной сказке Михаил Фокин. Музыка Игоря Стравинского. Фортепиано в 2 руки. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [б. г.].



Ил. 10. А. М. Ремизов.
«Тристан и Исольда. Бова Королевич» (Париж, 1957).
Посвящение автора И. Ф. Стравинскому

быть одним из ориентиров для композитора: сохраняя архаические, диалектные речевые обороты и сюжетную линию первоисточника, Ремизов свободно перерабатывал оригинал, включая в него современную лексику и атрибуты современной жизни.

Стравинский и Ремизов никогда не обменивались письмами. Тем больший интерес представляют дарственные надписи на книгах из библиотеки Игоря Федоровича.

По количеству наименований ремизовская коллекция самая обширная в русской части библиотеки — 12 книг. Стравинский, вероятно, был счастлив приобрести у букинистов в книжном магазине г. Кембриджа (Массачусетс) три издания Ремизова — «Взвихренная Русь» (1927), «Три серпа» (тома 1–2, 1929) и «Посолонь» (1930) — по символической цене полтора-два доллара за экземпляр. Остальные книги, почти все — издательства «Оплешник», были присланы Игорю Федоровичу из Парижа в 1957 году. Одна из них — «Тристан и Исольда. Бова Королевич» [32] — надписана рукой Ремизова в его неповторимой каллиграфической манере. Писателю оставалось жить всего два дня, он почти ничего уже не видел, и потому в его автографе строчка находит на строчку, так что разобрать можно только часть надписи: «Игорю Федоровичу Стравинскому / моему гениальному современнику — [нрзб.] / в моем звучащем мире / музыки в этом / дыхании жизни / храню всю мою жизнь / Алексей Ремизов / 24.07.1957» (ил. 10).

Круг, которым обведена надпись, имеет символическое значение, о чем мы узнаём из ремизовского автографа на другой книге — «Круг счастья. Легенды о Царе Соломоне» [31], — датированного ровно месяцем раньше (24.06.1957). Здесь тоже очерчен круг, а рядом неизвестным лицом очень ясным и аккуратным почерком прокомментировано (очевидно, со слов автора книги): «Последний прощальный привет — кольцо Соломона». На одной из страниц книги мы находим поэтическое описание этого магического кольца: «Перстень на его пальце вспыхнул всеми огнями: камень ветров, камень зверей, камень земли и воды, камень демонов — над всеми он властен» [31, *38*].

Эти два автографа представляют особую ценность как последние образцы графики Ремизова. Их история прослеживается по неопубликованной переписке пятидесятых годов Стравинского с Сувчинским: «Дорогой Петр Петрович! Совершенно неожиданно нахожу на моем столе книжку Ремизова (Алексея), оказавшуюся тут никем неведомым образом. Чудо. Это “Тристан и Исольда” с начертанным мне автографом каллиграфическими каракулями бедного слепого старца. Очень трудно разобрать, что написано, кроме, разумеется, моего имени. Досадно. По всей вероятности, это и есть тот ответ на мое приветствие к его юбилейному рождению, которого я через вас добивался. Шлю Вам эти строки также, чтобы просить вас мне купить все 12 книг его, появившихся в “Оплешнике” и обозначенных на последней странице настоящей книги»[54].

Ответ Сувчинского: «Дорогой Игорь Федорович! Бедному Ремизову очень плохо, совсем плохо. Я попросил издательство “Оплешник” (это маленькое кустарное издательство) послать Вам книги Ремизова. В свое время Ремизов получил Ваш чек, очень за него благодарит, и присылка книги — есть его благодарность; писать он больше не может. К счастью, с материальной стороны все обстоит благополучно. Я его больше не вижу, к нему никого не пускают»[55].

[54] 20.11.1957, Голливуд (PSS, mf. 103.1, 1308).

[55] 25.11.1957, Париж (PSS, mf. 103.1, 1309).

Все остальные книги ремизовской коллекции надписаны по-русски тем же аккуратным почерком, что и комментарий к автографу на книге «Круг счастья. Легенды о Царе Соломоне». И снова страницы из переписки Стравинского с Сувчинским проясняют нам детали истории этих книг: «Петр Петрович, дорогой, пишу Вам опять, ибо только что узнал о кончине Ремизова и хотелось быть с Вами мыслями в этот момент. Узнаю об этом важном событии из книжек самого́ Ремизова, которые мне присланы (восемь), каждая с надписью или посвящением на первой странице неизвестной рукой: некоторые из них под диктовку Ремизова, другие нет, одна подписанная им самим («Круг счастья. Легенды о Царе Соломоне». – *Т. Б.*) и одна извещающая меня о его кончине, мирной, безболезненной в полу-сне 26 ноября. На одной из книжек тоже сообщают мне, с каким интересом и волнением ждал он рассказов о моем концерте — 11 октября у Плейеля, и на другой, что ему передали мой привет за день до его кончины. Царствие ему небесное. Вот и всё. Обнимаю Вас. Стравинский»[56].

Ответ Сувчинского: «Дорогой Игорь Федорович! Спасибо Вам за добрые слова памяти Алексея Михайловича Ремизова. Он Вас всегда глубоко ценил, любил и всегда меня расспрашивал о Вас; он был в курсе всего, всех музыкальных событий и был очень тронут (он, будучи в забытьи, вдруг как-то *сознательно* улыбнулся) Вашим приветом»[57].

Стравинский и Советская Россия

Известно, что, получив официальное приглашение из Советской России в 1959 году, Стравинский долго не мог решить, ехать ли в страну с ненавистным ему коммунистическим режимом. И все же это историческое событие совершилось, и после многолетнего перерыва его контакты с Россией возобновились. Документальные свидетельства этих контактов — около 40 русских книг, подаренных Игорю Федоровичу советскими гражданами, — сохранились в его библиотеке. Часть из них была вручена Стравинскому лично, во время его визита в Советский Союз в сентябре-октябре 1962 года, другие были посланы в более позднее время в Голливуд. Но особенный интерес представляют книги, дарственные надписи которых датированы временем, предшествовавшим визиту композитора на родину. Посланные из страны, постепенно пробуждающейся после кошмара сталинского террора, эти свидетельства признания и любви к великому соотечественнику сыграли важную роль в подготовке почвы для его приезда.

Смельчаками, которые первыми отважились на контакт с эмигрантом, «формалистом», «представителем буржуазного модернизма», оказались шестидесятилетняя М. В. Юдина и двадцатитрехлетний И. И. Блажков. Независимо друг от друга и не будучи знакомы, они одновременно начали переписку и обмен книгами и нотами с Игорем Федоровичем, которого оба боготворили[58]. Для Юдиной и Блажкова посылка книг была не только способом выразить благо-

[56] 30.12.1957 (PSS, mf. 103.1, 1322). Письмо впервые опубликовано в статье: [52, *217*]; орфография автора сохранена.

[57] 04.01.1958 (PSS, mf. 103.1, 1324).

[58] Первое письмо Блажкова Стравинскому датировано 18.09.1959 (PSS, mf. 087.1, 1347), а первое послание Юдиной Сувчинскому, от которого она узнала адрес Игоря Федоровича, — 16.09.1959 (см.: [63, *111–112*]).

дарность за присылаемые им ноты, которые, как правило, тут же использовались в концертных программах; ими преследовалась высокая идея: «*реально* послужить *И. Ф. Стравинскому и его сближению с нами*»[59].

Книгам в советское время, в годы духовного голода и запретов, придавалось особое значение. Хорошие книги нельзя было просто «купить», употреблялось специальное слово — «достать», с помощью друзей или выстояв огромную очередь[60].

Не менее сложной задачей было передать книгу адресату. Почтовая связь с заграницей далеко не всегда была надежной. Первая порция партитур, посланных Игорем Федоровичем Юдиной по почте, до нее не дошла[61]. Со своей стороны Мария Вениаминовна дважды предпринимала попытку передать подарок Стравинскому (гравюры известного советского графика Владимира Фаворского) через его знаменитых сограждан — Бернстайна и Вана Клиберна, но оба раза неудачно. Последовала гневная реакция Марии Вениаминовны в письме одной ее русской подруге в Америке: «Поступок сей Вана Кл. необ'ясним и безпримерен... Как можно не передать духовную (и материальную тоже ведь...) ценность из одних рук в другие, из одной страны в другую... непонятно...»[62].

В этом контексте вполне оправданы тревожные сигналы Сувчинского: «Мне кажется, было бы лучше посылать письма и посылки И. Ф. Стр. — непосредственно ему, или же через меня. Дело в том, что все эти Клиберны и Бернштайны — не друзья Стравинского. Сам И. Ф. очень нетерпим в своих отношениях, и он очень мало с кем "дружит"»[63]. И через год: «Не посылайте ценных книг И. Ф. иначе как с ответственными людьми»[64].

Наладив почтовую связь с Игорем Федоровичем, Юдина удовлетворенно пишет: «С великим-же Стравинским я в переписке и *теперь не ищу оказий*, посылаю почтой то или иное и... он немедленно отвечает и без конца посылает мне свои Партитуры!.. из разных стран земного шара, куда его заносит его поразительная Судьба, а ему около 79-ти лет! Вот это именно — гений и *человек*...»[65].

Юдина дарила действительно очень интересные и редкие книги: о русском иконописце Андрее Рублеве [20][66]; факсимильное воспроизведение и переводы писем выдающихся европейских писателей (Гёте, Шиллера, Гофмана, Мериме,

---

[59] М. В. Юдина — И. И. Блажкову, 23.07.1961 [63, *609*].

[60] Юдина, послав Сувчинскому маленький однотомник Пастернака, пишет: «"Достать" просто в книжном магазине однотомничек — немыслимо. Стояли тысячные очереди, записывались! — "выбрасывали" по сотне!.. Ну, каждый достает из нас — как ему Бог поможет...». М. В. Юдина — П. П. Сувчинскому, 5.11.1961 [63, *702*].

[61] Неопубликованная телеграмма Юдиной Стравинскому от 19.02.1960 (PSS, mf. 096.1, 1067).

[62] М. В. Юдина — Т. Н. Камендровской, 27–30.09.1961 [63, *676*]. Описание посылки, переданной Стравинскому через Бернстайна, содержится в письме Юдиной Стравинскому от 29.04.1960, на полях которого композитор оставил пометку: «Никогда этого не получал» (PSS, mf. 96.1, 1072).

[63] П. П. Сувчинский — М. В. Юдиной, 12.09.1960 [63, *354*].

[64] П. П. Сувчинский — М. В. Юдиной, 23.10.1961 [63, *673*].

[65] М. В. Юдина — Т. Н. Камендровской, 11.01.1061 [63, *438*]; курсив по указ. изд.

[66] «Драгоценному, глубокоуважаемому, Дорогому Игорю Федоровичу Стравинскому от М. В. Юдиной. Москва 12 ноября 1960». М. В. Юдина послала эту книгу в подарок также Сувчинскому, Булезу, Адорно, Хиндемиту и Елинеку.

Гейне, Малларме и многих других) из ленинградских рукописных собраний [24][67]; исследование о знаменитой французской средневековой рукописной книге, приобретенной в XIX веке русским правительством, — «Большие французские хроники» [39][68]. За несколько месяцев до приезда в Россию Игорь Федорович получил из Москвы альбом «Феофан Грек и его школа» [21] и редкую книгу об истории экслибрисов с видами Петербурга [34].

Судя по недавно опубликованной переписке Юдиной, она не только делала подарки сама, но и была инициатором посылки книг с дарственными надписями ее друзей. Экземпляр книги Валериана Богданова-Березовского о Федоре Стравинском [5] надписан автором (октябрь 1960), но прислан он был Марией Вениаминовной. Композитор отнесся к книге о своем отце с большим интересом — многие строчки в базельском экземпляре подчеркнуты. Сборник стихов Заболоцкого [14], надписанных по просьбе Юдиной его дочерью и сыном (июль 1961), также был отправлен ею.

История одной очень ценной книги прослеживается во всех деталях. В июне 1960 года Сувчинский спрашивает Юдину: «Хотелось бы узнать <...>, из какого сборника Бальмонта взят текст “Звездоликий” Стравинским? Есть ли это только часть поэмы, и в каком контексте она напечатана, и в каком году?» (по-видимому, ему это нужно было для работы)[69].

Вместо простой справки Юдина решила сделать Игорю Федоровичу очередной книжный подарок. Она обратилась к своей близкой подруге Н. К. Бруни-Бальмонт — дочери поэта от первого брака, которая пожертвовала для подарка Стравинскому уникальный экземпляр: «Зеленый вертоград», том восьмой из «Полного собрания стихов» [4] с автографом отца и своим посвящением[70]. На обложке карандашом отмечено, на какой странице находится «Звездоликий», а рядом — автограф Бальмонта: «1920. Весна. Москва» (ил. 11; по-видимому, книга была надписана поэтом накануне отъезда в эмиграцию 5 мая 1920 года).

Мария Вениаминовна передала книгу через ученого-палеонтолога, академика Ю. А. Орлова (отца своей ученицы) в Париж Сувчинскому, который, в свою очередь, переслал ее Игорю Федоровичу[71]. Две закладки, на которых рукой Стравинского написано «Голубь» и «Незабудочка», до сих пор лежат на страницах с этими стихотворениями, использованными в двух ранних романсах композитора. Сохранилось и благодарственное письмо Игоря Федоровича от 19 июня 1961 года[72].

Дарственная надпись на книге изречений митрополита Московского Филарета [37], подаренной Марией Вениаминовной Стравинскому перед его отъездом из СССР, гласит: «Москва. Печальный День Прощания. Драгоценному Игорю Федоровичу на память о двух замечательных русских людях 10.10.62». Почему двух? Оказывается, на последней странице книги находился автограф Павла

---

[67] «Дорогому, бесконечно уважаемому Игорю Федоровичу Стравинскому от М. В. Юдиной. Москва, 28 апреля 1961 года».

[68] «Драгоценному Игорю Федоровичу Стравинскому. М. В. Юдина. Москва, 28.04.61».

[69] П. П. Сувчинский — М. В. Юдиной, 22.06.1960 [63, *319*].

[70] «Стравинскому от дочери поэта — с любовью и уважением. Н. Бруни-Бальмонт. Москва, 25.12.60».

[71] М. В. Юдина — П. П. Сувчинскому, 25.05.1961 [63, *548*].

[72] См. это письмо и примечание к нему Н. К. Бруни-Бальмонт в кн.: [63, *577*].

Флоренского. Увы, при переплете в базельской мастерской автограф выдающегося русского религиозного мыслителя был утрачен; сохранилась только ксерокопия.

В тот же знаменательный день расставания М. В. Юдина сделала еще один книжный подарок — альбом «Иван Петрович Мартос» [15][73] — с посвящением: «Дорогой, милой, хорошей Вере Артуровне Стравинской в слезах Прощания с Вами, Игорем Федоровичем, Робертом и со всем привезенным и увозимым Вами миром (Ideenwelt)[74] с любовью, нежностью, кои не могли быть высказаны. 10.10.1962». И приписка: «именно, именно сей Мартос!!..»[75].

Во время визита в Россию у Стравинского, как известно, возобновились родственные связи с семьей племянницы — Ксении Стравинской (дочери покойного брата Юрия), у которой он побывал в гостях в доме на Крюковом канале. Некоторое время Ксения Юрьевна регулярно отправляла дяде книжные посылки, в основном альбомы по искусству. За одну из них — «Русское деревянное зодчество» [13] — он был особенно благодарен, потому что его собственный экземпляр книги на близкую тему был потерян при переезде из Франции в Америку[76].

Интересно не только, с кем встречался Стравинский во время своего приезда в Россию, но и с кем он не встретился. Так, не состоялось свидание с Анной Ахматовой, которая еще до революции была близко знакома с Верой Артуровной и в 1945 году в Ленинграде справлялась у Исайи Берлина о своей бывшей подруге [67, *192*]. В Фонде Пауля Захера в библиотечном собрании Стравинского сохранилась маленькая тетрадь с переписанной от руки особым вычурным каллиграфическим почерком книгой Анны Ахматовой «Четки. Вечер». Кому и когда понадобилось переписывать сборник, так много раз изданный в России? В дневнике Веры Артуровны упоминается о подаренной ей в двадцатые годы Борисом Кохно тетрадке со стихами Ахматовой [76, *13*, fn. 2]. При сличении почерка в рукописи Фонда Пауля Захера с автографами Кохно оказалось, что это один из вариантов его каллиграфии[77].

---

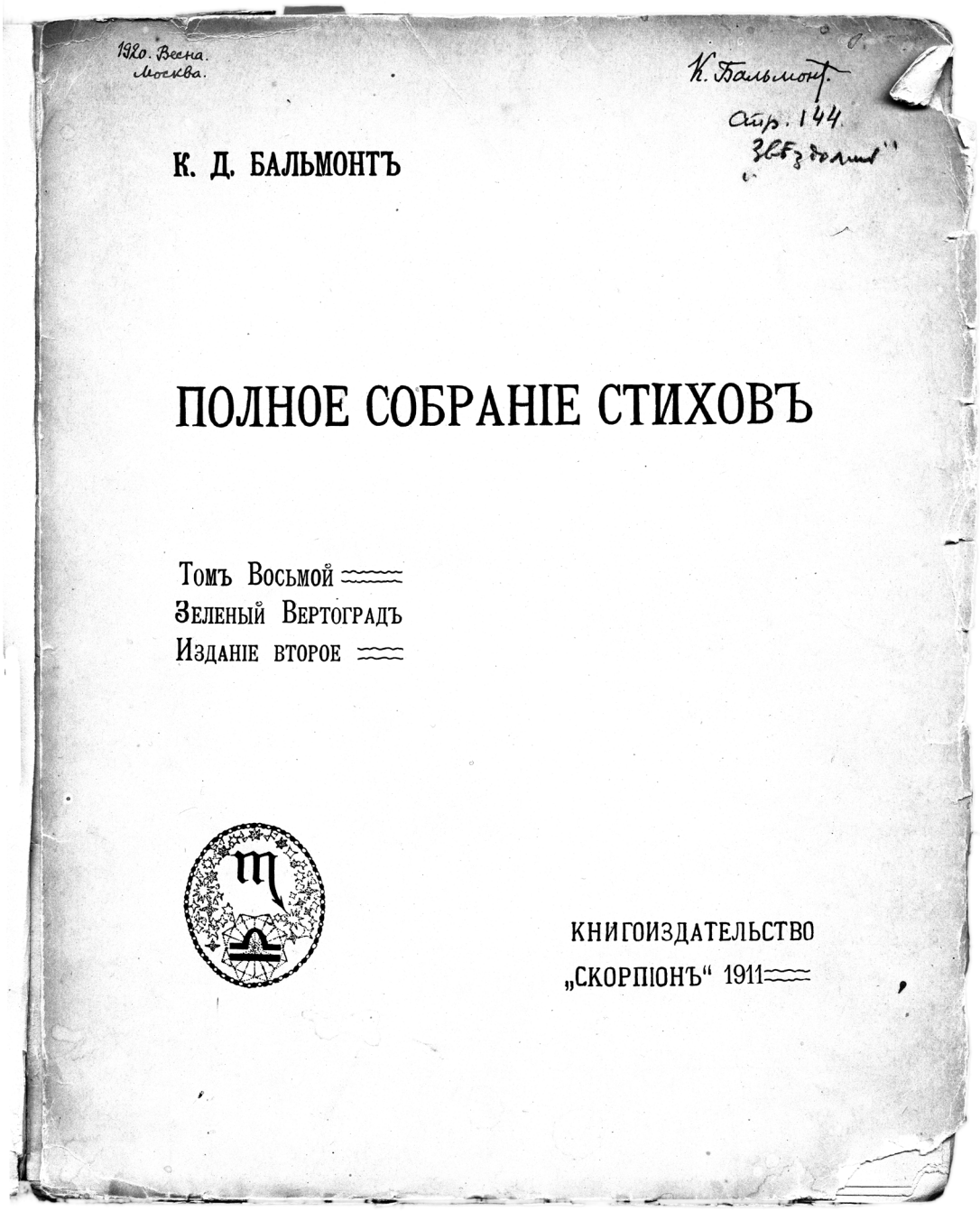
[73] Бóльшая часть иллюстраций в альбоме представляет надгробные памятники работы скульптора.

[74] Миром идей (нем.).

[75] Вскоре, однако, отношение Юдиной к «семейству» Стравинского полностью меняется. Охлаждение чрезвычайно требовательной в дружбе Марии Вениаминовны к своему кумиру (но не к его творчеству) можно объяснить несколькими причинами: она почувствовала себя незаслуженно отстраненной от композитора во время его исторического визита на Родину, шокирована официозной («аракчеевской», по ее выражению) атмосферой проводов в московском аэропорту. Во всяком случае, уже через месяц после отъезда Стравинских из России она признается Сувчинскому: «Простите меня, искренне полюбить ее (Веру Артуровну — *Т. Б.*) не смогла и не смогу. (Мы с ней ужасно разные...). Лгать я мало привычна; Числу-Крафту — чужда я, увы... По-прежнему в их семье остался для меня *он один*, неповторимый Игорь Федорович» (письмо Сувчинскому 28 ноября 1962 года [64, *380*]). А еще через год обида распространилась и на композитора: «Но “сердце остыло” и рука писать ни ему, ни увядшей Артуровне, ни числу — Роберту — не поднимается!....» (письмо Сувчинскому 24–29 сентября 1963 года [там же, *598*]; об одной из причин усугубившейся обиды Мария Вениаминовна сообщает П. П. Сувчинскому: в июле 1963 года она не получила ответа на свою телеграмму, хотя в это же время Игорем Федоровичем было послано поздравление Т. Н. Хренникову по случаю его пятидесятилетия; см. письмо Сувчинскому от 22.07.1963 года [там же, *563*]).

[76] О реакции Стравинского см.: [57, *119*].

[77] См., например, записку Кохно на бланке Лондонского отеля (1922; PSS, mf. 0.97, 0038).



1920. Весна.
Москва.

К. Бальмонт.
Стр. 144.
Звездолик"

К. Д. БАЛЬМОНТЪ

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СТИХОВЪ

Томъ Восьмой
Зеленый Вертоградъ
Изданіе второе

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
„СКОРПІОНЪ“ 1911

Ил. 11. К. Д. Бальмонт.
Полное собрание сочинений. Том 8 (Москва, 1911).
Титульный лист с автографом автора

Стравинский, безусловно, хорошо знал творчество Ахматовой — в той мере, в какой оно было тогда доступно читателю. Композитор был потрясен сообщением «Нью-Йорк Таймс» о ее смерти; он долго беседовал об Ахматовой с Евтушенко во время визита поэта в его голливудский дом 13 декабря 1966 года [74, *505*, *522–523*]. В свою очередь Анна Андреевна испытывала глубокий интерес к творчеству великого современника (в частности, отголоски «Петрушки» слышны в «Поэме без героя»). И можно только сожалеть, что ее встреча со Стравинскими осенью 1962 года не состоялась.

После того как визит Игоря Федоровича в СССР успешно прошел на самом высоком официальном уровне, советские музыковеды получили наконец возможность публиковать исследования о его творчестве. Первой ласточкой стал русский перевод «Хроники» [35]. Известно, что Стравинский заклеймил В. М. Богданова-Березовского за его предисловие к этому изданию в письме к И. Блажкову: «Спасибо за присылку новоизданной “Хроники моей жизни” (написанной мною в 1935–36 годах)[78]. Русский перевод ея меня очень порадовал. Чего не могу сказать о статье В. Богданова-Березовского, человека далеко не сочувствующего моей музыке и “передовому искусству буржуазного запада”, к которому я, по его мнению, принадлежу. Их еще немало таких Богдановых-Березовских в Советской России, которая всего лишь 11 лет живет без Сталина»[79].

Игорем Блажковым было прислано в Голливуд также исследование Ирины Вершининой «Ранние балеты Стравинского» [8][80]. По словам Крафта, книга понравилась Игорю Федоровичу; во всяком случае, она была им внимательно прочитана. Сохранились два его небольших замечания на полях: автор упоминает об успехе симфонической сюиты из «Весны священной» — Стравинский исправляет: «не сюита, а симфоническое исполнение балета» [8, *137*]. Во фразе о постановке Нижинского: «укоренившееся мнение относительно полной неудачи или даже провала первой сценической версии “Весны” не вполне справедливо», — Стравинский модифицирует окончание: «вполне несправедливо» [там же, *140*].

Свою монографию «Стравинский. Краткий очерк жизни и творчества» [40] Б. М. Ярустовский прислал Игорю Федоровичу с дарственной надписью: «Прославленному творцу от с к р о м н о г о русского музыковеда этот м а л е н ь к и й плод н е с о в е р ш е н н о г о мышления. Окт. 64» (разрядка моя. — *Т. Б.*). Пометок Стравинского в книге нет, за исключением исправлений неправильных подписей под фотографиями и перевода названия «Сказки о солдате»[81].

---

[78] На книге автограф композитора: «1 мая 1964. ИСтр[авинский]». Сохранился также конверт с обратным адресом И. И. Блажкова.

[79] И. Ф. Стравинский — И. И. Блажкову, 22.05.1964. Этот фрагмент письма цитируется в книге С. Савенко «Мир Стравинского» [56, *273*]. Справедливости ради надо сказать, что Богданов-Березовский — друг Юдиной и одно время близкий друг Шостаковича — немало сделал для реабилитации имени Стравинского в СССР. Он был одним из инициаторов постановки его балетов в Ленинградском Малом Оперном театре, во время визита композитора в Ленинград помогал Юдиной с устройством выставки, посвященной творчеству Игоря Федоровича, приложил немало усилий к тому, чтобы была разрешена публикация «Хроники», и его предисловие отчасти было вынужденной данью времени.

[80] И. И. Блажков в письме от 02.02.2011 сообщил мне, что эту книгу послал именно он. В Базельском фонде имеется еще один экземпляр книги Вершининой с дарственной надписью автора, но без каких-либо пометок.

[81] Монография Б. М. Ярустовского — первое советское исследование о Стравинском в послесталинское время сыграла свою важную роль как доступный источник информации

Известно, что Стравинский любил собирать курьезы. В его библиотеке сохранилась большого формата детская книжка с картинками в мягкой обложке: А. Пушкин «Сказка о попе и работнике его Балде» [30]. Книгу послал Игорю Федоровичу автор рисунков, В. А. Милашевский, со следующей надписью: «Я был бы счастлив, если бы мои картинки к пушкинскому “Балде” сыграли бы роль знаменитых в истории русской музыки “Картинок с выставки”. Художник Гартман не лучше меня и однако... Родина будет благодарна Вам за это содружество с Пушкиным». Как видим, Гартмана из Милашевского не получилось, да он и опоздал со своим предложением: книга была послана в 1967 году, когда Игорю Федоровичу было не до подобных сюжетов.

Вдова М. Ф. Гнесина Галина Маврикиевна Ванькович-Гнесина преподнесла в Москве Стравинскому недавно вышедшую книгу о своем муже [23], сопроводив ее дарственной: «На память о товарище юных лет». Между тем, в одной из статей этой книги содержится следующий пассаж: «Анализируя Римского-Корсакова, М. Ф. Гнесин раскрывал единство содержания и формы, пропорциональность в отношении различных элементов друг к другу и целому. Вместе с тем он показывал, как нарушается эта гармония у Стравинского, как односторонне Стравинский культивирует отдельные средства и приемы, как новаторство Стравинского все более и более оказывалось мнимым новаторством, проявлением слепой инерции формы, ведущей к формализму» (напомним, что книга увидела свет перед самым приездом Игоря Федоровича на родину — в 1961 году). Здесь же изложена малоправдоподобная история о том, как Стравинский при встрече с Гнесиным в Париже «настойчиво уговаривал его порвать с Родиной, обещал оказать ему активную поддержку в исполнении и печатании его произведений, в организации общественного мнения через прессу, наиболее благоприятном решении всех организационных и материальных дел» (*Рыжкин И.* М. Ф. Гнесин — человек, общественный деятель; см.: [там же, *256*, *257*]).

После визита в Россию и до конца дней у Стравинского не ослабевал интерес ко всему русскому, в том числе советскому. Несмотря на плохое состояние здоровья, он охотно принимал гостей из Советского Союза — Юрия Григоровича, Майю Плисецкую, Евгения Евтушенко[82]. Подробности визита Евтушенко

о композиторе и его творчестве, однако вызвала отторжение определенного круга читателей. Красноречивое свидетельство этому — письмо Галины Мокреевой, молодого музыковеда, жены дирижера Игоря Блажкова; после переезда семьи из Киева в Ленинград она поступила в аспирантуру Ленинградской консерватории с горячим желанием написать диссертацию о творчестве Игоря Федоровича: «Я взяла тему об И. Ф. Стравинском. Хотела писать об эволюции его стиля, о закономерности и “правильности” этой эволюции, но, конечно, у нас даже касаться его поздних сочинений пока что запрещено. Единственное, что удалось добиться, это писать о его ранних сочинениях (до “Свадебки” включительно). Но и здесь от меня требуется работа, развивающая положения этой ужасной, концунственной книги Ярустовского, книги, которая меня заставляет рыдать от обиды и ненависти, когда я ее читаю (а читать приходится!) <...> Я жду, что вскоре меня из этого учреждения выгонят... Ведь ни слова хулы об этом великом композиторе и человеке от меня не добьются». И далее: «<... > в Киеве мне бы вообще запретили писать о этом белоэмигранте (подчеркнуто в оригинале. — *Т. Б.*) Стравинском (по словам нашего киевского профессора)»; Г. Ю. Мокреева — М. В. Юдиной, 10.09.1964 [65, *155–156*].

[82] О визите Григоровича во время гастролей Большого театра в Америке см. запись в Дневнике Веры Артуровны от 11.07.1966 (PSS, mf. 248.1, 0812). Майя Плисецкая посетила Игоря Федоровича 29 и 30 июня 1968 года (запись в том же Дневнике; PSS, mf. 248.1, 0932–0933) и вручила ему книгу — альбом своих фотографий с дарственной надписью (хранится в Фонде Пауля Захера).

в голливудский дом сохранили для нас в своих воспоминаниях Р. Крафт [74, *522–523*] и Лилиан Либмен[83]. Поэт читал стихи, Вера Артуровна и Игорь Федорович были в восторге. А между тем, в библиотеке Стравинского хранится подаренный в 1962 году одним ленинградским библиофилом сборник ранних стихов Евтушенко [12], советско-патриотический тон которых вряд ли мог понравиться композитору (возможно, что он так и не выбрал времени их прочитать)[84].

Стравинский постоянно покупал советские издания книг (со штампом «Printed in USSR», который обычно ставился на экземплярах, предназначенных на экспорт). На одной из них — «Избранные произведения в двух томах» М. Ю. Лермонтова [22] — дрожащим старческим почерком начертан прощальный автограф угасающего композитора: «Собственность Игоря Стравинского, 7 ноября 1970».

Литература

I. Издания из библиотеки И. Ф. Стравинского

1. Акафист преподобному Серафиму Саровскому чудотворцу (1833–1933). К столетию со дня его преставления. Париж: Православное издательство, 1932. 16 с.
2. *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, издание второе, вновь пересмотренное, К. Солдатенкова: в 4 т. М.: тип. Грачева, 1873. XVI, 536; 572; 558; 570 с.
3. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Издание К. Солдатенкова: в 3 т. М.: тип. Грачева, 1865, 1868, 1869. 800, [3]; 784, III, [1]; [3], 840, [2] с.
4. *Бальмонт К.* Полное собрание стихов: в 10 т. Том восьмой: Зеленый Вертоград. Издание второе. М.: Скорпион, 1911. 153 с.
5. *Богданов-Березовский В. М.* Федор Стравинский. Москва — Ленинград: Музгиз, 1951. 52 с.
6. [*Бернард М.*] Песни русского народа / собранные и аранж. для одного голоса с аккомп. ф.-п. М. Бернардом. М.: Юргенсон, 1886. 157 с.
7. Библия: Книги Священного Писания. Лондон: издание Британского и иностранного библейского общества, 1922. 890 с.
8. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 224 с.
9. *Глебов Игорь* [*Асафьев Б. В.*] Римский-Корсаков: Опыт характеристики. Пг.: Светозар, 1922. 62 с.
10. *Глебов Игорь* [*Асафьев Б. В.*] Симфонические этюды: [сб. ст.]. Пг.: Государственная филармония, 1922. 331 с.
11. *Глебов Игорь* [*Асафьев Б. В.*] Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 398 с.
12. *Евтушенко Е.* Стихи разных лет. М.: Изд. ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1959. 240 с.
13. *Забелло С., Иванов В., Максимов П.* Русское деревянное зодчество. М.: Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1942. 216 с. (Памятники русской архитектуры).

[83] Описание голливудского визита Евтушенко 13 декабря 1966 года из книги Л. Либмен опубликовано в русском переводе в кн.: [54, *252*, примеч. 7].

[84] Из оглавления сборника: «Разговор с революцией», «С комсомольской путевкой», «Партизанские могилы», «В бою за советскую власть» и т. д.

14. *Заболоцкий Н.* Стихотворения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 200 с.
15. Иван Петрович Мартос: альбом / автор-сост. А. Каганович; оформление худож. В. Лазурского. М.: Изогиз, 1960. 52 с. (Мастера русского искусства).
16. *Ильин В. Н.* Преподобный Серафим Саровский. Р.: YMCA-Press, 1925. 216 с.
17. *Иоанн (Шаховской Д. А.),* архиепископ. Книга свидетельств. Нью-Йорк: ΙΧΘΥΣ, 1965. 377 с.
18. [Кашин Д. Н.] Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным: в 3 кн. М.: Тип. Семена Селивановского, 1833–1834. VIII, 143; IV, 144; IV, 77, IV с., нот.
19. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. Исследования и расшифровка Н. Л. Фишмана: в 3 т. М.: Музгиз, 1962. 174 , 341, 188 с.
20. *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев. М.: Советский художник, 1960. 24 с.
21. *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М: Искусство, 1961. 132 с.
22. *Лермонтов М.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 575, 511 с.
23. Михаил Фабианович Гнесин. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. и общая ред. Р. В. Глезер. М.: Советский композитор, 1961. 323 с.
24. Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков. Из ленинградских рукописных собраний / под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1960. 380 с.
25. *Несмелов В.* Наука о человеке: в 2 т. Казань: Центральная типография, 1905, 1906. 418, 440 с.
26. Письма И. Ф. Стравинского Н. К. Рериху (1910–1012) / публикация И. Вершининой // Советская музыка. 1966. №8. С. 57–63.
27. Православный молитвослов. Париж, 1922. 204 с.
28. Православный русский календарь на 1967 год. Париж, 1967. 96 с.
29. [*Пушкин А. С.*] Сочинения А. С. Пушкина. Издание восьмое, испр. и доп.: в 7 т. / под ред. П. А. Ефремова. М.: Издание Ф. И. Анского, 1882. 550 с.; 432 с.; 506 с.; 492 с.; 496 с.; 486, [7] с., карт.; 478 с.
30. *Пушкин А. С.* Сказка о попе и работнике его Балде / ил. В. Милашевского. М.: Малыш, 1965. 25 с.
31. *Ремизов А.* Круг счастья. Легенды о царе Соломоне. Париж: Оплешник, 1957. 74, [6] с.
32. *Ремизов А.* Тристан и Исольда. Бова Королевич. Париж: Оплешник, 1957. 138 с.
33. *Сахаров И.* Песни русского народа: в 5 ч. СПб.: Типография Сахарова, 1838–1839. CLVIII, 168; LIV, 168; XII, 528; XII, 494; XVI, 484 с.
34. *Соколовский А. К.* Старый Петербург на книжных знаках. Л.: Ленинградское общество экслибрисистов, Коминтерн, 1925. 21 с.
35. *Стравинский Игорь.* Хроника моей жизни / пер. с франц. Л. В. Яковлевой-Шапориной; ред. перевода А. М. Шадрина; статья и общ. ред. В. М. Богданова-Березовского. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 276 с.
36. *Странник* [*Иоанн (Шаховской Д. А.)*, архиеп.]. Книга лирики. Париж: ΙΧΘΥΣ, 1966. 44 с.
37. [*Филарет (Дроздов),* митр. Московский]. Сборник мыслей и изречений Митрополита Московского Филарета, извлеченных из переписки его с разными лицами / издание К. П. Победоносцева. М.: Синодальная типография, 1897. 125, [2] с.

38. *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 т. 2-е изд. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1903. 1968 с.
39. *Чернова Г. А.* Миниатюры Больших французских хроник. Рукопись собрания Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: опыт изучения исторических иллюстраций. М.: Изд. Академии Наук СССР, 1960. 158 с.
40. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский: краткий очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1964. 292, [2] с.
41. *Nichols J., Steevens G.* (eds.). The Genuine Works of William Hogarth: in 2 vols. L.: Longman, Hurst, Rees and Orme, 1808. VIII, 524; VIII, 444.
42. *Schloezer B. de*. Igor Stravinsky. P.: Claude Aveline, 1929. 175, [3] p.
43. *Strawinsky I.* Chroniques de ma vie: in 2 vols. V. I. P.: Denoële et Steele, 1935. 191 c.
44. *Stravinskiy I.* Pushkin: Poetry and music / from the French manuscript by Gregory Golubeff; printed for copyright purposes by Harvey Taylor. N. Y. and Hollywood, 1940. 8 p.
45. *Tchaikovsky P.* The Diaries / transl. from the Russian, with notes, by W. Lakond. N. Y.: W. W. Norton, [1945]. 365 p.

II. Использованная литература

46. *Брагинская Н.* Следы легендарной библиотеки: о клавирах Берлиоза из собрания Ф. И. Стравинского в нотном фонде Санкт-Петербургской консерватории // Opera musicologica. 2010. №2 (4). С. 21–40.
47. *Варунц В.* Комментарии к маргиналиям: Шёнберга о Стравинском и Стравинского об Асафьеве // Музыкальная академия. 1992. №4. С. 182–184.
48. *Вершинина И.* Комментарии // Стравинский И. Ф. Вокальная музыка: в 4 вып. / сост. и коммент. И. Я. Вершининой. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1982. С. 191–197.
49. *Вершинина И.* Комментарии // Стравинский И. Ф. Вокальная музыка: в 4 вып. / сост. и коммент. И. Я. Вершининой. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1988. С. 293–304.
50. *Гозенпуд А.* Федор Игнатьевич Стравинский: человек и художник // Федор Стравинский: статьи, письма, воспоминания / сост. Л. Кутателадзе. Л.: Музыка, 1972. С. 7–52.
51. *Друскин М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. IV: Игорь Стравинский / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2009. 584 с.
52. *Душкин С.* Сотрудничая со Стравинским // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1985. С. 342–351.
53. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстологич. ред., коммент, закл. статья и указ. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.
54. *Либмен Л.* И музыки закат. Последние годы Стравинского (фрагменты из книги) / пер. с англ. В. Линник // Музыкальная академия. 1992. №4. С. 102, 168–173, 205–213.
55. *Савенко С.* На Родину в гости... // Музыкальная академия. 1992. №4. С. 214–217.
56. *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
57. *Стравинская К. Ю.* О И. Ф. Стравинском и его близких. Л.: Музыка, 1978. 230 с.
58. *Стравинский Игорь*. Диалоги / пер. с англ. В. А. Линник; ред. перевода Г. А. Орлова; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. XVI, 414 с.
59. *Стравинский И. Ф.* Пушкин: поэзия и музыка / пер. с англ. А. Шайкевича // И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстологич. ред., коммент, закл. статья и указ. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 139–142.

60. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II. 1913–1922. Т. III. 1923–1939 / сост., текстологич. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000, 2003. 800 с., 943 с.
61. *Стравинский Игорь.* Хроника. Поэтика / сост., ред., коммент. С. И. Савенко; пер. с франц. Э. А. Ашпис, Е. Д. Кривицкой, Л. В. Яковлевой-Шапориной. М.: РОССПЭН, 2004. 386 с. (Российские пропилеи).
62. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни / пер. с франц. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстологич. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 464 с.
63. *Юдина М. В.* В искусстве радостно быть вместе. Переписка 1959–1961 гг. / вступительная статья, сост., подгот. текста, примечания, приложение А. М. Кузнецова. М.: РОССПЭН, 2009. 815 с. (Российские пропилеи).
64. *Юдина М. В.* Дух дышит, где хочет. Переписка 1962–1963 гг. / вступительная статья, сост., подгот. текста, примечания, приложения и указатели А. М. Кузнецова. М.: РОССПЭН, 2010. 855 с. (Российские пропилеи).
65. *Юдина М. В.* Нереальность зла. Переписка 1964–1966 гг. / вступительная статья, сост., подгот. текста, примечания А. М. Кузнецова. М.: РОССПЭН, 2010. 677 с. (Российские пропилеи).
66. *Allen E.* The Genius and the Goddess // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist / ed. J. Pasler. Berkeley; L. A.: University of California Press, 1986. P. 327–331.
67. *Berlin I.* Personal Impressions. 2nd ed. N. Y.: The Viking Press, 1981. XXX, 219 p.
68. *Casella G.* Une grande première des Ballets Russes «La Belle au bois dormant» // Comoedia. 1921. 8 novembre.
69. Correspondance Ernest Ansermet — Igor Strawinsky (1914–1967). Édition complète: in 3 vols. Vol. II. Les Années de dispute: 1937–1939 / éd. par C. Tapolet. Genève: Georg, 1991. VIII, 261 p.
70. *Craft R.* Asaf'yev and Stravinsky: foreword // Asaf'yev Boris. A Book about Stravinsky / transl. by Robert French. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982. P. VII–XXVIII. (Russian Music Studies, № 5).
71. *Craft R.* Present Perspectives: Critical Writings. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1984. X, 433 p.
72. [*Craft R.*] Selected Source Material from «A Catalogue of Books and Music Inscribed to and/or Autographed and Annotated by Igor Stravinsky» // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist / ed. J. Pasler. Berkeley; L. A.: University of California Press, 1986. P. 349–357.
73. *Craft R.* Stravinsky: Glimpses of a Life. L.: Lime Tree, 1992. XV, 381 p.
74. *Craft R.* Stravinsky: Chronicle of a Friendship / Revised and Expanded Edition. Nashwill; London: Vanderbilt University Press, 1994. XV, 588 p.
75. *Craft R.* Strawinsky: Einblicke in sein Leben. Zürich; Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2000. 464 S.
76. Dearest Bubushkin: The Correspodence of Vera and Igor Stravinsky, 1921–1954, with Excerpts from Vera Stravinsky's Diaries 1922–1971 / ed. by R. Craft; transl. from Russian by L. Davydova. L.: Thames and Hudson, 1985. 239 p.
77. *Dufour V.* Stravinski et ses exégètes (1910–1940). Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 2006. 276 p.
78. *Dushkin S.* Working with Stravinsky // Igor Stravinsky / ed. by E. Corle. N. Y.: Duell, Sloan and Pearce, 1949. P. 179–192.

79. *Libman L.* And Music at the Close: Stravinsky's Last Years: A Personal Memoir. N. Y.: W. W. Norton, 1972. 400 p.
80. *Maritain J.* Art et scolastique // Jaques et Raïssa Maritain. Oeuvres completes: in 17 vols. Vol. I. Fribourg: Editions Universitares Suisse; P.: Edition Sain-Paule, 1986. P. 669–784.
81. *Souvtchinsky P.* Le «Stravinsky» d'Igor Glebov // Musique: Revue mensuelle de critique, d'histoire, d'esthétique et d'information musicales. Année 3. №6. 1930. P. 250–253.
82. *Stravinsky I., Craft R.* Memories and Commentaries. L.: Faber and Faber, 2002. XXII, 311 p.
83. Stravinsky: Sintflut mit Seife // Der Spiegel. 1962. №27. S. 70–71.
84. *Strawinsky D. et Th.* Au coeur du Foyer: Catherine et Igor Strawinsky, 1906–1940. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 1998. 179 p.
85. *Strawinsky Th.* Causerie sur Igor Strawinsky // Schweizerische Musikzeitung. 83. Jg (1943). H. 12. Dezember. S. 391–400.
86. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra: in 2 vols. Berkeley; L. A.: University of California Press, 1996. XXIV, 966; VI, 788 (p. 969–1757) p.
87. *Varunts V.* Stravinsky protestiert // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung. №6. March. 1993. S. 35–37.
88. *White E. W.* Stravinsky: The Composer and his Works. L.: Faber and Faber. 2nd ed., 1979. 656 p.

Приложение

«Известия» 1 мая 1935, №103 (5656)[85]

И. Соллертинский
Бетховен и советская культура

«Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю — вот какие чудеса могут делать люди». Это говорил об одной из сонат Бетховена Владимир Ильич Ленин.

Бетховен был величайшим революционным музыкантом: свои симфонии он писал не для избранных «аристократов духа» и не для утонченных гурманов. Он сочинял для тех миллионов, к которым адресовано его гениальное музыкальное завещание — Девятая симфония.

Только Октябрьская революция могла осуществить бетховенское завещание. Только благодаря художественной политике великой партии Ленина-Сталина бетховенская музыка дошла не до воображаемых, а до реальных миллионов слушателей. Редкая юбилейная дата, редкий праздник красного календаря, редкий выездной концерт симфонического оркестра в рабочий клуб обходится у нас без исполнения бетховенских произведений. Бетховена играют в многочисленных кружках самодеятельные составы балалаечников и мандолинистов, его поют рабочие хоры на музыкальных олимпиадах, его слушают по радио колхозники,

[85] Надпись на газетной вырезке сделана рукой И. Ф. Стравинского.

его драматический шедевр — оперу «Фиделио» — ставит в Ленинграде заводской оперный кружок; на сонатах Бетховена вырабатывает свой стиль, стиль советской исполинской культуры, блестящая фаланга молодых дарований, лауреатов всесоюзных конкурсов, завоевывающих советскому исполнителю мировое имя. Мы не говорим уже о наших филармониях, где бетховенский «цикл» обычно является центром концертного сезона.

Разумеется, все это не случайно. Бетховен — современник и друг французской революции, оставшийся ей верным даже тогда, когда во время якобинской диктатуры от нее отшатнулись слабонервные гуманисты типа Шиллера, предпочитавшие истреблять тиранов только бутафорским мечом на сценических подмостках. Бетховена — гениального плебея, гордо повернувшегося спиной к императорам, князьям и магнатам, — этого Бетховена мы любим за его несокрушимый оптимизм, за его мужественную скорбь, за вдохновенный пафос борьбы, за железную волю, помогшую ему схватить судьбу за горло.

Глухота поразила Бетховена в самом расцвете его творческого гения. Но Бетховен не замкнулся в себе, не поддался малодушной меланхолии, не искал утешения в пессимистической философии. Он продолжал писать музыку, где все интенсивнее звучал мотив конечной победы освобождающегося человечества. Недаром Ромэн Роллан для своей знаменитой серии героических жизней выбрал первым Бетховена.

Однако на Западе сейчас Бетховен не слишком в чести. Законодатель современных музыкальных мод Игорь Стравинский даже отказывает ему в звании великого композитора. Бетховен-де изменил идеалу «чистого музицирования, наводнил музыку философией, политикой и моральными проблемами».

«Он варвар, он плебей!» — морщится на страницах одного из последних номеров парижского «Музыкального обозрения» известный французский критик Андрэ Сюарес. «Как вульгарна его оптимистическая мораль, как он похож на выскочку из низов, желающего взбудоражить избирателей на публичном собрании!» Поэтому назад от Бетховена, к Люлли, к возрождению феодальной оперы, к камерному стилю аристократических салонов, к полифоническим мессам XVII века, — лишь бы подальше от музыки революции. Жалуются на Бетховена и благоговеющие перед фюрером германские профессора музыковеды: уж очень трудно загримировать всклокоченного якобинца в музыке под белокурого зверя «чистейшей тевтонской крови»!

Идеологам империалистической буржуазии с Бетховеном не по пути. Сбываются пророческие слова основоположников марксизма. Единственным законным наследником величайших культурных ценностей прошлого столетия становится пролетариат. Он сумел отвоевать Бетховена у капиталистического мира, он сумел насытить свои массовые празднества, дни побед великой социалистической стройки ликующими звуками бетховенской музыки. Он сумеет и воспитать композиторов, которые, творчески овладевая лучшими принципами героического искусства Бетховена, создадут своих симфонических Чапаевых.

Ярослав Тимофеев

ЭТЮД В БАСОВЫХ ПОЛУТОНАХ: ОБ ЭСКИЗАХ АРИИ ШАКЛОВИТОГО В ОРКЕСТРОВКЕ СТРАВИНСКОГО

«Я оркестровал знаменитую и банальную арию Шакловитого», — вспоминает Стравинский, повествуя биографу о своей работе над «Хованщиной» в редакции Дягилева [23, *62*]. В скептически-небрежном тоне выдержаны все ретроспективные высказывания Игоря Федоровича об уникальной постановке «Русских сезонов» — и в тридцатые годы («Кроме упомянутой работы, я не принимал никакого участия в этой редакции, будучи всегда убежденным противником всякой аранжировки существующего произведения, сделанной не самим автором» [10, *90*]), и в пятидесятые («Дягилев, к сожалению, заботился не столько о хорошей инструментовке оперы и избавлении ее от Римского-Корсакова, сколько о том, чтобы наша версия стала новым средством продвижения Шаляпина» [23, *61*]).

Однако в 1949 году, составляя каталог своих рукописей, Стравинский снабдил скромные оркестровые наброски арии Шакловитого весьма подробным и уважительным титулом: *Fragment d'un Air / de Chaklovity (Khovanstshina / de Moussorgsky) que j'avais / orchestré pour les spectacles / de S. De Diaguilew [sic] aux / «Champs Elysées» printemps / 1913 / IStr*[1].

Анализ этих набросков, коему и посвящена данная статья, докажет, что во время работы над арией Шакловитого Стравинский отнюдь не относился к ней как к банальной. Его изысканная инструментовка, не сравнимая с версиями Римского-Корсакова и Шостаковича по детализированности, была тщательно продумана и выполнена с предельной степенью ответственности.

Тимофеев Ярослав Ильич — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, музыкальный обозреватель газеты «Известия»

Поздний скептицизм же, несомненно, был обусловлен печальной судьбой всего дягилевского проекта и арии Шакловитого в особенности. И главным виновником развала первоначальной стройной концепции Дягилева[2] Стравинский не без оснований считал гения оперного искусства Федора Шаляпина — исполнителя роли Досифея, которую Дягилев позиционировал как заглавную партию «Хованщины». Чтобы проследить влияние Шаляпина на ход работы Стравинского и дальнейшую судьбу его партитуры, совершим небольшой экскурс в историю парижской постановки.

Хорошо известно, что даже в работе над «реставрационными» проектами (будь то «Спящая красавица» или «Хованщина») Дягилев никогда не гнушался вольными вторжениями в оригинальный текст, если полагал их театрально или музыкально оправданными. При разработке концепции «Хованщины» одной из «лакомых» (и, скорее всего, самых ранних) идей Дягилева была трансплантация арии «Спит стрелецкое гнездо» из баритоновой партии «архиплута» Шакловитого в басовую партию Досифея (что означало дополнительный эффектный выход Шаляпина, с которым Дягилев уже в начале 1910 года заключил договор[3]). При этом новая оркестровка, заказанная Стравинскому, должна была освободить арию от «лихих» правок и сокращений Римского-Корсакова, сделав ее в музыкальном отношении более близкой оригиналу Мусоргского.

Как только в прессу попали первые сообщения о готовящейся премьере, Дягилев обрел неожиданного противника своего проекта в лице Шаляпина[4]. Петербургское «Вечернее время» в конце января 1913 года[5] сообщило, что «Ф. И. Шаляпин, <...> узнав о предполагаемых пертурбациях с “Хованщиной”, отказался участвовать в подобной переделке и настаивает, чтобы “Хованщина” шла в том же виде, что и в Москве[6]. Отказ этот, точно так же как и вопрос о самой реставрации оперы Мусоргского, крайне волнует наш артистический мир» [16][7].

---

[1] «Фрагмент Арии Шакловитого (“Хованщина” Мусоргского), которую я оркестровал для спектаклей С. Дягилева в “Елисейских полях” весной 1913 ИСтр[авинский]».

[2] Об этом см. в нашей статье [11].

[3] Документ не опубликован; хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Персона Шаляпина вообще возбуждала в Дягилеве творческую фантазию, он видел этого артиста во всевозможных ипостасях. 28 ноября 1913 года в «Петербургской газете» Дягилев анонсировал свои «шаляпинские планы» на следующий год: Федор Иванович должен был петь одновременно партии Галицкого и Кончака в одном спектакле (Кончака — впервые), партию Сальери в опере Римского-Корсакова, причем на английском языке (ради лондонской публики), а также танцевать Шаха в «Шехеразаде», впервые выступив в амплуа балетного солиста [17] (газетная вырезка, принадлежавшая Стравинскому, хранится в Фонде Пауля Захера в Базеле, шифр 093.1/1684–1685).

[4] Подробнее о масштабной газетной полемике вокруг «Хованщины» см. в нашей статье [11].

[5] Даты событий, происходивших за рубежом, приводятся по григорианскому календарю; происходивших в дореволюционной России — по юлианскому.

[6] Постановка Большого театра (12 декабря 1912 года), в которой Шаляпин предстал не только в образе Досифея, но и в качестве художественного руководителя.

[7] Во всех цитатах сохранены авторские орфография и пунктуация; стандарты дореволюционной орфографии не учитываются.

Публикацию в «Вечернем времени» мы цитируем по газетной вырезке из архива Стравинского, которая находится ныне в Фонде Пауля Захера, шифр 093.1/1686–1687. Игорь Федорович хранил три газетные публикации, касающиеся «Хованщины». Возможно, их переслал композитору Дягилев, как бывало в других подобных случаях. Помимо упомянутой заметки, это две

Опрошенные журналистом артистки Мариинского театра, участвовавшие в постановке «Хованщины», в один голос поддержали шаляпинский демарш. Евгения Збруева, исполнительница роли Марфы, заявила:

«Мне кажется, да и об этом говорила целая группа музыкантов во главе со скрипачом проф. Ауэром, что у Стравинского очень мало музыки, и если это музыка будущего, то очень далекого. И вот этому композитору поручают переделывать то, что уже раз сделано Н. А. Римским-Корсаковым. Естественно, что Ф. И. Шаляпин на это не пойдет» [16].

Еще более категорична сопрано Александра Гвоздецкая, которой доводилось выступать в весьма контрастных партиях лютерки Эммы и раскольницы Сусанны — схожих, впрочем, предельным эмоциональным градусом:

«Затею г. Дягилева я считаю никчемной. Зачем показывать французам и англичанам то, чего мы еще сами русские не видели. Если мы допустили поставить оперу Мусоргского в том виде, в каком она оркестрована и редактирована Н. А. Римским-Корсаковым, то зачем требовать лишнего труда от Ф. И. Шаляпина для Парижа и Лондона. Ему придется все сызнова делать, а Ф. И., как известно, не любит показывать публике не отделанные, наспех приготовленные, роли» [16].

Неопределенность сохранялась довольно долго — до 22 (9) марта, когда от премьеры новой «Хованщины» коллектив «Русских сезонов» отделяло чуть больше двух месяцев. К тому времени Стравинский и Равель уже встретились в Кларане (Равель прибыл к берегам Женевского озера 18 марта), готовые приступить к работе. Дабы не задерживать начало «реставрации», Дягилев вернулся к проблеме и созвал на петербургской квартире Шаляпина совет.

Как уведомляет петербургское «Обозрение театров» от 10 марта 1913 года [14], в итоге переговоров Шаляпин согласился на финальный хор Стравинского, а Дягилев дал обязательство оставить партию Досифея без каких-либо изменений и исполнять ее в оркестровой редакции Римского-Корсакова. Также Шаляпин смирился с включением в свою партию арии Шакловитого[8].

Однако в последние дни перед премьерой маятник настроения Шаляпина успел еще раз качнуться в обратную сторону. «Театр и искусство» свидетельствует: «Когда накануне представления “Хованщины” в Париже была ошикана музыка того же Стравинского “Весна священная”, Федор Иванович наотрез отказался петь “Хованщину” Мусоргского — Стравинского» [15].

Общеизвестная дата премьеры «Хованщины» — 5 июня. Но Крафт указывает [25, I, *56*], что спектакль был назначен на 31 мая, то есть всего двумя днями позже «Весны священной», — это объясняет смысл вышеприведенной заметки[9]. Если «Театр и искусство» и Крафт правы, то премьера была отложена на пять дней — очевидно, именно из-за демарша Шаляпина. Остается только догадываться, какая выдержка потребовалась Дягилеву, чтобы пережить не только

статьи из «Биржевых ведомостей»: «Реставрация “Хованщины”» с подборкой мнений восьми петербургских музыкальных деятелей (№ 13359, 22 января 1913, шифр в Фонде Пауля Захера 119.1/834) и открытое письмо Дягилева главному редактору, в котором импресарио выступил в защиту Стравинского и себя самого [1] (шифр в Фонде Пауля Захера — 119.1/835).

[8] О последнем факте известно из воспоминаний хормейстера постановки Даниила Похитонова [5, *245*]. Вопрос хронологической достоверности его воспоминаний рассмотрен нами в статье: [11, *183*].

[9] Ее автор мог ошибиться на один день («Весна священная» была «ошикана» не накануне, а за два дня до представления «Хованщины»), но едва ли на неделю.

грандиозный скандал вокруг «Весны священной», но и угрозу срыва амбициозной и дорогостоящей премьеры «Хованщины» — и все это буквально за 48 часов.

5 июня Шаляпин все-таки вышел на сцену Театра Елисейских полей и с привычным успехом исполнил партию Досифея[10]. Но ни арию Шакловитого, ни Заключительный хор Стравинского он не пел.

Сам Стравинский в поздние годы как минимум дважды комментировал поведение Шаляпина — оба раза в весьма экспрессивных выражениях. «Этот идиот со всех точек зрения, кроме вокальных, да и с некоторых из вокальных тоже, не мог понять ценности такой инструментовки» [23, *61–62*], — объяснял композитор в беседе с Крафтом. А в черновике письма Брайткопфу и Хертелю он прямо связал печальную судьбу дягилевской редакции с персоной Шаляпина: «К сожалению, они [оркестрованные Стравинским и Равелем фрагменты «Хованщины»] так никогда и не были исполнены из-за Шаляпина, который, как примадонна, относился негативно к любым изменениям или улучшениям привычной ему версии»[11].

Найти логику в капризах Федора Шаляпина не так сложно, как кажется. Безусловно, на первом витке скандала он искренне выражал «праведный гнев», защищая редакцию Римского-Корсакова: тогда открытое пренебрежение, которое выказывал к ней Дягилев, осознавший ее ущербность, почти всеми русскими музыкантами воспринималось как кощунство (напомним, со дня смерти патриарха петербургской композиторской школы к тому моменту не прошло и пяти лет).

Но не меньшую (а по мере приближения премьеры — все большую) роль играла и знаменитая лень Шаляпина, который не любил учить новые партии и тем более не видел смысла в переучивании уже готовой (об этом, кстати, довольно

---

[10] К тому времени «стаж» Шаляпина-Досифея насчитывал уже 16 лет. Впервые он спел эту партию в частной опере Мамонтова 12 ноября 1897 года. А к премьере в Мариинском театре 7 ноября 1911 года Шаляпин, ставший, как и годом позже в Москве, художественным руководителем проекта, впервые внес свои изменения в структуру оперы — полностью изъял вторую картину IV действия (отъезд Голицына).

[11] Черновик письма в издательство *Breitkopf & Härtel* от 5 апреля 1958 года. Не опубликован; хранится в Фонде Пауля Захера, шифр 81.1/1200. Любопытно, что, рассказывая о дягилевской «Хованщине», Стравинский здесь даже не упоминает о «подлинном Мусоргском» — свою и равелевскую работу он преподносит как «несколько фрагментов оперы в нашей версии и нашей оркестровке».

Обе приведенные здесь цитаты в ходе работы над текстом письма были зачеркнуты Стравинским, в чистовик они не вошли.

Стоит отметить, что отношение Стравинского к Шаляпину отнюдь не было односторонним. В «Экспозициях и разработках» он говорит: «Человек большого музыкального и театрального таланта, Шаляпин в лучших своих проявлениях был потрясающим исполнителем. <...> Плохие отзывы на него начинали появляться только тогда, когда он выходил в одной роли слишком часто, как это было, например, с “Борисом”, в котором он с каждым следующим спектаклем становился все более и более напыщенным (я не знаю эквивалента русскому слову “хам”)» [24, *56*].

Воспоминания Стравинского полностью подтверждаются критической статьей Равеля, опубликованной полувеком ранее, точно в день премьеры «Хованщины», 5 июня 1913 года: «М.[есье] Шаляпин по-прежнему величайший оперный артист нашего времени, и у меня есть серьезные причины восхищаться, помимо прочего, тем, как он обращается с речитативом, — почти говорит, следуя за мелодическим контуром. Но он начинает терять технику. В “Борисе Годунове” есть чисто лирические места, где необходимо именно пение и где темповые указания композитора нужно уважать. И ни одно из этих мест не нуждается в помощи зловещего гогота и пещерного стона, которые производят столь грубый и антимузыкальный эффект» [22]. Статья приведена в [20, *313–315*], английский перевод — [21, *369–371*].

прямо говорит Александра Гвоздецкая в вышеприведенной реплике)[12]. Еще одним доводом против переучивания в данном случае были амбиции Шаляпина — художественного руководителя. Ведь сам он, ставя «Хованщину» в Москве в конце 1912 года, отнесся к тексту Мусоргского — Римского-Корсакова отнюдь не как к неприкосновенному:

«Мне казалось, что в интересах большего драматизма, большей выпуклости некоторые такты следует изменить, здесь — задержать, там — ускорить. Дирижер, указывая на пометки автора — аллегро, модерато, — протестовал против моих указаний, не желая нарушать требований автора, но, в конце концов, согласился со мною. Замечу, что вообще я строго придерживаюсь авторских указаний, только в этом случае решился незначительно отступить от них» [13, I, *179*].

Между тем, подробная рецензия Григория Прокофьева позволяет установить, что «незначительные отступления» выразились в полном отсутствии картины отъезда Голицына и сцены казни стрельцов (Прокофьев называет шаляпинские купюры «попыткой обокрасть партитуру» и «главнейшим минусом отчетной постановки» [6]). Еще одна режиссерская вольность касалась сцены Эммы, Андрея и Марфы, которая была перенесена в будку подьячего.

Таким образом, в действительности Шаляпин защищал перед Дягилевым не только редакцию Римского-Корсакова, но и собственную версию «Хованщины», наверняка будучи уверенным в ее превосходстве.

Наконец, непосредственно перед премьерой добавилась и третья причина — провал «Весны священной», который, очевидно, заставил Шаляпина беспокоиться по поводу своего успеха в спектакле, связанном с именем «ошиканного» Стравинского.

В итоге Шаляпин не выучил даже то немногое, на что согласился в марте, — ни арию «Спит стрелецкое гнездо», ни партию Досифея в Заключительном хоре Стравинского[13]. В хоре, впрочем, ему все же довелось спеть. Дирижер парижской постановки Эмиль Купер вспоминает, как это было: «Шаляпин никогда не желал выучить заключительной сцены с хором, написанным Стравинским. Дирижируя левой рукой, я правой показывал, когда ему следует петь вверх и когда вниз» [3, *157*][14]. Довести финальный хор до «рабочего состояния» удалось

---

[12] Проблемы такого рода не были новы для Дягилева. Михаил Кальвокоресси вспоминает разговор с импресарио, во время которого последний уверял, что исполнять «Бориса» в оригинальной версии невозможно, потому что певцы и хористы знают только адаптацию Римского-Корсакова. Кальвокоресси согласился [18, *178*].

[13] Еще одной «жертвой» Шаляпина стала, как и в московской постановке, вторая картина IV акта (отъезд Голицына и казнь стрельцов). Рабочий клавир Дягилева (подробнее о нем — в примеч. 21 на с. 67) показывает, что первоначально эта картина должна была быть сокращена, но не купирована целиком. Более того, во время пресловутого совета на квартире Шаляпина Дягилев настоял на присутствии сцены отъезда Голицына (об этом известно со слов Евгении Збруевой:

«Ф. И. Шаляпин однако не желал никаких изменений в опере и только согласился восстановить обычно пропускаемую сцену, касающуюся князя Голицына» [16]). Однако в итоге вся вторая картина «пошла под нож», и эта часть оперы приобрела очертания, в точности совпадающие с московской редакцией Шаляпина.

[14] Ситуацию делает особенно комичной тот факт, что вся партия Досифея в Заключительном хоре Стравинского исчерпывается простейшими 25 тактами, в которых звучит знаменитая раскольничья мелодия, использованная в заключительной сцене Римского-Корсакова и хорошо знакомая Шаляпину. Выпускник ДМШ со средними способностями сможет запомнить эти такты за несколько минут.

к четвертому спектаклю — 16 июня. На первых трех Дягилеву пришлось вернуться к финалу Римского-Корсакова, ради отказа от которого была проделана столь серьезная работа.

Спеть сольную арию под манипуляции Купера, однако, едва ли было возможно. Присутствовавший на премьере Анатолий Луначарский, в то время рецензент журнала «Театр и искусство», подтверждает: «Великолепная песня Шакловитого “Спит стрелецкое гнездо” — вырезана» [4].

Ария Шакловитого в оркестровке Стравинского осталась музыкой, написанной «в стол»: редчайший случай в биографии Игоря Федоровича. Разумеется — учитывая авторитет и популярность Стравинского — ее исполняли бы многократно в последующие годы, если бы рукопись не была утрачена. Однако о судьбе манускрипта (как и партитуры Заключительного хора) после 1913 года доподлинно ничего не известно. До 2012 года исследователи возлагали надежды на архив Сержа Лифаря, наследника Сергея Дягилева, недоступный из-за сложного характера музы и душеприказчицы Лифаря, шведской графини Лиллан Алефельд-Лаурвиг. Но графиня умерла 27 августа 2008 года, и 13 марта 2012 года на аукционе в Женевском *Hôtel des Ventes* было распродано все остававшееся в архиве. Рукописей «Хованщины» среди лотов не оказалось.

Все, что сохранилось от этой работы Стравинского, — шесть страниц эскизов, хранящихся в Фонде Пауля Захера в Базеле. До сих пор не существует ни одного музыковедческого анализа этих рукописей. С. И. Савенко посвящает им один абзац [8, *234*], В. П. Варунц — два предложения [9, II, *27*], Э. У. Уайт — три строки [30, *600*], Р. Крафт [26, *607*] и Р. Тарускин [29, *1068–1069*] — по одной сноске. При более детальном рассмотрении, однако, оказывается, что эти скромные эскизы ставят перед исследователем весьма серьезные вопросы и к тому же предлагают несколько поистине детективных загадок — как музыкально-исторических, так и композиционных.

Мы говорим «рукописи» — во множественном числе — не случайно. Их две, и в каталоге Фонда Пауля Захера первая названа «черновиком», вторая — «чистовиком» [27, *45*]. Основания для таких дефиниций есть: к примеру, название первой рукописи зачеркнуто, и она содержит куда меньший фрагмент арии, чем вторая. Но по большому счету степень «чистоты» и в том, и в другом случае относительна. Оба манускрипта Стравинский начинал писать как чистовики, а в процессе работы они постепенно превращались в черновики («истинный», окончательный чистовик, как уже говорилось, утерян). Такая постепенная модуляция из одного рукописного жанра в другой вообще была свойственна Стравинскому: по мере продвижения к концу беловой рукописи он обычно уделял все меньше внимания как формальным признакам чистовика (ровность тактовых линий, точность акколад), так и содержательным (наличие и степень подробности темповых, динамических, артикуляционных указаний)[15].

Два манускрипта были вложены Стравинским в одну папку, а папка — в конверт.

Папка представляет собой двойной лист размером 31,6 x 24,4 см (12,5 x 9,5 дюймов) из тонкого картона серо-сиреневого цвета, в хорошем состоянии. На первой странице черными чернилами, крупными буквами сделана надпись, по вертикали находящаяся посередине с небольшим сдвигом вверх, по горизонтали — посередине

[15] Характерным примером может служить рукопись-партичелло Заключительного хора к «Хованщине», проанализированная нами в статье [12].

со сдвигом вправо. Этот подробный заголовок на французском языке (см. с. 60), вне всякого сомнения, сделан рукой Стравинского.

Несколько иначе он представил свою работу на лицевой стороне конверта:

Fragment d'un Air de / Chaklovity (de la Khovanstchina / de Moussorgsky) en mon / orchestration / IStr.

Обращает на себя внимание разница в написании слова «Хованщина», причем ни один из вариантов Стравинского не соответствует общепринятой французской транскрипции (*Khovantchina*). Впрочем, это немыслимо трудное для европейского уха слово, по преданию изобретенное Петром I, вообще не имеет единственно верной транскрипции: мы сталкивались с более чем десятью вариантами написания только лишь в английском, немецком и французском языках.

Конверт из плотной бумаги серого с оттенком зеленого цвета на оборотной стороне внизу снабжен маркировкой: *The Hubbs Lines. Clasp Envelope / No. 97 – 10 x 13*[16]. На той же стороне вверху находится отгибающаяся алюминиевая полоска (для закрытия конверта) со следами использования. Клеевой слой не нарушен.

Вероятно, конверт был в употреблении ранее, до того как стать местом хранения арии Шакловитого: его состояние заметно хуже, чем у папки. С правого края есть небольшой надрыв.

Нанося на конверт вышеприведенную надпись, Стравинский расположил его в альбомной ориентации. Надпись размещена в центре, по вертикали с небольшим сдвигом вниз, по горизонтали — со сдвигом вправо. В отличие от заголовка на папке, здесь Стравинский использовал не чернила, а простой карандаш, мягкий и незаостренный, — возможно, потому, что на рыхлой бумаге конверта чернила бы растеклись.

Под заголовком другой рукой (вероятно, Роберта Крафта) простым карандашом (более тонким) добавлена дата: *(1913)*.

В левом верхнем и правом нижнем углах (если принять альбомную ориентацию, избранную Стравинским), зеркально по отношению друг к другу расположены две одинаковые надписи, сделанные очень толстым красно-бордовым карандашом, который со временем немного смазался: *EL-2*^{Bis}. Обе надписи подчеркнуты тем же карандашом, а в левом верхнем углу им же перечеркнут еще один шифр, обведенный в кружок: *69/27* (шифр вписан простым карандашом, но не тем, которым сделаны иные надписи на конверте).

Красные шифры, как и надписи Стравинского, по всей вероятности, относятся к 1949 году: тогда Стравинский вместе с Крафтом составлял каталог своих рукописей, привезенных ему из Парижа, с целью продажи[17]. Следовательно, шифр *69/27* был нанесен ранее, когда конверт использовался для других целей, и теперь был зачеркнут как более не актуальный.

Сходство почерка и размера букв обеих надписей Стравинского (на конверте и на папке) убеждает в том, что они были сделаны одновременно. А совпадение сгибов на одной из сторон конверта и папки свидетельствует о том, что хранились они в архиве Стравинского вместе.

---

[16] Размер конверта в дюймах.

[17] Как пишет Крафт [25, III, *514*], уезжая из Франции в 1939 году, Стравинский оставил значительную часть своих манускриптов и книг в Париже. Чистовые рукописи он разместил в банковском сейфе, а черновики — в подвале своего дома на улице Антуан-Шантен (Antoine-Chantin), 7. Часть архива, хранившуюся в подвале, Стравинскому и привезли в Америку в 1949 году.

В январе 1970 года на конверт была нанесена еще одна архивная метка: тогда агент Стравинского Арнольд Вайсбергер (Arnold Weissberger) пригласил знаменитого каталогизатора и оценщика архивов Зигмунда Ротшильда (Sigmund Rothschild) составить новую опись рукописей Стравинского, опять-таки в целях последующей продажи[18]. Метка *Rothschild Nr. 8* находится в самом верху, немного левее центра; она выполнена тонким простым карандашом и обведена в неровный прямоугольник. Тогда же, в 1970 году, в правом верхнем углу простым карандашом была написана цифра 8, обведенная в кружок.

Первая рукопись выполнена на половине двойного листа 22-строчной нотной бумаги (34,1 x 25,6 см)[19] — вторая половина листа была оторвана. Бумага бежевая, с небольшим глянцем. У места отрыва есть потемнения, в правом нижнем углу — короткий сгиб. Лист хранился в папке сложенным пополам по горизонтали. Во всю длину первой страницы тянется грязный след, оставленный каким-то длинным, сужающимся к концу предметом — возможно, ножом — уже после нанесения нотного текста.

Второй манускрипт представляет собой два одинарных листа плотной бархатистой светло-бежевой бумаги размером примерно 28,5 x 22,7 см. Листы были вырезаны вручную (вероятно, самим Стравинским), поэтому их края слегка неровны и не совпадают друг с другом.

Изначально это была бумага без нотных станов — они прочерчены стравигором[20], кое-где довольно неровно. На первой странице 15 строк, на второй и третьей — по 14, на последней — 12. Стравинский работал стравигором с таким нажимом, что на обратных сторонах листов остались рельефные следы.

Вопрос, почему в работе над арией Стравинскому понадобились два черновика, а не один, ведет нас к самой странной загадке, которую ставят эти манускрипты перед исследователем.

На первой странице первой рукописи вверху рукой Стравинского помещен следующий заголовок: *Арія Шакловитаго, / которую поетъ въ Парижской редакціи С. П. / Дягилева Досифей. Инструментовано / мною по оригиналу Мусоргского на $\frac{1}{2}$ тона ниже / Игорь Стравинский.*

Транспонировать арию на полтона предписал Стравинскому Дягилев. Этот факт известен благодаря дягилевскому рабочему клавиру «Хованщины» в издании Бесселя (Петербург, 1883), хранящемуся ныне в Британской библиотеке, — именно в нем импресарио расписал и разметил все детали своей редакции[21].

---

[18] Об этом см.: [25, III, *513*].

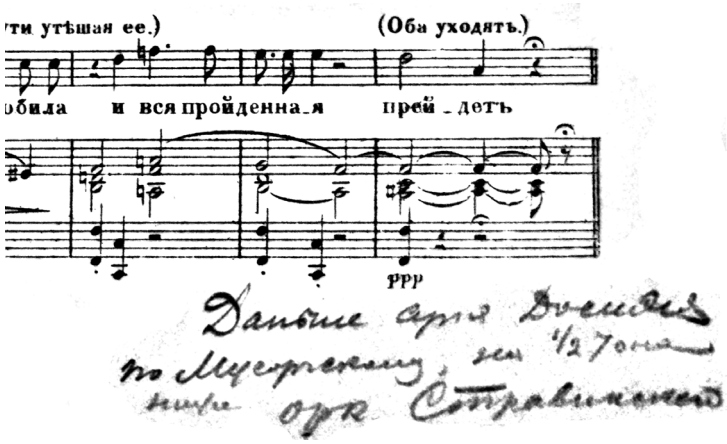
[19] Как и многие рукописи Стравинского 1912–1913 годов (например, двух- и четырехручная фортепианные транскрипции «Весны священной» и партичелло Заключительного хора к «Хованщине»), этот черновик выполнен на бумаге братьев Фётиш (*Lausanne – Foetisch Frères S. A. – Vevey. A 22*).

[20] Изобретенный и запатентованный Стравинским инструмент для разлиновки бумаги.

[21] В Британскую библиотеку клавир попал лишь в 2007 году в качестве дара Оливера Нейбора (Oliver Neighbour), библиотекаря и архивариуса. Во время личной встречи с автором данной статьи 6 марта 2013 года Нейбор сообщил, что приобрел клавир вместе с тетрадью эскизов Заключительного хора Стравинского к «Хованщине» в 1957 году в магазине антиквариата «Кеннет Маммери» (*Kenneth Mummery*). 11-й выпуск музыкального каталога «Кеннет Маммери» подтверждает, что клавир и тетрадь выставлялись на продажу — сдвоенный лот (№34) стоил 75 фунтов стерлингов [19, *4*].

Известно, что тетрадь эскизов 6 июля 1913 года была подарена Стравинским Михаилу Кальвокоресси (1877–1944), музыкальному критику и увлеченному пропагандисту Мусоргско-

Внизу страницы, предшествующей арии Шакловитого, в этом клавире стоит пометка Дягилева: *Дальше ария Досифея / по Мусоргскому, на ½ тона / ниже орк. Стравинского*[22].



Ил. 1

Понять, почему Дягилев, стремившийся к «подлинному Мусоргскому», решил отказаться от столь важной для этого композитора тональной краски ми-бемоль минора, не составляет труда. Дело в Шаляпине: ведь партию Шакловитого в опере поет баритон, а для баса Шаляпина протянутый соль-бемоль первой октавы в конце арии был бы рискованным — как прекрасно знал Дягилев, звуки *f*[1]–*ges*[1] обозначали верхние рубежи шаляпинского диапазона[23].

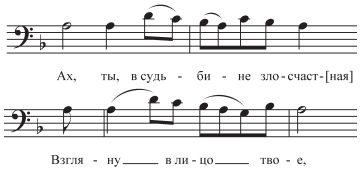
На этом историю можно было бы закончить, однако заголовок второй рукописи Стравинского гласит: *Арія Шакловитаго (Въ редакціи С. П. Дягилева / арія Досифея) инструментовано по / рукописи М. П. Мусоргскаго на ½ / тона выше* [sic] *И. Ф. Стравинскимъ.*

Абсурдность ситуации усугубляется тем, что ни один из эскизов Стравинского не соответствует тональностям, заявленным в его собственных заголовках: первый написан в до-диез миноре, второй — в тональности оригинала, ми-бемоль миноре.

го. Не исключено, что и клавир «Хованщины» достался Кальвокоресси в подарок от Игоря Федоровича.

[22] Фото сделано куратором музыкальной коллекции Британской библиотеки Николасом Беллом по просьбе автора данной статьи. Публикуется впервые.

[23] Еще одной причиной для выбора именно ре минора в качестве новой тональности могла стать культурная память Дягилева: многократно петая Шаляпиным ария Сусанина из «Жизни за царя», написанная в ре миноре, схожа с арией Шакловитого не только эмоциональным настроем, но и музыкальным тематизмом: первая фраза у Мусоргского почти точно воспроизводит вторую фразу Глинки (пример из арии Шакловитого приводится в «тональности Дягилева»):



Сходство двух арий подметил в своей статье о «Хованщине» еще Вячеслав Каратыгин [2, *211*].

Исследователи, писавшие о тональности арии, оказывались в тупике. Варунц [9, II, *27*], не будучи знаком с рукописями, недоумевает по поводу необходимости переносить арию в ре минор (как было указано Дягилевым), куда она в реальности так и не была перенесена. Видевший автографы Тарускин [29, *1069*] выдвигает любопытное, но ничем не подкрепленное предположение о том, что существовала еще одна авторская рукопись Мусоргского в ре миноре (при том значении, которое Мусоргский придавал тональностям, подобное едва ли возможно). Эту рукопись, продолжает Тарускин, видел Дягилев, но затем она должна была таинственно исчезнуть из собрания Публичной библиотеки, поскольку Павел Ламм, детально проанализировавший все собрание манускриптов «Хованщины», о ней не упоминает. Крафт и Вера Стравинская [26, *607*], доверившись второму заголовку Стравинского и ознакомившись с оперой, очевидно, лишь в редакции Шостаковича, опрометчиво заявляют, что «и у Стравинского, и у Шостаковича музыка транспонирована на полтона выше по отношению к оригиналу Мусоргского».

На наш взгляд, наиболее логичное объяснение тональных «блужданий» арии Шакловитого выглядит так.

Очевидно, что Стравинский, работая над «Хованщиной» в Швейцарии, не имел перед собой оригинала Мусоргского, хранящегося в Петербурге. Он делал свою оркестровку по копии, выполненной либо самим Дягилевым, либо (что более вероятно) переписчиком. Видимо, уже при снятии этой копии было учтено предписание, оставленное Дягилевым в клавире, — транспонировать арию на полтона вниз.

Следовательно, Стравинский получил для работы арию в ре миноре — и только это может объяснить его пометки о полутоновом понижении и повышении в тональности до-диез и ми-бемоль минор соответственно. Перенося арию в до-диез минор, он выполнял все то же требование Дягилева понизить тесситуру на полтона, не зная о том, что оно уже выполнено.

Как было сказано, 9 марта, через четыре дня после предполагаемой даты начала работы Стравинского и Равеля, Дягилев созвал совещание в Петербурге, в ходе которого Шаляпин пообещал спеть арию Шакловитого. Вполне вероятно, что, узнав о намерении Дягилева транспонировать арию ради тесситурного удобства, он воспротивился и потребовал оставить ее в оригинальной тональности — либо ради приверженности исходному тексту (как то было объявлено в газетах), либо из самолюбия: услышав из уст Дягилева, что долгий соль-бемоль первой октавы может быть опасен, он мог возразить, что справится с ним без труда.

Так или иначе, сразу после этого совещания Дягилев должен был позвонить или телеграфировать Стравинскому, чтобы сообщить о новых договоренностях и, в частности, сказать, что ария Шакловитого теперь будет звучать в ми-бемоль миноре.

Стравинский выполнил указание: оставив первую рукопись, он начал вторую в ми-бемоль миноре, продолжая пребывать в уверенности, что авторская тональность Мусоргского — ре минор, и потому снабдив манускрипт указанием «на ½ тона выше» (при этом наверняка возмущаясь «взбалмошностью» Шаляпина).

Эта гипотеза позволяет осуществить хотя бы предположительную датировку рукописей, в которых сам Стравинский не оставил никаких хронологических пометок.

Первый набросок, скорее всего, появился на свет между 18 и 23 марта[24]. Второй был выполнен между 23 марта и 20 апреля, более вероятно, в середине или конце этого весьма напряженного для Стравинского периода.

Дело в том, что одновременно с «Хованщиной» ему нужно было заниматься и «Весной священной»: запланировав две премьеры на 31 и 29 мая соответственно, Дягилев обеспечил Стравинскому цейтнот, поскольку к первому показу балета Игорь Федорович намеревался закончить и издать еще и четырехручное переложение «Весны». Именно поэтому Стравинский попросил Дягилева разделить труд «Хованщины» на двоих.

29 марта Стравинский дописал последний фрагмент в партитуру «Весны священной» — 11 тактов (цифры 86–87)[25]. Уже 6 апреля он поставил точку в клавире-партичелло Заключительного хора[26] (работа над которым должна была занять едва ли не все время с 29 марта).

6 апреля он, скорее всего, отложил материалы «Хованщины» и переключился на внушительный манускрипт четырехручной транскрипции «Весны священной» (завершен 15 апреля)[27]: ему нужно было срочно отправить ноты в Русское музыкальное издательство, которое таки успело невероятным образом выпустить их в свет до премьеры. Первая часть балета и две страницы из второй части в этой рукописи принадлежат руке копииста, однако весь остальной объем второй части писал лично Стравинский. Работа над одним из главных своих опусов наверняка сохраняла в его сознании приоритет перед необходимостью закончить редакцию «Хованщины».

Уже 21 апреля в 12.55 Дягилев отправил Стравинскому телеграмму:

Если можешь придатся [придраться] *рассрочке платежа и условию права петербурге откажись общей фразой что условия не подходят*[28] *шакловитый и хор высланы*[29].

---

[24] Игорь Федорович находился в Кларане с 25 февраля и мог приступить к работе над «Хованщиной», не дожидаясь приезда Равеля. Однако крайняя занятость Стравинского в то время и факт «разделения труда» между ним и Равелем по обоюдному согласию заставляет усомниться в таком предположении.

[25] Об этом см.: [25, I, *96*].

[26] См. рукопись Заключительного хора в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства, шифр ГИК 17813/2.

[27] Рукопись была обнаружена в архиве нынешнего наследника Игоря Федоровича, Джона Стравинского, Феликсом Майером в ноябре 2009 года. Ее факсимильное издание к 100-летию премьеры «Весны священной» готовит Фонд Пауля Захера.

[28] В первой части телеграммы Дягилев призывает Стравинского прекратить переговоры с московским Свободным театром касательно постановки оперы «Соловей».

[29] Фонд Пауля Захера, шифр 93.1/1669. Телеграмма написана по-русски во французской транслитерации. Во всех существующих изданиях ее текст приводится неверно. В англоязычном собрании писем Стравинского [25, II, *8*] так: «Отклони С. Петербург в общей фразе сказав что условия не подходят. Высылай [sic] Шакловитого и хор». В книге *Stravinsky in Pictures and Documents* [26, *98*] Крафт перевел текст совсем иначе: «Тебе заплатят рассрочкой из С. Петербурга за арию Шакловитого и хор». У Варунца — вариант, близкий первому (8, II, *60*): «Отклони [предложение] Петербурга в общих фразах, скажи, что не устраивают условия. Присылай [арию] Шакловитого и хор» (очевидно, Варунц сделал обратный перевод с перевода Крафта из *Selected Correspondence* [25]). Наиболее существенное искажение смысла касается «высылки» арии и хора: Дягилевское *wislany* однозначно указывает на то, что к этому моменту Сергей Павлович не только получил рукописи от Стравинского, но и переслал их дальше — скорее всего, постановщику «Хованщины» Александру Санину, хормейстеру Даниилу Похитонову,

Итак, на «Хованщину» у Стравинского оставались лишь считанные дни. Очевидно, в первую очередь он занимался финалом, поскольку еще 4 апреля в 16.40 Дягилев телеграммой попросил его приехать в Монте-Карло с Заключительным хором во вторник, 8 апреля[30]. К арии же он мог вернуться, вероятно, только между 15 и 20 апреля, уже закончив четырехручное переложение «Весны».

Помимо прочего, эта гипотеза основывается на анализе бумаги, на которой работал в те месяцы Стравинский.

Как уже говорилось, многие рукописи этого периода выполнены на бумаге братьев Фётиш. Однако к марту-апрелю она стала заканчиваться. Вероятно, последние запасы пошли на четырехручную транскрипцию «Весны» и партичелло Заключительного хора. Начав первую рукопись арии Шакловитого на той же бумаге, Стравинский даже оторвал вторую страницу, дабы она не пропала зря, когда рукопись превратилась из чистовика в черновик.

В «Диалогах» [23, *62*] Стравинский вспоминает, как в то время они с Равелем поехали в город Варезе около озера Лаго Маджоре с целью запастись варезской бумагой[31]. Скорее всего, путешествие состоялось сразу после завершения четырехручной «Весны», то есть после 15 апреля; заняло оно не меньше двух дней[32]. То, что вторую рукопись арии Шакловитого Стравинский начал писать на вырезанной им самим, неразлинованной бумаге (используя стравигор), свидетельствует: вся нотная бумага к тому моменту вышла (обычно в те годы композитор использовал стравигор лишь в черновиках[33]). Таким образом, можно с известной мерой условности датировать второй манускрипт арии серединой апреля, а ее окончательный (ныне утерянный) чистовик, который, очевидно, был выполнен уже на варезской бумаге, — временем между 17 и 20 апреля.

Первая рукопись выполнена черными чернилами; исключение — лишь тактовые черты в первой нотной системе, прочерченные простым карандашом. Также карандашом Стравинский зачеркнул заголовок, темповое обозначение и нотный текст первых двух тактов — очевидно, после того как передумал писать чистовик.

и/или Федору Шаляпину — для разучивания и снятия копий. Следовательно, эта телеграмма позволяет установить, что работа Стравинского была закончена не позже 20 апреля.

[30] Фонд Пауля Захера, шифр 93.1/1666. У Крафта [25, II, *7*], а также в нашей статье [11, *186*] фраза Дягилева неверно трактована как «законченный хор». У Варунца [9, II, *54*] дан правильный перевод — «Заключительный хор».

Считается (см.: [30, *198*; 8, II, *54*]), что просьба Дягилева о приезде Стравинского осталась неудовлетворенной, поскольку хор еще не был закончен. Такое мнение основывается преимущественно на неверном переводе телеграмм Дягилева (см., например, предыдущее примечание). Однако дата завершения клавира-партичелло (6 апреля), ставшая известной после обнаружения рукописи, свидетельствует об обратном: вероятно, именно среагировав на телеграмму Дягилева, Стравинский срочно принялся за завершение хора. Ничто не мешало ему приехать в Монте-Карло 8 апреля с готовым манускриптом, хотя никаких документальных подтверждений этой поездки пока нет.

[31] Факт совершения вояжа подтверждается и письмом Равеля Стравинскому от 28 апреля 1913 года [31, *594*; 24, III, *16*].

[32] «Город был переполнен, найти две комнаты в отеле и даже две кровати было невозможно, так что мы спали вместе на одной» [23, *62*].

[33] На чистой бумаге с использованием стравигора выполнена и тетрадь эскизов Заключительного хора, что тоже может свидетельствовать о недостатке разлинованной бумаги.

Манускрипт содержит в общей сложности пять фрагментов арии: начало (1¾ такта); «Пропала дань татарская» (т. 47–52[34]); один аккорд из фрагмента «Ты с высот» (вторая половина т. 53); «[избранни]ка, той бы спас» (т. 66) и «[воз]нес злосчастную Русь» (т. 67 — первая половина т. 68).

Как уже говорилось, Стравинский начинал работать над арией, рассчитывая обойтись без набросков и сразу писать начисто. На это указывают подробный и аккуратно выписанный заголовок (см. с. 67 манускрипта); почти каллиграфическая, проведенная по линейке начальная акколада, снабженная всеми ключами, ключевыми знаками и тактовым размером (см. ил. 2); тщательно размеченные и проведенные карандашом по линейке тактовые черты первой нотной системы.

Темповое обозначение *Lento lamentoso*, проставленное в начале (единственное в этой рукописи), Стравинский взял из оригинала Мусоргского (у Римского-Корсакова — более сухое и точное *Adagio* ♩ = 63).

Наименования партий перед первой акколадой выписаны подробно: *Corni in F* (в следующих фрагментах будут *Cor.*); Досифей (в начале первого чернового фрагмента — *Досиф*; далее — *Дос.*); *V-ni* (далее — *V*), *V-le*, *V-C* и *C-B* (все три в дальнейшем Стравинский подписывает аналогично, только без дефисов).

Партии альтов, виолончелей и контрабасов первоначально должны были располагаться на один стан ниже: Стравинский написал *V-ni и V-l* и затем исправил их на *V-le*[35] и *V-C* соответственно[36].

Была это простая ошибка или изначально композитор оставлял место для каких-то духовых либо ударных инструментов — неясно. Зато с полной уверенностью можно сказать, что в итоге он задумал инструментовать первые шесть тактов только тремя валторнами (первой, третьей и четвертой) и струнной группой: об этом свидетельствует намеченная Стравинским «система координат» (перечисленные инструменты — по вертикали, шесть тактовых черт — по горизонтали). Вторая рукопись арии полностью подтверждает эту догадку.

Чистовик «продержался» меньше двух тактов. Затем Стравинский по какой-то причине передумал, зачеркнул написанное, оторвал вторую, чистую половину двойного листа, а первую использовал в качестве черновика.

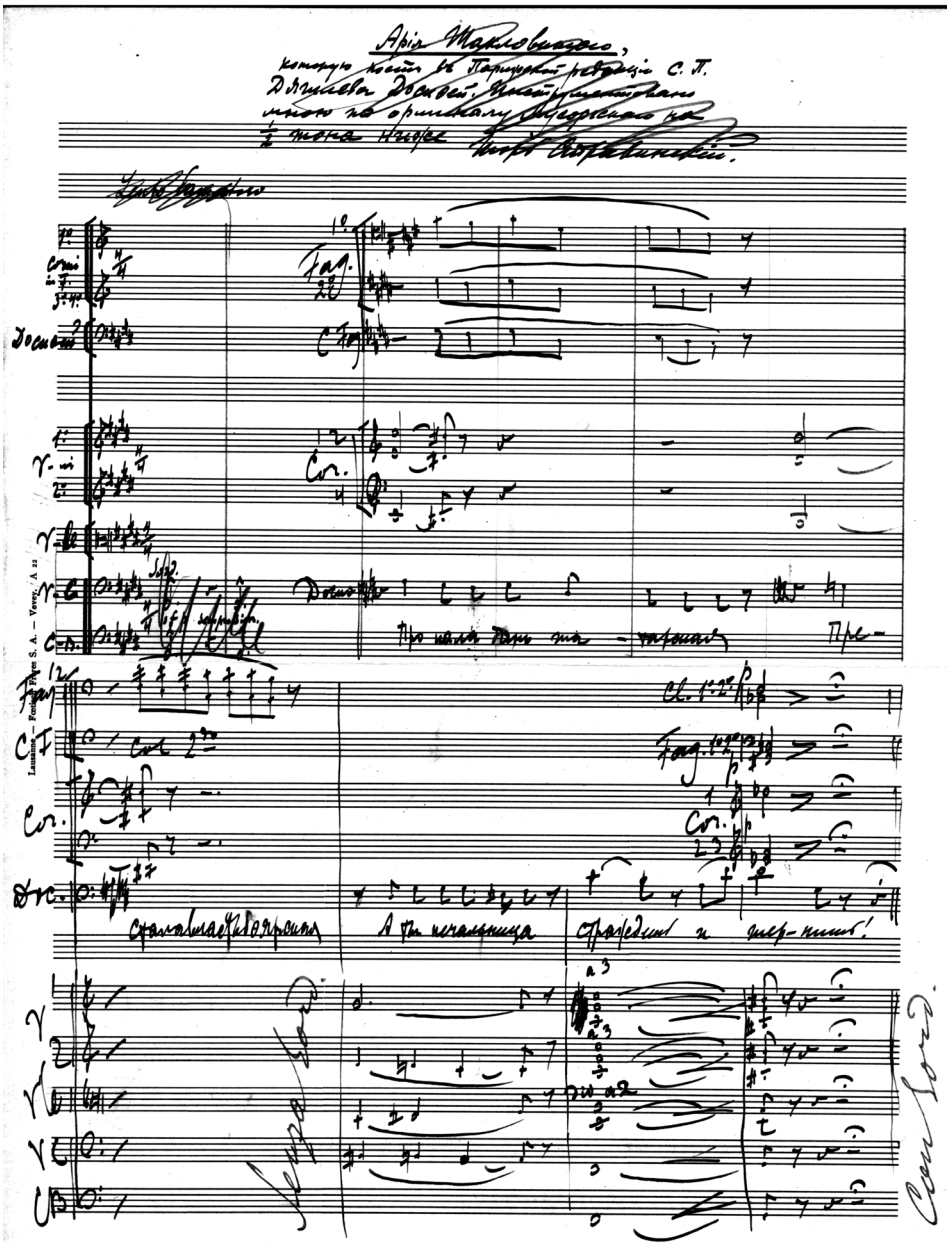
Второй фрагмент («Пропала дань татарская») является основным в этом манускрипте: он занимает почти всю первую страницу и изложен на бумаге с большой степенью подробности, хотя отношение к рукописи как к черновику здесь — по контрасту с «чистым» началом — все же очевидно. Акколады и тактовые черты проведены уже без линейки. В первой нотной системе автору не пришлось чертить такты: он использовал карандашные, отведенные еще для

---

[34] Номера тактов везде приводятся по автографу Мусоргского (Российская национальная библиотека, ф. 502, оп. 1, ед. хр. 49); их число и порядок сохранены в клавире Ламма (*Мусоргский М. П.* Хованщина. Клавираусцуг для пения с фортепиано / Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. II. / ред. П. Ламм. М.: Музгиз, 1931) и в наиболее близком к авторскому оригиналу издании Дмитриева и Вульфсона (*Мусоргский М. П.* Хованщина. Ред. П. Ламма. Изд. подгот. А. Дмитриевым и А. Вульфсоном. Клавир. Л.: Музыка, 1976. 442 с.).

[35] Это исправление осуществлялось в два этапа: вначале Игорь Федорович добавил небольшую *l*, затем, увидев, что буква читается неясно, сделал ее больше.

[36] Все факсимиле, приводимые в этой статье, публикуются впервые. Публикация осуществляется с личного разрешения правообладателя, внука Игоря Стравинского Джона, и хранителя рукописей Стравинского в Фонде Пауля Захера, доктора Ульриха Моша. Сканированные изображения любезно предоставлены Фондом Пауля Захера.



Ил. 2

чистовика — только стер две лишние черты, расширив пространство каждого такта вдвое (см. ил. 2). Во второй системе такты проведены чернилами.

В первой акколаде фаготы и контрафагот, против правил, не объединены общей «скобой»; ключ указан только у одного из трех представителей семейства фаготов; Досифей также лишен ключа; а четвертой валторне Стравинский поначалу ошибочно предписал скрипичный ключ и затем поставил верный басовый (см. ил. 2).

Во второй нотной системе выписаны все ключи, но не все ключевые знаки: у фаготов и струнных последние обозначены лишь одним штрихом, в манере скорописи. Чертя акколаду, Стравинский запутался: у фаготов оказалась лишняя (третья) черта, попавшая туда из семейства валторн (вероятно, путаница была вызвана уже упомянутым первоначальным намерением Стравинского расположить инструменты на один нотный стан ниже).

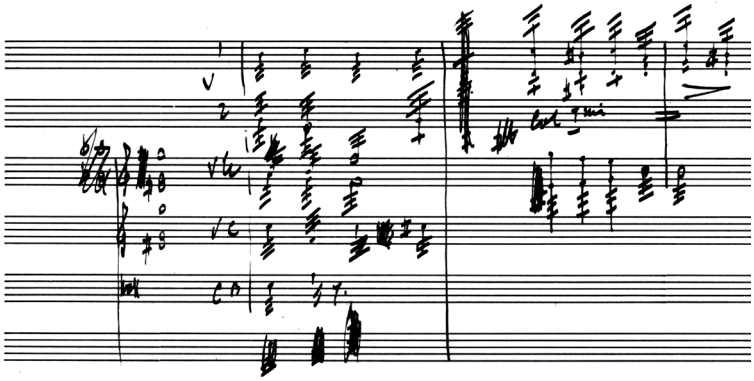
Когда духовые «отключаются» посреди строки, Стравинский вообще не ставит тактовые черты и паузы; а пустующие станы он использует в последнем такте на странице (т. 52), где уже иной комплект духовых берет один аккорд: оркестровщик вновь выставляет названия инструментов, ключи (везде, кроме строчки кларнетов) и тактовые черты.

В 49-м такте Стравинский не стал выписывать вокальную строчку, дав лишь подтекстовку, причем написанную в одно слово, совсем в древнерусской манере: *[пре]сталавластьбоярская* (ил. 2).

В том же такте партия контрафагота, дублирующая партию второго фагота, не выписана, а заменена ремаркой *Col 2do*.

Динамические указания в этом большом фрагменте практически отсутствуют — они есть лишь в последних двух тактах (51–52), где Стравинский тщательно продумал динамическое оформление тембровой модуляции (об этом см. ниже). Артикуляционные указания ограничиваются лигами, которые, однако, как и ремарки *con/senza sord.*, выписаны везде, где нужно.

Остальные три фрагмента, умещающиеся на шести верхних нотных станах второй страницы, — это лишь краткие наброски струнной фактуры (без вокальной строчки), сделанные, вероятно, позднее, чем записи на первой странице. Суть этих набросков в напряженном поиске оптимального распределения тремолирующей фактуры между инструментами струнной группы. На маленьком участке бумаги можно насчитать в общей сложности шесть отклоненных Стравинским вариантов оркестрового решения разных аккордов.



Ил. 3

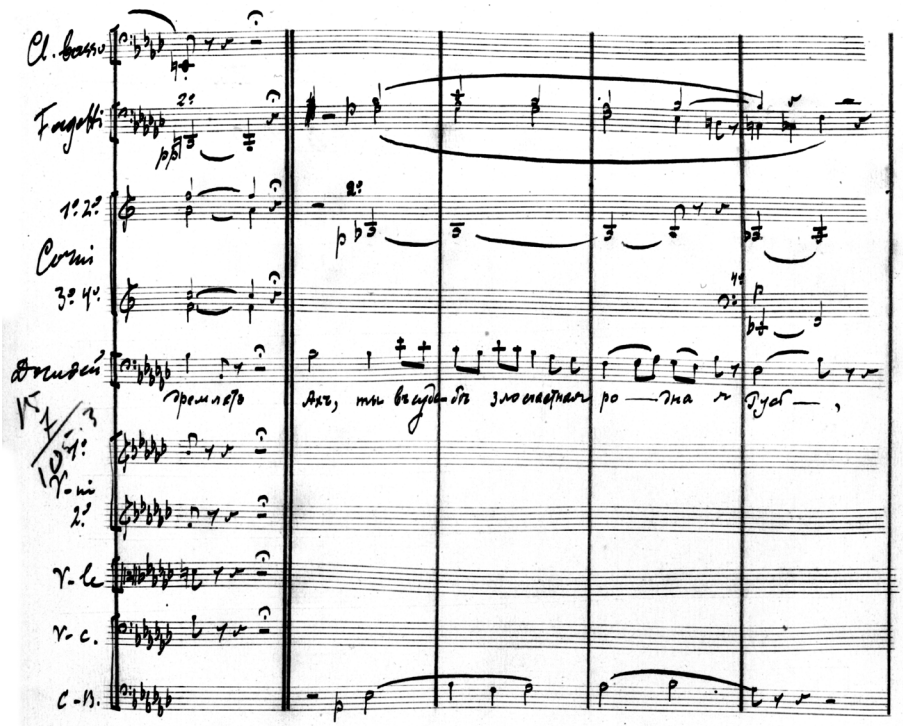
Ни в одном из фрагментов не проставлены ключевые знаки и размер. В третьем есть ключи, но нет названий инструментов; в четвертом — есть названия (и даже подобие акколады), но нет ключей; в пятом нет ни того, ни другого. Тактовые черты проведены чернилами. Первая охватывает четыре нотных стана, вторая — шесть, третья — три. Единственная динамическая ремарка — вилка *diminuendo* на двух последних аккордах.

Таким образом, по мере удаления от начала рукописи степень подробности и аккуратности письма неуклонно снижается.

Второй манускрипт при беглом взгляде тоже кажется фрагментарным, хоть и в меньшей степени, чем первый. Однако на самом деле от начала и до конца четвертой страницы, где рукопись обрывается, это цельное повествование. Почему — станет ясно позднее.

Рукопись выполнена черными чернилами. Почти все тактовые черты проведены простым карандашом. Исключение составляют некоторые начальные черты: обе на первой странице, последняя на третьей (также и все тактовые черты этой нотной системы) и первая на четвертой страницах — они нанесены чернилами.

На левом поле второй страницы Стравинский карандашом добавил маргиналию[37]:



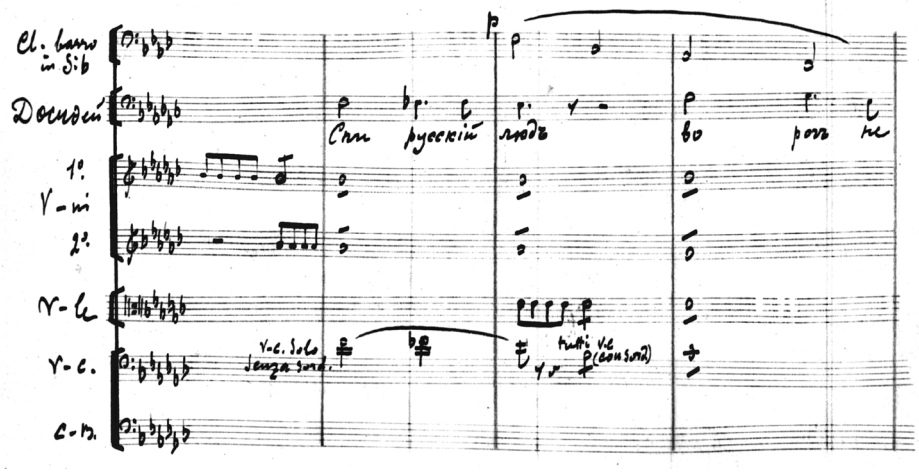
Ил. 4

[37] Арифметические подсчеты на полях партитур — специфическая особенность рукописного наследия Стравинского. Эти подсчеты всегда относятся к одной из двух категорий — либо время (хронометраж звучания), либо деньги (гонорары, переводы из одной валюты в другую). Здесь, в арии Шакловитого, речь, скорее всего, о втором.

Признаки чистовика в этой рукописи очевидны: заголовок, не менее подробный, чем в первом манускрипте; повсеместная опора на авторитет линейки; аккуратно проставленные номера страниц с двумя штрихами по сторонам (любимый Стравинским формат пагинации). Число и расположение нотных станов свидетельствуют о том, что композитор работал стравигором не наугад, а заранее продумав для каждой нотной системы исполнительский состав и количество тактов. Так, в первой системе оставлены зазоры выше и ниже партии Досифея, отделяющие ее от оркестра. Во всей рукописи между системами, располагающимися на одной странице, сделаны отступы.

Порядок разлиновки тактовых черт в манускрипте постоянно менялся. Так, в первой системе такты были прочерчены уже после вписывания нотного текста — это видно по их «налезанию» на ноты, которого при обратном порядке работы, учитывая достаточную ширину тактов, Стравинский избежал бы. На второй странице, напротив, предварительно были расставлены равномерные «засечки» — метки, по которым Стравинский чертил такты.

Во второй системе первой страницы он задумал уместить пять тактов (7–11) — до завершения вступительного раздела, после которого инструментовка (а следовательно и комплект нотных станов) изменится. Рассчитывая на малое количество нот, Стравинский провел все черты, включая двойную в конце раздела, но впоследствии обнаружил, что словесный текст в узкие тактовые рамки не влезает. Три лишние черты, включая разделительную двойную, были стерты.



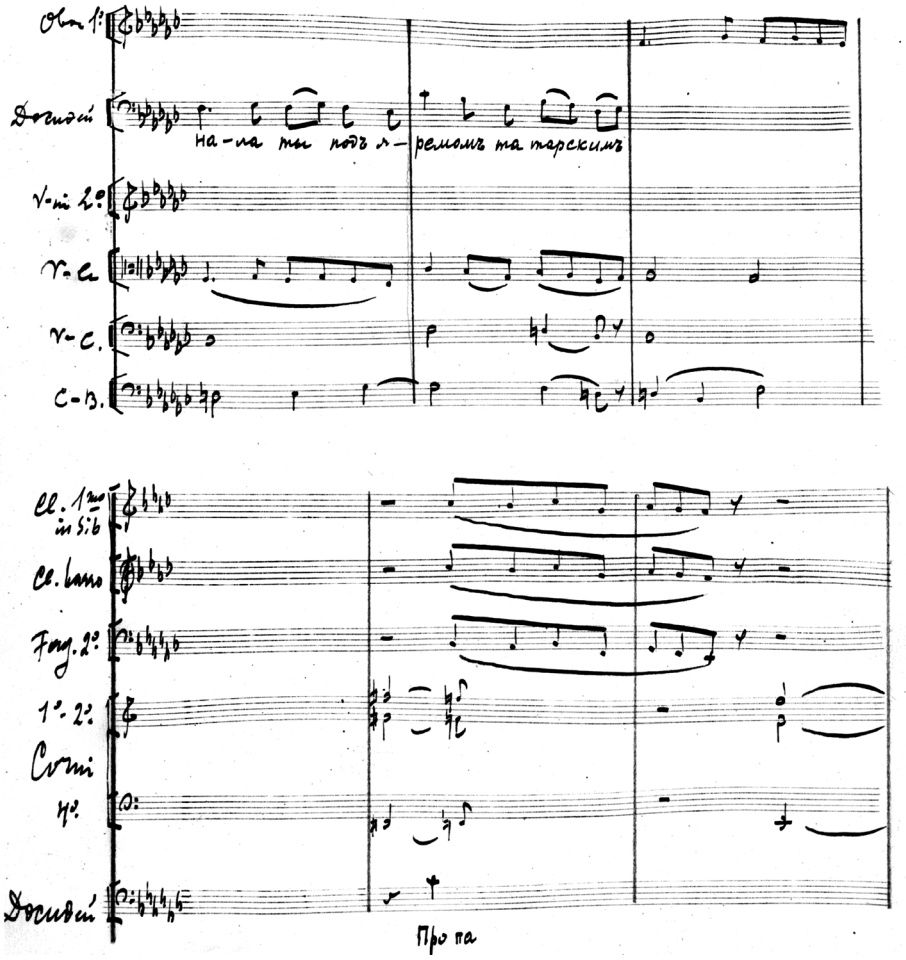
Ил. 5

И вновь по мере продвижения к концу черновик в борьбе рукописных жанров отвоевывает позиции у чистовика. Особенно это заметно на третьей странице — уже по тому, что здесь пропадает пагинация. При разлиновке нотных станов на этой странице Стравинский не рассчитывал на тромбоны и тубу. Когда позднее тяжелая медь все же понадобилась, он провел два дополнительных коротких стана сверху от основного текста[38] (т. 22–23, см. ил. 11). Открывающую тактовую черту по случайности протянул аж через две нотных системы; затем стер

[38] То, что дополнительные станы были добавлены позже, подтверждается следующим фактом: тактовые черты, соединяющие их с основным текстом, наскоро проведены чернилами, тогда как в основном тексте такты размечены карандашом по линейке.

лишнее. Следующую (после т. 20) провел весьма неровно; затем, вспомнив про существование линейки, остальные черты добавил уже с ее помощью. Однако черта после 25-го такта опять не удалась Стравинскому: здесь карандаш слегка отклонился от заданного линейкой курса.

В первой нотной системе четвертой страницы композитор вновь ошибся в распределении инструментов, но исправил оплошность довольно тщательно — соскоблив (а не зачеркнув) неверные надписи. Первоначально он предусмотрел для скрипок два нотных стана, но затем обнаружил, что нуждается только во вторых скрипках. Тогда Стравинский написал *V-ni 2°* на месте первых скрипок, *V-le* на месте вторых и *V-C.* на месте альтов, заодно подчистив лишнюю акколаду, соединявшую первые и вторые скрипки.



Ил. 6

На этой, последней, странице рукописи, помимо продолжающегося поединка между чернилами и карандашом (первая акколада — чернильная, затем Стравинский возвращается к графиту), появляются лакуны: фрагменты, которые автор манускрипта не выписывает, потому что их содержание для него ясно.

Таковы такты 40–43 в партии Досифея, в которых написаны только два слога и одна нота. У гобоев в тактах 38–39 Стравинский просто не ставит паузы — такое встречалось и на всех предыдущих страницах рукописи.

А вот первый такт второй нотной системы (т. 41) заслуживает отдельного внимания. Он пуст, хотя не вызывает сомнений, что Досифей и оркестр (первый гобой и струнные) должны продолжать фразу, начатую в предыдущем такте. Но инструменты здесь проставлены уже совсем иные: первый кларнет, бас-кларнет, второй фагот, первая, третья и четвертая валторны — состав, рассчитанный на следующие такты. Очевидно, Стравинский предпочел сэкономить нотные станы. Пустой такт, который он уже не смог бы заполнить, остается лишь «держать в уме».

Эта деталь красноречиво свидетельствует: вторую рукопись Стравинский на данном этапе работы уже и не планировал завершать. Она была переведена в статус черновика вполне осознанно.

Единственное имеющееся в рукописи темповое обозначение перешло из первого манускрипта в неизменном виде — *Lento lamentoso*[39].

Названия партий выписаны перед каждой акколадой. Имя Досифея всюду приводится целиком; струнные везде обозначаются одинаково: *V-ni*, *V-le*, *V-C. (V-c.), C-B.;* кларнет, бас-кларнет, фаготы и валторны при первом появлении поименованы как *Clar, Cl. basso in Si♭, Fagotti, Corni F*; в дальнейшем — как *Cl. in Si♭, Cl. basso, Fag., Corni.*

Динамические указания и лиги расставлены Стравинским довольно подробно; при этом частота первых снижается к концу рукописи — на четвертой странице их нет вовсе. Штрихи — знаки сильного акцента — выписаны только у начальных нот виолончелей и контрабасов.

На 46 тактов нотного текста в обеих рукописях приходится более 40 исправлений, лишь незначительная часть которых является следствием случайных ошибок (вроде скрипичного ключа у Досифея внизу третьей страницы второй рукописи, зачищенного и переправленного на басовый). Большинство же поправок несут в себе незаменимую информацию для реконструкции творческого процесса Стравинского-редактора.

Немалую их группу составляют исправления ошибок, сделанных при транспозиции на полтона вниз (в первой рукописи) и вверх (во второй). Они со всей очевидностью доказывают нашу гипотезу о том, что перед Стравинским лежал «оригинал» Мусоргского, уже транспонированный в ре минор. А заодно и то, что иных предварительных черновиков, кроме имеющихся сегодня, не существовало — иначе транспозиционных ошибок было бы гораздо меньше или не было бы вовсе.

В первой рукописи около аккорда cis^1–fis^1–cis^2 на первой странице (т. 51) Стравинский поставил три диеза, забыв, что все они в до-диез миноре уже есть при

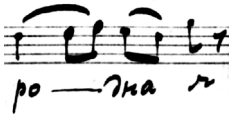
[39] У Мусоргского темповый рельеф арии отнюдь не равнинный: начало среднего раздела должно звучать *Poco meno lento*, при подходе к репризе стоит *Poco a poco a tempo I^mo*, сама реприза начинается *Tempo I*, а коду оркестр должен играть *colla parte*. Встречаются и обозначения не столько скорости, сколько характера (*Energico*, *Appassionato*), и «локальные» темповые указания (*ritard.*, *poco ritard.*). У Стравинского нет ни одной из этих ремарок, что вовсе не указывает на сознательное решение дать арию в одном движении. Просто к тому эпизоду, где должна произойти первая смена темпа, чистовик Стравинского уже превратился в черновик, и оркестровщик, вероятно, пренебрег копированием указаний Мусорского.

ключе. Такого рода описки возможны только при транспозиции, при постоянном «модулировании» слуха из одной тональности в другую.

Ил. 7

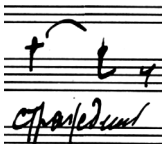
Похожая ошибка — в самом начале второй страницы (т. 53): аккорд eis^1–gis^1–gis^2 сначала записан энгармонически как f^1–as^1–as^2, затем этот вариант зачеркнут (см. ил. 3).

Исправление на второй странице второй рукописи (т. 14) выдает ре-минорную тональность «оригинала» еще очевиднее: ошибочные *f* и *g* у Досифея переправлены на *g* и *a* — Стравинский попросту списал ноты с оригинала, забыв транспонировать их на полтона вверх.



Ил. 8

Одна из ошибок позволяет заключить, что в какие-то моменты оркестровщик отвлекался от оригинала и писал, опираясь на «оперативную память», которая порой его подводила[40]. В первой рукописи в партии Досифея на слоге *[стра-] ждешь* (т. 51) Стравинский сначала поставил штиль, ведущий к фа-диезу малой октавы — память подсказала ему квинтовый нисходящий мотив, аналогичный следующему такту[41]. У Мусоргского же здесь си, и Стравинский, «опомнившись» или сверившись с оригиналом, исправился.



Ил. 9

Несколько существенных исправлений относятся к сфере инструментовочных решений и позволяют реконструировать процесс принятия этих решений Стравинским.

Наиболее ярко «процессуальность» запечатлена в набросках на второй странице первой рукописи (см. ил. 3). Интересно, что здесь Стравинский следует клавиру Мусоргского с предельной точностью, хотя ясно, что тремолирующая

[40] Об иных подобных случаях см. с. 86–87 — список разночтений текстов Мусоргского и Стравинского.

[41] Штиль проведен на расстояние октавы — примерно от f^1 до *f*, что и позволяет угадать ноту, которую намеревался написать Стравинский. Потом нижняя часть штиля была перекрыта другим, правильным штилем, но при внимательном рассмотрении ее все-таки можно увидеть благодаря характерному утолщению (ил. 9).

фортепианная фактура, удобная для рук пианиста, является лишь примерным воплощением оркестровой фактуры и вполне может быть подвергнута незначительным изменениям.

При этом Стравинский раскладывает аккорды не формально (отдавая верхнюю ноту первым скрипкам, следующую — вторым и т. д.), а ищет общие тоны, которые можно оставить на месте, добивается звукового баланса в удвоениях (скажем, когда вторые скрипки разделяются на две группы, их верхний тон оказывается усилен частью альтов). Заметно и то, как он заботится о линеарности, о том, чтобы превратить аккордовую фортепианную фактуру Мусоргского — не меняя ее — в полифоническую оркестровую ткань. Особенно очевидно стремление к красивым линиям в партии альтов.

Четвертый фрагмент (т. 66) Стравинский начал писать с контрабасов, думая отдать им линию *E–A–e* (по реальному звучанию), но потом счел, что верхняя ми будет слишком высокой, и передал ее виолончелям — через общую ноту ля, как предписывают правила академической инструментовки.

Весьма существенно крохотное зачеркивание под первой нотой контрабасов во второй рукописи: здесь явно просматриваются косые черты, обозначающие тремоло. Возможно, Стравинскому приходила в голову мысль сопроводить эти играемые *sforzando* ноты еще и контрабасовой дрожью — мысль, впоследствии отклоненная.

Ил. 10

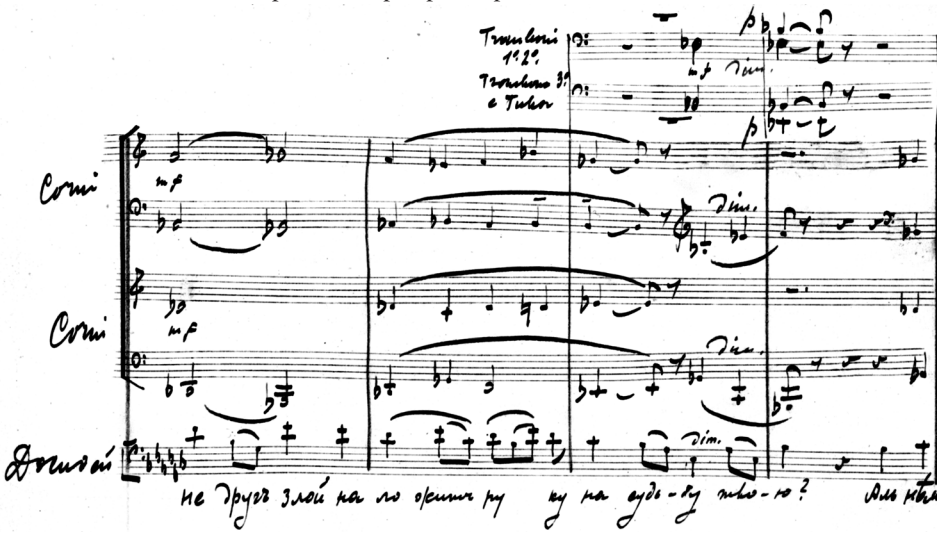
Уникален пример из 15-го такта (вторая страница второй рукописи, ил. 4): в партии фаготов Стравинский серьезно отклоняется от текста оригинала и сочиняет самостоятельный подголосок (*c–ces–f*). Судя по соскобленным штилям, направленным вверх, и лиге, сначала этот мотив предназначался первому фаготу. Затем Стравинский решил перепоручить его второму, дабы первый мог протянуть ноту *b*, образующую вместе с остальными инструментами весьма характерную для минорных сочинений Мусоргского мажорную субдоминанту с добавленной ноной (у самого Мусоргского, напомним, в этом эпизоде ничего подобного нет — лишь скромная субдоминантовая терция *ces–es*).

Тембровые поиски запечатлелись в группе исправлений в т. 19: первый фагот забрал у второго *ges*, а четвертая валторна перехватила *ces* у контрабасов. В итоге терция, исполняемая духовыми, освобождается от струнного баса и затем «раздувается» до трезвучия.

Наконец, целый комплекс подчисток и исправлений в тактах 22–23 (вторая рукопись) демонстрирует, как Стравинский решился включить в партитуру тяжелую медь — ради всего лишь двух аккордов.

Сначала располагающуюся здесь каденцию Стравинский думал поручить исключительно валторнам, как и весь восьмитакт. Уже написав партию первой валторны, он принял решение переоркестровать каденцию для квартета тяжелой меди и двух низких валторн, второй и четвертой. Партия первой валторны была так основательно зачищена, что пришлось даже второй раз пройтись по нотному стану стравигором (при этом Стравинский забыл поставить половинную паузу в т. 22). Затертый материал Стравинский переписал в партию второй валторны. Очевидно, он счел ноту *es* (по реальному звучанию) чересчур низкой для

первого валторниста. Тесситурные соображения могли стать и одной из причин всего описываемого «перерешения» — введения низкой меди и отказа от высоких валторн, — хотя технически четыре валторны с этим текстом справились бы. Технически — но не музыкально, и здесь мы подходим к объяснению иных, возможно, более важных причин переоркестровки.



Ил. 11

Стравинский мог среагировать на едва заметную «риторическую фигуру» — таящие угрозу квинты на словах «Аль недруг злой наложит руку на судьбу твою». Он не просто изобразил оккупантов тяжелыми медными[42], но и сделал в самом конце каденции остужающую перекраску: валторны снимают звук после первой восьмой, и квинты буквально в считанные доли секунды погружаются из теплого валторнового тембра в холод низкой меди[43].

Дополнительным аргументом в пользу введения тромбонов и тубы могло быть желание слегка разнообразить этот восьмитакт, целиком исполняемый одними валторнами. Тем более тонко решение Стравинского не повторять эту грозную каденцию с тромбонами в аналогичном месте четвертого предложения (т. 26–27) — решение, оправданное и логически (из-за более высокой тесситуры), и музыкально: попросту говоря, такую сильную и индивидуальную краску не стоит использовать дважды.

Подобные весьма изысканные, ювелирные тембровые детали, непосредственно связанные с семантикой текста и музыки, говорят о предельной тщательности работы Стравинского над «банальной» арией. Оставив на время опись исправлений, мы перейдем к анализу оркестровых решений Стравинского.

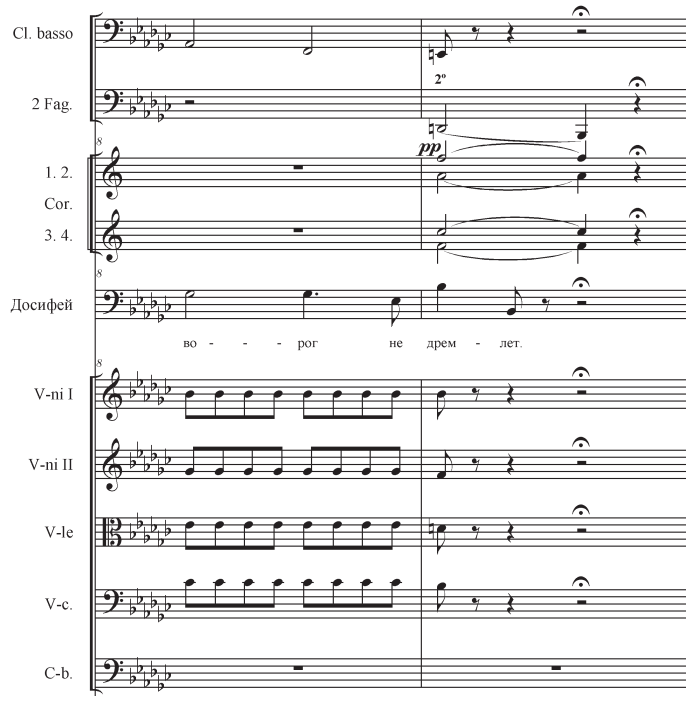
Инструментовка арии лаконична и красочна одновременно. В ней нет излишней, пышной детализированности, но и предсказуемость некоторых фрагментов

[42] Семантика тромбонов как воплощения рока не нуждается в пояснениях.

[43] Это решение пришло к Стравинскому также не сразу: в партии второй валторны зачищена лига, указывающая на то, что сначала здесь предполагалась четверть, залигованная с восьмой. Затем Стравинский оставил у валторны лишь восьмую, дав тромбонам и тубе звучать без удвоений.

партитуры не переходит грань банальности. Начало вступления, отданное струнным, обретает тон «внутренней музыки» и лучше настраивает на предстоящие размышления, чем у Римского-Корсакова, пускающего сюда низкую медь. В тактах 8–10 Стравинский буквально двумя-четырьмя нотами намекает на разницу между «русским людом» и «ворогом», персонифицируя первый виолончелью соло, второй — басовым кларнетом (см. ил. 6).

На последнем аккорде вступления (т. 11), как и в рассмотренном выше фрагменте с валторнами и тяжелой медью, Стравинский осуществляет тембровую модуляцию. Передача этого аккорда от струнных к валторнам (одновременно фагот перенимает линию бас-кларнета) и красочна, и функциональна: она нивелирует шов между вступлением и основным разделом, главная тема которого поручена квартету сурового, но мягкого звучания, включающему представителей всех трех оркестровых групп: два фагота — валторна — контрабасы.



В 20-м такте, когда в фортепианной фактуре Мусоргского лишь немного усиливается элемент хоральности, Стравинский мгновенно реагирует на это, перепоручая материал четырем валторнам (ил. 11). Таким образом, первый период, состоящий из двух повторенных предложений, поровну поделен Стравинским между двумя квартетами.

Мгновенное и мимолетное появление низкой меди в тт. 22–23, благодаря утонченности вкуса Стравинского или еще по какой-то причине, осталось единственным на всю арию — по крайней мере, на все сохранившиеся ее фрагменты[44].

[44] Тромбоны и туба были бы идеальны — и по тесситуре, и по тембру — для инструментовки сурового трехтактового хорала в самом конце арии, который в рассматриваемых рукописях не

Весьма любопытно инструментованы полифонические имитации в тактах 36–41. Стравинский начинает с кларнета в предельно низком регистре[45] (до *es*), продолжает альтами, а в третьем, финальном проведении осуществляет «суммирование» оркестровых групп: ламенто гобоя утешают вторые скрипки (ил. 7)[46].

Такты 47–49 запечатлены в обеих рукописях (ил. 2 и 6), причем оркестровые решения в них различны: в первом варианте октавные унисоны отданы двум фаготам и контрафаготу, во втором — кларнету, бас-кларнету и фаготу. Возможно, причина в том, что, перенеся арию из до-диез минора в ми-бемоль минор, Стравинский счел верхние ноты (до b^1) чересчур высокими для фагота.

В следующих двух тактах у Мусоргского напряженные хроматические аккорды резко и стремительно повышают эмоциональный градус повествования. Стравинский тонко улавливает этот сигнал автора и передает фактуру от духовых к струнным *senza sord.* (ил. 2).

На последнем аккорде раздела (т. 52, ил. 2) вновь осуществляется тембровая перекраска: деревянные духовые и валторны подхватывают повисающий в воздухе доминантовый аккорд. «Страждешь и терпишь», — поет о героине своей арии Шакловитый, и, пожалуй, невозможно более точно передать контраст и эмоциональное напряжение между двумя эти словами, чем сделал это Стравинский, сняв «страждущие» струнные и заменив их «терпеливыми» духовыми.

О том, что идея придержать, скрыть эмоциональный порыв была абсолютно осознанной, свидетельствует разногласие между динамическими указаниями автора и оркестровщика: Стравинский снимает стоявшее у Мусоргского на слове «терпишь» *sforzando*, при этом предлагая более сложный и тщательно продуманный комплекс динамических оттенков.

У струнных за полтакта до момента передачи стоит вилка *crescendo*, а духовые подхватывают аккорд *piano* и затем выполняют *diminuendo*. Таким образом, атака духовых оказывается незаметной, осознаваемой лишь постфактум; причем, когда мы понимаем, что звучат духовые, они почти сразу исчезают.

Кроме того, эта перекраска, отделяющая репризу от среднего раздела, образует арку с первой тембровой модуляцией (в т. 11), которая также находилась на стыке разделов арии, между вступлением и экспозицией; тем самым Стравинский делает этот оркестровый прием формообразующим[47].

запечатлен. Вполне вероятно, что именно эти инструменты припас для финала Стравинский, тем более что их второе появление сделало бы наличие квартета низкой меди в арсенале арии Шакловитого более оправданным.

[45] Если бы рукопись была закончена в первоначальной тональности до-диез минор, Стравинскому уже пришлось бы использовать кларнет *in A*.

[46] В партии вторых скрипок не выписано ни одной ноты. Однако, учитывая наличие этой строчки в партитуре и тот факт, что Стравинский разлиновывал нотный лист не случайно, а с точным расчетом на его заполнение, можно утверждать, что вторые скрипки он хотел сделать верхним голосом струнной группы, дублируемым гобоем.

[47] Тембровую модуляцию можно назвать лейтприемом этой инструментовки: помимо двух «пограничных» примеров уже упоминалась перекраска на словах «судьбу свою». Есть в арии и несколько более миниатюрных, незаметных тембровых модуляций — например, плавная передача мелодической линии от второй валторны ко второму фаготу в т. 14 или от контрабасов к четвертой валторне в т. 15 и 19 (в двух последних случаях Стравинский заканчивает фразы, убирая струнный тембр и давая услышать чисто духовые созвучия). В 19-м такте осознанность использования приема подтверждается подчистками: сначала Стравинский предполагал обойтись контрабасами и лишь потом передал их последнюю ноту валторне.

Реприза арии, увы, не была выписана Стравинским в сохранившихся черновиках. Мы лишь знаем — благодаря наброскам на обороте первой рукописи, — что он предполагал использовать тремоло струнных, а с помощью последней ремарки на первой странице первой рукописи узнаём и то, что вся струнная группа должна была играть *con sord*.

Первые наброски тремолирующей фактуры относятся к самому началу репризы, последующие — к ее завершающим тактам. Этот факт, как и логика инструментовки, позволяет предположить, что тремоло должно было продолжаться в течение всего репризного раздела — до коды. Вероятно, Стравинский намеревался в какие-то моменты «подкрасить» струнный тембр духовыми соло, но об этом можно лишь гадать, как и об оркестровке финальных пяти тактов[48].

Однако даже без недостающих элементов можно увидеть, что он не просто инструментовал арию такт за тактом, а совершенно осознанно выстраивал оркестровую драматургию. Основой ее должен был стать путь от экспозиции, порученной низким духовым, к репризе, озвученной вибрирующими струнными.

Поразительно, но во всей этой драматической арии Стравинский позволяет струнным снять сурдины лишь в двух с небольшим тактах (50–52, ил. 2). Еще в полутора тактах (8–9, ил. 5) *senza sordino* играет виолончель соло. Причем ее хроматическая мелодия — f^1–fes^1–es^1 — точно воспроизводится на той же высоте в вышеупомянутом фрагменте *senza sord.* в партии вторых скрипок. Стравинский с ювелирной тонкостью выстраивает очередную едва заметную арку в арии, для которой существует некоторая опасность распасться на разделы: «ядовитые» хроматизмы оказываются в ней единственным обоснованием для того, чтобы позволить струнным играть без сурдин.

Сделать из шумной концертной арии «тихую музыку» — еще одно осознанное драматургическое намерение Стравинского. Он не забывает, что ария Шакловитого-Досифея-Шаляпина поется не на авансцене переполненного театра, а близ лагеря спящих стрельцов, которых проклинает герой оперы Мусоргского. Собственно, стремление Стравинского приглушить звучность является продолжением идеи самого автора: ведь во всей арии Мусоргский предписал играть *forte* лишь один аккорд — последний, который символически как бы пробуждает стрельцов («Поднимайся, молодцы» — такие слова следуют за ним в авторском клавире). Есть еще несколько вспышек *sforzando* в окружении *piano* и два такта *mezzo forte*. Все остальное — зона *piano* и *pianissimo*. Стравинский в основном следует указаниям Мусоргского, а в отдельных случаях поворачивает ручку динамика влево даже больше, чем сам автор — например, в 6-м такте, где от валторн требуется *pianissimo* (у Мусоргского — *piano*).

Возвращаясь теперь к анализу сделанных Стравинским исправлений, мы одновременно можем раскрыть главную интригу манускриптов.

В первой рукописи в начале партии Досифея (т. 48, ил. 2) зачеркнут бекар, стоявший на относительно сильную долю. Очевидно, что Стравинский собирался написать ту ноту, которая на самом деле должна звучать (и звучит — в последней

[48] В плане инструментовки эти такты содержат лишь две загадки, требующие решения, поскольку состоят из 2½-тактового хорала и финального аккорда (в остальные моменты оркестр молчит). О хорале, идеально подходящем тембру низкой меди, уже было сказано (см. примеч. 44 на с. 82). А последний аккорд, явно «туттийного» характера, мог быть отдан Стравинским как всему оркестру, так и его части (к примеру, Шостакович в своей оркестровке поручил его трем фаготам, четырем валторнам, литаврам и струнным).

известной нам версии) лишь на четвертую долю такта. И это была не просто описка. Дело в том, что именно так, на относительно сильную долю, вступает Досифей в арии Шакловитого, отредактированной Римским-Корсаковым.

Далее, в этом же фрагменте, в т. 50 на третью долю сначала была написана половинная нота; потом Стравинский закрасил ее, превратив в четвертную (как и должно быть в соответствии с оригиналом Мусоргского). Это тоже едва ли могла быть описка: именно половинная стоит здесь в редакции Римского-Корсакова.

Ил. 12

И если первый из приведенных примеров еще можно объяснить инерцией памяти Стравинского (он мог привыкнуть к звучанию версии Римского), то второй безоговорочно свидетельствует: во время работы над оркестровкой перед Стравинским лежал не только оригинал Мусоргского, но и клавир редакции Римского-Корсакова.

Пафос этого утверждения отнюдь не в констатации упомянутых ошибок, впоследствии исправленных Стравинским. Они — лишь надводная часть айсберга. Внимательный взгляд на рукописи оркестровки может обескуражить любого защитника дягилевской «Хованщины»: оказывается, ария Шакловитого была инструментована Стравинским не «по оригиналу Мусоргского», как Игорь Федорович прописал в заголовках, а по двум «оригиналам» — Мусоргского и Римского.

Самый крупный из компромиссов касается формы целого: вслед за Римским-Корсаковым, Стравинский купирует два фрагмента арии — местную репризу в экспозиции (т. 28–35) и пять тактов из среднего раздела (т. 42–46)[49]. Причины, по которым удалил эти эпизоды Римский-Корсаков, вполне очевидны: первый из них представлял собой полный и практически точный повтор главной темы почти в начале арии и сильно утяжелял форму; второй одно время хотел выкинуть сам Мусоргский (в автографе этот фрагмент зачеркнут, но затем сделана надпись «следует исполнять») — Римский мог остановиться на первом решении автора. Не исключено, что сыграли свою роль и сомнительные детали текста («а, ни, ни, ой, нет, ты им, лихим, не поклонься»; «ты “местом” боярским бояр служить понудила»).

Едва ли возможно, что Стравинский обратился к купюрам Римского-Корсакова по собственной воле. Скорее всего, это следствие ультиматума Шаляпина, который на встрече с Дягилевым 9 марта 1913 года, как уже говорилось, согласился петь в «Хованщине» в том случае, если его партия останется неизменной, то есть соответствующей тексту Римского-Корсакова[50].

[49] Потому мы и говорили, что фрагментарность второй рукописи — лишь кажущаяся. Те лакуны, которые можно было принять за отсутствующие эпизоды арии, на самом деле являются сознательными купюрами Римского — Стравинского.

[50] Партию Шакловитого Шаляпин никогда не пел, следовательно «переучивать» арию ему бы не пришлось. Возможно, он проявил упрямство: раз уж вся партия идет по Римскому, то пусть и ария Шакловитого подчиняется этому правилу. Нельзя исключить и тот вариант, что Дягилев не стал углубляться в детали и обсуждать с Шаляпиным судьбу арии Шакловитого

Еще более удивительно, что, помимо купюр, как минимум 11 фрагментов арии ориентированы на редакцию Римского-Корсакова[51]. Количественно их несколько меньше, чем тех эпизодов, где Стравинский остается верен Мусоргскому, исправляя «искажения» Римского. Но содержательно — прежде всего за счет купюр — версия Стравинского оказывается едва ли не ближе к Римскому, чем к Мусоргскому. Есть и такие детали, которые в оркестровке Стравинского не соответствуют ни Мусоргскому, ни Римскому-Корсакову — их остается объяснить либо авторским произволом Стравинского, либо работой по памяти, когда оркестровщик отвлекался от обоих источников.

Приводим полный список текстовых расхождений партитуры Стравинского с автографом Мусоргского.

1) т. 10, струнные (ил. 5). Пульсация восьмыми вместо одной целой (у Римского-Корсакова тоже репетиция восьмыми, но унисонная, а не аккордовая). Здесь и Римский, и Стравинский подправляют Мусоргского в соответствии с нормами оркестрового развития: начавшаяся пульсация не может закончиться «просто так», неоправданно — она должна иссякнуть вместе с завершением фразы;

2) т. 12, оркестр (ил. 5). Половинная пауза — по Римскому-Корсакову (возможно, ради красивого вздоха Шаляпина *solo*, а скорее — чтобы не было однообразного повтора этого оборота во втором предложении), но расположение аккорда на третью долю — по Мусоргскому. Первоначально Стравинский все хотел сделать по Мусоргскому (об этом говорит зачеркнутая терция на сильную долю);

3) т. 13, вокальная партия (ил. 4). Подтекстовка «в судьбе» вместо «в судьбине». Такой вариант только у Стравинского;

4) Там же. Двухнотный распев на слоге «зло-» (лига отсутствует, но о распеве позволяет говорить группировка восьмых). У Мусоргского и Римского-Корсакова распева нет;

5) т. 14, оркестр (ил. 4). Первый аккорд по Мусоргскому, второй — по Римскому (с единственным отличием: нота *d* сокращена с четверти до восьмой);

отдельно, а просто передал Стравинскому указание инструментовать все предназначенное для Шаляпина по Римскому.

Вообще, сам факт выполнения Стравинским этой оркестровки выглядит в свете шаляпинского ультиматума весьма странно. Ведь, смирившись с требованиями оперной звезды, Дягилев вполне мог обойтись инструментовкой Римского-Корсакова: все равно «оригинального» Мусоргского, ради которого Стравинскому была заказана работа, ждать уже не приходилось. То, что оркестровка все-таки была выполнена заново, можно трактовать как аргумент в пользу вышеприведенной версии: у Дягилева просто не было времени думать об этой арии.

[51] Именно из-за этих фрагментов Ричард Таруский [29, *1069*] выдвинул гипотезу о существовании второго оригинала арии. Он не мог даже допустить мысль о том, что это — измены Стравинского подлинному Мусоргскому в пользу Римского-Корсакова, и потому трактовал их как след ныне утраченной рукописи Мусоргского, на которую Стравинский (как в свое время и Римский) якобы опирался.

Однако почти каждое отклонение от известного нам — и все-таки единственного — оригинала выдает руку Римского-Корсакова: достаточно подправленных им нестандартных гармонических последовательностей в т. 38 или 50. Ценивший подобные странности Мусоргский наверняка бы этого не сделал.

6) т. 15, оркестр (ил. 4). Собственный подголосок Стравинского, в котором одна нота совпадает с вариантом Римского-Корсакова;

7) т. 18, оркестр. Аналогично т. 14;

8) т. 19. Оркестр — по Мусоргскому[52], вокальная партия — по Римскому-Корсакову (единственное отличие — нота *es* на одну восьмую короче, чем у Римского);

9) т. 21, оркестр (ил. 11). На четвертую долю доминантовый квартсекстаккорд вместо удвоенной доминантовой сексты у Мусоргского (у Римского-Корсакова тоже квартсекстаккорд, но без удвоения основного тона);

10) т. 21, вокальная партия (ил. 11). Распев слога «-жит» — по Римскому-Корсакову;

11) т. 24, оркестр. Аккорд на третью долю близок к варианту Римского-Корсакова, но не полностью совпадает с ним (Стравинский повторил здесь аналогичный фрагмент предыдущей фразы, где именно такой аккорд был у Мусоргского и у самого Стравинского);

12) т. 25, оркестр. То же, что в т. 21 на четвертую долю;

13) т. 27, вокальная партия. Купирована нота на третью долю (поскольку она относится уже к следующему эпизоду, удаленному Стравинским вслед за Римским-Корсаковым);

14) т. 28–35 купированы полностью (по Римскому-Корсакову);

15) т. 38, оркестр (ил. 6). По Римскому-Корсакову. Кардинально отличается от Мусоргского гармонией, ритмом, рисунком;

16) т. 39, виолончели (ил. 6). Нота *B* на четвертую долю добавлена Стравинским;

17) т. 40, оркестр (ил. 6). Полностью по Римскому-Корсакову. Отличается от текста Мусоргского деталями гармонии (доминантсептаккорд вместо доминантового секстаккорда), ритма (нет восьмой паузы на вторую долю), фактуры (нет удвоений, *B* сделан выдержанным педальным звуком);

18) т. 42–46. Купированы полностью (по Римскому-Корсакову);

19) т. 48, вокальная партия (ил. 2). Ровные восьмые — только у Стравинского (у Мусоргского и Римского-Корсакова пунктирный ритм);

20) т. 50 (ил. 2). Полностью по Римскому-Корсакову — иные гармонии, фактура, иная последняя нота в партии Досифея[53].

Измены подлинному Мусоргскому в пользу Римского-Корсакова, и наоборот, — порой совсем незначительные, так что Шаляпин их попросту бы не заметил, — очень трудно объяснить логически. Напрашивающаяся сама собой версия — что Стравинский хотел оркестровать подлинный текст Мусоргского, но Шаляпин не дал эму этого сделать — не выдерживает критики. Она может объяснить купюры и часть иных отклонений от оригинала, но никак не объясняет выборочность этих отклонений: напомним, в значительной доле разногласий

[52] Здесь и далее под оркестром понимается совокупность инструментальных партий, а не оркестровка.

[53] Этот пример из первой, до-диез-минорной рукописи доказывает, что идея точного следования Мусоргскому не была актуальной для Стравинского уже на раннем этапе работы.

между двумя текстами Стравинский остался на стороне Мусоргского. Не объясняет она и тех фрагментов (например, №3, 4 и 19 в нашем списке), что отличаются и от оригинала Мусоргского, и от редакции Римского-Корсакова. Наконец, если бы Стравинский, подчинившись требованиям Шаляпина, сознательно делал инструментовку только по клавиру Римского, он вряд ли стал бы апеллировать в заголовках обеих своих рукописей к «оригиналу Мусоргского».

Проанализировав все отличия текста Стравинского от этого оригинала, мы пришли к выводу, что многим «вылазкам в стан врага» не стоит искать других оправданий, кроме личных представлений Стравинского о красоте (в том числе красоте оркестрового воплощения) того или иного эпизода.

Эти маленькие и крупные «бесчинства» совершены Стравинским настолько беззастенчиво, что пропадает всякое желание его осуждать. Если отказаться на время от идеалов подлинного Мусоргского и просто слушать «анонимную» музыку, то придется признать: в варианте Стравинского (и с купюрами Римского-Корсакова — Стравинского) ария едва ли что-то теряет в музыкальных достоинствах, но немало приобретает в стройности формы.

Несмотря на негативное отношение Стравинского к редакторскому труду Римского-Корсакова[54], в ходе работы ученик приглядывался к тому, как когда-то решал те же задачи его учитель, и в некоторых случаях признавал за ним правоту. Эта противоречащая и идеологии дягилевской «реставрации», и требованиям Шаляпина, и взглядам самого Стравинского компиляция делает его оркестровку арии Шакловитого уникальным памятником — запечатленным в нотах диалогом между учителем и учеником, оказавшимися на одном игровом поле, вступившими в состязание.

Иных подобных памятников в наследии Римского-Корсакова и Стравинского нет. Пожалуй, единственную рифму к этой работе можно усмотреть в несохранившейся учебной оркестровке полонеза из «Пана Воеводы»: как известно, учитель поручил Стравинскому инструментовать по клавиру, а затем показывал свою, авторскую версию, и объяснял, почему она лучше. Здесь, в арии Шакловитого, история повторилась в зеркальном отражении.

Поразительно, насколько прав в свете представленных нами фактов оказывается Андрей Римский-Корсаков, истово доказывавший, что дягилевский проект — не реставрация подлинной «Хованщины», а лишь деформация партитуры его отца. Ровно настолько же в проигрышной позиции (с точки зрения достоверности аргументации) оказываются и Равель[55], и Дягилев[56], и сам Стравинский[57].

---

[54] Даже в преклонном возрасте Стравинский не уставал «прохаживаться» по осуществленной Римским-Корсаковым редакции «Бориса Годунова». Многократно отзываясь об этом труде, он использовал как минимум три ярких метафоры: «псевдо-“Борис”», «“мейерберизация” музыки Мусоргского» и «Борис Глазунов».

[55] «Мы также обязаны месье Стравинскому появлением оркестровки арии Шакловитого, возвращенной к ее первоначальному виду» [7, *339*]. «Оркеструя их [отрывки оперы] так, что *не изменяется ни единая нота рукописного оригинала*, ни я, ни Стравинский не думали, что этим мы совершаем акт “вандализма”» [7, *342*].

[56] «Работу Римского-Корсакова, Стравинский не переделывать, ни переоркестровать не собирается» [1].

[57] «Наша работа, по замыслу Дягилева, должна была составить одно целое с остальной партитурой» [28, *100*]. В русском издании «Хроники моей жизни» здесь ошибка, делающая перевод абсурдным: «одно целое с авторской партитурой» [10, *40*] (как известно, авторской партитуры «Хованщины» не существует). Однако и французский оригинальный текст выглядит как «оговорка по Фрейду», ведь из него следует, что задачей Стравинского и Равеля было

Но была ли эта схватка на страницах арии Шакловитого «проигрышем» Стравинского — проигрышем учителю, против которого он посмел пойти, проигрышем в шумной газетной полемике вокруг «Хованщины», проигрышем Шаляпину? Да, но лишь в спортивном смысле. В сущности же в работе над арией Стравинский оказался мудрее, чем в собственных заявлениях о редакции Римского. Его измена идеологии в пользу красоты — убедительное подтверждение тому, что в приложении к реальности, к жизни любая идеология оказывается ущербной. Как в живой природе не бывает прямых линий или предельных температур, так редакция Римского-Корсакова не может быть только плохой, а «верность подлинному Мусоргскому» не может быть абсолютной. В этом смысле ария Мусоргского — Римского-Корсакова — Стравинского представляется истинно живым, естественным и по-естественному «неправильным» творением.

Любой редактор прекрасно знает, о чем идет речь: в его профессии невозможны безоговорочный успех и дистиллированная точность. По большому счету, это профессия компромиссов. В лучшем случае — компромиссов, обусловленных эстетическими причинами, в худшем — давлением внешних обстоятельств: амбиций автора, идеологии, качественных или количественных ограничений. В работе над арией Шакловитого Стравинский познал и худшие (давление Шаляпина), и лучшие (свободный эстетический выбор) стороны профессии, которую с тех пор искренне недолюбливал на протяжении большей части своей жизни[58].

В итоге же, как ни парадоксально, работа Стравинского над арией Шакловитого оказывается точным выражением всей эстетики «Хованщины» Дягилева в миниатюре: опираясь порой больше на текст Римского-Корсакова, чем Мусоргского, исправлять его там, где он слишком далеко отходит от оригинала, и «заштукатуривать» образовавшиеся трещины на сложно скроенном фасаде с помощью современного оркестрового мастерства высочайшего уровня. Так же, как в случае с Дягилевым[59], по отношению к Стравинскому здесь нужно говорить об «очаровании произвола», который едва ли возможно аргументировать — можно лишь оценить или не оценить.

Такой «вольный» подход будет крайне характерен для Стравинского и позднее — в бесчисленных случаях его работы с чужими текстами: красота и *верность* звучания для него всегда будут важнее верности букве чьего-либо текста или чьему-либо авторскому замыслу.

Смирившись с купюрами по Римскому-Корсакову и учтя все, даже самые крошечные фрагменты эскизов, мы можем констатировать: два анализируемых манускрипта содержат не просто преобладающую, а подавляющую часть музыкальной ткани арии Шакловитого. Вступление и первый раздел написаны полностью; средний раздел восстановим также целиком из двух рукописей (Стравинский прервал вторую рукопись на том месте, с которого начинается второй фрагмент первой рукописи). Наконец, на обороте первой рукописи даны эскизы репризы. Полностью отсутствуют лишь кодовые такты.

встроиться в стиль партитуры Римского-Корсакова. Трактовать эту фразу можно следующим образом: как известно, Дягилев отобрал для переоркестровки наиболее искаженные Римским фрагменты, следовательно остальные воспринимались соавторами новой версии как более или менее аутентичные. В их контекст и нужно было встроить вновь оркеструемые эпизоды.

[58] См. цитату на с. 60.

[59] См. нашу статью [11, *192*].

Таким образом, во-первых, оркестровку Стравинского можно рассматривать не как разрозненные наброски[60], а как опус, и делать соответствующие научные выводы. Во-вторых, представляется возможным реконструировать окончательную партитуру. При этом мы неизбежно повторим путь Игоря Федоровича, пойдя на некоторые компромиссы по отношению к «подлинному Стравинскому» (и может даже — опять в пользу Римского-Корсакова). Но как в ситуации, сложившейся вокруг проекта в 1913 году, компромиссы были необходимы, чтобы Мусоргский зазвучал, так спустя сто лет они нужны, чтобы вернуть неизвестную партитуру Стравинского к жизни.

Использованная литература

1. *Дягилев С.* [Открытое письмо редактору газеты «Биржевые ведомости»] // Биржевые ведомости. 4 февраля 1913. С. 3.
2. *Каратыгин В. Г.* «Хованщина» и ее авторы // Музыкальный современник. №5–6. 1917. Январь-февраль. С. 192–218.
3. *Купер Э.* Статьи. Воспоминания. Материалы. Сост. А. М. Кузнецов. М.: Советский композитор, 1988. 272 с.
4. *Луначарский А. В.* Русские спектакли в Париже // Театр и искусство. 1913. №23. С. 486.
5. *Похитонов Д.* Из прошлого русской оперы. Л.: ВТО, 1949. 262 с.
6. *Прокофьев Г.* Московская опера. «Хованщина» (Большой театр) и «Купец Калашников» (опера Зимина) // Русская музыкальная газета. №3. 20 января 1913. С. 91–94.
7. *Равель М.* О «парижской» редакции «Хованщины» // Музыка. №129. 14 мая 1913. С. 338–342.
8. *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
9. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3-х т. / сост., текстологическая ред. и коммент. В. П. Варунца. М: Композитор, 1998–2003. 552, 800, 944 с.
10. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
11. *Тимофеев Я. И.* Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 177–193.
12. *Тимофеев Я. И.* О рукописи Заключительного хора Стравинского к «Хованщине» Мусоргского // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №1. С. 54–91.
13. Федор Иванович Шаляпин. В 3-х т. Т. I. Литературное наследство. Письма. Т. II. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. Т. III. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство, 1976–1979. 760, 600, 392 с.
14. [*Без автора*. Без названия] // Обозрение театров. №2021. 10 марта 1913. С. 13.
15. [*Без автора*. Без названия] // Театр и искусство. №22. 1913. С. 465.
16. [*Без автора*] Конфликт Шаляпин — Дягилев // Вечернее время. №1974. 20 января 1913. С. 18.
17. [*Без автора*] С. П. Дягилев сообщает свою программу // Петербургская газета. 28 ноября 1913 г.
18. *Calvocoressi M. D.* Musicians Gallery. L.: Faber & Faber, 1933. 320 p.
19. A Catalogue of Music. N. S. 11. Bournemouth: Kenneth Mummery, 1957. 32 p.
20. *Orenstein A. (ed.)* Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens. P.: Flammarion, 1989. 626 p.
21. *Orenstein A. (ed.)* A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews. N. Y.: Columbia UP, 1990. 653 p.
22. *Ravel M.* Boris Godounov // Comoedia illustré. 5 June 1913.

[60] Очевидно, именно такой взгляд был причиной отсутствия серьезного интереса к арии со стороны исследователей.

23. *Stravinsky I.*, *Craft R.* Conversations with Igor Stravinsky. L.: Faber & Faber, 1958. 140 p.
24. *Stravinsky I.*, *Craft R.* Expositions and Developments. L.: Faber & Faber, 1962. 168 p.
25. *Stravinsky I.*, *Craft R.* Stravinsky. Selected Correspondence. In 3 vols. L.: Faber & Faber, 1982–1985. 471, 544, 543 p.
26. *Stravinsky V., Craft R.* Stravinsky in Pictures and Documents. N. Y.: Simon & Schuster, 1979. 688 p.
27. Igor Stravinsky. Musikmanuskripte. Inventare der Paul Sacher Stiftung-5. Bearbeitet von H. J. Jans und L. Handschin. Winterthur: Amadeus, 1989. 62 S.
28. *Strawinsky I.* Chroniques de ma vie. I tome. Paris: Denoël et Steele, 1935. 187 p.
29. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra. In 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.
30. *Walsh S.* Stravinsky: A Creative Spring : Russia and France, 1882–1934. Berkeley and L. A.: University of California Press, 2002. 715 p.
31. *White E. W.* Stravinsky: The Composer and His Works. 2nd ed. L.; Boston: Faber & Faber, 1985. 656 p.

Пьер Джузеппе Джиллио

О СВЯЗИ СТИХОТВОРНОГО РАЗМЕРА И МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА В ИТАЛЬЯНСКОЙ МЕЛОДИКЕ: ОТ XVI К XIX ВЕКУ

Перевод с итальянского *Анны Кучиной*

В этой статье речь пойдет о ритме итальянской вокальной мелодики. Поскольку пение включает в себя как музыку, так и слова, то я постараюсь осветить некоторые аспекты их изменчивых взаимоотношений на протяжении длительного промежутка времени в истории итальянского искусства[1].

Для начала обратим внимание на поразительное различие между немецкой и итальянской вокальной камерной музыкой. Если песни Шуберта или Шумана написаны на тексты таких выдающихся поэтов, как Гердер, Гёте, Шиллер, Гейне, то в камерных вокальных сочинениях Россини или Доницетти стихи самых крупных поэтов-современников, например Никколо Уго Фосколо или Джакомо Леопарди, не используются. И в самом деле, еще в 1830–1840 годы в камерной музыке по-прежнему широко представлены тексты авторов XVIII века — в частности, Якопо Андреа Витторелли и неувядающего Пьетро Метастазио.

Этот феномен пытались объяснить особенностями поэтического содержания или стилистики, которые в Италии были более устойчивы, чем в других европейских странах, что препятствовало утверждению романтических установок. Лично я считаю подобное объяснение не соответствующим действительности и убежден, что причина носит гораздо более «технический» характер.

Джиллио Пьер Джузеппе — преподаватель Консерватории имени Гвидо Кантелли города Новара (Италия)

Итак, в «высокой» итальянской поэзии продолжал использоваться почти исключительно 11-сложник. Ритмика этого стиха очень изменчива и потому несовместима с мелодией, которая в Италии с давних пор отличалась регулярностью акцентов; без подобной регулярности трудно представить себе итальянскую кантилену. Поэтому итальянская музыка уже давно отказалась от поэзии высокой традиции (*poesia aulica*), обратившись к более коротким и регулярным метрам — такие стихи мы назовем «мелическими», поскольку уже при их создании учитывалось то, что они будут положены на музыку. В первой части моей статьи я изложу историю этих стихов, а во второй — остановлюсь на их структурных характеристиках и особенностях их «взаимоотношений» с музыкальным текстом.

Для начала я должен напомнить, что итальянский стих, в отличие от классического античного или от стихов на некоторых других европейских языках, представляет собой чередование не длинных и коротких слогов, а ударных и безударных. По этой причине старинные обозначения длинного и короткого слогов, используемые мною в примерах, будут указывать на слоги ударные и безударные. Скажем, в слове *música* сильный, ударный слог — *mú*, за ним следуют два безударных слога — *si* и *ca*; следовательно, я обозначу их символами — ∪ ∪.

При определении типа итальянского стиха следует учитывать как количество слогов, так и особенности ритмики, то есть расположение метрических акцентов (иктов) внутри стиха. По аналогии с классической поэзией я буду говорить о хореических, ямбических, анапестических и дактилических размерах в зависимости от способа чередования ударных и безударных слогов.

1 Основные размеры

ямбический	∪ — ∪ — ∪ —
хореический	— ∪ — ∪ — ∪
анапестический	∪ ∪ — ∪ ∪ —
дактилический	— ∪ ∪ — ∪ ∪

История итальянской поэзии начинается в первой половине XIII века, на Сицилии, где поэты при дворе Фридриха II фон Штауфена заимствуют у провансальских поэтов модели своих сочинений, со всем разнообразием их форм, а также размеров — от 5-сложника до александрийского стиха; преобладают ямбические и хореические размеры. Но уже тосканская поэзия второй половины XIII века отходит от разнообразия метра, отдавая предпочтение стандартному 11-сложнику, который использовался в самой распространенной поэтической форме, сонете, — или же свободным сочетаниям 11- и 7-сложников, как в канцонах и баллатах.

[1] Мне представляется уместным сразу же сделать небольшое уточнение. В этой статье рассматривается взаимосвязь музыки и слова на уровне метрических структур. Таким образом, в тех случаях, когда будет говориться о просодии (в традиционном смысле этого термина), мы ограничимся рассмотрением связей между системами словесного и музыкального ритма. Заметим: в отличие от того, что заявлено нами (в полном соответствии с современным значением слова «просодия», принятым в лингвистике), музыкальный анализ учитывает и такие факторы, как высота звука, его сила и продолжительность. Последние определяют индивидуальный облик сочинения, будучи результатом свободного выбора композитора, осуществляемого из соображений стиля и выразительности, а не следствием обязательств, накладываемых общими структурами словесного текста.

В XIV веке в высокой поэзии происходит окончательный отказ от средних и коротких стихов, которые еще некоторое время будут сохраняться в народном жанре лауды. Имя Данте Алигьери, считающегося отцом итальянского языка, тесно связано с этим поворотом — и не только потому, что «Божественная Комедия» целиком написана 11-сложником, но и в связи с тем, что в своем теоретическом труде «О народном красноречии» Данте осуждает «грубые» стихи с четным количеством слогов (допустимые только в исключительных случаях) и 9-сложник, «который или никогда не был в чести, или по причине своего занудства вышел из обихода»[2].

После Данте самый значительный из поэтов — Франческо Петрарка, его стилем итальянские авторы будут вдохновляться два последующих века. Отныне поэзия — которую, еще в представлении Данте, следовало сочинять таким образом, чтобы ее можно было положить на музыку, — стала «чистой»: освободившись от регулярных ритмов, она отдает первенство слову и его значению. Итак, с этого момента вплоть до начала XIX века высокая итальянская поэзия опирается на 11-сложники или на чередование 11- и 7-сложников — поскольку стих из 7 слогов теперь рассматривается как элемент 11-сложника и считается совместимым с ним.

От строгих норм высокой поэзии начинает эмансипироваться *poesia per musica* эпохи Возрождения. В самом деле, 8-сложный стих снова входит в употребление на рубеже XV–XVI веков в жанре фроттолы-барцелетты; свое начало этот вид строфической поэзии берет среди «танцевальных песен» (*canzoni a ballo*). Взаимодействие музыки и [танцевального жанра] бас-данса (*basse danze*) дает стимул к возникновению регулярных ритмических структур, чему способствуют, в свою очередь, стихи с фиксированным положением акцентов (*versi a scansione fissa*). Первые три книги фроттол, опубликованные Оттавиано Петруччи в 1504–1505 годах, — документальное подтверждение большого успеха барцелетты, написанной 8-сложником (125 композиций из 175)[3].

Напомню к тому же о влиянии светской музыки на духовную. Лауды того времени не имели собственной музыки и исполнялись «по образцу» (*cantasi come*), будучи контрафактурой светских песен.

Остановлюсь на известном тексте Лоренцо Медичи.

2 Хореический 8-сложник

Quanto è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto sia:
di doman non c'è certezza[4].

Л. Медичи, канцона «Триумф Вакха и Ариадны»

---

[2] Стих с четным количеством слогов — *propter sui ruditatem*; 9-сложный стих — *propter fastidium* (*dve* ii v 6).

[3] Для подсчета я использовал издание: *G. Cesari*, *R. Monterosso*, *B. Disertori* (edit.). Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954.

[4] Как прекрасна юность,
которая, однако, скоротечна!
Тот, кто хочет быть счастливым, пусть будет:
неверен завтрашний день.

1	2	3	4	5	6	7	8
Quan-	to‿è	**bel-**	la	**gio-**	vi-	**nez-**	za
che	si	**fug-**	ge	**tut-**	ta	**vi-**	a
Chi	vuol	**es-**	ser	**lie-**	to	**si-**	a
di	do-	**man**	non	**c'è**	cer-	**tez-**	za

Текст состоит из хореических 8-сложников: метрические акценты (икты) постоянно приходятся на нечетные доли (*sedi*). О долях, а не о слогах следует говорить потому, что в итальянском стихе два соседних слога — если первый заканчивается, а второй начинается на гласную — могут сливаться в один[5]. Так, в первой строке канцоны второй и третий слоги (*-to* и *è*) составляют одну долю и поются с единой подачи голоса (*con un'unica emissione di voce*). Как видно из примера 2, расположение ударных и безударных долей — регулярное, размеренное, то есть прекрасно подходящее для того, чтобы достичь гармонии слова, музыки и танца[6].

Напомню, что простой регулярный 8-сложник выглядел новацией, особенно при столкновении с тосканским языком, использовавшимся в образованных кругах[7]. Возможно, тексты, написанные 8-сложником, существовали ранее в народных песенках, связанных с танцем, о которых, в силу их принадлежности к устной традиции, не сохранилось сведений.

Кроме того, хореические стихи могли петься в церкви — правда, не на народном языке, а на латыни. В латинских гимнах широко применялся восьмистопный

---

[5] Речь идет о таких явлениях, как *синалефа* и *синереза*. В первом случае последняя гласная в слове сливается с первой гласной следующего слова, во втором — две гласные внутри одного слова.

Синереза не применяется в конце стиха: так, во второй и в третьей строках из примера 2 *via* и *sia* занимают две доли, в то время как во внутренней позиции они могли бы занимать одну. Надо добавить, что в итальянском стихе учитывается не только различие между количеством долей и числом слогов, но также и форма стиха. И действительно, количество долей совпадает с наименованием («семисложник», «восьмисложник», «десятисложник» и т. д.) только в том случае, если форма стиха — правильная (*piana*, *parossitona*), то есть только с одним безударным слогом после последнего ударного (как и в большинстве итальянских слов). Но у стиха будет на одну долю меньше, если форма — усеченная (*tronca*, *ossitona*), и на одну долю больше, если форма — расширенная (*sdrucciola*, *proparossitona*).

Например, в следующем образце все стихи пятисложные, но первая строка — расширенный 5-сложник, вторая и третья — правильные, четвертая же — усеченный 5-сложник: La donna è mó-bi-le / qual piuma‿al vén-to / Muta d'accén-to / e di pensiér (начало песенки Герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто»).

Общее у всех четырех строк данного стиха — последнее ударение на четвертую долю. Итак, чтобы правильно определить исходное количество слогов в стихе, нужно принимать в расчет один слог после последнего ударного, даже если он отсутствует или если таких слогов два. Обозначения всегда условны: к примеру, правильный французский стих, с итальянской точки зрения, — «усеченный» (как и большинство слов в этом языке); и таким образом то, что во Франции назвали бы 8-сложником (*octosyllabe*), в Италии является усеченным 9-сложником.

[6] Как известно, музыка карнавальной песни Лоренцо Медичи сохранилась в контрафактуре: *Quanto è grande la bellezza* Серафино Рацци (*Libro primo delle laudi spiritali*, 1563).

[7] Стоит отметить, что об итальянском языке в Италии станут говорить только после политического объединения страны в 1861 году; при этом будет признана его идентичность с тосканским диалектом.

хорей (хореический тетраметр), к этому времени воспринявший аналогичную 8-сложнику систему акцентов; см. *Pange Lingua* или *Stabat Mater.*

3 8-стопный хорей (трохеический тетраметр)

Каталектический

Pan-	ge	lin-	gua,	glo-	ri-	o-	si	‖	proe-	li-	um	cer-	ta-	mi-	nis[8]	
—	∪	—	∪	| —	∪	—	∪	‖	—	∪	—	∪	| —	∪	—	

Акаталектический

Sta-	bat	Ma-	ter	do-	lo-	ro-	sa	‖	iu-	xta	cru-	cem	la-	cri-	mo-	sa[9]
—	∪	—	∪	| —	∪	—	∪	‖	—	∪	—	∪	| —	∪	—	∪

В собраниях фроттол Петруччи мы встречаем также и сочинения, написанные 11-сложным стихом, — сонеты, мадригалы, капитоло, страмботто — или 7- и 11-сложниками, как в строфах канцоны. В этих сочинениях ритм организован не столь регулярно, как в барцелетте, из-за изменчивости ритмических схем стиха. И действительно, даже если ограничиться рассмотрением инципитов строк, обнаружится, что в некоторых из них первый ударный слог приходится на первую долю, в других же — на вторую или на третью. Таким образом, возможны два решения: либо ритм начала музыкальных фраз все время меняется, либо — как чаще всего и бывает — он остается неизменным, но это наносит большой ущерб просодии, то есть правильной расстановке ударений в словах, которая соблюдается только в тех случаях, когда ударные слоги совпадают с сильными музыкальными долями.

Это особенно заметно в образцах, подобных следующему сонету, где *инципиты* всех четырех стихов первой строфы различаются по ритму:

4 Ритмическая гибкость 11-сложного стиха

Fresco ombroso fiorito e verde colle
ov'or pensando et or cantando siede
e fa qui de' celesti spirti fede
quella ch'a tutto'l mondo fama tolle,
il mio cor che per lei lasciar mi volle,
e fe' gran senno, e più se mai non riede,
va or contando ove da quel bel piede
segnata è l'erba e da quest'occhi è molle.

Ф. Петрарка, «Книга песен», CCXLIII[10]

[8] Воспой, язык, победу в славном сражении.

[9] Стояла Мать скорбящая, плача, возле Креста.

[10] Здесь, на холме, где зелень рощ светла,
в задумчивости бродит, напевая,
та, что, явив нам прелесть духов рая,
у самых славных славу отняла,

что сердце за собою увлекла:
оно решило мудро, покидая
меня для склонов, где трава густая
следы ее любовно сберегла.
(пер. С. С. Ошерова)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Fre-	scoom-	**bro-**	so	fio-	**ri-**	to‿e	**ver-**	de	**col-**	le
o-	**v'or**	pen-	**san-**	do‿et	**or**	can-	**tan-**	do	**sie-**	de
e	fa	**qui**	de'	ce-	**le-**	sti	**spir-**	ti	**fe-**	de
quel-	la	ch'a	**tut-**	to'l	**mon-**	do	**fa-**	ma	**tol-**	le

— ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ инципит хореический

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ инципит ямбический

∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ инципит анапестический

— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ инципит дактилический

Поскольку речь у нас идет о строфической форме — другими словами, о мелодии, повторяющейся с разными словами, — то проблема правильной просодии усугубляется в рипресах. Даже когда первая строфа ложится на музыку с верным соблюдением ритма, то есть с полным совпадением ударных слогов и сильных музыкальных долей, очень мала вероятность того, что во второй поэтической строфе такая же последовательность акцентов сохранится. Поэтому несоответствие между ударениями в словах и музыкальными акцентами усугубляется. Это хорошо видно из сравнения метрических схем первой и второй строф рассматриваемого сонета.

5 Ритмические инципиты двух первых строф сонета Fresco, ombroso, fiorito

Первая строфа	Вторая строфа
— ∪ — ∪	∪ ∪ — ∪
∪ — ∪ —	∪ — ∪ —
∪ ∪ — ∪	∪ — ∪ —
— ∪ ∪ —	∪ — ∪ —

К тому же стоит напомнить, что стандартный 11-сложный стих состоит из двух полустиший, разделенных цезурой. Если первое полустишие больше второго, говорят об 11-сложном стихе *a maiore* («от большего [полустишья к меньшему]»), в противоположном случае — об 11-сложном стихе *a minore* («от меньшего [полустишия к большему]»)[11].

[11] Подробнее об итальянском 11-сложнике см.: [1, *103–106*]. В частности, М. Л. Гаспаров отмечает, что для ритма 11-сложника «определяющими являются два опорных места ударений — предконечное и предцезурное. Постоянным в 11-сложнике является предконечное ударение на 10-м слоге, унаследованное от латинского 12-сложника; но так как в итальянском языке большинство слов (в изолированном звучании) имеет ударение на предпоследнем слоге, то окончание такого стиха оказывается не дактилическим (как в латинском образце), а женским, и весь стих укорачивается из 12-сложного в 11-сложный. <...> Далее, обязательным в 11-сложнике является ударение на 4-м и/или на 6-м слоге. Эта двухвариантность — наследие даже не латинского средневекового 12-сложника, а его предшественника — античного ямбического триметра. <...> оба ритмических типа свободно сочетаются в одном тексте, как свободно сочетались они и в античном стихе. В итальянской терминологии тип с ударениями на 4-м и 10-м слогах называется *a minore*, а тип с ударениями на 6-м и 10-м слогах — *a maiore* [там же, *103–104*] (*примеч. переводчика*).

6 Две формы 11-сложного стиха

Форма *a maiore* (7-сложник + 5-сложник)	Fresco ombroso fiorito / e verde colle
Форма *a minore* (5-сложник + 7-сложник)	ov'or pensando / et or cantando siede[12]

Поскольку композитор часто ставит на месте цезуры паузу, разбивая стих на две музыкальные фразы, то стихи обеих строф должны были бы иметь одинаковые расположения цезуры. А это практически невозможно[13].

С окончанием эпохи фроттолы наступает время полифонического мадригала. В этом жанре композиция более не строится по строфическому принципу, и письмо подчиняется имитационному контрапункту; тем самым принципы свободы голосоведения и мелодической изобретательности главенствуют над стремлением подчеркивать ритмическую структуру. Свобода письма, фрагментация фраз и полифоническое наслоение голосов приводят к тому, что потребность в изощренно структурированном тексте отпадает. Таким образом, отбор текстов основывается исключительно на их литературных достоинствах.

Этим объясняется, в частности, широкое использование текстов Франческо Петрарки, любимого автора Чиприано де Роре и Орландо ди Лассо, а также вновь установившееся господство 11-сложника.

К тому же, если правильная просодия не соблюдалась (что особенно часто случалось при вступлении голосов на очень близком расстоянии), это не было серьезной проблемой, поскольку в пятиголосном сочинении без кантуса фирмуса, каковое представляет собой позднеренессансный мадригал, слушателю довольно сложно воспринимать даже смысл поэтического текста. В это время музыка и в самом деле «была госпожой над речью», а не ее служанкой[14].

Коренной перелом в истории итальянской музыки произошел на рубеже XVI и XVII веков, когда в новой культурной атмосфере слово вновь утвердило свое господство над музыкой, положив начало эре монодии. Вследствие этого огромную роль стала играть *la poesia per musica*.

---

[12] Тем, кто не знаком с итальянской метрикой, может показаться удивительным, что 11-сложник образуется из 5- и 7-сложников, так как их сумма составляет 12 долей, а не 11. Однако «лишняя» доля во всех подобных случаях исключается одним из следующих способов.

1. Первое полустишие — усеченное (*tronco*; то есть оно утрачивает последний безударный слог; см. выше примеч. 5), и тогда количество долей 5-сложника уменьшается до 4, а 7-сложника — до 6, как это видно из следующего известного примера, где вследствие усечения слова *cammin*o число слогов в первом полустишии сокращается до 6: Nel / mez- / zo / del / cam- / min // di / no- / stra / vi- / ta.

2. Если последний слог первого полустишия заканчивается на гласную, а первый слог второго полустишия с нее начинается, то при чтении друг за другом без перерыва они сливаются в один (так называемая синалефа; см. выше примеч. 5): O- / v'or / pen- / san- / do‿et / or / can- / tan- / do / sie- / de.

3. Две гласных в первом полустишии произносятся раздельно благодаря метрическому акценту (например, mi-o), если прочитать 7-сложник сам по себе; но эти же две гласные сливаются в одну, если он входит в состав 11-сложника: Il / mio / cor / che / per / lei // la- / sciar / mi / vol- / le.

[13] Добавлю, что подобные проблемы в итальянском стихосложении ощущаются сильнее, чем, например, в английском, немецком или в новой латыни, где преобладание односложных или двухсложных слов способствует использованию ямбов или хореев, вследствие чего ритмические схемы в них не столь разнообразны. О том, насколько стихосложение зависит от особенностей языка, см. ниже примеч. 26.

[14] Так написал Джулио Чезаре Монтеверди в знаменитом предисловии к Пятой книге мадригалов его брата Клаудио (1605).

Говоря о камерных вокальных сочинениях начала XVII века, мы должны подчеркнуть значение двух жанровых семейств, различающихся по двум тесно связанным между собой критериям: особенностям литературного текста и характеру музыки. Первое семейство, образцы которого широко представлены в собраниях Каччини, да Гальяно и Монтеверди, — одноголосные мадригалы.

Возможно, будет уместно напомнить, почему слово «мадригал», использовавшееся по преимуществу для обозначения полифонических произведений, применяется теперь к монодическим композициям. Дело в том, что в рамках искусства XVI века этим словом назывался музыкальный жанр, в то время как в собственном смысле оно относится к поэтической форме[15] — которая, в отличие от одноименной формы XIV века, представляет собой небольшое нестрофическое стихотворение, написанное 7- и 11-сложниками.

7 Поэтические формы мадригала

Мадригал XIV века (строфический):

Fenice fu' e vissi pura e morbida
e or sun transmutata in una tortora,
che volo con amor per le bele ortura.
Arbore seco mai né acqua torbida
no me deleta; mai per questo dubito;
vane la state, 'l verno ven de subito.
Tal vissi e tal me vivo e posso scrivere
ch'a donna non è più che honesta vivere[16].

Текст неизвестного автора,
музыка Якопо да Болонья.

Мадригал XVI века (свободный):

Baci, susurri e vezzi,
sospir tronchi e parole
raddoppia a cento a cento, o bella Iole,

[15] Жанр музыкального мадригала XVI века воспринимает не только тексты в поэтической форме мадригала, но также и сонет, канцону, «октаву» (*ottava rima*) и прочие; точно так же дело обстоит с фроттолой, под именем которой скрывается множество поэтических форм. В XVII же веке под мадригалом всегда подразумевается одноименная поэтическая форма.

[16] Текст мадригала приведен по изданию: Poesie musicali del Trecento / a cura di Giuseppe Corsi. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1970. P. 33.

Чиста и нежна, фениксом была я,
теперь преобразилась я в голубку,
которая с любовью летает по садам прекрасным.
Сухое древо, мутная вода
не радуют меня, и нет сомненья,
что лето быстро сменится зимою.
Так я жила и так живу, и написать могу я,
что честно жить для женщины всего важнее.

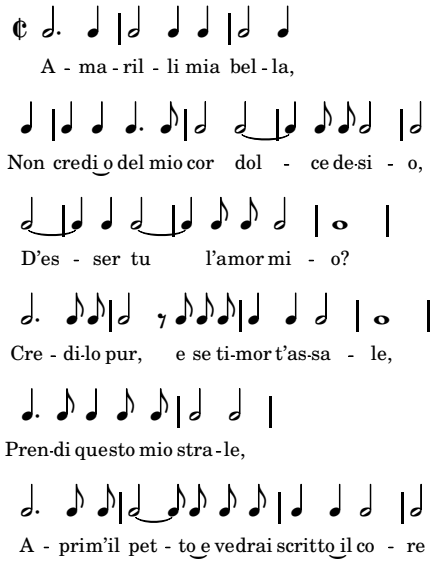
Найджел Уилкинс обращает внимание на то, что в первых строках этого мадригала, возможно, имеется отсылка к геральдическим эмблемам итальянской знати конца XIV века: Антонио делла Скала, правителя Вероны (феникс), и Джан Галеаццо Висконти, герцога Милана (голубь). На этом основании Уилкинс предполагает, что героиней стихотворения является веронезка, вышедшая замуж за жителя Милана [9, *50*]. Не исключены, однако, и иные толкования: например, аллюзия на политические события — низвержение делла Скала в 1387 году и покорение Вероны Джан Галеаццо (*примеч. переводчика*).

raddoppia a mille a mille:
sian più che le faville,
più de' lumi che gira
il ciel quand'ei d'Amore i furti mira[17].

Т. Тассо, «Любовные стихотворения», книга IV

Монодические мадригалы XVII века, в свою очередь, различаются в музыкальном отношении: одни из них выдержаны в силлабическом стиле и близки к театральной декламации (*recitar cantando*), в других мелодия более цветиста, украшена пассажами. Но в любом случае текст всегда кладется на музыку не по шаблону, чему способствует его нерегулярная ритмика, помогающая подчеркивать отдельные выражения и слова. Как видно из следующего примера, ритмическое разнообразие мадригала Джулио Каччини на текст Джованни Баттиста Гуарини достойно внимания: музыка следует за текстом, подчеркивая ключевые слова и соблюдая требования просодии.

8 Музыкальный ритм в мадригале Дж. Каччини «Амарилли, моя краса» (Le Nuove Musiche, 1601)[18]



[17] Поцелуи, шепоты и ласки,
прерванные вздохи и слова
умножь сто раз на сто, прекрасная Иола,
и тысячу на тысячу:
пусть будет больше их, чем искр
и чем огней, что в небе кружатся,
когда оно дивится Амура воровским проделкам.

[18] Амарилли, моя краса,
или не веришь ты, о сладкое желанье сердца моего,
что ты и есть любовь моя?
Прошу, поверь, а если страх тобою овладеет,
возьми сию стрелу мою,
пронзи мне грудь, и ты увидишь на сердце надпись:
[Амарилли, Амарилли, Амарилли —
Моя любовь.]

Совсем иными чертами характеризуется другое жанровое семейство — канцонетты, называемые также ариями или музыкальными шутками. Первое их отличие от монодического мадригала заключается в том, что строфическая структура вновь входит в обиход. Второе — в том, что их стихотворные размеры отличаются от 11-сложников краткостью и регулярностью ритма — а это обеспечивает мелодии регулярную ритмическую пульсацию, часто ассоциирующуюся с танцевальностью.

Тексты такого рода писались по заказу композиторов их друзьями-литераторами — ввиду того, что «готовых» текстов, отвечавших подобным требованиям, в то время не существовало. Об этом нам напоминает знаменитое предисловие к «Различным манерам тосканских стихотворений» Габриэлло Кьябреры (1599), самого значительного и передового автора текстов к музыке того времени, а также введение к *Le nuove musiche* Джулио Каччини. Кьябрера публиковал свои стихи в собраниях, и таким образом впервые в истории итальянской поэзии в печати появились стихи высокого качества, написанные не только 11-сложниками, но также 4-, 5-, 6-, 7- и 8-сложниками.

Поскольку итальянская поэзия славного прошлого не предлагала моделей для коротких стихов, Кьябрера вдохновился поэтическими формами французских поэтов Плеяды и позаимствовал у Пьера де Ронсара модель с чередованием 8- и 4-сложного стиха, которая на протяжении целого века будет иметь большой успех как в камерной музыке, так и в оперных либретто.

9 Ронсардианская канцонетта:

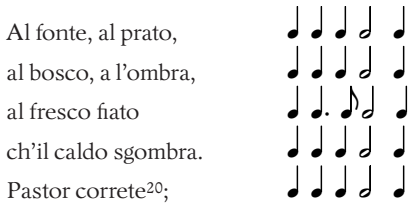
Belle rose porporine,
che tra spine
su l'aurora non aprite;
ma ministre de gli Amori
bei tesori
di bei denti custodite.
Dite rose preziose,
amorose
dite, ond'è che s'io m'affiso
nel bel guardo vivo ardente,
voi repente
disciogliete un bel sorriso?[19]

Г. Кьябрера, «Шутки и нравственные канцонетты», II, LX (5) (1599)

[19] О прекрасные пурпурные розы,
что меж шипов!
На рассвете вы не раскрываетесь;
но, прислужницы Любви,
бесценные сокровища
прекрасных зубок охраняете.
Скажите, о драгоценные,
возлюбленные розы,
скажите, отчего, когда я устремляю взгляд свой
на прекрасные очи, полные жизни и огня,
вы сразу
распускаетесь в прекрасной улыбке?

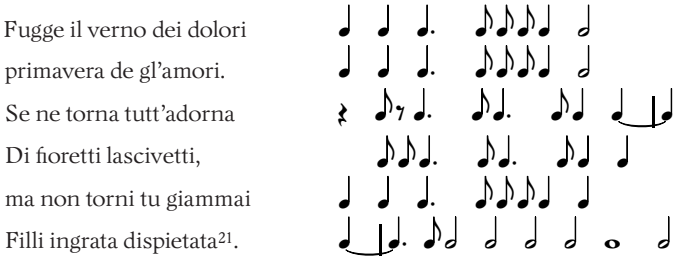
Ритмической регулярности текстов, естественно, соответствует регулярность в музыке. Правда, там она иногда менее ощутима из-за растяжения мелодии разного рода пассажами. В иных же случаях, когда мелодическая линия ничем не украшена, ритмическая организация лежит на поверхности. Следует подчеркнуть, что, используя текст, написанный 11-сложниками, было бы невозможно достичь симметрии и простоты 5-сложной канцонетты, как видно из следующего примера:

10 Музыкальный ритм в канцонетте Дж. Каччини *«К источнику, к лугу»* (*Le nuove musiche e maniera di scriverle*, 1614)



До сих пор речь шла о монодии, но и в полифонических канцонеттах все чаще используются новые тексты. Следующий пример демонстрирует ритмическую структуру первой части канцонетты из «Музыкальных шуток для трех голосов» Клаудио Монтеверди. Ритмический рисунок строк слегка различен из-за сокращения или увеличения длительностей, но хореический принцип соблюдается строго.

11 Музыкальный ритм канцонетты К. Монтеверди «Прочь бежит зима страданий», «Музыкальные шутки» (1607), SV 232 (фрагмент)



[20] К источнику, к лугу,
в лес, в тень,
к свежему дуновению ветерка,
что жару унимает,
бегите, пастухи;

[21] Прочь бежит зима страданий;
весна любви
возвращается, разукрашенная
соблазнительными цветочками,—
но ты никогда не вернешься,
неблагодарная жестокая Филлида.

При всем разнообразии и новизне канцонетт Кьябреры, в них еще не встречаются два типа стиха, получившие широкое распространение в итальянской *poesia per musica*: дактилический 6-сложник и анапестический 10-сложник. Первые образцы можно найти в сборниках канцонетт: самые ранние 6-сложники датируются 1604 годом, 10-сложники — 1610 годом[22]. Новизна этих размеров состоит в том, что оба они, как и 8-сложник, характеризуются ритмической регулярностью стиха.

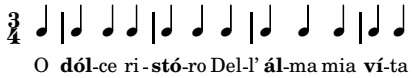
12 Метрические схемы дактилического 6-сложника и анапестического 10-сложника.

◡ – ◡ ◡ – ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
O dolce ristoro	Pargoletta vezzosa e ridente
Dell'alma mia vita[23]	d'ogni stella più vaga e innocente[24]

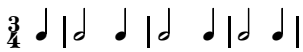
Примечательно также, что до того момента итальянские регулярные стихи писались ямбом или хореем, в то время как в 6- и 10-сложниках ударный слог чередуется не с одним, а с двумя безударными. По этой причине схема 6-сложника особенно хорошо подходит для трехдольных размеров: в этом случае удается избежать «скачущего» эффекта, возникающего при использовании ямбов[25].

13 Музыкальный ритм для 6- и 7-сложников в трехдольных размерах

6-сложник



7-сложник



Эпоха канцонетты завершается еще до середины XVII века, но ее формы переходят в оперные либретто. Сначала они используются там в ограниченном объеме, так как либретто пишется свободными мадригальными стихами, то есть, как мы видели, 7- и 11-сложниками, не образующими строф. Исключение

[22] *O dolce ristoro / De l'aspra mia vita* Доменико Монтелла (*Secondo libro de villanelle et arie*, 1604); *Alla caccia, alla caccia pastori* Иоганна Капсбергера (*Libro primo di villanelle*, 1610) и *Pargoletta vezzosa e ridente / D'ogni stella più vaga e innocente* Джулио Чезаре Романо (*Fuggilotio musicale*, 1613).

[23] О сладкое утешение / Души, жизнь моя!

[24] Милая веселая малютка / прелестнее и невиннее любой из звезд.

[25] С точки зрения лингвистики интересно, что стихи, написанные дактилем и анапестом, лучше соответствуют итальянской лексике, чем написанные ямбом и хореем. В первых грамматические и метрические акценты совпадают более или менее постоянно, во вторых же — слишком «узких» для итальянского языка — достичь этого труднее; в результате в 7- и 8-сложниках безударные слоги часто оказываются на сильных позициях (в частности, это относится к служебным словам или к последним слогам слов, в которых ударение приходится на третий слог от конца); см. мою статью: [2].

составляют хоры, расположенные в конце актов, — они могут иметь строфическую форму и включать в себя другие размеры. Как пример можно вспомнить *Bella Ninfa fuggitiva,* заключительный хор из «Дафны» (*La favola di Dafne*) Оттавио Ринуччини и Якопо Пери, написанный в ронсардианской манере 8- и 4-сложниками.

Во второй половине века, с исчезновением хоров, подобные «лирические» стихи все чаще чередуются с мадригальными. Как в поэтическом, так и в музыкальном отношениях опера с этого момента говорит на двух языках: речитатив наследует ритмическую свободу мадригала, хотя по сравнению с последним мелодика речитатива глаже и силлабичнее; формы же лирических стихов в ариях заимствованы из канцонетт.

Предпочтения, которые либреттисты и композиторы отдавали в последующие годы тем или иным поэтическим размерам, позволяют нам выделить некоторые важные периоды в истории оперного либретто. В то время как в ариях и дуэтах ранней венецианской оперы превалируют нечетные размеры (5-, 7-, 11-сложники), в период между пятидесятыми и семидесятыми годами XVII века, когда количество ариетт существенно увеличивается, первенство переходит к размерам с четным количеством слогов.

Приведу один пример: в либретто «Зенобии» (1666), оперы Джованни Боретти на стихи Маттео Нориса, 35 секций лирических стихов написаны 8-сложниками, 23 — 6-сложниками, 2 — 10-сложниками, при этом нет ни одной 7-сложной. Еще больше поражает количество 6-сложных стихов в монументальной опере Пьетро Антонио Чести «Золотое яблоко» (1668): только в Прологе и I акте их 245.

Я убежден, что закат лирического 7-сложника, а вместе с ним и 11-сложника, в котором 7-сложник является большим полустишием, объясняется главным образом причинами музыкального порядка: из-за различия трех его ритмических схем мелодия не может обрести ту ритмическую регулярность, которую ариетты заимствовали у танцевальных жанров — чаконы, пассакальи, гальярды.

И действительно, существует три формы 7-сложника с нестабильной позицией первого акцента.

14 Три ритмические формы 7-сложника

Ямб I вида	∪	—	∪	—	∪	—	∪
	In-	ván	ti	chiá-	mo‿e	pián-	go[26]
Ямб II вида	—	∪	∪	—	∪	—	∪
	Pié-	na	di	tál	di-	lét-	to[27]
Анапест	∪	∪	—	∪	∪	—	∪
	Chi	da	mé	ti	de-	sví-	a[28]

В то время как первые два вида схожи тем, что акценты в них приходятся на четвертую и шестую доли, анапестическая схема носит совершенно иной характер. Из-за чередования этих трех видов 7-сложника и возникает

[26] Напрасно тебя зову я и плачу...

[27] Полна такого наслаждения...

[28] Которое от меня тебя отвращает...

«спотыкающийся» музыкальный ритм, столь невыгодно смотрящийся на фоне регулярности акцентов, присущей музыке на стихи с четным количеством слогов.

Когда же композитор хотел достичь регулярности акцентов, ему приходилось отказываться от правильной просодии, ставя на сильные доли такта безударные слоги и на слабые доли — ударные.

Тем не менее, с начала восьмидесятых годов XVII столетия возобладала иная тенденция: лирический 7-сложник начинает использоваться все более интенсивно, а к концу века завоевывает первенство. Это стало возможным благодаря тому, что либреттисты в ариях ограничили формы 7-сложника только двумя ямбическими моделями, произведя беспрецедентный отбор в истории итальянского стихосложения[29]. При этом в речитативах, в которых, в отличие от арий, не предполагалось соответствия музыкального ритма поэтическому, три формы 7-сложника сохранились, и даже более того, анапестический 7-сложник использовался в них особенно интенсивно. Этот негласный договор между итальянскими либреттистами и композиторами строго соблюдался еще в начале второй половины XIX века.

Среди новаций семидесятых годов следует отметить, наконец, распространение нового типа стиха: 9-сложника. Из немногих прецедентов обращения к нему в более раннее время упомяну фрагмент из либретто Джулио Роспильози 1642 года:

15 Ритмическая схема 9-сложника

∪ ∪ – ∪ | ∪ – ∪ – ∪

Che non puote sereno sguardo,
se diletta pur quando ancide?
Da due vaghe luci omicide
senza piaga non esce il dardo[30].

Дж. Роспильози, «Заколдованный дворец»
(*Il palazzo incantato*, II, 12)

Речь идет о размере со стабильным расположением ударений, в котором первое полустишие — 4-сложник, а второе — 5-сложник; ударения на третью, шестую и восьмую доли.

До сих пор моей целью было показать постепенное, на протяжении всего XVII века, завоевание мелодией ритмической регулярности, состоящей в повторении одинаковых или подобных ритмических сегментов; таковую мы назовем изоритмией. Тем не менее, необходимо добавить, что во второй половине века регулярности не всегда отдается предпочтение. Некоторые из возникшего к этому времени множества типов арий нуждаются в нерегулярных или изломанных ритмах, для чего требуются тексты в переменных размерах, порой весьма эксцентричные.

---

[29] См. об этом мою статью: [5].

[30] Что только ни подвластно безмятежному взору!
Даже терзая, он дарует наслажденье.
Два прелестных луча несут смерть —
их стрелы разят без промаха.

Так, еще в 1695 году Джироламо Фриджимелика Роберти пробует в «Пастухе из Анфризо» смелые сочетания стихов с четным и нечетным количеством слогов.

16 Построения с переменным размером

Quest'è il Dio, che illumina le stelle,	XI
che fa in terra le cose belle.	V+V
Ne prova il valor	VI
Il cielo, il suolo.	V
Lo giura l'alba col suo candor,	V+V
i zeffiri col volo,	VII
Primavera co' suoi fior[31].	VIII

Дж. Фриджимелика Роберти, «Пастух из Анфризо» (Pastore d'Anfriso), интермеццо III

В истории итальянской поэзии и оперы большое значение имеет реформа, осуществленная Аркадской академией, основанной в конце XVII века. Новые требования простоты, выдвинутые поэтами Академии, оказали влияние на одного из самых значительных либреттистов этого времени — Сильвио Стампилью[32]; положив конец экспериментаторству XVII века, данные требования предваряли введение норм метрики, зафиксированных Пьетро Метастазио. Нормы эти соответствовали музыкальному языку, которому, говоря словами Маттеи, всё в большей степени становились присущи «мотивы плавные и непрерывные» [8, *63*]. В этой связи новая система метрики предписывает лирическим стихам отказываться от:

— построений с переменным размером;
— 11-сложника, чье разнообразие схем плохо сочетается с регулярностью музыкального ритма;
— 9-сложника, воспринимавшегося как составной асимметричный стих;
— анапестической схемы 7-сложника — в пользу двух чистых ямбических форм;
— других, более редких ритмических моделей, среди которых — 3- и 4-сложники, уже изначально предполагавшие переменность стихотворного размера[33].

---

[31] **Аврора:**
Се Бог, что зажигает звезды,
Что землю украшает.
О том свидетельствуют доблесть,
Небо и земная твердь.
Присягу принесла ему заря своею чистотой,
Зефиры — в воздухе круженьем,
Весна — цветами.

[32] Об особенностях стихосложения Стампильи см. мою статью: [3].

[33] Примером может служить фрагмент текста первой сцены II акта оперы Вивальди «Оттон на вилле» (1713, либретто Доменико Лалли):

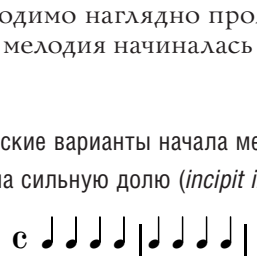
Così il cuore	И тогда сердце,
assalito da fiero timore,	охваченное ужасным страхом,
turbato,	взволнованное,
agitato,	тревожное,

Другими словами, в либретто итальянской оперы с начала XVIII и до второй половины XIX века остаются всего пять типов лирических стихов: 5-, 6-, 7-, 8- и 10-сложники. Известно, что либретто Метастазио, как правило, состоят из речитативов и арий; ансамбли исчезают, к тому же все арии, отныне имеющие форму *da capo*, состоят только из двух строф. Одновременно с трансформацией либретто происходят изменения в музыкальном языке, который равным образом стремится к ясности и простоте конструкций.

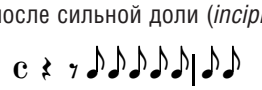
В свете сказанного необходимо наглядно прояснить некоторые моменты преобразования. В XVII веке мелодия начиналась на сильную долю или сразу после нее.

17 Ритмические варианты начала мелодии

8-сложник, начинающийся на сильную долю (*incipit in battere*)



7-сложник, начинающийся после сильной доли (*incipit acefalo*)



Безударное начало, вероятно, было унаследовано от речитативной мелодики либо от мелодического письма более ранней эпохи, когда современное понятие такта еще не сложилось. Как бы то ни было, еще в начале XVIII века композиторы имели склонность начинать мелодию после тактовой черты. Чтобы продемонстрировать произошедшие изменения, я рассмотрел 150 арий конца XVII века и столько же арий второй половины XVIII века. В первой группе мелодия начинается после сильной доли в 53% случаев; во второй подобное начало наблюдается лишь трижды, что составляет 2% [7, *281*].

18 Ударные и безударные формы начала мелодии

— на сильную долю

— с простым затактом

— с затактом из двух нот

После того, как почти полностью исчезла практика начинать мелодию после тактовой черты (*incipit acefalo*), остаются два варианта ее начала: с сильной доли

sospira,	вздыхает,
s'aggira,	шатается,
e geloso,	и, ревнивое,
ritrovar più riposo non sà.	найти покоя больше не может.

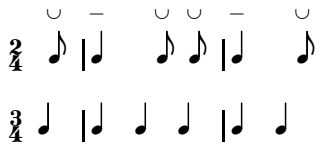
(*incipit in battere*, *incipit tetico*[34]) или — что было самым существенным нововведением — с затакта, состоящего из одной или двух нот (*anacrusa semplice*, *anacrusa doppia*). Тип начала мелодии определяется, конечно же, типом стиха. Кроме того, в XVII веке музыкальная протяженность стиха была непостоянной: иногда он занимал два или более тактов, но в большинстве случаев лишь один — в норме одной доле стиха соответствовала, как в речитативе, восьмая. После середины XVIII века стих обычно занимает два такта: первый ударный слог располагается на сильной доле первого такта, а последний — на сильной доле второго. Если в стихе — например, в 7- или 8-сложнике — есть третий акцент, то его расположение в размере 4/4 приходится на относительно сильную долю[35].

Отсюда проистекают стандартные ритмические модели, соответствующие отдельным видам стиха: они преобладают в итальянской музыке второй половины XVIII и первой половины XIX века. Благодаря их характерным чертам тип стиха легко распознается в партитуре.

Сначала нами будут рассмотрены модели стихов с четным количеством слогов, со стабильным расположением ударений (*scansione fissa*).

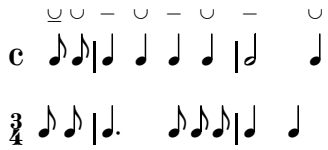
6-сложник — единственный вид стиха, которому в мелодии соответствует затакт из одной ноты (*anacrusa semplice*).

19 Модель словесного и музыкального ритма 6-сложника



8-сложник обычно связан с затактом из двух нот (*anacrusa doppia*).

20 Модель словесного и музыкального ритма 8-сложника



Затакт, однако, можно расширить до такой степени, что он заполнит весь такт; в подобном случае начало мелодии приходится на сильную долю, и стих занимает больше двух тактов. Слог на пятую долю находится на сильной или относительно сильной доле такта.

---

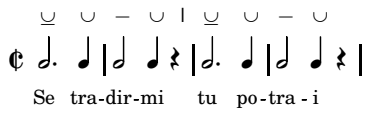
[34] Напомним, что прилагательное *tetico* у музыковедов и филологов-итальянистов имеет противоположные значения: у первых сильная доля приходится на «тезис», у вторых на «арсис». Различие в словоупотреблении восходит к терминологии, принятой, соответственно, в греческой и латинской метрике.

[35] На материале творчества Вивальди это явление описано в моей статье: [7].

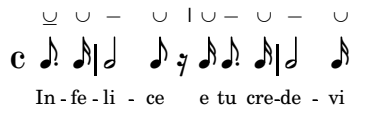
Иногда 8-сложник имеет цезуру, которая разбивает стих на два 4-сложника (как в следующем примере) или же — с менее регулярным ритмом — на 4-сложник, за которым следует 5-сложник:

21 Ритмическая модель 8-сложника с цезурой

а. Г. Доницетти, «Лючия ди Ламмермур» (1835)[36]

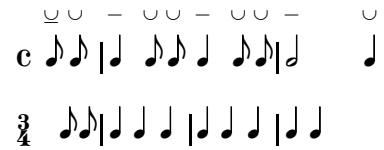


б. Дж. Верди, «Эрнани» (1844)[37]



10-сложник, как и 8-сложник, почти всегда начинается с затакта из двух нот. Но из-за расширения анакрузы начало мелодии может приходиться на сильную долю.

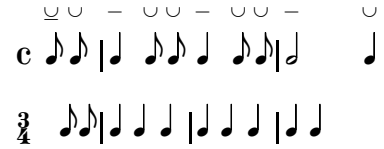
22 Модель словесного и музыкального ритма 10-сложника



Переходя к рассмотрению стихов с нечетным количеством слогов, отметим, что у 5- и 7-сложников первое ударение подвижно: оно приходится на первую или на вторую долю — что допускает живое чередование мелодических фраз, начинающихся на сильную долю и из затакта (*anacrusa semplice*). Выбор типа начала мелодической фразы происходит почти автоматически: в этом отношении композитор подчиняется либреттисту.

5-сложник имеет лишь два ударения.

23 Модель словесного и музыкального ритма 5-сложника



[36] Если ты сможешь изменить мне...

[37] Несчастный, и ты верил...

7-сложник, подобно 8-сложнику, имеет акцент посередине, на четвертую долю, который приходится на сильную или относительно сильную долю такта.

24 Модель словесного и музыкального ритма 7-сложника

а. Ударение на первый слог б. Ударение на второй слог

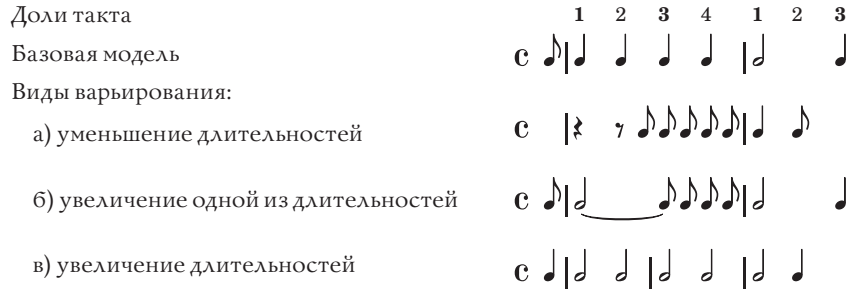
Хотя партитуры XVIII и XIX веков изобилуют примерами подобных ритмических моделей в чистом виде, преобладают более изысканные их формы.

Варьирование происходит путем увеличения или уменьшения длительностей, сегментации стиха либо повторения его элементов. Разнообразие вариантов, производных от исходной модели, характеризует особенности стилистики и выразительности, но не затрагивает структуру, поскольку совпадение метрического акцента и сильной (или относительно сильной) доли соблюдается либо, по крайней мере, подразумевается ритмической моделью.

Среди наиболее распространенных форм варьирования модели — пунктирный ритм, дающий наименьшее отклонение, или синкопа, обманывающая ожидания, или дополнительные орнаментирующие ноты, всегда хорошо отличимые от тех, что значимы в гармоническом плане и, как правило, совпадают с базовым образцом.

Относительно варьирования моделей путем увеличения или уменьшения длительностей надо иметь в виду, что понятия «сильный», «относительно сильный» и «слабый», применяющиеся к долям такта, не являются абсолютными, но связаны с тем, какие музыкальные длительности присваиваются метрическим долям стиха. Это видно из приведенного ниже примера, в котором описаны виды варьирования модели 7-сложника.

25 Варьирование модели путем уменьшения или увеличения длительностей



При сокращении всех длительностей вдвое (пример 25а) модель укладывается в объем, равный одному такту; ударный слог на четвертую долю стиха приходится не на третью, относительно сильную долю такта, а на четвертую, слабую.

При этом она, однако, не утрачивает своей весомости, поскольку соседние безударные слоги, на третью и пятую доли стиха, расположены на еще более слабых позициях, приходящихся на деления долей такта.

Аналогичное явление обнаруживается в случае увеличения музыкальной длительности одного слога (пример 25б): для компенсации длительность других слогов сокращается.

Если же композитор варьирует модель, увеличивая музыкальные длительности всех слогов — скажем, удваивая их (пример 25в), — то ударный слог на четвертой доле стиха приходится на сильную долю такта (а не на относительно сильную), безударные же слоги — на относительно сильные доли. Во всех случаях иерархия акцентов сохраняется, и тем самым соблюдается просодия.

Подведу итог всему сказанному выше о варьировании моделей, обратившись к известной арии Лепорелло из I акта «Дон Жуана».

26 Примеры варьирования модели
В. А. Моцарт, «Дон Жуан», акт I, сцена I[38]

а.

схема, идентичная модели

б.

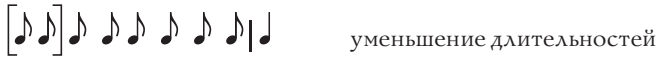
начало мелодии на сильную долю

в.

увеличение длительностей

г.

цезура посередине

д. 

уменьшение длительностей

е.

пунктирный ритм

Благодаря описанным методам, две метрические системы, вербальную и музыкальную, можно было совмещать без труда, так что даже иностранный композитор, не очень уверенно владевший итальянским языком, почти механически используя сложившиеся ритмических схемы, достигал успехов в соблюдении просодии — конечно, при условии, что либреттист, в свою очередь, придерживался устоявшихся метрических моделей.

[38] а) Днем и ночью я тружусь
б) Стать я барином желаю.
в) Не хочу я больше быть слугой.
г) Но кажется, кто-то идет.
д) Не хочу, чтобы меня слышали.
е) Молчи и трепещи перед лицом моей ярости (эта реплика Дон Жуана, обращенная к Донне Анне, к арии Лепорелло не относится — *примеч. переводчика*).

Единственным недостатком системы было отсутствие размера с постоянным ударением на первую долю. Поэтому, когда композитору было необходимо начинать мелодические фразы всякий раз на сильную долю, он обращался к 5-сложнику, не считаясь со смещениями акцента[39]. Ярким примером является «ария с шампанским» Дон-Жуана *Finché han dal vino*: если бы в этом номере в оживленном темпе начала фраз постоянно варьировались ритмически, это представляло бы затруднение для певца. В результате просодия сильно искажается: *Fínche han dal vino*, *Lá danza sia*, *Fárai ballar*, *Èd io frattanto* вместо *Finch'hán dal vino*, *La dánza sia*, *Fàrái ballar*, *Ed ío frattanto*.

До сих пор речь шла о структурах отдельных стихов, но они имеют смысл прежде всего как часть более крупных построений — музыкальных периодов, формы, стандартной для музыки XVIII–XIX веков; из-за своего симметричного устройства они часто называются «квадратными».

Возможно, стоит напомнить, что квадратный период состоит из восьми тактов и делится обычно на два предложения. Будучи известен в танцевальных мелодиях с XVI века, квадратный период получает широкое распространение в инструментальной музыке XVIII столетия. Время от времени он встречается и в музыке вокальной, а с середины XVIII века становится нормой в композиторской практике, даже если его присутствие не всегда можно распознать сразу из-за многократных повторений стихов или их частей и добавления пространных колоратур.

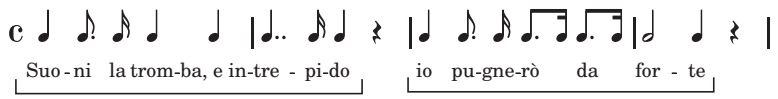
Поскольку стих обычно занимает два такта, то в квадратный период укладываются четыре стиха. Вероятно, соответствие с четверостишием не случайно: этот вид строфы был наиболее употребителен в поздних либретто Метастазио и в последующую эпоху.

В примере 27 мы обратимся к знаменитой странице музыки Беллини. Единообразие музыкального ритма во всех стихах строфы типично для арий в операх первой половины XIX века.

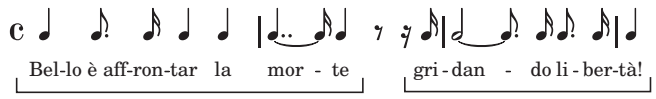
27 Квадратный период

В. Беллини, «Пуритане», акт II[40]

Первое предложение



Второе предложение



[39] Ср. пример 23, в котором показаны две метрические модели 5-сложника; в описываемом случае композитор вынужден игнорировать их различия.

[40] Труби, труба! Неустрашимо
Сражаюсь я и стойко.
Прекрасно встретить смерть,
Свободу возглашая.

Таким образом, в романтической опере формы арий стандартны и восходят к XVIII веку; метастазианские правила стихосложения все еще не имеют альтернативы.

Тем не менее, в некоторых ситуациях идеальное согласие между вербальным и музыкальным метром нарушается. Хорошо известен тот факт, что при подтекстовке мелодий, особенно у Верди, просодия часто соблюдается не столь строго, как в XVIII веке. Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть случаи, приведенные ниже: вопреки правилам, ударения приходятся на артикли или предлоги; акцентуация слов значительно искажена.

28 Образцы неправильной просодии у Дж. Верди

Стих с правильными ударениями	Музыкальный ритм
Di **qué**lla pira	**Dí** quella pira
La **dó**nna è mobile	**Lá** donna è mobile
Des**ér**to sulla terra	**Dé**serto sulla terra
D'a**mór** sull'ali rosee	**D'á**mor sull'ali rosee
Il **lá**cerato spirito	**Íl** lacerato spirito

Подобные несоответствия между грамматическими и музыкальными акцентами трактуются некоторыми учеными как плод обычной небрежности композитора. Но подобное объяснение кажется мне слишком упрощенным: оно не учитывает, что это явление ограничивается музыкой на 7- и 5-сложники, то есть размеры с подвижным ударением — на первую и вторую доли. Подобная структура стиха входит, однако, в противоречие с потребностями романтической мелодики, имеющей характер более резкий, решительный и энергичный, чем в XVIII веке. Эти ее особенности могут быть выражены посредством ритмического единообразия музыкальных фраз, начинающихся преимущественно в такт, но в некоторых случаях — постоянно из затакта; в любом случае, это помогает преодолеть неопределенность, возникающую при чередовании начал с сильной доли и из затакта. Единственным решением проблемы был бы отказ от инципитов строк с подвижным ударением, что потребовало бы чрезмерных усилий; после некоторых попыток Феличе Романи, предпринятых им в ранних сочинениях, либреттисты решили прекратить подобные эксперименты[41].

Я завершаю эту статью краткими замечаниями, выходящими за пределы хронологических границ, обозначенных в ее названии. Во второй половине XIX века происходит радикальный поворот: единообразная в ритмическом отношении структура мелодии уступает место более свободным построениям, освобожденными от уз квадратности; певучие фразы чередуются в романсе с фразами речитативного склада. Как видно, история повторяется, и 11-сложный стих со свободным чередованием полустиший перестает быть метром речитатива и перемещается в романс. Примером может служить знаменитая ария Мими, которой Пуччини, однако, по своему обычаю, придает еще больше свободы, сокращая и видоизменяя текст[42].

[41] См. подробно в моей статье: [6].

[42] См. подробно в моей статье: [4].

29 Романс в форме речитативного стиха:

Mi piaccion quelle cose	*7-сложный ямб*
Che han sì dolce malia,	*7-сложный анапест*
che parlano d'amor, di primavere,	*11-сложник*
di sogni e di chimere,	*7-сложный ямб*
quelle cose che han nome poesia...[43]	*11-сложник*

Дж. Пуччини, «Богема», акт I

Таким образом, даже чистая поэзия, написанная 11-сложным стихом, как у Габриэле д'Аннунцио, могла в то время быть положена на музыку — например, в салонных романсах Франческо Паоло Тости. Любопытно, что в тот момент, когда музыка «заключает мир» с 11-сложным стихом, высокая поэзия — начиная с Алессандро Мандзони — усваивает средние и короткие стихи. Но для композиторов это не имеет уже особого значения, ибо восприняв, пусть и с задержкой, опыт Вагнера, в XX веке они научатся класть на музыку чистую или ритмизованную прозу, как в сочинении Франко Альфано, датированном 1921 годом:

30 Либретто, написанное в свободной форме:

Invano, invano...
Oggi come ieri...
Non torna, non tornerà.
O nuvola!... nuvola leggera,
che vaghi pei cieli, sui mari...
Nuvola... o candido soffio divino,
respiro dei monti di là,
buona sorella
che sola a piacer puoi mutar le tue vie...
sii messaggera pietosa
di tutto il dolor che mi piange nel cuore![44]

Ф. Альфано, «Легенда о Шакунтале», акт II

Текст этот свободен от условностей, доминирующих на протяжении почти семи веков в истории итальянской поэзии, как в высокой традиции, так и в *poesia per musica*.

---

[43] Мне нравится всё то,
Что сладостно чарует,
Что говорит о вёснах, о любви,
О снах и о химерах —
То, что поэзией зовется...

[44] Напрасно, напрасно...
Сегодня, как вчера...
Не возвращается, не вернется.
Ах, облако! Легкое облако,
Что бродишь ты по небесам, над морями...
Облако... о чистое божественное дуновение,
Дыхание далеких гор,
Добрая сестра,
Ты держишь путь туда, куда пожелаешь, —
Будь же милосердной посланницей
Всей боли, от которой ноет мое сердце.

Литература

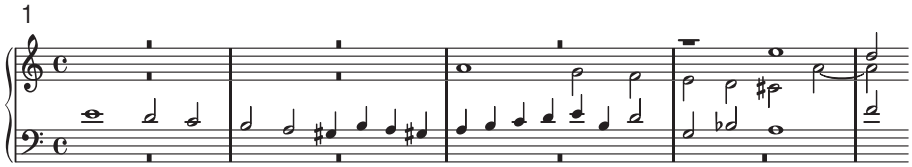
1. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. Изд. 2-е (доп.). М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
2. *Gillio P. G.* Alcune note sull'origine melica dei versi brevi italiani e sull'ictus mediano di settenario e ottonario // Stilistica e metrica italiana. Anno 2012. № XII (in stampa).
3. *Gillio P. G.* Il revisore revisionato. Qualche osservazione sulle strutture metriche del libretto di Stampiglia e sul loro superamento // Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana / a cura di G. Pitarresi. Reggio Calabria: Laruffa, 2010. P. 389–407.
4. *Gillio P. G.* La *Barriera d'Enfer*. Documenti sulla gestazione letteraria del terzo quadro della *Bohème* nell'archivio di Casa Giacosa // Studi pucciniani. Vol. I (1998). P. 95–125.
5. *Gillio P. G.* L'accento fisso in quarta sede del settenario lirico. Relazioni tra versificazione e ritmo musicale nel melodramma italiano, tra fine '600 e metà '800 // Rivista italiana di musicologia. Vol. XXXIII/2 (1998). P. 267–278.
6. *Gillio P. G.* Parola e musica nell'Ottocento italiano: correlazioni metriche // Rivista italiana di musicologia. Vol. XLVI (2011). P. 104–129.
7. *Gillio P. G.* Relazioni metriche tra testo poetico e testo musicale nel melodramma di Vivaldi // Antonio Vivaldi. Passato e Futuro: Atti del convegno internazionale di studi / a cura di Fr. Fanna, M. Talbot. Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2009. P. 279–305. Электронная версия: URL: http://www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it.
8. *Mattei S.* Memorie per servire alla vita del Metastasio. Colle [Ameno]: A. M. Martini, 1785. 136 p.
9. *Wilkins N.* Music in the Age of Chaucer. Cambrige: D. S. Brewer, 1999. 210 p.

Лариса Гервер

ИНГАННИ В «CAPRICCIO SOPRA UT, RE, MI, FA, SOL, LA» И «CAPRICCIO SOPRA LA, SOL, FA, MI, RE, UT» ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ

В ряду сочинений на гексахорд два каприччио Джироламо Фрескобальди, которыми начинается его «Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie, in partitura» (1624), выделяются по многим признакам, начиная с «формулировки темы». Фрескобальди обособляет нисходящую форму гексахорда, которая обычно служит мелодическим завершением восходящей или же ее инверсией, и таким образом получает два *soggetti* взамен одного.

Это скорее повод дважды написать сочинение на одну, хотя и по-разному взятую, тему, нежели обязательство использовать только восходящую или только нисходящую форму гексахорда. Объявленным *soggetti* в обоих каприччио соответствуют в основном начальные разделы, вслед за которыми надолго устанавливается равноправие *ut re mi fa sol la* и *la sol fa mi re ut*. Поэтому темой «Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut» становится не просто нисходящая форма гексахорда, уже знакомая по первому каприччио, но ее минорный вариант — с диезом при *ut*.



Гервер Лариса Львовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных

Эта деталь маркирует тему и «задает тон» всей пьесе, написанной в a^{aeol} (а не в C^{ion}, как первое каприччио)[1].

И все же ладовая обособленность второй из пьес не более чем условие *продолжения*. Интересно заметить при этом, что первое каприччио — самое протяженное в «Il primo libro di capricci», а вместе два каприччио на гексахорд занимают около четверти всего нотного текста книги из двенадцати пьес[2].

Таков масштаб единого композиционного замысла. Один из главных и самый неявный его элемент состоит в последовательном применении *инганно*[3].

Название приема указывает на «обман» или «подлог», а суть его — в игре сольмизационных значений. Наличие разных высотных позиций для слогов *ut re mi fa sol la* в натуральном, твердом и мягком гексахордах понималось во второй половине XVI — XVII веке как возможность изменять звуковой состав темы без нарушения ее слогового состава.

Гексахорд был необходимым условием сольмизационной игры. Но лишь в некоторых случаях он становился и ее объектом. В основном это происходило, по-видимому, в дидактических сочинениях [9, I, *174*]. Сошлемся на двухголосные образцы, приведенные в Приложении к диссертации А. Борнштейна (№№37, 45, 53): исследователь сопровождает сольмизационными обозначениями весь нотный текст дуэтов с инганни, показывая, сколь различно распевается одна и та же последовательность слогов гексахорда [9, II, *334–335*, *354–355*, *370–371*]. Среди многоголосных сочинений того же рода назовем бесконечный тройной канон из трактата Р. Микели [13, *25*].

Однако художественные образцы последовательного применения инганно к гексахордовой теме весьма немногочисленны. Помимо двух каприччио Фрескобальди мы можем назвать лишь «Fantasia à 5» на *ut re mi fa sol la* Э. дю Корруа. В основном же корпусе сочинений на гексахорд во главу угла ставилась именно

---

[1] Диез при *ut* в нисходящем гексахорде нередок в сочинениях «sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La». Интересный пример такого рода приведен в исследовании А. Борнштейна, который обращает внимание на большую терцию *d–fis* в конце двухголосного каприччио Пьетро Санджорджо, написанного в d^{aeol}. В условиях гексахордового облиго — обязательства построить всю пьесу исключительно на *ut re mi fa sol la – fis* появляется как *ut* нисходящего мягкого гексахорда, а басовое *d* – как *la* того же гексахорда в основном виде [9, I, *176*]; пьеса полностью приведена в: [ibid., II, *370–371*].

[2] Некоторые исполнители разбивают последовательность гексахордовых каприччио, вставляя между ними более короткие пьесы.

[3] Первое и традиционно приводимое в исследованиях об инганно определение приема, вместе с нотным примером к нему, содержится в трактате Дж. М. Артузи [6, *45–46*]; близкий вариант и определения, и примера см. в «Documento XVIII. Della fuga d'inganno» из первой книги трактата А. Берарди [8, *41*]. Современные исследования об инганно сравнительно немногочисленны. Среди основополагающих — [11; 12; 10]. На русском языке инганно впервые рассматривается в статье М. Распутиной [5]; см. также [3; 4].

В литературе об инганно сложилось употребление термина в формах и единственного, и множественного числа. Первое восходит к определению Дж. М. Артузи [6, *45–46*], второе — к указаниям Дж. М. Трабачи в заголовке ([Ричеркар] «Quarto tono con tre fughe, et inganni» (см.: *Trabaci G. M.* Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze e ligature, et un madrigale passagiato nel fine. Libro Primo. Firenze, 1984. Rist. anast. dell'ed.: Napoli: Costantino Vitali, 1603, P. 9) и в самом нотном тексте его ричеркаров — «Inganni della fuga principale», «Prima fuga per inganni» и т. п. (см.: *Trabaci G. M.* Il secondo libro de Ricercate et altri varij Capricci. Firenze, 1984. Rist. anast. dell'ed.: Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 1615. P. 22–23, 37 et al.). Р. Джексон связывает форму слова «inganno» у Трабачи с характерной для его ричеркаров многочисленностью «подлогов» в пределах темы [11, *205*].

неизменность поступенного ряда [1]. Звуковысотные обновления темы сводились к транспозициям, в том числе и по звукам самого гексахорда, как в «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» (in G) У. Бёрда, по целым тонам или даже по полутонам, как в фантазиях на гексахорд А. Польетти [2, *106–110*][4] и А. Феррабоско младшего [7].

Механизм воздействия инганно на гексахорд обладает примечательными особенностями. Покажем, в чем они состоят, на схематических примерах, которые в равной степени соответствуют инганни в инструктивных сочинениях на гексахорд и в двух каприччио Фрескобальди.

Во многих инганных преобразованиях гексахорда заметно стремление «скруглить» мелодическую линию, очертить трезвучную или терцовую опору (она отмечена в схемах 1–4)[5].

Если подмена только одна, она чаще всего реализуется как «поломка» на заключительном *la* или *ut* (в нисходящем гексахорде), что делит ряд на два сегмента из 5+1 звуков. Для восходящей гексахордовой темы более типично заимствование из звукоряда квинтой выше, для нисходящей — квинтой ниже (схемы 1 и 2). В первом случае очерчивается мажорное трезвучие, во втором минорное[6]. Наряду с терцовой «поломкой» встречается квартовая (вариант *la* в квадратных скобках) — преимущественно в басу или в гармонических голосах.

Схема 1

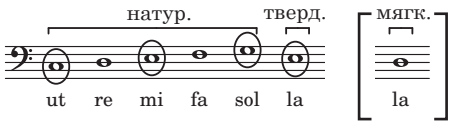
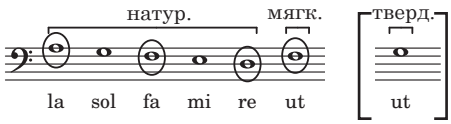


Схема 2



Как видно из сравнения схем 1 и 2, однотипные инганни в восходящей и нисходящей формах гексахорда приводят к однотипным же, зеркально-симметричным преобразованиям. Это обстоятельство позволяет нам ограничить ряд последующих схематических примеров основной — восходящей — формой гексахорда.

«Поломки» двух звуков осуществляются при инганно на *mi* или на *sol* (2+4 или 4+2). В обоих случаях чаще встречаются заимствования из «доминантового» гексахорда.

---

[4] Текст этого сочинения А. Польетти приведен в [2] — Приложение, Факсимиле 24.

[5] В инструктивных сочинениях встречаются и примеры противоположного свойства — намеренно неловкие, неудобные для пения гексахорды с инганни. Однако октавная замена тонов, «выбивающихся» из общего контура, как правило, обнаруживает присутствие той или иной схемы нашего перечня. Например, ход $g–a–e^1–f^1–g^1–e^1$ [9, II, *335*], преобразованный в $g^1–a^1–e^1–f^1–g^1–e^1$, соответствует схеме 6; ход $F–G–A–B–c–a$ с «взлетающей» секстой в конце [9, II, *370*], при замене *a* на *A*, соответствует схеме 1 и т. д.

[6] Варианты схем 1 и 2 с терцовыми «поломками» в конце относятся к числу самых признанных модификаций гексахорда посредством инганно, чему свидетельство — 2-я и 3-я пропосты упомянутого ранее канона из трактата Р. Микеле [13, *25*].

Схема 3

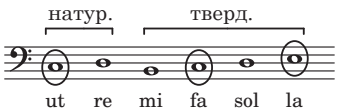
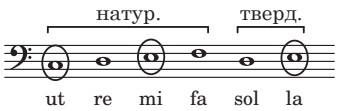
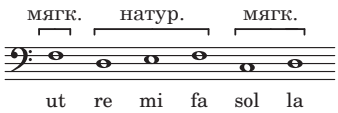


Схема 4



Возможны и другие комбинации сегментов, например, 1+3+2, 1+4+1, 2+3+1 (схемы 5а, 5б, 6). В этих случаях инганно происходит дважды, и задействованными могут оказаться все три гексахорда:

Схема 5а



5б

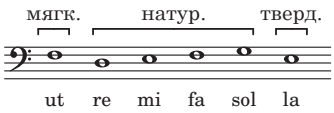
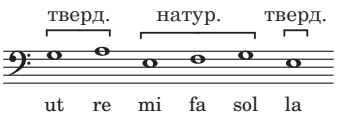


Схема 6



Особую группу образуют инганни, посредством которых одна строго регулярная форма движения заменяется другой. Поступенное восхождение может обернуться нисходящей секвенцией секундовых шагов (2×3 в схеме 7), остинатным повтором или же имитацией поступенного трихорда (3×2 в схемах 8а и 8б):

Схема 7

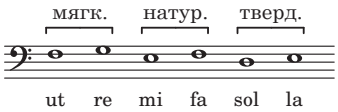
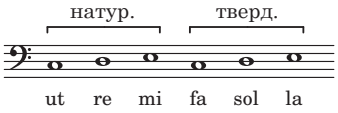
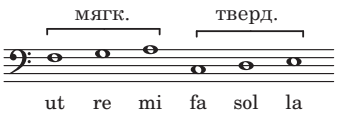


Схема 8а



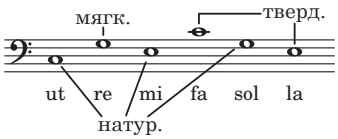
8б



Инганные преобразования по схемам 5–8 относительно редки. В каприччио Фрескобальди сфера их действия ограничена ритмически подвижными контрапунктами и контратемами, сопровождающими основную тему, — тот же гексахорд в «словарной форме».

Завершает ряд схематических примеров превращение гексахорда в арпеджированное трезвучие. На практике такой род инганно, насколько мы можем судить, применяется лишь к трем из шести звуков гексахорда.

Схема 9



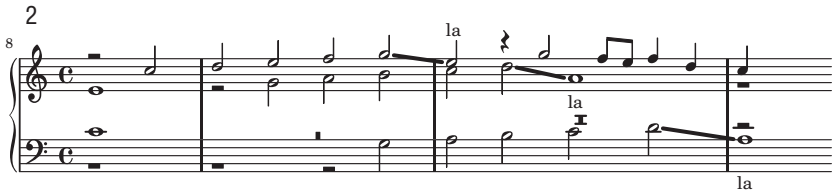
Посмотрим теперь, каким образом техника инганно участвует в построении двух каприччио на общую для них тему-звукоряд.

Подобно другим полифоническим формам раннего барокко, каприччио Фрескобальди состоят из последовательности разделов (часто различных по метру), в которых обновляется контрапунктическое оформление основной темы. Новый материал нередко оказывается ее преобразованием: так реализуется одно из зафиксированных в теории XVII века назначений инганно — приема, посредством которого из одной темы можно получить другую [6, *46*]. Еще один традиционный аспект инганно — его скоординированность с ритмическими изменениями темы — также активно представлен в обоих каприччио. Ритм может «действовать заодно» с инганно, усугублять «обман», делая тему непохожей на себя, и напротив, оставаться неизменным, акцентировать сходство между темой с инганно и ее первоначальным вариантом. В каприччио на гексахорд выбор этих возможностей определяется просто. Если инганно сохраняет узнаваемость темы, сохраняется и изначально заданный ритм целых и половин. Однако для более значительных звуковысотных изменений первоначальный ритм исключен: именно в таких случаях гексахорд утрачивает функцию основной темы сочинения[7].

И в каждом из каприччио, и в обоих, взятых как единое целое, приемы инганно образуют стройную логическую последовательность.

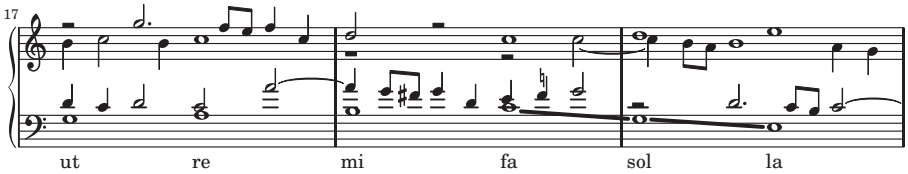
В первом каприччио инганни появляются вслед за строгой экспозицией темы. Это «поломки» на заключительном шаге в трех голосах стретты (оба варианта схемы 1 в примере 2). Следом, еще в первом разделе каприччио, появляется и примечательная версия с секстаккордом в конце: инганни на *sol* и на *la* превращают поступенное восхождение в решительный ход вниз по звукам секстаккорда (ср. окончание схемы 9 и пример 3).

2



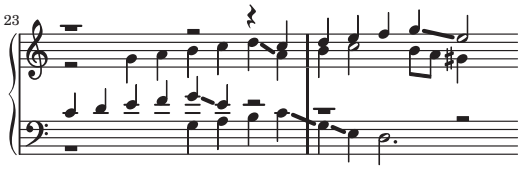
[7] Это далеко не общее правило, в том числе и для Фрескобальди.

3



В завершении того же раздела, перед сменой мензуры, Фрескобальди суммирует уже испробованные преобразования гексахорда, объединяя их в стретте на тему в уменьшении.

4



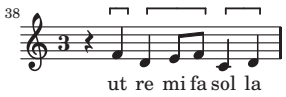
Обратим внимание на то, что тема с секстаккордом в качестве *fa sol la* оба раза звучит в басу, синхронно с *ut re mi* верхнего голоса (примеры 3 и 4). Перед нами один из многочисленных «обманов во имя благозвучия» [4, 7]: без инганни это сочетание дает параллельные октавы.

На протяжении нескольких тактов этого стреттного построения вариант темы с простой терцовой «поломкой» многократно повторяется в самых слышных голосах фактуры (в том числе четырежды в верхнем), а редкий вариант с секстаккордом повторен лишь дважды, и при этом «скрытно», в среднем голосе (тт. 28, 30–31).

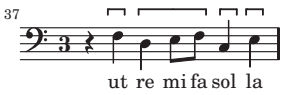
На следующих стадиях назначение гексахорда становится двояким. Теперь он служит и основной темой, и материалом ее контрапунктического сопровождения.

Во втором разделе (тт. 33–47) обновляется контрапунктическая идея, а вместе с ней и варианты инганно. К основной теме присоединяется контратема — сложное преобразование гексахорда. В примерах 5а и 5б приведен ее относительно прозрачный вариант (1+3+2 по схеме 5а) вместе с более дробным и, следовательно, более «зашифрованным» (1+3+1+1, модификация схемы 5а)[8].

5а



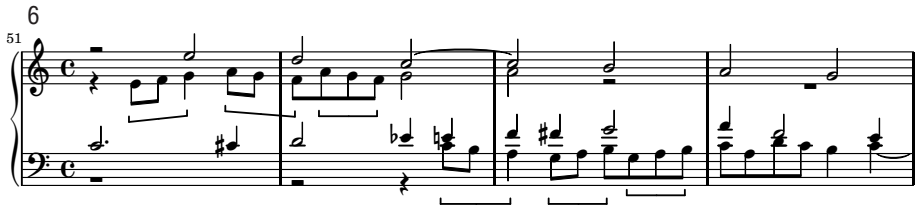
5б



В третьем разделе (тт. 48–76) основная версия гексахорда дана в двух видах: обращенном и хроматическом. Новая контратема представляет собой комбинацию трех трихордов, из которых первый — «лишний», а два других — инганни

[8] «Оправданием» для такого рода подстановок сольмизационных слогов служат инганни Дж. М. Трабачи. Четырехкратные смены гексахордового «адреса» в пределах короткой темы — не редкость в его ричеркарах. См. сольмизационную расшифровку указаний Трабачи в [11].

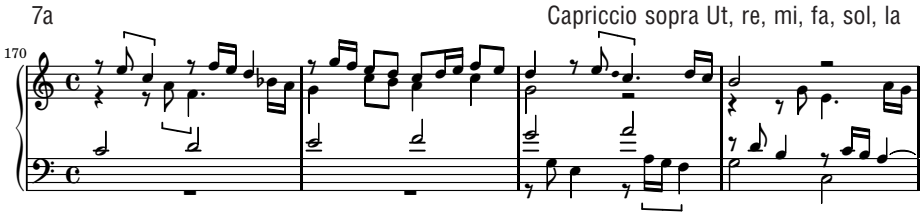
гексахорда по схеме 8а (*la sol fa = mi re ut* в контратеме и *ut re mi = fa sol la* в ее инверсии). Тенденция к зашифрованной подаче сложных инганни подтверждается в очередной раз — далекая модификация гексахорда спрятана «в глубь» мелодической единицы:

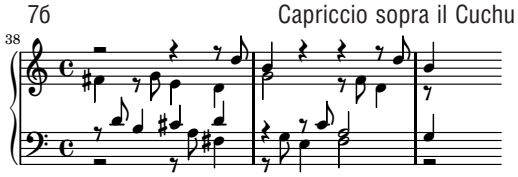


Нарастание сложности распространяется и на основную тему каприччио. В пределах того же раздела осуществлена квартовая «поломка» последнего звука восходящего гексахорда — теперь уже в хроматическом, только что введенном, варианте основной темы (тт. 57–60, альт).

Пропустим несколько разделов, в которых основную роль играют иные, нежели инганно, средства развития, отметив лишь контратему в виде обращенного гексахорда с терцовой «поломкой» в конце (тт. 158–159, 163, 165–166) и ее многочисленные транспозиции в окружающем материале.

Наш следующий пример — двухголосное контрапунктическое сопровождение в характере «Cuchu» — облиго третьего каприччио из «Il primo libro di capricci»:



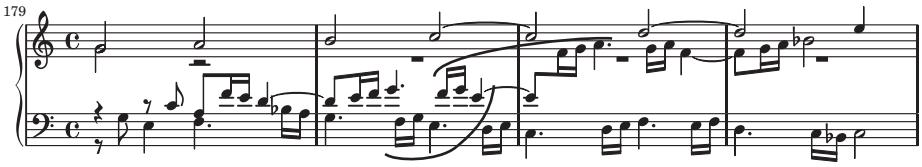


В примере из каприччио на гексахорд обратим внимание на переклички больших терций, иногда заполненных. Домыслив ноту в т. 172, мы получаем *la sol fa – mi re ut* в твердом и мягком гексахордах[9] (ракоход схемы 8б). Вскоре

[9] Сочетание гексахордов секундового соотношения, не смягченное «посредничеством» натурального гексахорда, — нечастый прием в практике инганно. Единственное, но очень важное исключение составляют приемы, сохранившиеся в теории полифонии в виде правил тонального ответа, согласно которым *sol* твердого гексахорда заменяется на *sol* мягкого.

голосоведение становится более слитным, и та же перекличка фигур с парой шестнадцатых, что и в тт. 170–174, на некоторое время заполняет всю фактуру контрапунктического сопровождения темы. В переплетениях голосов прочитывается двойной шифр к чтению фигураций. Верхняя из отмеченных фигур — изящная ритмическая версия схемы 3; нижняя — *f g e, f*[1] *g*[1] *e*[1] — включает *ut re mi* той же схемы 3 и многократно упоминавшуюся терцовую «поломку» в конце гексахорда.

8



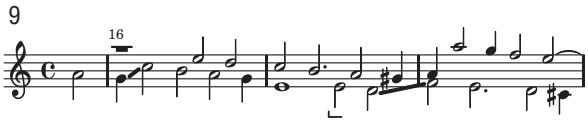
Сочетание темы и контрапунктического сопровождения к ней в примерах 7а и 8 типично для четырех последних разделов капричччио, образующих подобие репризы (от т. 133 и до конца): тема проводится только в основном виде, а гексахордовая основа в голосах контрапунктического сопровождения становится все более умозрительной. Отмеченные нами моменты голосоведения — не более чем совпадения с той или иной схемой преобразования гексахорда. Они вызваны общностью исходного материала всех мелодических единиц капричччио, вплоть до служебных элементов, заполняющих контрапунктическую вертикаль.

Только в последних тактах капричччио появляются шестизвучные нисходящие пробеги шестнадцатых — противодвижение к идущей половинами основной теме. Простое сочетание гексахордов служит и завершением пьесы, и «отдыхом от сложностей» перед следующей стадией, и, в некотором смысле, подготовкой начала следующего капричччио, построенного на нисходящем гексахорде. В двух случаях пробеги завершаются на *gis* и *cis* — как тема и ответ в «Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut».

Во втором капричччио разработка гексахорда начинается заново, но в продолжение уже достигнутого (наподобие *alio modo* в пьесах «Fiori musicali»).

Обращенный гексахорд с диезом при *ut* проводится так же строго, как тема первого капричччио; на том же месте появляются и первые стретты с инганни. Но начальные «поломки» захватывают сразу два, а не один звук темы, и адресованы ее начальным, а не заключительным сегментам. Здесь использованы инганни по схеме 3 в варианте инверсии (различные интервалы «поломки» объясняются заимствованиями из разных тетрахордов).

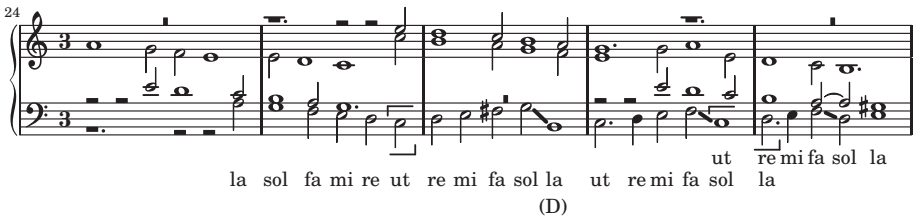
9



Этот вид инганно встречался и в первом капричччио, но не в основной теме, а в фигурациях (то есть «на два ранга ниже»), и не в начале, а в конце пьесы (ср. с фигурой *f g e f g a* в примере 8: тт. 180–181).

Новый уровень интенсивности инганно во втором капричччио связан и с возрастанием тематической плотности. Отдельно взятые голоса состоят из гексахордов, идущих в обоих направлениях, с инганни и без. Такова басовая линия трехдольного стреттного раздела. Ее также можно назвать стреттой, но горизонтальной:

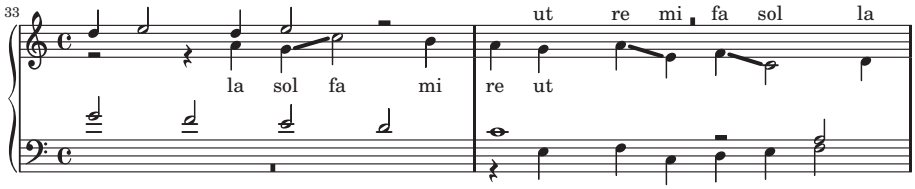
10



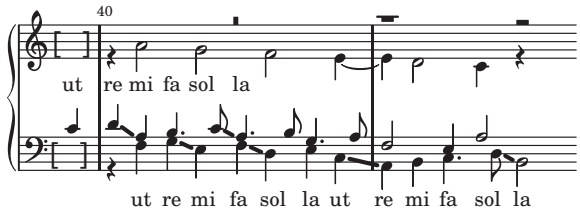
Далее следует раздел, пожалуй, самый насыщенный по технике инганно не только во втором, но и в обоих капричччио. Гексахорды с инганни образуют горизонтальные и вертикальные стреттные соединения, служащие сопровождением основной темы[10].

В Примере 11а альт представляет собой сцепление гексахордов с инганни по схеме 3 (2+4, вариант инверсии) и по схеме 7 — в виде секвенции секундовых шагов, но с квартовыми «поломками» вместо терцовых; дублировкой к этому проведению служит басовый гексахорд по схеме 3 (транспозиция). В примере 11б комбинации гексахордов в двух нижних голосах соответствуют схемам 6, 7 и 5б.

11а



11б

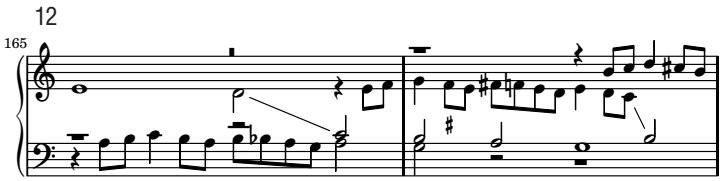


[10] Образующаяся при этом фактурная «мозаика», элементы которой представляют собой инганные и ритмические преобразования одних и тех же тем, характерна для полифонической техники Фрескобальди; см.: [4].

Как и в первом каприччио, после разделов с максимально интенсивной техникой инганно наступает некоторое «затишье». Пропустим эту фазу и обратимся к завершению пьесы — двум ее заключительным разделам (от т. 131).

По аналогии с первым каприччио, гексахордовая основа контрапунктического сопровождения *soggetto* проявлена мало, даже в еще меньшей степени, хотя и не исчезает окончательно. В то же время основная тема звучит иначе. Там в многочисленных проведениях утверждалась исходная версия гексахорда, причем именно натурального, от *c*. Здесь в качестве *soggetto* проводятся: восходящий и нисходящий диатонические гексахорды, нисходящий с диезом при *ut*, нисходящий хроматический и даже восходящий с диезом при *fa* и с терцовой «поломкой» — подчеркнутый высоким регистром и напоминающий о самом «ходовом» варианте инганно за четыре такта до конца второго каприччио.

Насыщенность хроматизмами передается и последней из контратем, настойчиво повторяемой в последних четырнадцати тактах:



re mi fa mi re mi, fa mi re mi

Главное в ней — секвенция последовательности *fa mi re mi*, повтор тоном ниже, благодаря которому *mi* твердого гексахорда переходит в *fa* мягкого (!)[11].

Среди хроматических образцов голосоведения у Фрескобальди нелегко найти столь мелкую ритмику, да еще в постоянно повторяемой теме (а не, скажем, в единичном каденционном обороте). Однако необычные черты скрыты в изящном и хорошо узнаваемом общем контуре: за вычетом хроматизма, это типичная контратема, похожая на один из образцов такого рода в первом каприччио (пример 6). Там тоже есть повтор, но на неизменной высоте.

При анализе необычных хроматических тем или мелодических оборотов у Джезуальдо, Трабачи, Фрескобальди Р. Джексон применяет метод, который можно назвать реконструкцией в технике инганно[12]: подмена гексахордовых значений позволяет домыслить типовую «первоструктуру» темы. Применив аналогичную реконструкцию и «вернув на место» второе *fa mi re* в теме из примера 12, мы получим последовательность, соответствующую слогам *re mi fa mi re mi, fa mi re mi* в пределах одного гексахорда, — действительно очень похожую на контратему из первого каприччио в примере 6[13].

---

[11] Ср. с «классическим» образцом мутации между гексахордами квинтового соотношения, при которой также появляется *b* в качестве *fa*, в результате приравнивания *la* натурального гексахорда к *mi* мягкого (последовательность звуков *a–b*).

[12] В отличие от обычной практики инганно, подразумевающей наличие разных версий темы, в этих случаях тема всегда одна.

[13] «Оправданием» такого превращения хроматического хода в диатонический (при реконструкции темы у Джексона хроматический элемент всегда сохраняется) может служить аналогия с инганни в хроматическом ричеркаре Трабачи (см.: Il Secondo Libro de Ricercate et altri varij Capricci. P. 16), тема которого содержит ту же игру *fa–mi* в твердом и мягком гексахордах, что и тема Фрескобальди. У Трабачи хроматическая тема $c^2\ h^1\ b^1\ a^1\ c^2\ f^1$ (*fa mi fa mi sol ut*) становится диатонической трижды. Второй диатонический вариант, отличающийся от исходного хроматического лишь одним звуком, — $c^2\ h^1\ c^2\ a^1\ c^2\ f^1$ — и взят нами за образец.

И контратема с хроматическим ходом, и несколько версий основной темы, чередование и сочетание которых не прекращается до самого конца пьесы, — всё это уже отмеченные ранее признаки отличия второго каприччио от первого, и именно на стадии завершения. В конце первого каприччио утверждается простое, «без обмана», контрапунктирование элементов, сопровождающих проведения «словарной» формы гексахорда. А в конце второго (или обоих, если исполнять и воспринимать их вместе), напротив, возвращаются сложные сочетания вариантов темы, вместе с техникой инганно. Фрескобальди напоминает о самой востребованной в двух каприччио версии приема — терцовой «поломке», отличающейся от гексахорда только одним звуком, и здесь же дает другой, никак не связанный с гексахордом и не появлявшийся в каприччио до этого момента, образец инганно в контратеме с хроматизмом. «Маркер» техники инганно в сочинениях на гексахорд предъявлен вместе с приемом, уводящим за пределы гексахордового «сюжета» в область хроматических тем с инганни, в числе которых и тема «Capriccio cromatico con ligature al contrario» из той же книги каприччио [12, *264*].

Такова, в общих чертах, техника инганни в двух каприччио на гексахордовую тему — единственная в своем роде «школа сольмизационной игры» и, возможно, последний опыт систематического использования инганно в творчестве Фрескобальди.

Использованная литература

1. *Володина Ю., Ковалева М., Мешкова М., Моисеева Е., Яковлева Т.* Особенности полифонической техники в сочинениях на Ut re mi fa sol la // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии: сб. статей / сост. Л. С. Дьячкова. РАМ им. Гнесиных (в печати).
2. *Гандилян С. С.* Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка. Дис… канд. иск. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2011. 385 с.
3. *Гервер Л.* «Инганно» в полифонии Фрескобальди // Музыка и время. 2012. №2. С. 33–35.
4. *Гервер Л.* Тематическая мозаика в Il primo libro delle fantasie a quattro Джироламо Фрескобальди // Старинная музыка. 2012. №1/2. С. 6–9.
5. *Распутина М. В.* Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La, или Из истории музыкальных тем // 12 этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского: сб. статей / сост. Л. Н. Логинова. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2001. С. 80–100.
6. [*Artusi G. M.*] Seconda parte dell'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica: nella quale si tratta de molti abusi introdotti da i moderni scrittori, & compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, 1603. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51491g/f31.image.r=Artusi.langFR (дата обращения 15.02.2013).
7. *Bellington B.* Ferrabosco Fantasias — Stylistic Observations. Fantasia 22 (Meyer nos. 10 and 11) — On the Hexachord (ut re mi fa sol la). URL: http://www.vdgsa.org/pgs/research/ferrabosco_22.html (дата обращения 15.02.2013).
8. *Berardi A.* Documenti armonici: in 3 Libri. Bologna: Giacomo Monti, 1687. 178 p. URL: http://books.google.ru/books?id=zxFDAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения 15.02.2013).
9. *Bornstein A.* Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744). A thesis submitted to The University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy: in 2 vols. 2001. XI, 218, XIII, 525 p. URL: http://etheses.bham.ac.uk/677/1/Bornstein01PhD.pdf (дата обращения 15.02.2013).
10. *Harper J. M.* Frescobaldi's Early Inganni and Their Background // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. CV (1978–1979). P. 1–12.
11. *Jackson R. J.* The Inganni and the Keyboard Music of Trabaci // Journal of American Musicological Society. Vol. XXI (1968). P. 204–208.
12. *Jackson R. J.* On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background // The Musical Quarterly. Vol. 57. №2 (Apr., 1971). P. 255–269.
13. *Micheli R.* Musica vaga et artificiosa continente motetti con oblighi et canoni diversi... Venetia: Giacomo Vincenti, 1615. 44 p. URL: http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015056390308;num=9;seq=9;view=1up (дата обращения 15.02.2013).

Роман Насонов

ЗАГАДКА «ИЕФФАЯ»

(О ШЕДЕВРЕ ДЖ. КАРИССИМИ В СВЕТЕ УЧЕНИЯ А. КИРХЕРА О «ПАТЕТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ»)

Джакомо Кариссими (1605–1674) и его хрестоматийное сочинение «Иеффай» заняли видное место в истории музыкального искусства «по рекомендации» ученого-иезуита Афанасия Кирхера (1601–1680). Большой фрагмент этого произведения — начало того самого заключительного шестиголосного плача девушек, по модели которого Георг Фридрих Гендель, работая над ораторией «Самсон», напишет впоследствии собственный хор «Услышь, Бог Иакова», — Кирхер приводит в трактате *Musurgia universalis* в качестве образца воплощения в музыке аффекта скорби [5, I, *604–605*]. Сей музыкальный отрывок римский эрудит предваряет не кратким анонсом, как в большинстве подобных случаев, а «Похвалой Джакомо Кариссими» (*Laus Iacobi Carissimi*), согласно пометке автора в маргиналии. Текст этот часто цитируется, целиком или с сокращениями, в трудах западных историков; приведем его и мы в полном виде:

«Джакомо Кариссими — выдающийся и широко известный композитор (*symphoneta*), на протяжении многих лет достойнейший руководитель музыки в церкви св. Аполлинария Германской коллегии, — как никто другой пользуется уважением за свою изобретательность и удачные сочинения, способные увлечь души слушателей к какому угодно аффекту. Музыка его полна темперамента и пламенного духа.

Среди множества других высоко ценимых произведений он сочинил диалог “Иеффай”, взяв слова из Священного Писания. В этом диалоге (после победы, триумфа и торжеств) он изобразил — с исключительной изобретательностью и с ловкостью пера, в музыкальном стиле, который называют речитативным, — встречу с Дочерью, пляшущей в сопровождении всевозможных инструментов и поздравляющей отца с одержанной победой. И далее он с изяществом показывает, благодаря смене тона, как, потрясенный внезапной

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

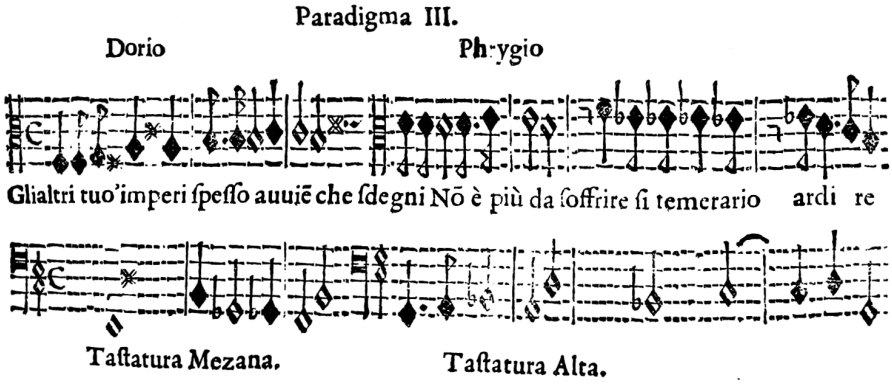
встречей с единственной дочерью, отец-Иеффай, вследствие неотменимого обета, павшего на Дочь, и отчаяния найти средство спасения, переходит, внезапно охваченный противоположными аффектами, от радости — к скорби и слезам. И затем к нему присоединяется шестиголосный плач девушек, спутниц Дочери, рыдающих и оплакивающих ее печальную участь, — сочиненный настолько искусно, что можно поклясться, что ты действительно слышишь всхлипы и стоны плачущих. Начав диалог в праздничном танцевальном тоне, каковым является восьмой, композитор решил продолжить его плачем в тоне совершенно ином — четвертом, смешанным с третьим. Чтобы представить историю трагическую, в которой бурная радость сменяется несчастием и сердечной скорбью, он весьма уместно выбрал для плача такой тон, который, как говорится, диаметрально противоположен восьмому, и тем самым наилучшим образом выразил аффекты, противоположные по своей природе; и ничего более подходящего для того, чтобы представить вещи трагические, с печальной развязкой, требующие столь различных аффектов, не придумаешь. Поскольку же [сам] диалог из-за его протяженности поместить здесь невозможно, я умышленно опускаю его и привожу только шестиголосный плач, чтобы изобретательные композиторы имели для подражания превосходный образец патетической музыки» [5, I, *603*].

Воздавая должное выразительной музыке цитируемого плача (в котором ритмы траурного шествия сочетаются с ламентозными нисходящими интонациями и щемящими острыми диссонансами), автор трактата основное внимание обращает на особый прием, более всего поразивший первых слушателей сочинения, — *mutatio toni*; тем самым Кирхер предвосхищает одну из интереснейших глав «Музургии», в которой переход из одного тона в другой рассматривается как одно из сильнейших выразительных средств в арсенале «музыки страстей души» (*musica pathetica*) и получает эффектное стилизованное наименование *stylus metabolicus*. Современные исследователи в лучшем случае отмечают, вслед за Кирхером, наличие приема [7, *245–246*], однако попыток осмыслить его в свете идей и представлений, содержащихся в трактате, до сих пор не предпринималось. Между тем, по прочтении соответствующего раздела «Музургии» — главы IX Третьей части Седьмой книги (*De Mutatione Modi, sive Toni, sive Stylo Metabolico*; [5, I, *672–675*]) — становится понятно, что идея перемены тона и ее реализация в «Иеффае» заслуживают особого комментария.

Прежде всего, обратим внимание на контекст, в котором Кирхер излагает учение о «метаболическом стиле». Названной главе трактата предшествуют две другие, в которых подробно рассматриваются древнегреческие интервальные роды (диатонический, хроматический и энармонический) и ставится вопрос об их применимости в современной музыке.

Вопрос этот был весьма актуален в артистических кругах Рима, покровительствуемых семейством Барберини: в стилизованных античных ладах создавались музыкальные произведения; конструировались инструменты, способные аккомпанировать пению в древнегреческом духе. Помимо всего прочего, считалось, что возрождение чудесных эффектов античной музыки даст католической церкви мощное оружие в борьбе за души людей. Не случайно в качестве третьего, заключительного примера «метаболического стиля» Кирхер приводит краткий фрагмент некоего сочинения Пьетро Делла Валле (см. ил. 1), вокальная партия которого сопровождается трехмануальным клавесином (*cembalo triarmonico*); каждая из клавиатур этого экспериментального инструмента, созданного под

руководством «придворного» музыкального теоретика Барберини Дж. Б. Дони, была настроена для игры в одном из «древнегреческих» ладов: лидийском, дорийском и фригийском [ibid., *675*][1].



Ил. 1. А. Кирхер. Musurgia universalis. Книга 7. Часть 3. Глава IX. Пример 3

Автор «Музургии» часто избегает раскрывать источники, из которых он заимствует идеи, термины или даже фрагменты текста. Умалчивает он и о том, что понятие «метаболического стиля», а также ряд связанных с ним теоретических положений восходят к трудам Дони. Рассматривая практику применения хроматизмов, распространившуюся примерно с середины XVI столетия, последний уже в 1630-е годы пришел к выводу о том, что использование знаков акциденции означает в подобной музыке не смешение родов интервальных систем, а переход в отдаленные τόνοι (понимаемые Дони как транспозиционные гаммы), то есть транспозицию системы диатонических ладов, в том числе на значительное число квинт — в направлении как диезов, так и бемолей. В трактате же, непосредственно предшествовавшем выходу в свет «Музургии», — «Три книги о превосходстве древней музыки» (1647), он прямо называет подобные мелодии «метаболическими» [2, *92–93*].

Влияние Дони на Кирхера весьма велико: понятие метаболического стиля тот вводит, фактически повторяя рассуждения своего коллеги [5, I, *672*]. В завершение главы «пальма первенства» в метаболическом стиле присуждается Джезуальдо [ibid., I, *675*], и это также вполне соответствовало представлениям Дони и вкусам его покровителей. Известно, что в 1634 году кардинал Франческо Барберини приобрел 5 книг мадригалов князя Венозы (все за исключением Пятой), музыка которого регулярно исполнялась во время академий, устраивавшихся при папском дворе[2]. Наконец, Кирхер признает «метаболические» сочинения Пье-

[1] Патрицио Барбьери идентифицирует данный пример как единственный сохранившийся музыкальный отрывок диалога Пьетро Делла Валле «Эсфирь», а именно фрагмент «арии» Амана, звучащей в первой из частей этого трехчастного произведения [2, *77*]. В статье приводятся также интересные сведения о судьбе трехмануального клавесина, изготовленного для португальского короля Жуана IV по заказу Делла Валле мастером Джованни Пьетро Поллицино [ibid., *81–85*]; последний известен своим сотрудничеством с Дони.

[2] Всего у издательского дома Гардано было приобретено 23 собрания мадригалов, которые исполнялись при участии консорта виол. Стиль Джезуальдо повлиял не только на теоретиков, вроде Дони, и просвещенных любителей искусства, вроде Делла Валле, но и на профессиональных музыкантов, связанных с семейством Барберини; к их числу принадлежит, например,

тро Делла Валле, с присущими им резкими переходами от диезных звукорядов к бемольным и наоборот, одним из шедевров «музыки страстей»: «<...> и быть такого не может, чтобы душа, взволнованная подобными переменами, не ощутила бурных аффектов» [ibid.].

В то же время, метаболу лада Кирхер трактует шире, чем Делла Валле и некоторые другие последователи теории Дони. Об этом свидетельствуют первые два примера из главы IX: фрагмент диалога «Философы» того же Кариссими и второй раздел плача Марии Магдалены *Lagrime amare*, написанного Д. Мадзокки (см. ил. 2, 3).

Сочинение *maestro di capella* Германской коллегии представляет собой игривый диспут между «плачущим Гераклитом» и «смеющимся Демокритом» о несчастной любви[3]. Различие характера реплик персонажей подчеркивается в музыке противопоставлением мажорного и минорного наклонений одной и той же тональности (*F-dur* / *f-moll*, *B-dur* / *b-moll*); с переходом в минор оба раза связано появление большого количества случайных знаков.

Еще более любопытен второй из примеров. В начале его в качестве тонального центра ощущается *f-moll*; заканчивается же цитируемое построение каденцией на побочной ступени (в *b-moll*). При ключе выставлен один бемоль (*scala mollis*) — тем самым «метаболический стиль» состоит здесь не в сопоставлении одноименных мажора и минора, как у Кариссими, а в «перекраске» подразумеваемой основной тональности *F-dur* в *f-moll* с помощью многочисленных знаков альтерации.

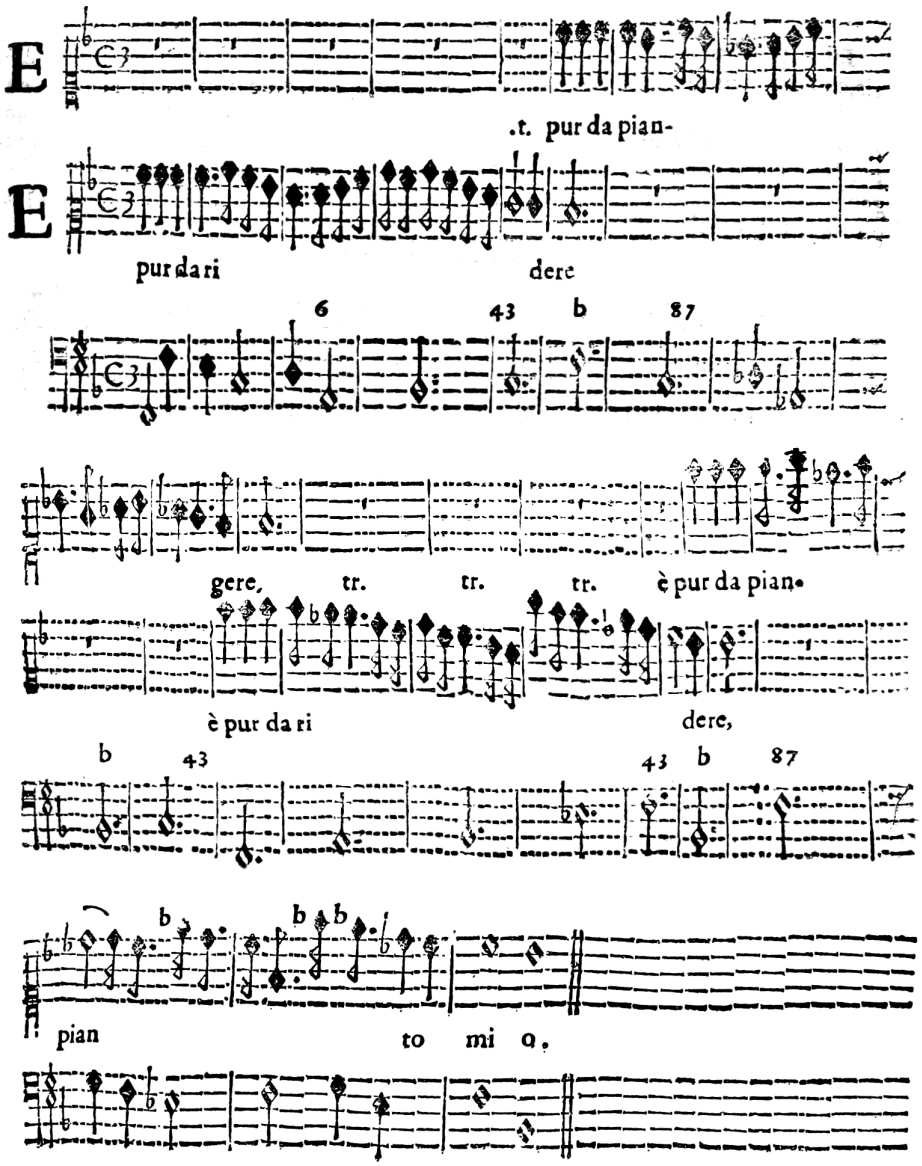
Несмотря на отмеченное различие, первые два примера близки друг другу и реализуют иную идею, чем та, которой руководствуется ортодоксальный дониане́ц Делла Валле. Видимо, именно с этим обстоятельством связано подразделение Кирхером метаболического стиля на два вида: *mutatio toni* («когда звукоряд тона меняется внутренне») и *mutatio modi* («когда ступень натурального тона переходит в [ступень] ненатурального») [ibid., I, *672*]. Образцы музыки Кариссими и Мадзокки, очевидно, относятся к первой из категорий[4], фрагмент диалога Делла Валле — ко второй[5].

Доменико Мадзокки, чьи мадригалы, изданные в 1638 году, несут явные следы влияния хроматического стиля Джезуальдо и по большей части предполагают «концертирование» виол (подробнее о музыкальных академиях Барберини см.: [8]). Примечательно и то, что среди образцов «музыки страстей» у Кирхера фигурируют фрагменты сразу трех мадригалов Джезуальдо: *Baci soavi e cari* (как пример аффекта любви), *Già piansi nel dolore* (как пример аффекта радости: приведен заключительный раздел мадригала, начиная со слов *E lieto canto*), *Dolcissimo sospiro* (как пример аффекта плачущих).

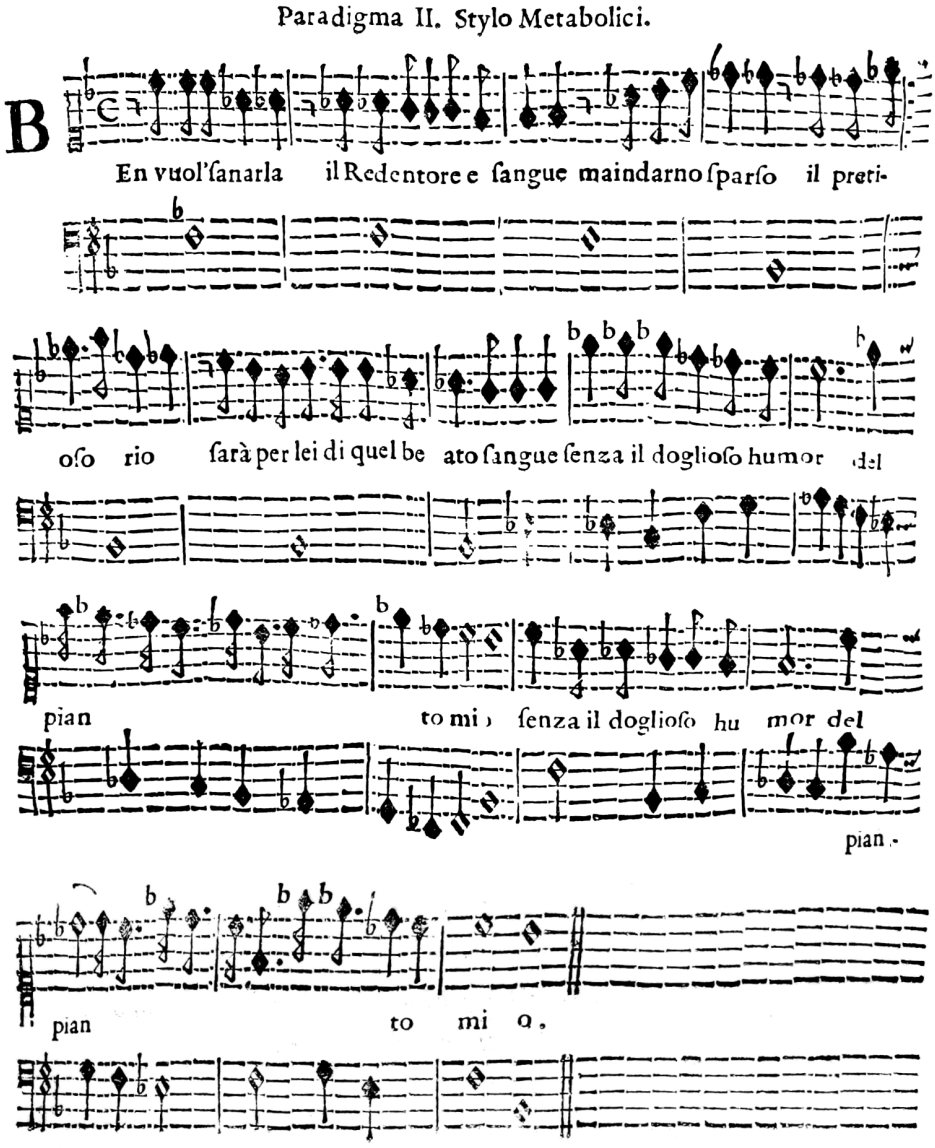
[3] Перевод текста диалога см. в Приложении 2.

[4] Косвенным — ввиду встречающейся у автора «Музургии» непоследовательности в применении терминологии — подтверждением чему является тот факт, что в комментарии к диалогу «Философы» Кирхер говорит именно о *mutatio toni*: «И если только имеются певцы, способные красиво его передать, это различие [смеха Демокрита и плача Гераклита. — *Р. Н.*], проистекающее из перемены тона (*ex mutatione toni in alium*), удивляя слух, возбуждает редкие и сильные страсти» [ibid., I, *672*]. О необходимости умелых исполнителей Кирхер говорит и в связи с плачем Марии Магдалены авторства Мадзокки (при этом он называет имена некоторых выдающихся римских певцов своего времени).

[5] При этом в остальных разделах «Музургии» Кирхер использует понятия *tonus* и *modus* как полностью синонимичные. Бесспорное свидетельство тому мы получаем при сопоставлении определений *modus*'а в Третьей книге и *tonus*'а («или *modus*'а») — в Пятой: они совпадают дословно (ср.: [ibid., I, *151*; I, *228*]). На то, что разграничение данных понятий в главе IX носит локальный характер, указывает и ремарка Кирхера: «Здесь проводят некоторое различие между *tonus*'ом и *modus*'ом» [ibid., I, *672*].



Ил. 2. А. Кирхер. Musurgia universalis. Книга 7. Часть 3. Глава IX. Пример 1



Ил. 3. А. Кирхер. Musurgia universalis. Книга 7. Часть 3. Глава IX. Пример 2

Интересующая нас смена лада в «Иеффае» формально не подпадает ни под один из рассматриваемых видов метаболического стиля: переход из соль мажора в ля минор не сопровождается введением хроматизмов. Тем не менее, «идеологически» — это явление из того же самого ряда. Смысл метаболы — в возбуждении бурных и разнообразных страстей[6]. Особенно высоко Кирхер ценит столкновение страстей противоположных, как в «Философах» и в «Иеффае»; искусный переход от радости к печали способен оправдать в его глазах любые отступления от традиционной теории (например, смешение в одном сочинении дурального и бемолярного пения [ibid., II, *73*]). Более того, именно антитеза этих двух аффектов и лежит, по существу, в основе «патетической музыки» — целью которой является «возбуждение различных страстей согласно смыслу словесного текста, взятого за основу произведения» [ibid., I, *564*][7].

Метаболический стиль выражает суть патетической музыки в концентрированном виде: непривычные для слуха сопоставления далеких звукорядов помогают представить сильные страсти не по отдельности, а в сопряжении друг с другом. В «Иеффае» в момент трагического перелома Кариссими также прибегает к приему подобного рода; но заметить и оценить этот тонкий эффект дано не каждому: «тайна» метаболического стиля «ведома лишь самым опытным мастерам» [ibid., I, *672*].

По завершении в соль мажоре победного хора израильтян реплику историка, сообщающую о роковой встрече Иеффая с Дочерью, Кариссими начинает длительной остановкой на ля-минорном трезвучии — данный эффект и описывает Кирхер как *mutatio toni*, а именно как переход из восьмого тона в четвертый, смешанный с третьим; с этого момента ля минор вступает в права основной тональности второй части диалога. Но далее в реплике историка разыгрывается своеобразная «воображаемая сцена» — и притом разыгрывается она прежде всего средствами гармонии (хотя и мастерство певца в подобных случаях является условием sine qua non). На словах *venientem in occursum* («выходящую

---

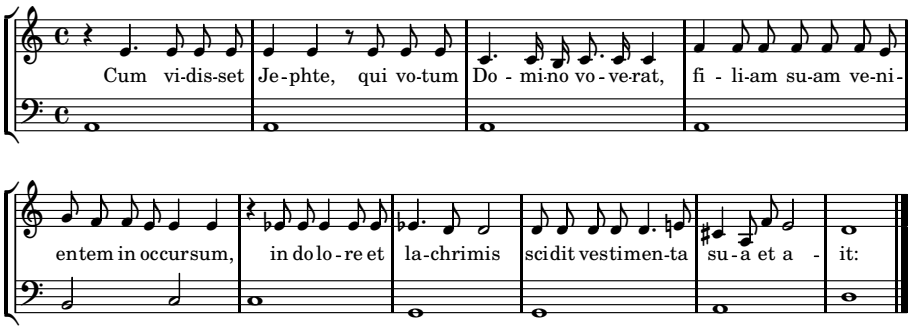
[6] «Оба вида обладают большой силой выразительности и производят заметную перемену в слушателях; могут варьироваться до бесконечности и прекрасно подходят для передачи каких угодно аффектов» [ibid., I, *672*].

Автор монографии о «Музургии» Ульф Шарлау в целом верно схватывает суть различия двух разновидностей метаболического стиля: «Речь идет <...> либо о неожиданно возникающих гармониях — в этой связи Кирхер вспоминает о мадригалах Джезуальдо, — либо о внезапной смене мажорных и минорных гармоний одной и той же тональности» [6, *247–248*].

[7] Здесь следует подчеркнуть, что равноправие аффектов радости и печали — а на деле, пожалуй, даже некоторый крен в сторону увлечения музыкой, передающей скорбные чувства, — у Кирхера возможны лишь постольку, поскольку он рассматривает непосредственное воздействие музыки на слушателей. Нельзя не согласиться с Шарлау в том, что мировоззрение автора «Музургии» не позволяло ему провозглашать скорбь конечной целью всей музыки. По справедливому замечанию немецкого ученого, Кирхер трактует аффект скорби как производный от аффекта сострадания; сострадание же есть одна из христианских добродетелей [6, *229*]. И действительно, по Кирхеру, музыка в конечном итоге должна не ввергать в уныние, а укреплять жизнелюбие. Но это — в конечном итоге. Там же, где ближайшей целью музыкантов является возбуждение страстей, скорбные аффекты приобретают первостепенное значение. К тому же люди XVII века имели представление об отличии эстетических эмоций от жизненных — о чем свидетельствует, например, испытавший сильное влияние Кирхера Вольфганг Каспар Принтц, когда пишет о том, что использование крайних гармонических средств «не оскорбляет слух, но доставляет ему удовольствие и словно бы принуждает к сладостной и приятной печали» (цит. по: [3, *297*]).

навстречу») Кариссими осуществляет отклонение в до мажор — учитывая, что после предшествующей «эпической» речитации то на одном, то на другом тоне ля-минорной гармонии мелодия на этом участке приобретает некоторую живость, слушателю, вполне возможно, захочется представить себе здесь образ Дочери, радостно выбегающей навстречу родителю. И тут же — при словах о «скорби и слезах» отца — звучит гармония одноименного минора: как и в «Философах», Кариссими не просто противопоставляет крайние аффекты, но также именует и даже персонифицирует их[8].

1 Реплика историка[9]



Метаболический стиль «первого вида» (*mutatio toni*) выполняет в «Иеффае» ту же функцию, что и в «Философах», подчеркивая различие эмоционального состояния персонажей диалога. Понятно также, почему Кариссими не использовал этот прием в духовном сочинении столь же последовательно, как в светском: виною тому словесный текст, согласно смыслу которого и происходит возбуждение страстей в «патетической музыке». Если герои «Философов», Демокрит

[8] Заключительная часть реплики: *scidit vestimenta sua et ait* («разорвал он на себе одежды и молвил»), — также представляет для нас немалый интерес: звукоряд *es–d–c* из предыдущего фрагмента «мутирует» здесь в *e–d–cis*; для ушей современников римского композитора такая перестройка должна была показаться странной и, возможно, вызывать у самых образованных слушателей ассоциации с эффектами легендарной античной музыки. Обратим внимание и на то, что в заключительной каденции возникает мелодический ход по звукам увеличенного трезвучия (*cis–a–f*), предвосхищающий аналогичный в гармоническом отношении интонационный жест в начале собственно диалога Иеффая и его Дочери (*e–c–gis–a*); впоследствии из него «прорастают» многие скорбные интонации данной сцены. Эта заглавная интонация *Heu, heu mihi! filia mea* ритмом и мелодическим рисунком напоминает, к тому же, знаменитый возглас *Ahi caso acerbo* из сцены с Вестницей во II акте монтевердиевского «Орфея»: вполне возможно, что Кариссими руководствовался ею как образцом. Моделью же всего «Иеффая» — вплоть до заимствования идеи тонального плана (модуляция из соль мажора, в котором написана песня Орфея *Vi ricorda o boschi ombrosi*, в ля минор сцены с Вестницей) — мог стать II акт оперы целиком, с его перипетией и получением шокирующих известий во второй, скорбной части, представляющей собой диалог. Нелишним в этой связи будет напомнить, что в своей похвале сочинению и его автору Кирхер характеризует сюжет «Иеффая» как «трагическую историю».

[9] Нотные примеры приводятся согласно изданию: Carissimi's Werke // Denkmæler der Tonkunst II. Erste Abtheilung: Oratorien (Jephte. Judicium Salomonis. Baltazar. Jonas). Bergedorf bei Hamburg: Expedition der Denkmæler (H. Weissenborn), 1869.

и Гераклит, обладают устойчивой, прирожденной склонностью к оптимизму и пессимизму соответственно, то радость Дочери Иеффая и горе отца продиктованы ситуацией — буквально через несколько мгновений оба они погрузятся в глубокую скорбь. Кариссими не мог использовать метаболический стиль в «Иеффае» последовательно, но нашел ему применение в ключевой момент трагедии и сделал это, полагаю, не только руководствуясь соображениями музыкальной выразительности, но и в расчете на посвященных — тех, кто способен оценить тонкость и интеллектуальный флёр приема.

Таким образом, в перипетии «Иеффая» мы находим не одну (как это отмечает Кирхер), а целых две мутации тона, из которых лишь вторая относится к метаболическому стилю. Но и эффект, о котором пишет автор «Музургии», — переход из восьмого лада в четвертый, смешанный с третьим, — смею предположить, не столь прост, как это может показаться. Шесть звуков, входящих в состав двух трезвучий, — соль–си–ре (обозначающиеся, согласно системе сольмизации, слогами *ut–mi–sol*) и ля–до–ми (*re–fa–la*) — образуют в сумме «твердую», начинающуюся от звука *g*, разновидность Гвидонова гексахорда — традиционного символа универсальной полноты музыки в западноевропейской традиции[10]. Подобное «прочтение» мутации тона в «Иеффае» предлагало знатокам искусства некую интеллектуальную игру, служило ключом к загадке произведения.

Очевидно, что во времена Кирхера музыкальное искусство понималось как *musica pathetica* — и если духовный диалог Кариссими в самом деле претендовал на универсализм, то естественнее всего было бы рассмотреть его как энциклопедию музыкальных страстей. Аффекты радости и печали в их сопряжении уже можно трактовать как полноту музыки (*tota musica*); однако эти страсти представлены в сочинении не только в своих крайних проявлениях, но и во множестве оттенков — причем первая часть «Иеффая» в этом отношении отличается особым разнообразием эмоций и искусностью построения[11].

---

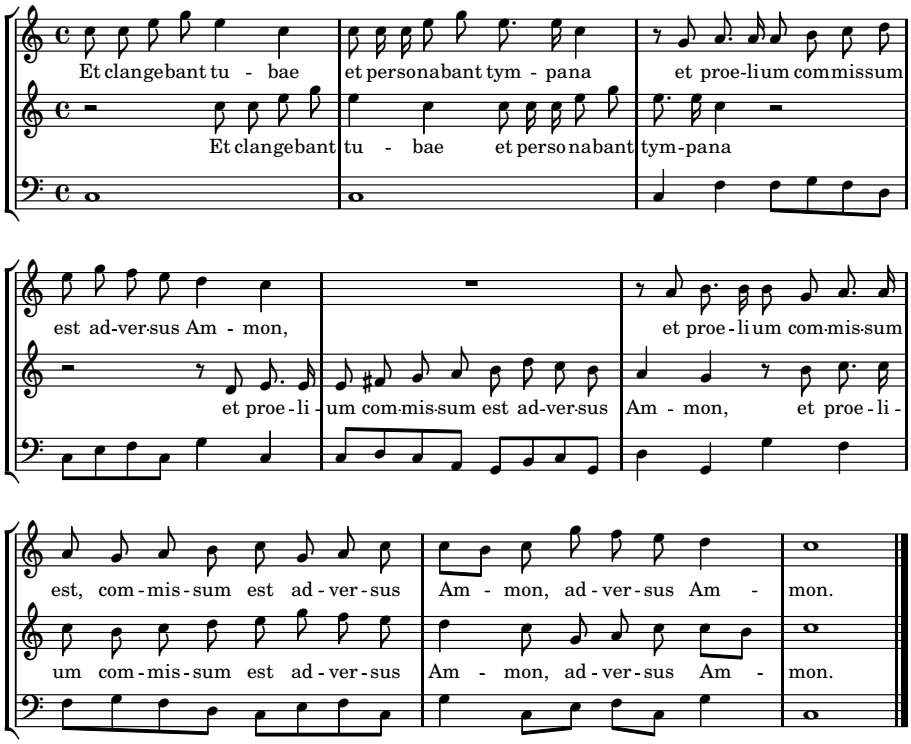
[10] На протяжении многих столетий европейцы мыслили музыкальный звукоряд как систему гексахордов; знаменитая пословица *Ut–re–mi–fa–sol–la tota musica est* («*Ut–re–mi–fa–sol–la* — вся полнота музыки») уходит корнями вглубь Средних веков. Однако в процессе перехода западноевропейского музыкального мышления от модальной системы к тональной получил хождение новый вариант этой старинной пословицы: *Ut–mi–sol–re–fa–la tota musica est*. Напомню читателям самый известный пример подобного переосмысления гексахорда — полемический трактат Иоганна Хайнриха Бутштетта «*Ut, mi, sol, re, fa, la* — вся полнота музыки и вечная гармония, или Возрожденное, древнее, истинное, единственное и вечное основание музыки» (1716). Таким образом, новое явление — мажорное и минорное трезвучия как основа тональной гармонии — объяснялось исходя из системы представлений, свойственных традиционной модальной теории.

[11] Автор небольшой монографии о творчестве Кариссими Грэхем Диксон отмечает стройную архитектонику и драматургическое единство ораторий композитора: «Кариссими направляет свои силы на то, чтобы передать, насколько это только возможно, дух действия. Этого он достигает, организуя текст в прочно выстроенные сцены. <...> Кариссими сосредотачивает свое внимание на унификации отдельных секций и создании их эмоциональной атмосферы; драматический же эффект возникает в результате сопоставления ярко характерных контрастных секций» [4, *34*].

В отличие от большинства авторов, рассматривающих диалог, Диксон анализирует сочинение не как двухчастное, а как состоящее из трех сцен. Заложенной в произведении Кариссими возможностью по-разному трактовать его планировку мы и воспользовались в данной статье, соотнося обнаруживающиеся при этом структуры с различными подходами Кирхера — выделяющего то две, то три, то, фактически, четыре главные страсти души — к классификации аффектов.

После завязки сюжета (повествование Историка, клятва Иеффая — в сдержанной речитативной манере) следуют два ярких эпизода: битвы и радостной встречи победителей[12]. Первый из них представляет собой минимальный вариант структуры музыкальной сцены в данном произведении: реплика историка — соло — примыкающий к нему хор. Как и во второй части «Иеффая», сообщение Историка, предваряющее сцену, сразу же погружает нас в ее эмоциональную атмосферу: «И вострубили трубы, и загрохотали тимпаны, и началась битва с аммонитянами»; в соответствии со смыслом слов в начале фрагмента каноном звучат энергичные фанфары[13]:

2 Сцена битвы. Реплика историка

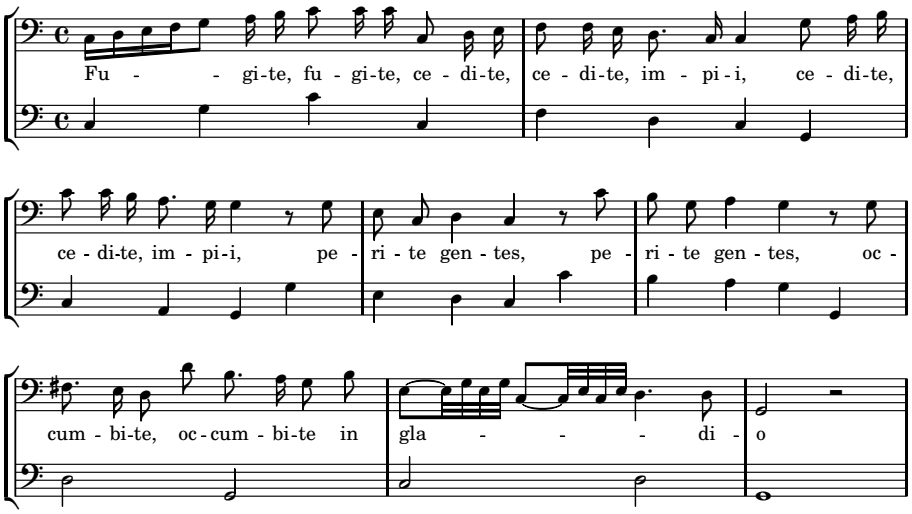


[12] Перевод либретто диалога «Иеффай» см. в Приложении 1.

[13] Многоголосное изложение реплик Историка характерно для духовных диалогов Кариссими. Из восьми повествовательных фрагментов «Иеффая» четыре исполняются соло (две реплики поручены альту, одна поется сопрано и еще одна — басом), остальные четыре — ансамблем: соответственно, дуэтом, терцетом, квартетом и, наконец, всеми шестью голосами, принимающими участие в исполнении произведения (см. Приложение 1). Все шесть вокальных партий в «Иеффае» в той или иной степени персонифицированы: Иеффай (Т); Дочь Иеффая (С); две ее подруги, поющие в сцене встречи победителей и сопровождающие Дочь в горах, где их голосами создается эффект эха (СС); Историк, обе альтовые реплики которого занимают ключевое положение в диалоге, располагаясь, соответственно, в начале первой и второй частей (А); не именуемый прямо Бог Саваоф (Б; см. далее наш анализ сцены битвы).

Центральным эпизодом сцены битвы является воинственное соло баса: «Бегите, убегайте, нечестивые! Падите, язычники! Умрите от меча!»; подвижная и решительная мелодия вокалиста отличается четким метром, транспозициями простых и энергичных мотивов (в которых ритмически подчеркивается их квартовый или квинтовый каркас), виртуозными пассажами, выделяющими ключевые слова («меч», «против вас», «сражается») и передающими ярость битвы:

3 Сцена битвы. Соло баса

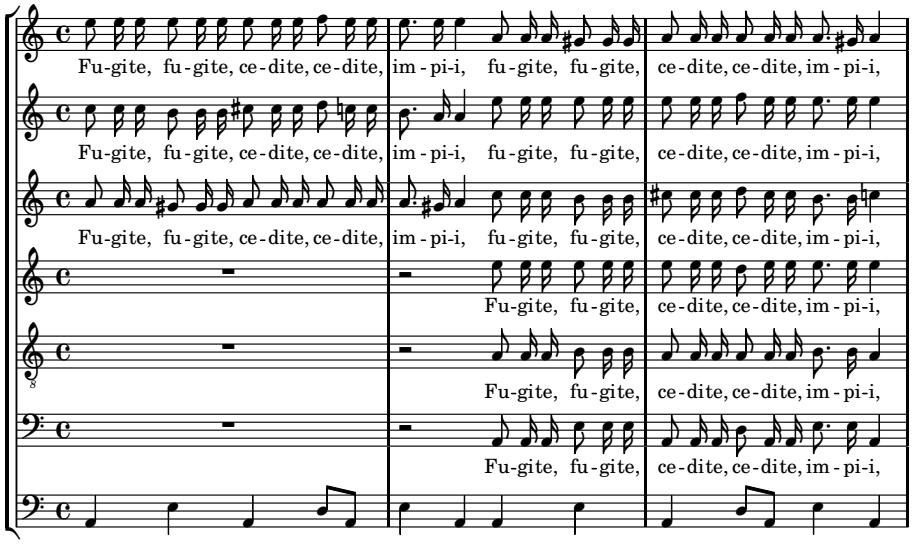


Следует подчеркнуть, что данное соло не является репликой Историка; это слова одного из действующих лиц, непосредственного участника сражения — возможно, даже самого Иеговы[14]. Реплику баса подхватывает хор (здесь не исключено воздействие форм античной трагедии)[15], в котором для передачи примерно того же текста используется прием *concitato*: быстрое и энергичное повторение одного звука мелодии, подражающее взволнованной речи (пример 4).

[14] В древние времена война понималась, в конечном счете, как противоборство между богами враждующих народов (что отражено не только в библейской истории, но и, например, в гомеровском эпосе). Реплики, вне сомнения представляющие собой прямую речь ветхозаветного Бога, встречаются в других сочинениях Кариссими — например, в духовном диалоге «Иона». Поручаются они, как и в данном случае, басу.

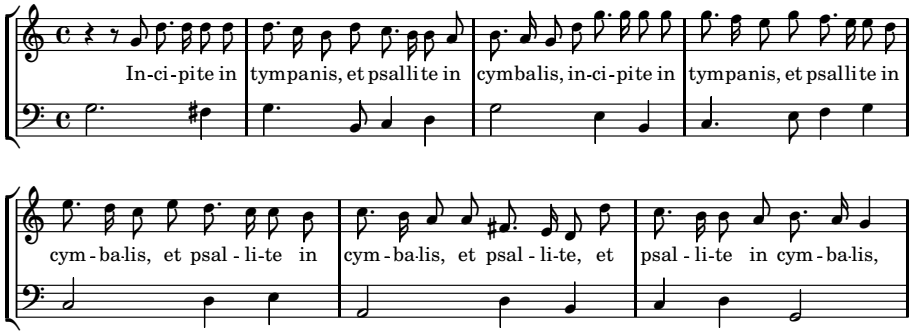
[15] В двух других сценах диалога «корифеем» хора выступает Дочь Иеффая. В сцене встречи победителей (структура которой анализируется далее в этой статье) запевом выступает раздел C´ (см. табл. на с. 140), в сцене *lamento* — заключительная реплика плача Дочери с Эхо, обращенная не к силам природы, как три предыдущие, а к израильским девушкам.

4 Сцена битвы. Хор



Мужественному характеру сцены битвы контрастирует женственная музыка следующей сцены, с ее гибкой кантиленной мелодикой. Народ встречает свое войско, и Дочь Иеффая с подругами возносит хвалу Господу. Вся эта сцена отличается замечательным музыкальным и поэтическим единством, напоминая своим строением танцевальную сюиту, основанную на чередовании двухдольного и трехдольного метра. После повествования Историка, сцена открывается развернутым соло Дочери, средний раздел которого написан на 3/2 и своим плавным грациозным движением контрастирует крайним двухдольным разделам, более подвижным и энергичным (пример 5).

5 Сцена встречи победителей.
Соло Дочери Иеффая (начало)



Следующий далее дуэт подруг Дочери (3/2) подхватывает слова и характер движения среднего раздела соло. Сам он располагается между двумя соло Дочери, причем музыка второго из них — почти идентична заключительному разделу первого соло; тем самым Кариссими подчеркивает подобие разделов, написанных в одном размере, и контраст между двухдольным и трехдольным движением. Как это часто бывает не только в этом, но и в других духовных диалогах Кариссими, заключительное соло Дочери служит своего рода «запевом» последующего хора, подхватывающего ее слова («Воспойте со мной Господа» — «Воспоем все вместе Господа»).

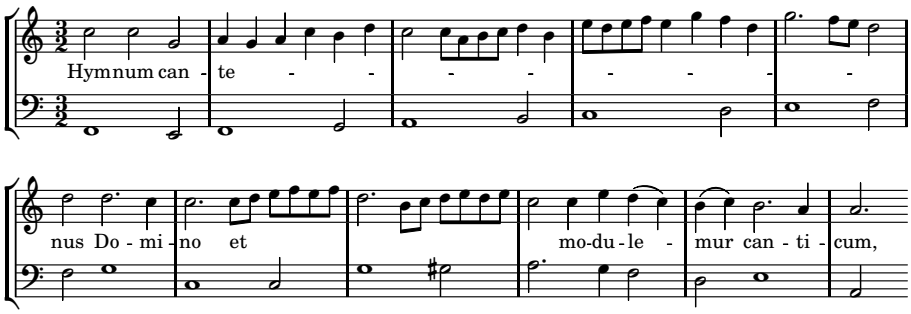
Говард Смитер систематизирует изысканную многопараметровую структуру сцены в виде следующей таблицы [7, *245*]:

Раздел формы	Размер	Персонаж	Инципит текста
A		Дочь Иеффая	*Incipite in tympanis*
B	3/2	Дочь Иеффая	*Hymnum cantemus*
C		Дочь Иеффая	*Laudemus regem coelitum*
D	3/2	Дуэт (СС)	*Hymnum cantemus*
C´		Дочь Иеффая	*Cantate mecum Domino*
E		Хор (СССАТБ)	*Cantemus omnes Domino*

Подчеркну, что разделы B и D вследствие значительного сходства словесного текста и начального ритмического рисунка воспринимаются как родственные (см. пример 6 а, б)[16], а раздел C´, как уже отмечалось, примыкает к хору E; таким образом, в строении сцены обнаруживается рондальный принцип, а смена мензуры выступает важнейшим фактором формообразования. Генетически же вся эта сложная структура производна от базовой модели, в чистом виде представленной в батальном эпизоде: сообщение Историка — соло — хор.

6 а Сцена встречи победителей.

Соло Дочери Иеффая (начало среднего раздела)



[16] В таблице Г. Смитера это не очень заметно: первый ее столбец регистрирует различие музыкального материала большинства разделов сцены, отчего может сложиться впечатление сквозной формы (вопреки эффекту симметрии и организованной повторности, который возникает при прослушивании данного эпизода «Иеффая»).

6 б

Сцена встречи победителей.
Дуэт подруг Дочери (начало)

Hym - num can - te - - - - - nus Do - mi - no
Hym - num can - te - - - - - nus Do - mi - no

et mo - du - le - - - - - mur can - ti - cum,
et mo - du - le - - - - - mur can - ti - cum,

Завершение сцены празднования победы вполне могло бы стать финалом иной оратории Кариссими — тем более что оканчивающаяся здесь первая часть «Иеффая» заключает в себе всю полноту аффектов. Наряду с разнообразными оттенками аффекта радости, в ней выделяется скорбный эпизод — сообщение Историка о горе поверженных аммонитян, искусно подчеркивающее границу между двумя главными сценами первой части диалога; в основе этого краткого раздела лежит риторическая фигура *passus duriusculus*:

7

Плач аммонитян

Et u-lu - lan tes fil - i - i Am-mon, fac - ti
Et u-lu - lan tes fil - i - i Am - - mon, fac - ti sunt, co ram fi - li - is
Et u-lu - lan tes fil - i - i Am - mon, fac - ti sunt, co ram fi - li - is

sunt, co-ram fi - li - is I - sra-el hu - mi - li - a - ti.
I - - - sra-el hu - mi - li - a - ti.
I - - sra - el hu - mi - li - a - ti.

Таким образом, в первой части присутствуют все основные аффекты диалога — с той оговоркой, что скорбные чувства, безраздельно господствующие после трагического перелома, представлены здесь в миниатюре, кратким эпизодом. И можно смело утверждать, что основных аффектов в «Иеффае» явно больше двух — по меньшей мере, их три: каждый характеризует одну из больших сцен диалога; назовем их воинской яростью (сцена битвы), радостью торжества (сцена встречи победителей) и глубокой скорбью (плач аммонитян, плач Иеффая и плач Дочери в горах). Примечательно, что каждая из сцен завершается шестиголосным хором (воинов, израильского народа и девушек), написанным в соответствующем аффекте.

Обратившись теперь к «Музургии», мы обнаружим интересную параллель — согласно теории Кирхера основных аффектов также три: это радость, спокойствие и милосердие (*laetitia*, *remissio*, *misericordia*); каждый из них заключает в себе целую группу страстей души — так, под «вывеской» аффекта милосердия скрываются печаль (*tristitia*), плач (*planctus*), сострадание (*commiseratio*), упадок душевных сил (*languor*) [5, II, *142*]. Такая классификация хорошо соотносится с идеями, высказанными Клаудио Монтеверди в предисловии к Восьмой книге мадригалов: там главными страстями души провозглашаются гнев, умеренность чувств и смирение (*Ira, Temperanza, & Humilità*)[17]. На первый взгляд, троица основных аффектов в «Иеффае» имеет несколько иное наполнение: гнев и радость представлены в этом диалоге отдельными, контрастными сценами, в то время как сцены, характеризующейся умеренностью чувств, мы в сочинении не находим. Мне уже приходилось, однако, обращать внимание на обманчивость классификации аффектов у Кирхера: на самом деле, групп страстей в его теории не три, а четыре, и каждая из групп соответствует одному из типов человеческого темперамента [1, *49*]. Происходит это из-за того, что аффекты «радости» (то есть высокой степени душевного возбуждения) ученый делит на две самостоятельные группы: радость в собственном смысле и радость «несдержанную и неумеренную» (*dissoluta intemperataque*); к последней относятся страсти, свойственные холерикам, — гнев (*ira*), ненависть (*odium*), негодование (*indignatio*), месть (*vindicta*), ярость (*furor*). Наконец, чтобы «уравнять» классификацию аффектов у Кирхера и диспозицию страстей души в «Иеффае», следует заметить, что аффекты, присущие флегматикам, фактически вынесены за рамки патетической музыки: набожность (*religio*), целомудрие (*castitas*), любовь к вещам небесным (*amor [rerum] cælestium*) и т. п. характеризуют благочестивые литургические песнопения «первой практики», не ставящие своей основной целью «возбуждение различных страстей души согласно смыслу словесного текста». Таким образом, соответствие троицы основных аффектов «патетической музыки» трем основным страстям «Иеффая» можно считать доказанным[18]. При этом две разноаффектные сцены первой части сочинения соотносятся с двумя группами аффектов радости по Кирхеру.

Возвращаясь теперь к кирхеровской характеристике диалога, остается лишь констатировать, что, уловив самую суть произведения, автор трактата оставил

[17] На эту параллель обращает внимание Шарлау [6, *228*]. Сходство обеих классификаций определяется, очевидно, тем, что их авторы делят аффекты на три группы согласно интенсивности вызываемого душевного возбуждения: высокой (гнев у Монтеверди, или радость у Кирхера), средней (умеренность чувств, или спокойствие), низкой (смирение, или милосердие). Примечательно, что в отношении последней из групп и Монтеверди, и Кирхер избегают использовать в качестве родового названия такие негативные характеристики, как «печаль», «скорбь» или «уныние»; ср. выше сн. 7.

без внимания напрашивающуюся возможность провести параллель между собственной классификацией аффектов и энциклопедией страстей души, представленной Кариссими в художественной форме. Произошло это, вероятно, потому, что музыка первой части «Иеффая», проигрывая в силе воздействия скорбным его сценам, часто оставляется слушателями без должного внимания[19]. Тем самым незамеченной остается и «тайная поэтика» (А. В. Михайлов) выдающегося произведения, глубоко укоренного в интеллектуальной среде позднеренессансного гуманизма.

Использованная литература

1. *Насонов Р. А.* Теория аффектов Афанасия Кирхера: тройка, восьмерка и бесконечность // PAX SONORIS: история и современность (Памяти М. А. Этингера): научный журнал. Вып. III / гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань, 2008. С. 44–51.
2. *Barbieri P.* Pietro Della Valle: the Esthèr oratorio (1639) and other experiments in the «stylus metabolicus». With new documents on triharmonic instruments // Recercare: rivista per lo studio e la pratica della musica antica. Vol. XIX (2007). № 1–2. P. 73–124.
3. *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln: Arno Volk, 1967. 523, XII S.
4. *Dixon G.* Carissimi. Oxford, N. Y.: Oxford University Press, 1986. 84 p. (Oxford Studies of Composers, 20).
5. [*Kircher A.*] Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeòque Universà Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimùm in Philologià, Mathematicà, Physicà, Mechanicà, Medicinà, Politicà, Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. in 1. Roma: ex typographia haeredeum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2]; [2], 462, [36] p.
6. *Scharlau U.* Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller: Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock. Marburg: Görich & Weiershäuser, 1969. X, 405, 19 S. (Studien zur hessischen Musikgeschichte, Bd. 2).
7. *Smither H. E.* A History of the Oratorio: in 4 vols. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. 507 p.
8. *Witzenmann W.* Beiträge der Brüder Mazzocchi zu den musikalischen Akademien Kardinal Francesco Barberinis // Akademie und Musik: Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften: Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag zugleich Bericht über das Symposium «Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und Angrenzender Fächer» / hrsg. von W. Frobenius, N. Schwindt, Th. Sick. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1993. S. 181–214 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge, Bd. 7).

[18] Обратим в этой связи внимание на любопытную рукопись, выложенную в крупнейшей в мире электронной нотной библиотеке: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP92549-PMLP190763-carissimi_dejephta-m.pdf. Автор ее, известный датский композитор и деятель цецилианского движения Хенрик Рунге (1807–1871), скопировал сочинение Кариссими частично, выбрав — по-видимому, для концертного исполнения — те самые разделы, на которых акцентирует внимание и Кирхер: хор победителей (№ 1), плач Иеффая (№ 2), хор девушек (№ 3).

[19] При желании, однако, в диалоге Кариссими можно обнаружить и полный набор из четырех основных аффектов: произойдет это в том случае, если соотнести с группой умеренных (флегматических) страстей души музыку начального эпизода диалога (обет Иеффая) и реплики Историка, большинство из которых носит сдержанный повествовательный характер. В таком случае можно было бы предположить, что Кариссими сознательно стремился отразить в своем произведении четыре темперамента.

Приложение 1
Либретто диалога Дж. Кариссими «Иеффай»
(*перевод Р. А. Насонова*)[20]

Historicus (Altus)
Cum vocasset in proelium filios Israel rex filiorum Ammon et verbis Jephte acquiescere noluisset, factus est super Jephte Spiritus Domini, et progressus ad filios Ammon votum vovit Domino dicens:

Jephte (Tenor)
Si tradiderit Dominus filios Ammon in manus meas, quicumque primus de domo mea occurrerit mihi, offeram illum Domino in holocaustum.

Historicus (Chorus)
Transivit ergo Jephte ad filios Ammon, ut in Spiritu forti et virtute Domini pugnaret contra eos.

Historicus (Duo Cantus)
Et clangebant tubae, et personabant tympana, et proelium commissum est adversus Ammon.

Bassus
Fugite, cedite, impii, perite, gentes; occumbite in gladio. Dominus exercituum in proelium surrexit et pugnat contra vos.

Chorus
Fugite, cedite, impii, corruite et in furore gladii dissipamini.

Historicus (Cantus)
Et percussit Jephte viginti civitates Ammon plaga magna nimis.

Historicus (Duo Cantus, Altus)
Et ululantes filii Ammon facti sunt coram filiis Israel humiliati.

Historicus (Bassus)
Cum autem victor Jephte in domum suam reverteretur, occurrens ei unigenita filia sua cum tympanis et choris praecinebat:

Filia Jephte (Cantus)
Incipite in tympanis
Et psallite in cymbalis!
Hymnum cantemus Domino
Et modulemur canticum.
Laudemus regem coelitum,
Laudemus belli principem,
Qui filiorum Israel
Victorem ducem reddidit.

---

[20] Перевод с латинского языка выполнен по изданию: Carissimi's Werke // Denkmæler der Tonkunst II. Erste Abtheilung: Oratorien (Jephte. Judicium Salomonis. Baltazar. Jonas). Bergedorf bei Hamburg: Expedition der Denkmæler (H. Weissenborn), 1869.

Историк (А):

Когда царь сынов Аммона вызвал на битву сынов Израиля и слова Иеффая не смогли его утихомирить, сошел на Иеффая Дух Господень, и, выступая навстречу сынам Аммона, дал он Господу обет, сказав:

Иеффай (Т):

Если Господь предаст в мои руки сынов Аммона, первого, кто выйдет ко мне навстречу из дома моего, принесу Господу в жертву.

Историк (СССАТБ):

И отправился Иеффай к сынам Аммона, чтобы сразиться с ними отважно, с помощью силы Господа.

Историк (СС):

И вострубили трубы, и загрохотали тимпаны, и началась битва с Аммоном.

Бас:

Бегите, убегайте, нечестивые! Падите, язычники! Умрите от меча! Сам Господь Бог Саваоф поднялся на битву и сражается против вас.

Хор (СССАТБ):

Бегите, убегайте, нечестивые! Падите! И да рассеет вас ярость меча!

Историк (С):

И поразил Иеффай двадцать городов Аммона бедствием весьма великим.

Историк (ССА):

И горько плакали сыны Аммона, униженные перед сынами Израиля.

Историк (Б):

Когда же Иеффай вернулся к себе домой победителем, его единственная дочь, выбежав ему навстречу, с тимпанами и ликами пела:

Дочь (С):

Приступайте на тимпанах
И бряцайте на цимбалах!
Воспоем гимн Господу
И будем петь стройные песни!
Будем петь хвалы Царю Небесному,
Будем петь хвалы Первому среди воинов,
Который даровал победу
Вождю сынов Израиля!

Sodales (Duo Cantus)
Hymnum cantemus Domino
Et modulemur canticum,
Qui dedit nobis gloriam
Et Israel victoriam.

Filia Jephte
Cantate mecum Domino,
Cantate omnes populi,
Laudate belli principem,
Qui nobis dedit gloriam
Et Israel victoriam.

Chorus
Cantemus omnes Domino,
Laudemus belli principem,
Qui nobis dedit gloriam
Et Israel victoriam.

Historicus (Altus)
Cum vidisset Jephte, qui votum Domino voverat, filiam suam venientem in occursum, prae dolore et lachrimis scidit vestimenta sua et ait:

Jephte
Heu, heu mihi, filia mea! Heu, decepisti me, filia unigenita; et tu pariter, heu, filia mea, decepta es.

Filia Jepthe
Cur ego te, pater, decepi, et cur ergo, filia tua unigenita, decepta sum?

Jephte
Aperui os meum ad Dominum ut quicumque primus de domo mea occurrerit mihi, offeram illum Domino in holocaustum. Heu, heu, mihi, filia mea! Heu, decepisti me, filia unigenita; et tu pariter, heu, filia mea, decepta es.

Filia Jephte
Pater mi, si vovisti votum Domino, reversus victor ab hostibus, ecce ego filia tua unigenita: offer me in holocaustum victoriae tuae. Hoc solum, pater mi, praesta filiae tuae unigenitae ante quam moriar...

Jephte
Quid poterit animam tuam, quid poterit te, moritura filia, consolari?

Filia Jepthe
Dimitte me, ut duobus mensibus circumeam montes, ut cum sodalibus meis plangam virginitatem meam.

Jephte
Vade filia, vade filia mea unigenita, et plange virginitatem tuam.

Historicus (Duo Cantus, Altus, Bassus)
Abiit ergo in montes filia Jephte et plorabat cum sodalibus virginitatem suam, dicens:

Подруги (СС):

Воспоем гимн Господу
И будем петь стройные песни Тому,
Кто даровал нам славу,
А Израилю — победу!

Дочь (С):

Воспойте со мною Господа,
Воспойте все народы,
Вознесите хвалы Первому среди воинов,
Который даровал нам славу,
А Израилю — победу!

Хор (СССАТБ):

Воспоем все вместе Господа,
Вознесем хвалы Первому среди воинов,
Который даровал нам славу,
А Израилю — победу!

Историк (А):

Когда увидел Иеффай, давший Господу обет, дочь свою, выходящую ему навстречу, в слезах и скорби разорвал он на себе одежды и молвил:

Иеффай:

Увы, увы мне! Дочь моя, увы, ты заманила меня в западню, дочь моя единственная, но и сама ты, дочь моя, увы, попалась в ловушку.

Дочь:

Почему, отец, я заманила тебя в западню, и почему я, твоя единственная дочь, попалась в ловушку?

Иеффай:

Отверз я уста мои Господу [и обещал], что всякого, кто первым выйдет из моего дома мне навстречу, я принесу Господу в жертву. Увы, увы мне! Дочь моя, увы, ты заманила меня в западню, дочь моя единственная, но и сама ты, дочь моя, увы, попалась в ловушку.

Дочь:

Отец мой, если ты дал обет Господу и вернулся домой, одержав победу над врагом, вот я, дочь твоя единственная, принеси меня в жертву за победу твою. Но позволь мне, дочери твоей единственной, [сделать] лишь одно, прежде чем я умру.

Иеффай:

Что может утешить тебя и душу твою, о, обреченная на смерть дочь?

Дочь:

Отпусти меня, чтобы ходила я два месяца по горам и оплакивала с подружками моими девство мое.

Иеффай:

Ступай, дочь моя единственная, и оплакивай девство твое.

Историк (ССАБ):

И отправилась Дочь Иеффая в горы и оплакивала там с подружками девство свое, говоря:

Filia Jephte
Plorate colles, dolete montes et in afflictione cordis mei ululate.

Echo (Duo Cantus)
Ululate.

Filia Jephte
Ecce, moriar virgo et non potero morte mea meis filiis consolari. Ingemiscite silvae, fontes et flumina, in interitu virginis lachrimate.

Echo
Lachrimate.

Filia Jephte
Heu me dolentem, in laetitia populi, in victoria Israel et gloria patris mei; ego sine filiis virgo, ego filia unigenita moriar et non vivam! Exhorrescite rupes, obstupescite colles, valles et cavernae in sonitu horribili resonate.

Echo
Resonate.

Filia Jephte
Plorate filii Israel, plorate virginitatem mea, et Jephte filiam unigenitam in carmine doloris lamentamini.

Chorus
Plorate filii Israel, plorate omnes virgines et filiam Jephte unigenitam in carmine doloris lamentamini.

Дочь (С):
Плачьте, холмы, скорбите, горы, и причитайте над терзаниями сердца моего!

Эхо (СС):
Причитайте!

Дочь:
Вот я, дева, умру и не смогу, в смерти моей, найти утешение в детях. Стенайте, рощи, ручьи и реки, лейте слезы о смерти девушки!

Эхо:
Лейте слезы!

Дочь:
Увы мне, скорбящей в час радости народа, победы Израиля и славы отца моего! Я, дева бездетная, я, дочь единственная, умру и лишусь жизни. Содрогнитесь, скалы, ужаснитесь, холмы, отзовитесь ужасным шумом, долины и ущелья!

Эхо:
Отзовитесь!

Дочь:
Плачьте, дочери Израиля, плачьте о девстве моем и оплакивайте скорбными песнями Дочь Иеффая!

Хор (СССАТБ):
Плачьте, дочери Израиля, плачьте, все девушки, и оплакивайте скорбными песнями Дочь Иеффая!

Приложение 2

Диалог Дж. Кариссими «Философы»
Либретто Д. Бениньи
(*перевод М. Л. Насоновой*)[21]

A piè d'un verde alloro assisi un dì
Eraclito e Democrito su'i fiori
Vidder per l'aria andar schiere d'Amori
E tra' lor favellarono così:

Dem. È pur da ridere,
Eracl. È pur da piangere
Tutti e due. Sentir ogn'hor gl'amanti stridere,
Ch'un duro cor non si può frangere.

Eracl. Oh miseria!
Dem. Oh follia!
Tutti e due. Se l'impietà
Di ria Beltà
Piegar non lice,
Eracl. mori, mori
Dem. fuggi, fuggi
Tutti e due. infelice!
Che d'un penoso amor il lungo tedio
Altro rimedio
Al fin non hà nò, nò,
Eracl. che morir,
Dem. che fuggir,
Tutti e due. come si può.

Eracl. E come puote un moribondo amante
Alla fuga fidar l'inferme piante,
Come scampar dà una Beltà severa,
Se, dovunque egli fugga, Amora impera.

Dem. È pur da ridere!
Eracl. È pur da piangere!
Tutti e due. Sentir ogn'hor gl'amanti stridere,
Ch'un duro cor non si può frangere.

Tutti e due. S'al pregar un cor s'indura,
Dem. taci
Eracl. prega,
Tutti e due. che s'havrà
Dà cangiar già mai ventura

[21] Перевод с итальянского языка выполнен по изданию: G. Carissimi. Sechs Kammerduette: für zwei hohe Stimmen (2 Soprane oder 2 Tenöre) und Continuo (Klavier oder Cembalo) / für den praktischen Gebrauch hrsg. von L. Landshoff. Lpz.: C. F. Peters, 1927.

Однажды Гераклит и Демокрит сидели
На цветущей поляне под зеленым лавром,
Смотрели на роящиеся в воздухе сонмища Амуров
И спорили друг с другом:

Дем. Это же смешно!
Гер. Это же печально до слез!
Оба вместе. Слышать нескончаемые сетования влюбленных на то,
Что жестокое сердце невозможно смягчить.

Гер. О жалость!
Дем. О безумие!
Оба. Если невозможно
Победить бесчувствие
Холодной красоты,
Дем. то беги,
Гер. то умри,
Оба. несчастный.
Ведь против вялотекущей болезни,
Именуемой мученическая любовь,
Нет иного средства,
Дем. кроме как убежать...
Гер. кроме как умереть...
Оба. как можно скорее.

Гер. Но как же может смертельно больной влюбленный
На своих слабых ногах быть способен на бегство?
И как убежать от жестокой красоты,
Если, куда бы он ни бежал, всюду царствует Любовь?

Дем. Это же смешно!
Гер. Это же печально до слез!
Оба вместе. Слышать нескончаемые сетования влюбленных на то,
Что жестокое сердце невозможно смягчить.

Оба. Когда сердце глухо к [твоим] мольбам,
Дем. молчи!
Гер. проси!
Оба. И тогда,
Если фортуна переменится,

Eracl. Tuo desir
Dem. Tuo ferità
Eracl. al pregar
Dem. al tacer
Tutti e due. si cangerà.

Tutti e due. Non conviene
Trà catene
À chi certo è di morte
Dem. gettar i prieghi.
Eracl. non tentar la sorte.
Eracl. E co'i sospir mercate
Dem. E in dono havete
Tutti e due. son le gioie d'Amor sempre più grate.

Dem. Mà che mentre il rigor d'alta Bellezza
Suol nudrirsi di lagrime e che vale
Alimentar co'l pianto il proprio male?

Eracl. Han le lagrime ancor qualche dolcezza
Poiche piangendo un core
Spesso annega nel pianto il suo dolore!

Dem. È pur da ridere!
Eracl. È pur da piangere!
Tutti e due. Sentir ogn'hor gl'amanti stridere,
Ch'un duro cor non si può frangere.

Dem. Quanti perche si
Mai non trovan mercè!
Eracl. Quanti muoiono perche
Dentro a'i lor petti i pianti stagnano!
Dem. deh cela,
Eracl. deh scopri,
Dem. ricopri,
Eracl. rivela,
Tutti e due. amante il duolo atroce,
Poich'in Amor per prova
Quelche nuoce
Una volta, un altra giova.

Гер. твои [любовные] желания...
Дем. твои [сердечные] раны...
Гер. благодаря мольбам...
Дем. благодаря молчанию...
Оба. тоже переменят [свою участь].

Оба. Приговоренному
К смерти
Узнику не стоит...
Дем. расточать мольбы.
Гер. отказываться попытать счастья.
Дем. Ты получишь в награду...
Гер. Ты приобретешь вздохами...
Оба. Радости любви, желаннее которых нет ничего на свете!

Дем. Но что если жестокосердие надменной красоты
Само питается слезами?
К чему вскармливать слезами свое собственное горе?

Гер. В слезах есть некая услада—
Потому плачущее сердце так часто
И утопляет свою боль в слезах.

Дем. Это же смешно!
Гер. Это же печально до слез!
Оба вместе. Слышать нескончаемые сетования влюбленных на то,
Что жестокое сердце невозможно смягчить.

Дем. Сколь многие, сколь многие никогда не получат свою награду,
Потому что никогда не перестанут плакать!
Гер. Сколь многие умирают,
Потому что слезы переполнили их грудь!
Дем. Ах, спрячь...
Гер. Ах, не прячь...
Дем. Ах, скрой...
Гер. Ах, не скрывай...
Оба. влюбленный, твои горькие муки,
Ибо доказано, что в любви
Раз на раз не приходится:
Что раз навредит, то иной раз будет полезно.

Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод[1] и комментарии *Екатерины Дрязжиной*

Глава XI

Общие замечания о хорошей манере исполнения для певцов и инструменталистов

§1

Выступление музыканта можно сравнить с выступлением оратора. И оратор, и музыкант, как при разучивании сочинения, так и при само́м его исполнении, преследуют одну и ту же цель — а именно завладеть сердцами, возбудить или же усмирить страсти, ввергая слушателей то в один, то в другой аффект. Каждому из них будет полезно составить себе представление об обязанностях другого.

§2

Известно, какое воздействие на душу слушателя производит оратор, если он хорошо преподносит свою речь; также известно, до какой степени плохое произнесение портит лучшие из написанных речей; не менее того известно, что два человека, произносящие слово в слово одну и те же речь, будут восприниматься по-разному: один лучше, а другой — хуже. Не иначе и с исполнением музыки: одна и та же пьеса, у того или иного певца или инструменталиста, производит разное впечатление.

§3

Согласно требованиям, предъявляемым к выступлению (*Vortrag*), оратор должен обладать громким, ясным, чистым голосом и четким, абсолютно правильным произношением; он не должен путать одни буквы с другими и тем более глотать их; чтобы произвести приятное впечатление, ему следует разнообразить

Дрязжина Екатерина Сергеевна — выпускница Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (факультет исторического и современного исполнительского искусства), солистка оркестра «Pratum integrum» (исторические флейты)

звучание голоса и выбор слов; избегая монотонности в речи, он должен [подчеркивать отдельные] слоги и слова, [произнося их] то тише, то громче, то быстрее, то медленнее, так чтобы на словах, требующих акцента, голос повышался, а на остальных, напротив, — понижался; он должен передавать каждый аффект особенной, соответствующей ему [интонацией] голоса; в целом же оратору надлежит сообразовываться с тем местом, где он произносит свою речь, со слушателями, ему предстоящими, и с содержанием самой речи — следовательно, соблюдать надлежащее различие между траурными, хвалебными, шутливыми и прочими речами; наконец, его поза должна хорошо смотреться.

§4

Я постараюсь показать, что все это требуется и для хорошего исполнения музыки; для начала же я немного скажу о необходимости такового и о том, какие ошибки здесь можно совершить.

§5

Хорошее впечатление от музыки зависит от исполнителя почти в той же степени, как и от самогó ее сочинителя. Самую лучшую пьесу можно изуродовать плохим исполнением, среднюю же — улучшить и возвысить с помощью хорошего. Часто случается слушать вокальную или инструментальную пьесу, к автору которой не в чем придраться, где украшения в Adagio не противоречат правилам гармонии, пассажи в Allegro достаточно быстры, и всё же пьеса эта мало кому нравится. Но стоит только кому-либо другому исполнить ее на том же инструменте, с теми же украшениями, столь же виртуозно (но не более того), и впечатление оказывается более благоприятным. Ничто, кроме манеры исполнения, не может быть тому причиной.

§6

Некоторые полагают, что Adagio, напичканное украшениями, да частенько так, что на десять нот нет и одной, гармонирующей с басом (*Grundstimme*), а основную мелодию и не узнать, будет выглядеть учено. Но они сильно ошибаются и показывают тем самым, что не обладают настоящим чувством вкуса. Они также не учитывают правила композиции, гласящие, что каждый диссонанс бывает приятен лишь в том случае, если он хорошо приготовлен и надлежащим образом разрешен; иначе же он как был, так и останется лишь скверным созвучием. Им и невдомек, наконец, что выразить многое в немногих словах — искусство гораздо большее, чем расточать многие словеса о немногом. В том, что такое Adagio не производит благоприятного впечатления, вина вновь лежит на исполнении.

§7

Разум учит, что в обычной речи, обращаясь к кому-либо с просьбой, следует подбирать понятные выражения. Музыка же не что иное как искусственный язык (*eine künstliche Sprache*), с помощью которого можно передать слушателю свои мысли. Если же кто-то пожелает произносить речи туманные и странные,

[1] Продолжение. Предыдущие части опубликованы в №№3, 2011 (с. 104–135); 4, 2011 (с. 128–143); 1, 2012 (с. 118–127); 2, 2012 (с. 124–144); 3, 2012 (с. 136–153); 4, 2012 (с. 120–131). Перевод с немецкого языка выполнен по современному репринтному изданию: *J. J. Quantz*. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1997. X, 424 S.

непонятные слушателям и не производящие на них никакого впечатления, много ли толку будет ему от многолетних усилий, потраченных на то, чтобы казаться ученым? Если он пожелает выступать перед одними лишь ценителями и знатоками музыки, то число их будет невелико, и надо будет выискивать их поодиночке среди профессиональных музыкантов. А хуже всего то, что пользы от них почти никакой. Ибо всё, на что они способны, — своим одобрением засвидетельствовать перед поклонниками искусства мастерство исполнителя. Но как же редко такое случается! — ведь большинство [из них] столь подвержены [дурным] страстям, и особенно ревности, что не имеют ни малейшего желания разглядеть достоинства своих коллег и поведать о них другим. Но даже если бы все покровители музыки знали столько, сколько [настоящие] музыканты (*als ein Musikus*), то выгоды от этого не было бы никакой, потому что тогда они нуждались бы в профессионалах еще меньше, а то и вовсе бы в них не нуждались. Стало быть, музыканту необходимо играть каждую пьесу четко и настолько выразительно, чтобы она была понятна как знатокам, так и любителям музыки и, следовательно, им [всем] могла понравиться.

§8

Хорошее исполнение требуется не только от тех, кто имеет дело исключительно с сольными партиями, но и от рипиенистов, не претендующих на большее, чем сопровождать [игру] первых; кроме общих правил, каждый должен соблюдать особые. Многие думают: раз они в состоянии сыграть выученное соло или прочитать с листа одну из партий сопровождения без серьезных ошибок, то большего от них и требовать нельзя. Но я полагаю, исполнить соло, допускающее свободу, легче, чем сыграть сопровождающий голос, в котором гораздо меньше свободы и надо играть в унисон с другими, чтобы исполнить пьесу так, как это предусмотрел композитор. Без верных принципов ничего как следует не сделаешь. Поэтому каждому хорошему учителю, особенно скрипачу, необходимо следить за тем, чтобы ученики не брались за соло, прежде чем они станут хорошими рипиенистами. Таковое умение и без того мостит дорогу к сольному исполнительству; и многие соло были бы яснее и понятнее слушателям, если бы исполнители поступали так, как это принято в живописи, где сначала учатся делать хорошие эскизы будущих картин и лишь потом задумываются об украшениях. Только немногие начинающие умеют выждать время. Чтобы скорее прослыть виртуозами, они, наоборот, начинают с сольных пьес; истязая себя множеством надуманных украшений и сложностями, до которых еще не доросли, они приучаются к путаному исполнению вместо того, чтобы учиться играть отчетливо. Часто в этом повинны и сами учителя, желающие показать, что они в состоянии обучить подопечного нескольким соло в короткое время, что не всегда делает им много чести, в случае если их ученикам предстоит стать рипиенистами. Подробное объяснение [правил] хорошего исполнения, относящихся непосредственно к рипиенистам, вы найдете в XVII главе этого руководства.

§9

Исполнительская манера почти никогда не бывает одинаковой; по большей же части она [существенно] различается. Причина этого кроется не только в образовании, но и, главным образом, в темпераменте, который у людей всегда различен. Предположим, несколько человек одновременно изучали музыку у одного учителя, согласно одним и тем же принципам; и играли они первые три-четыре

года одинаково. Затем, после того, как несколько лет они своего учителя не слышали, обнаружится, что каждый стал играть по-своему, соответственно своей природе, не желая оставаться лишь копией своего учителя; и всегда один из них манерой исполнения будет превосходить другого.

§ 10

Теперь мы исследуем важнейшие свойства, присущие хорошей манере исполнения в целом. Хорошее исполнение должно быть, во-первых, чистым и отчетливым (*rein und deutlich*). Нельзя упустить ни одной ноты. Каждой из них нужно дать прозвучать, и каждая должна быть сыграна с чистой интонацией; тем самым все ноты будут понятны слушателю. Надо стремиться сделать звучание как можно более красивым. Особенно следует остерегаться неправильных аппликатур. Какова здесь роль амбушюра и артикуляции, было показано выше. Остерегайтесь залиговывать те ноты, которые должны играться отдельно, и артикулировать те, которые надо связать. Не должно казаться, что ноты склеиваются друг с другом. Атаку языка на духовых инструментах и штрихи смычка на струнных нужно всегда использовать согласно намерению композитора и его указаниям, выраженным при помощи лиг и черточек, поскольку это придает музыке живость и отличает ее от игры волынщиков, при которой не используется язык. Самыми точными и резвыми движениями пальцев не высказать музыкальную мысль, если язык или смычок не внесут решающий вклад в это своими уместными и соответствующими исполняемой пьесе движениями. Нельзя отделять одну музыкальную мысль от другой, если они должны быть связаны, и напротив, нужно отделять окончание одной музыкальной мысли от начала другой, следующей за ней встык, без паузы, особенно когда завершающая и начальная ноты расположены на одной высоте.

§ 11

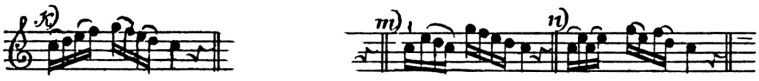
Далее, хорошее исполнение должно быть безупречным и совершенным (*rund und vollständig*). Каждую ноту нужно сыграть правильно, соответственно ее длительности и темпу. Если бы это всегда соблюдалось, ноты должны были бы звучать так, как их задумал композитор, который сочиняет строго по правилам. Не все исполнители об этом заботятся. Часто они по незнанию или вследствие испорченного вкуса слегка удлиняют последующие ноты за счет предыдущих. Протяжные ласкающие слух ноты надо связывать между собой, веселые же скачущие — отделять друг от друга. Трели и мелкие украшения должны завершаться опрятно и живо.

§ 12

Здесь необходимо замечание, касающееся того, сколько времени надлежит звучать каждой ноте. Надо делать различие при игре главных, или же ударных, или, как говорят итальянцы, хороших нот[2], и проходящих, которые некоторые иностранцы называют плохими. Главные ноты всегда, по возможности, нужно показывать больше, чем проходящие. Вследствие этого правила быстрые ноты в каждой пьесе умеренного темпа, или же в Adagio, несмотря на то, что все они на вид одинаковой длительности, должны играться неровно, так чтобы ударная нота в каждой группе, а именно первая, третья, пятая и седьмая, звучали немного

[2] То есть нот, приходящихся на «хорошие» доли такта; подробнее об этом понятии см. в четвертой части нашей публикации: №2, 2012, с. 132, сн. 7.

дольше, чем проходящие, а именно вторая, четвертая, шестая и восьмая; но это увеличение длительности не должно доходить до того, как если бы это был пунктир. Под этими быстрыми нотами я понимаю четверти в такте на 3/2, восьмые в такте на 3/4 и шестнадцатые в такте на 3/8, восьмые в Allabreve, шестнадцатые или тридцатьвторые в такте на 2/4 или в обычном четном такте (*im gemeinen geraden Tacte*)[3], но только в тех случаях, когда в каждом из видов такта не появляются группы более быстрых, или вдвое более коротких нот, поскольку тогда вышеописанным способом должны исполняться эти, более короткие ноты. Например, если сыграть восемь шестнадцатых, отмеченных буквами (k), (m), (n) из табл. 9, прим. 1 в медленном темпе ровно, то звучать они будут не столь приятно, как если в каждой четверке сыграть первую и третью чуть длиннее и громче, чем вторую и четвертую.



Ил. И. И. Кванц. Таблица 9, пример 1 (факсимиле)

Исключениями из этих правил являются, во-первых, быстрые пассажи в очень быстрых пьесах, где не хватает времени на то, чтобы играть неровно; выделять длительностью и громкостью нужно только первую из четырех нот. Далее, к исключениям относятся все быстрые пассажи у певцов, кроме тех, которые следует исполнять легато; поскольку каждую ноту в пассажах такого рода нужно исполнять отчетливо, выделяя мягкой атакой выдыхаемого воздуха, то для неровности не остается места. Сверх того, исключаются ноты, над которыми стоят черточки или точки, или несколько нот одной высоты, идущих друг за другом; а также [группы] из более чем двух нот, а именно из четырех, шести или восьми, над которыми стоит лига; и наконец, восьмые в жигах. Все эти ноты играются ровно, то есть имеют одинаковую длительность.

§ 13

Исполнение должно быть также легким и текучим (*leicht und fließend*). Даже если исполняемые ноты трудны, нельзя, чтобы по исполнителю это было видно. С особым тщанием в пении и игре [на инструментах] следует избегать всего грубого и неестественного. Остерегайтесь любых гримас и старайтесь по возможности постоянно сохранять спокойствие.

§ 14

Кроме того, хорошее исполнение должно быть разнообразным (*mannigfaltig*). Свет и тень должны постоянно сменять друг друга. Тот, кто играет одинаково громко или тихо, или, как говорится, играет всегда в одной краске, кто не умеет в нужный момент усилить или ослабить звук, тот никого особенно не растрогает. В общем, нужно следить за тем, чтобы форте и пиано постоянно сменяли друг друга. Ввиду особой важности вопроса, в конце главы XIV я покажу с помощью примера, как это следует осуществлять на практике в отношении каждой ноты.

[3] То есть в такте на 4/4; см. комментарий к данному термину в третьей части нашей публикации: №1, 2012, с. 123, сн. 14.

§15

Наконец, хорошее исполнение должно быть выразительным и соответствующим каждому встречающемуся [в пьесе] аффекту (*ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß*). В Allegro и во всех бодрых пьесах этого рода должна главенствовать живость (*Lebhaftigkeit*); в Adagio и подобных ему пьесах — нежность и приятное ведение мелодии (*ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme*). Исполнитель пьесы должен стараться сам испытывать чувства, которые выражает, — как главные, так и сопутствующие им (*Haupt-* und *Nebenleidenschaften*). Поскольку же в большинстве пьес один аффект постоянно сменяется другим, то исполнитель должен уметь судить, что за аффект содержит в себе каждый из мотивов, и сообразовывать с этим свое исполнение. Только так он сможет вполне передать намерения композитора и те представления, которые тот вложил в свою пьесу. Также существуют разные степени радостного воодушевления (*Lebhaftigkeit*) и печали. Например, там, где господствует аффект ярости, в исполнении должно быть гораздо больше огня, чем в пьесах шутливых, хотя оба вида пьес следует исполнять с радостным оживлением; нечто подобное [наблюдается] и в противоположном случае. Этим же нужно руководствоваться при добавлении украшений, при помощи которых обогащают и возвышают записанный текст (*den vorgeschriebenen Gesang*), или простую мелодию. Украшения эти, обязательные или произвольные, не должны противоречить аффекту главной темы, и следовательно, занимательное и галантное не следует путать с кокетливым, любезным, умеренно веселым и оживленным, а дерзкое — с ласковым. Форшлаги придают мелодии связность и делают гармонию более выпуклой; трели и другие мелкие украшения, такие как неполные трели, морденты, группетто и батманы, — ободряют. Благодаря чередованию пиано и форте некоторые ноты становятся значительными, другие же приобретают нежность. Играя Adagio, не нужно слишком жестко артикулировать ласкающие слух (*schmeichelnde*) мелодии языком или смычком, и напротив, в Allegro веселые, приподнятые мелодии не должны артикулироваться вяло, неразборчиво или же слишком мягко.

§16

Укажу некоторые признаки, по совокупности которых, если не всегда, то в большинстве случаев, будет понятно, каков господствующий аффект и каким, следовательно, должно быть исполнение: ласковым, печальным, нежным, веселым, дерзким, значительным и т. д. Это можно определить: 1) по тому, каковы тональности, — мягкие они или твердые. Твердые тональности обычно используются для выражения радостного, дерзкого, значительного и возвышенного, мягкие же — для ласкового, грустного и нежного, см. главу XIV, §6. Однако это правило допускает исключения, а потому на пользу пойдет [знание] следующих признаков. Можно распознать аффект 2) по тому, какие встречаются интервалы, узкие или широкие, и нужно ли связывать ноты или артикулировать их. Связанные ноты и узкие интервалы выражают ласковое, грустное и нежное; ноты же, которые нужно артикулировать коротко, отстоящие далеко друг от друга, равно как и [ритмические] фигуры, где точки стоят после вторых нот, выражают веселое и дерзкое. Пунктиры и выдержанные ноты выражают серьезное и патетическое. Смесь же длинных нот, занимающих половину такта или целый такт, с быстрыми — великолепное и возвышенное. 3) Понять аффект можно по диссонансам. Они ведут себя неодинаково, оказывая разное воздействие. Я подробно

разъясняю это в VI разделе XVII главы и поясняю примером. Поскольку же эти знания необходимы не только рипиенистам, но и каждому исполнителю, то я сошлюсь здесь на параграфы с 13 по 17 упомянутого раздела. 4) Указанием на главенствующий аффект является, наконец, слово, стоящее в начале каждой пьесы, как то: Allegro, Allegro non tanto, — assai, — di molto, — moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affetuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto и т. п. Все эти слова, если они были поставлены обдуманно, требуют при исполнении особой манеры преподнесения, не говоря о том, что, как я уже упомянул, каждая пьеса вышеозначенного характера может содержать в себе примесь патетического, ласкового, веселого, великолепного или шутливого, и требуется, так сказать, впадать в новый аффект почти в каждом такте, чтобы казаться то печальным, то веселым, то серьезным; подобное притворство в музыке весьма необходимо. Кто сможет по-настоящему глубоко постигнуть это искусство, того не минует успех, и исполнение его всегда будет трогать (*rührend seyn*) публику. Но не надо думать, что этим тонкостям можно быстро научиться. От молодых людей, обычно слишком небрежных и нетерпеливых в этом отношении, требовать подобное почти невозможно. [Понимание] этих тонкостей приходит с ростом чувствительности и силы суждения.

§ 17

При этом каждый должен исходить из врожденных особенностей своей души и уметь ими соответствующим образом управлять. Человек непостоянный и пылкий, расположенный главным образом к пышному, значительному и чрезмерно подвижному, в Adagio должен, насколько это возможно, стараться усмирять свою пылкость. Грустный и склонный к меланхолии человек, наоборот, поступит верно, если для исполнения Allegro с живостью, которой оно требует, попробует заимствовать немного того огня, что переполняет первого. А если веселый человек, или сангвиник, сможет разумно сочетать в себе душевные качества двух предыдущих и не позволит себе вследствие врожденного себялюбия и гедонизма уклоняться от напряженного труда, то он сделает большие успехи в исполнительстве и в музыке в целом. Однако тот, кому от рождения посчастливилось унаследовать сочетание качеств, присущих трем предыдущим [особам] по отдельности, обладает в музыке всеми преимуществами, о которых можно только мечтать, ибо врожденное всегда лучше и долговечнее, чем заимствованное.

§ 18

Ранее было сказано, что добавление мелких украшений может обогатить и возвысить мелодию. Но надо опасаться того, чтобы в результате затуманить ее или обесцветить. Слишком пестрое исполнение, как и слишком простое, рано или поздно вызовет отвращение. Поэтому следует не только с произвольными, но и с обязательными украшениями обращаться экономно, без излишней расточительности. В очень быстрых пассажах, где и так нет времени во множестве добавлять [украшения], это следует соблюдать особенно тщательно: иначе пассажи станут неразборчивыми и омерзительными. Некоторые певцы, которым трели удаются легко, хотя и не всегда наилучшим образом, особенно подвержены ошибке слишком частого их использования.

§19

Каждый инструменталист должен стараться исполнять Cantabile так, как это делает хороший певец. Певец, напротив, в быстрых [пьесах] должен, насколько это позволяет ему голос, пытаться добиться того же огня в исполнении, как у хорошего инструменталиста.

§20

Таковы общие правила хорошего исполнения для певцов и инструменталистов. Теперь мне пора [рассказать о них] применительно к пьесам основных видов. Поэтому следующие три главы посвящены Allegro, произвольным украшениям и Adagio. Глава XVII об обязанностях рипиенистов также по большей части будет иметь к этому отношение. Всё это я проиллюстрирую примерами, которые снабжу пояснениями исчерпывающими, насколько это возможно.

§21

Плохое исполнение — противоположность тому, что требуется для хорошего. Я приведу вкратце его главнейшие признаки: тем легче будет их обозреть и тем с большей заботой надлежит их впоследствии избегать. Плохое исполнение это: когда интонация не чиста и звук форсирован; когда ноты неотчетливы, тусклы, невнятны, не артикулированы — исполняют их матово, вяло, туманно, сонно, грубо и сухо; когда не соблюдается темп и ноты не соответствуют их истинной длительности; когда [добавленные исполнителем] украшения в Adagio слишком запутаны и идут вразрез с гармонией; когда обязательные украшения завершаются плохо или в спешке; диссонансы же ни приготовлены, ни разрешены надлежащим образом; когда пассажи не безукоризненны и отчетливы, но грузны, робки, вялы или исполняются поспешно, спотыкаясь и в сопровождении всяческих гримас; когда играют или поют равнодушно, в одной краске, не чередуя пиано и форте; когда впадают в противоречие с аффектом, который надлежит передать; и вообще, когда исполняют всё без души, без страсти и безучастно, отчего возникает впечатление, будто играют или поют из одолжения — что скорее погрузит слушателя в сон, чем развлечет и доставит удовольствие, и он будет лишь рад тому, что пьеса подошла к концу.

Роман Насонов

МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИКА ИОГАННА ИОАХИМА КВАНЦА

Публикуемый в этом номере журнала «Научный вестник Московской консерватории» фрагмент «Руководства» Кванца занимает в структуре трактата важное положение. Предыдущая, десятая глава завершает и суммирует ту часть книги, которая посвящена технике игры на флейте и проблемам ее преподавания; одиннадцатая открывает новый большой раздел (простирающийся до главы 17 включительно), в котором говорится о художественной интерпретации музыкальных произведений.

Уже в названии главы 11 (*Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt*) содержится указание на то, что ее тезисы носят общий характер — они касаются как певцов, так и инструменталистов, как солистов, так и исполнителей партий сопровождения; кроме того, в данном фрагменте обсуждаются различные типы пьес (далее каждому из них будет посвящена отдельная глава). В духе своего времени Кванц создает универсальную концепцию исполнительского искусства, проводя параллели между обязанностями оратора и требованиями, предъявляемыми к музыканту. В результате возникает особое учение о музыкальной риторике, продолжающее и дополняющее традиционные теории на сей счет теми положениями, которые может сформулировать исходя из собственного опыта практик.

Как и следовало ожидать, искусство исполнителя Кванц соотносит главным образом с заключительной, пятой частью античной риторической науки — произнесением (*pronuntiatio*)[1]. В название одиннадцатой главы вынесен распространенный немецкий перевод данного понятия (*Vortrag*)[2], который встречается, однако, уже во второй половине главы десятой: автор «Руководства» осуществляет в ней переход к содержанию нового по своей проблематике

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

и терминологии раздела трактата. Буквально это немецкое выражение можно было бы перевести как «преподнесение»; употребляя слово *Vortrag*, Кванц указывает на ту особую манеру, в которой музыкант «подает» пьесу слушателям[3]. Отмечу и важный терминологический нюанс: в публикуемом фрагменте понятие *Vortrag* вытесняет термин, которым исполнение музыкального произведения обозначается традиционно, — *Ausführung*[4].

В классических античных трактатах пятую часть риторики было принято делить на произнесение в собственном смысле слова и, по Цицерону, «красноречие тела» (*actio*). Оба момента получают отражение в перечне требований к выступлению оратора (§3). Сам по себе этот список не производит впечатления цельной концепции; зато очевидно, что автор трактата отобрал те положения риторики, которые можно с пользой адресовать музыкантам, и систематизировал их с прицелом на последующее изложение уже собственно музыкальных материй. И действительно, описание важнейших свойств хорошей манеры исполнения (§§10–16) более или менее следует порядку, предвосхищаемому в §3: от чистоты интонации и отчетливости артикуляции, точности в передаче нотного текста — к необходимости разнообразной в отношении динамики и выразительной игры.

Таким образом, аналогия исполнительского искусства с выступлением оратора украшает одиннадцатую главу и помогает выстроить изложение. Внутреннее же концептуальное единство возникает благодаря тому, что все требования, предъявляемые Кванцем исполнителю, подчинены важнейшей для его времени музыкальной категории (также восходящей к античной риторике) — аффекту.

Забота о возбуждении в слушателях разнообразных аффектов является своего рода «альфой и омегой» для певцов и инструменталистов: стремиться к этому им следует на всех этапах работы — от разучивания произведения до сценического выступления[5]. В своей профессии музыкант должен ориентироваться на более или менее широкую публику, обладающую вкусом, но не разбирающуюся

---

[1] О системе античной риторики см. очерк М. Л. Гаспарова: [2].

[2] В то же время, слово *expression*, использованное в авторизованном переводе на французский язык: *De la bonne Expression en général*... [7, *102*]), — не отсылает к риторике напрямую: по отношению к пятой части учения о красноречии во Франции принят термин *action*. Проблемы возникли и при переводе «Руководства» на голландский язык. По данным Э. Рейли, Я. В. Люстиг в издании 1754 года счел необходимым прокомментировать терминологию Кванца, охарактеризовав понятие *Vortrag* как новое и лаконичное выражение, обозначающее манеру исполнения [8, *119*].

[3] Этот же смысловой оттенок имеет и английское обозначение пятой части риторического искусства — *delivery* (букв. «доставка» речи слушателю).

[4] Тем не менее, музыкант-исполнитель именуется у Кванца как *Ausführer* даже в тексте одиннадцатой главы.

[5] Отметим, что и К. Ф. Э. Бах в своей клавирной школе, в главе третьей *Vom Vortrage*, объявляет передачу аффекта главной целью музыкального исполнительства: «В чем же состоит хорошая манера исполнения? Не в чем ином, как в умении певцов и инструменталистов представить слуху истинное содержание и аффект музыкальных идей» ([4, *117*]; см. также: [1, *102*]). Вопрос о том, насколько вышедший в свет годом ранее трактат Кванца оказал влияние на данный раздел школы Баха, остается открытым. Заметно, однако, что, разделяя теоретические посылки Кванца (аналогия с искусством произнесения, апелляция к категории аффекта), Бах не стремится вывести из них всё изложение третьей главы; достаточных оснований для того, чтобы интерпретировать его рассуждения как цельное учение о музыкальной риторике, нет — тогда как одиннадцатая глава флейтовой школы именно к этому и располагает.

во всех премудростях искусства; растроганные прочувствованным исполнением, эти, надо полагать, не бедные господа готовы в знак благодарности развязать свои кошельки (§7; о высших, божественных основаниях «музыки страстей» Кванц, в отличие от некоторых барочных авторов, не упоминает).

Требование руководствоваться аффектами отчетливо и весомо артикулируется как в начале, так и в са́мом конце одиннадцатой главы, где решительно осуждается исполнение безучастное (*ohne selbst gerühret zu werden*)[6]. Однако на первый, поверхностный взгляд может показаться, что теории аффектов Кванц отводит довольно скромное место: в §§15–16 выразительность рассматривается как одно из отличительных свойств хорошей манеры исполнения.

Кратко суммируем содержание одиннадцатой главы:

— возбуждение страстей как общая цель для оратора и для музыканта-исполнителя (§1);
— влияние манеры исполнения на успех произведения (§§2, 5);
— перечень требований к оратору, которые по аналогии применимы к музыканту (§§3–4);
— требование ясности и доступности манеры исполнения как важного условия успеха (адресуется солисту, особенно при добавлении последним украшений в Adagio; §§6–7, 18)[7];
— роль и значение рипиенистов, необходимость их специальной подготовки (§8);
— влияние темперамента на индивидуальность исполнителя (§§9, 17); взаимодополняющие особенности исполнительской манеры певцов и инструменталистов (§19);
— свойства хорошей манеры исполнения: чистота интонации и отчетливость артикуляции (§10); точная передача текста произведения (§11) с учетом правил исполнения неравных нот (§12); непринужденность (§13); разнообразие динамических оттенков (§14); выразительность и прочувствованность (§15–16);

---

[6] Мысль о том, что музыкант обязан сам испытывать те чувства, которые стремится вызвать у слушателей, — одно из новшеств современной Кванцу музыкальной эстетики; в частности, большую известность приобрели высказывания на сей счет К. Ф. Э. Баха [4, *122*; 1, *105*]. Не стоит, однако, переоценивать ту «искренность», которую оба берлинских автора требуют от исполнителя: о непосредственном переживании речи здесь не идет. Примечательно, что именно в момент значительного текстуального совпадения (*so muß er nothwendig sich selbst in allen Affeckten setzen können*, у Карла Филиппа / *man sich <...> bey jedem Tacte in einen andern Affect setzen muß, um sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, u. s. w. stellen zu können*, у Иоганна Иоахима, §16) Кванц делает важную оговорку: «подобное притворство (*Verstellung*) в музыке весьма необходимо». Тем самым исполнитель уподобляется актеру, вжившемуся в свою роль и прочувствовавшему ее вплоть до мельчайших нюансов, — и подобная установка не выходит за рамки музыкальной риторики.

[7] Строго говоря, данное требование представляет аналогию не к пятой, а к третьей части учения о красноречии, изложению (*elocutio*), то есть искусству верно использовать языковые средства для того, чтобы убедить аудиторию. Роль импровизации в исполнительском искусстве середины XVIII века столь велика, что «втиснуть» последнее в рамки риторического «искусства произнесения» оказывается невозможным. В то же время, уместно вспомнить, что Цицерон, выделяя три вещи, о которых должен заботиться оратор — «что сказать», «где сказать» и «как сказать» (Orator, 14), — объединяет *elocutio* и *pronuntiatio*, относя их вместе к последней из трех категорий.

— план последующего подробного рассмотрения отдельных областей исполнительской практики с точки зрения правил, изложенных в главе 11 (§20);
— плохая манера исполнения как противоположность хорошей (суммирование материала главы 11 «от противного»; §21).

Однако, при всем разнообразии обсуждаемых предметов, требование выразительной, руководствующейся музыкальными аффектами, игры остается сквозной темой одиннадцатой главы. Присутствует оно даже там, где автор «Руководства», кажется, сделал всё возможное для того, чтобы мы *не поняли* его мысль до конца.

Так, внимательного читателя может озадачить изложение §8, анонсирующего адресованную исполнителям второстепенных партий главу 17. «Педагогический уклон» в этом параграфе столь силен, что вопрос, в чем же именно должен состоять вклад рипиенистов в выразительное исполнение пьесы, повисает в воздухе; также неясно, почему Кванц считает недостаточным для этих музыкантов «сыграть выученное соло или прочитать с листа партию без серьезных ошибок», чего еще он от них хочет. Однако, если проследовать по ссылке автора и найти тот раздел семнадцатой главы, который упоминается в §16, становится понятно, о каких «особых правилах» для рипиенистов пишет Кванц: принимая в расчет структуру гармонической вертикали и градацию ее сонантного напряжения, исполнители должны брать каждую ноту с присущей именно ей выразительностью; каждая вертикаль имеет свой характер («аффект») и поэтому должна быть сыграна в том или ином нюансе. Вследствие этого исполнение несложных партий сопровождения выходит за пределы ремесла и приобретает статус художественного явления.

Предложение менять аффект каждый такт (§16) — отнюдь не риторическое преувеличение Кванца! Пафос его учения и состоит ровно в том, чтобы исполнитель умел находить особую выразительность буквально для каждого звука (не говоря уже о каждом мотиве; см. §15). Помимо динамических нюансов, решающее значение приобретают здесь такие тонкие моменты, как штрихи, ритм (различие в характере между ровными и неровными нотами, обычным пунктиром и ломбардским ритмом и т. п.), разные виды украшений. Сформулировать универсальные правила, предписывающие характер и регламентирующие манеру исполнения каждого из элементов музыкальной пьесы, — задача заведомо невыполнимая. Тем не менее, Кванц находит необходимым, чтобы музыканты могли судить о встречающихся им аффектах, — а для этого им требуется получить систематические сведения в данной области.

Учение об аффектах Кванца основывается на двух традиционных для барочной музыкальной теории идеях: обе они восходят еще к трактату А. Кирхера *Musurgia universalis* (1650); при этом мы не можем утверждать, что автор «Руководства» был знаком с сочинением римского иезуита непосредственно или в чьем-либо изложении.

Первая из этих идей — аналогия звуковых колебаний в музыке и движений души (*motus harmonici*, *motus animae*) — объясняет причины аффектного воздействия музыки и служит фундаментом для классификации его средств. Не вдаваясь в физиологические детали данной теории (опирающейся на представления галеновской медицины), обозначим ее главное положение: быстрое движение музыки, преимущественно широкими интервалами, вызывает бурные и, как правило, позитивные страсти души; в противном же случае музыкальное произведение располагает к меланхолии. Противопоставлению интервалов разного объема автор «Руководства», возможно, отдавая дань традиции, отводит

почетное второе место среди признаков, по которым можно судить о музыкальных аффектах, — вслед за образующими антитезу мажором и минором и перед словесными указаниями композитора на характер пьесы (§ 16). Надо сказать, что аффектная характеристика интервалов в середине XVIII столетия отнюдь не была анахронизмом; историю этой традиции увенчивает И. Ф. Кирнбергер: в «Искусстве чистого письма» он определяет выразительные свойства каждого из интервалов от увеличенной примы до чистой октавы, сначала в восходящем, затем в нисходящем движении [6, *103–104*]. Кванц излагает данный предмет с точки зрения исполнителя: чтобы интервалы обнаружили свои качества, их следует играть определенным штрихом в определенном динамическом нюансе; ритмические тонкости также имеют важное значение.

Представление о противоположности аффектных свойств быстрого и медленного музыкального движения реализуется у Кванца в оппозиции Allegro и Adagio; каждому из них далее будет посвящена специальная глава. Здесь также ощущается синтезирующий подход к рассмотрению музыкальных аффектов, присущий именно исполнителю: воспринимая произведение (или его деталь — сколь угодно малую, вплоть до отдельного мотива или созвучия) как целостность, он должен найти присущую ему выразительную манеру[8]. Аффектные же характеристики помогают установить связь между всеми элементами звучащей музыки, отсылая читателя «Руководства» к манере исполнения пьес разного рода — так, за словами о «смеси длинных нот, занимающих половину такта или целый такт, с быстрыми», как нетрудно догадаться, стоит музыкальный образ начального раздела французской увертюры, «великолепного» и «возвышенного».

Систематизируя аффекты, Кванц сталкивается с фундаментальной теоретической проблемой. С одной стороны, типы музыкальной экспрессии бесконечно разнообразны, и даже всего множества слов не хватает, по-видимому, для их описания и фиксации. С другой, — все аффекты можно свести к передаче либо радости, либо печали[9]. Поляризация средств музыкальной выразительности (быстрое и медленное движение, мажор и минор, широкие и узкие интервалы, раздельная артикуляция и легато, и т. п.) весьма способствует подобному представлению. Чтобы создать более тонкую классификацию, барочные музыкальные теоретики, начиная с Кирхера, привлекали к объяснению древнее учение о четырех человеческих темпераментах. Обращается к нему и Кванц.

Отмечая в § 15 существование градаций радостного и печального аффекта, автор «Руководства» выделяет два вида оживленных пьес (яростные и шутливые), но виды музыки скорбной не конкретизирует. Рискну предположить, что причины тому — не столько эмпирические, сколько теоретические. Еще Кирхер, группируя аффекты согласно темпераментам, выделял два вида «радостных» аффектов: сангвинические и холерические (возникающие в том случае, если радость будет «несдержанной и неумеренной»; [5, II, *142*])[10]. Сознательно или нет,

---

[8] Теоретик композиции, напротив, обычно склонен к аналитическому разделению параметров экспрессии и описанию их по отдельности.

[9] Эпоха Кванца избегает, однако, — в отличие от тех времен, когда теория аффектов возникла и формировалась, — «крайностей» в проявлении и именовании чувств; полюсами музыкальной выразительности в «Руководстве» выступают, чаще всего, такие категории, как «дерзкое» (*Freche*) и «обольстительное» (*Schmeichelnde*).

[10] Благодаря наличию двух видов радости три «основных аффекта» по Кирхеру: «радость», «спокойствие» и «милосердие» (*laetitia*, *remissio*, *misericordia*), вполне вписывающиеся в рамки представлений о христианских добродетелях, — легко трансформируются в четыре типа

Кванц воспроизводит если не теорию Кирхера как таковую, то подход знаменитого ученого к классификации страстей души. При этом реальность берет свое, и из четырех групп аффектов по Кирхеру в «Руководстве» без следа исчезают флегматические «аффекты спокойствия» — те, которые автор «Музургии» относит к полифонической церковной музыке «первой практики» с присущей ей эмоциональной уравновешенностью.

Важным достоинством учения о темпераментах для науки барокко была возможность связать типологию музыкальной выразительности с «объективными» закономерностями душевно-телесного устройства человека. Рассуждая о «музыке страстей», Кирхер использовал эту аналогию для того, чтобы объяснить, отчего одни и те же звуки воздействуют на слушателей по-разному. Кванц разворачивает учение о темпераментах в иную сторону, обосновывая с ее помощью различие исполнительской манеры у музыкантов (§17). Достойно при этом внимания, что музыкантов с разным темпераментом он располагает не в один ряд, а скорее в некую иерархию: меланхолики и холерики (приверженцы Adagio и Allegro соответственно) должны преодолевать односторонность своего дарования; более счастливы сангвиники, сочетающие в себе обе склонности. Наконец, на вершине пирамиды оказывается некий идеальный музыкант, объединяющий в себе свойства и сангвиника, и холерика, и меланхолика. И это явно не флегматик — последнего если и можно соотнести с какой-либо из фигур, представленных в одиннадцатой главе «Руководства», то скорее всего таковой окажется образ «бесчувственного музыканта», погружающего слушателей в сон (§21).

Традиционное учение о темпераментах перестраивается здесь под влиянием свойственного Кванцу комбинаторного мышления и склонности искать совершенство в сочетании лучших качеств, обычно существующих по отдельности; идеал «смешанного стиля» возникает у автора «Руководства» точно таким же образом. Однако, если смешанный стиль, по Кванцу, — плод усилий просвещенных музыкантов, сочетающих в своем искусстве все лучшее, что уже было создано их предшественниками, то существование «счастливца» — исполнителя со «смешанным темпераментом» — он, кажется, допускает от природы[11]. Аналогичный ход мысли — призыв соединить «огненную» виртуозность инструменталистов (огонь, позволю себе напомнить, традиционно соотносится с холерическим темпераментом) и *cantabile* хорошего певца — мы наблюдаем и в §19. И такая комбинаторика не схоластична (хотя и не лишена утопизма): за ней стоит собственный опыт Кванца, пытливого музыканта, стремившегося узнать и освоить все достижения искусства.

страстей согласно учению о темпераментах; о проблемах систематизации аффектов в трактате Кирхера см. нашу статью: [3].

[11] Любопытно, что в трактате Кирхера, при гораздо более строгом отношении к учению о темпераментах в целом, также встречается мысль о том, что природа способна даровать людям универсальные способности к музыке. В связи с учением о «запечатленном стиле» (*stylus impressus*), то есть о предрасположенности отдельных наций к культивированию того или иного вида музыки (например, рожденные под холодным небом немцы склонны к «флегматичному» церковному стилю, тогда как у французов наблюдается пристрастие к танцам), Кирхер, большой поклонник итальянского искусства, высказывает мысль об универсализме жителей Апеннинского полуострова, связывая его, в частности, с благоприятными климатическими условиями [5, I, *543*]. Таким образом, возникает забавная параллель «счастливой» в музыкальном отношении нации у Кирхера и «счастливца»-исполнителя у Кванца.

В одиннадцатой главе трактата И. И. Кванц не просто осмысливает исполнительское искусство своего времени в риторическом ключе, но и вносит значительный вклад в барочную теорию музыки. Его учение об искусстве «музыкального произнесения» хорошо фундировано и содержит ряд оригинальных идей, на которые я постарался обратить внимание читателей. Оценить новизну и значение этих идей можно лишь в контексте истории барочной музыкальной науки, с которой автор «Руководства», не раскрывающий, увы, читателю источники своих познаний, был, несомненно, хорошо знаком.

Использованная литература

1. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая (1753 г.) / пер. и коммент. Е. Юшкевич. СПб.: EARLYMUSIC, 2005. 169 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Античная риторика как система // М. Л. Гаспаров. Избранные труды: в 3 т. Том I. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 556–589.
3. *Насонов Р. А.* Теория аффектов Афанасия Кирхера: тройка, восьмерка и бесконечность // PAX SONORIS: история и современность (Памяти М. А. Этингера): научный журнал. Вып. III / гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань, 2008. С. 44–51.
4. [*Bach C. Ph. E.*] Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuß. Cammer-Musicus. Berlin: C. F. Henning, 1753 / R. 135 S.
5. [*Kircher A.*] Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeòque Universà Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimùm in Philologià, Mathematicà, Physicà, Mechanicà, Medicinà, Politicà, Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. in 1. Roma: ex typographia haeredeum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2]; [2], 462, [36] p.
6. [*Kirnberger J. Ph.*] Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert von Joh. Phil. Kirnberger, Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Musicus. Zweyter Theil. Erste Abtheilung. Berlin und Königsberg: Decker und Hartung, 1776. 153 S.
7. [*Quantz J. J.*] Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière: avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par xxiv. tailles douces. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752. [XVI], 336, [18] p.
8. *Quantz J. J.* On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction // Translated with notes and introduction by E. R. Reilly. 2nd ed. L.: Faber and Faber, 1985. XLIII, 412 p.

Светлана Балуевская

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПОХОРОННО-ПОМИНАЛЬНЫХ ПРИЧИТАНИЙ В НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕГО ТЕЧЕНИЯ РЕКИ СУХОНЫ

Бассейн среднего течения реки Сухоны охватывает восточную часть Вологодской области: Тотемский, Бабушкинский, Тарногский, Нюксенский районы. Эта зона определяется современными исследователями как «одна из ключевых территорий, где опознавательные признаки вологодских фольклорных традиций проявляются во всей своей полноте и характерности» [7, I–1, *13*].

Народная музыкальная культура среднесухонского ареала является объектом внимания собирателей с конца XIX века. В 1893 году по заданию Песенной комиссии Императорского Русского географического общества Ф. М. Истомин и С. М. Ляпунов записывают народные песни в трех северных губерниях, в том числе Вологодской. Итогом поездки становится издание сборника «Песни русского народа», включающего, среди прочих, наиболее значимые по мнению составителей образцы фольклора Средней Сухоны [9].

Экспедиционная деятельность заметно активизируется во второй половине XX века. В 1967–1976 годах работу по сбору фольклорно-этнографических сведений в восточных районах Вологодской области осуществляют представители Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне — Российская академия музыки им. Гнесиных). Зафиксированные материалы по плачевой культуре междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги составляют основу текстологического исследования Б. Б. Ефименковой «Севернорусская причеть» [4].

Балуевская Светлана Владимировна — старший преподаватель кафедры пения и музыкального образования Вологодского государственного педагогического университета

В это же время (1970–1975) территории Тотемского, Тарногского и Нюксенского районов обследуются коллективом преподавателей и студентов Ленинградской (ныне — Санкт-Петербургской) государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. По следам экспедиций издается сборник «Народные песни Вологодской области. Песни средней Сухоны», составитель — А. М. Мехнецов [8].

С 1981 года и по настоящее время планомерную деятельность по фиксации фольклорно-этнографических материалов Вологодского края осуществляет Центр традиционной народной культуры (ранее — Лаборатория народного музыкального творчества) Вологодского государственного педагогического университета (научный руководитель — канд. иск., заслуженный работник культуры РФ Г. П. Парадовская). В районы Средней Сухоны состоялось свыше 30 экспедиционных выездов, организованных Педагогическим университетом. Полевые исследования 1987 и 1989 годов проводились совместно с Ленинградской государственной консерваторией (научный руководитель — канд. иск., профессор, заслуженный деятель искусств России А. М. Мехнецов). Результаты деятельности нашли воплощение в коллективном документальном издании «Народная традиционная культура Вологодской области. Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны» [7].

В названных выше публикациях содержатся материалы, отражающие жанровую, диалектную и историко-стилевую специфику музыкальных явлений среднесухонской традиции. Тем не менее, актуальность комплексного изучения художественных форм в системе обрядов семейно-бытового цикла данной локальной зоны сохраняется и на сегодняшний день.

В настоящей статье рассматриваются функции похоронно-поминальных причитаний в традиции Средней Сухоны на материале фольклорных экспедиций Вологодского государственного педагогического университета в Нюксенский район Вологодской области[1].

Причитания, являясь одним из значимых жанров фольклора Вологодчины, занимают ведущее место в обрядах, направленных на отчуждение представителя родового коллектива и общины, обусловленное его переходом в иной статус. В причетной сфере похоронно-поминального комплекса воплощаются устойчивые представления о жизни и смерти, об умерших, о нормах и правилах взаимодействия с ними.

Похоронно-поминальные причитания на художественно-функциональном уровне маркируют значимость каждого момента в системе обрядности. Как отмечает А. М. Мехнецов, «в текстах причитаний складывается идеальная (воображаемая) форма происходящего, устанавливаются, подтверждаются нормы обязательных взаимных отношений мира живых и душ усопших» [6, *103*].

В похоронном обряде среднесухонской традиции причитания исполняются:

— после обмывания, обряжения и укладывания покойного;
— в период пребывания его в доме (в том числе во время посещения умершего родственниками и представителями деревенской общины);
— в ритуалах похоронного дня (при укладывании тела умершего в гроб, прощании в доме, выносе гроба, по дороге на кладбище, при прощании и захоронении).

[1] О бытовании причитаний в системе похоронно-поминальной обрядности среднесухонской традиции см. также в: [1; 2].

Поминальные причитания функционируют как в дни собственно поминок усопшего (третий, девятый, двадцатый, сороковой, годовщина смерти), так и в общие календарные поминки (родительские субботы, престольные праздники и др.)[2]. Особенностью среднесухонской традиции является обычай причитать при поминовении на следующий день после похорон, когда умершему «завтрак / обед носят»: «Вот обед носят наза́втрее, вот то́жё причитают. С обедом-то как при́дут, дак и причитают» (Востровский, Леваш, 1842–15)[3]. Также принято причитать во время посещения кладбища после еженедельной воскресной церковной службы: «Раньше как из це́рьквы выйдут (было у нас, этот, не так далёко кла́дбишшё-то), а как выйдут, дак на всех-то могилах прицита́ют, на всех!» (Нюксеница, 2433–18).

Однако бытует запрет на причитание в Радоницу («Ра́довальницу», «Ра́довницу», «Ра́дованницу»), так как, согласно народным верованиям, в этот праздник покойники «радуются»: «И вот теперь в Ра́довальницю хожу одна, хожу на моги́ўку, некоўда́ не прицита́ю — не велят прицита́ть. Вот, э́во, говорят, не надо прицита́ть — это (й)и́хний праздник, дак прицита́ть не на́дэ, у (й)их праздник тамока́ дак» (Востровский, Леваш, 1842–14).

Кладбище в среднесухонской традиции именуется «бу́ево» («святое бу́ёво», «широ́коё бу́ёво»)[4] и определяется народными исполнителями как место пребывания умерших. Из воспоминаний Паневой Великониды Васильевны, 1925 года рождения, уроженки деревни Сергиевская Раменского сельсовета Тарногского района Вологодской области: «У нас прошлый год напивсе́ мне-ка бу́дёт сват и оста́вся [на кладбище]. В оди́ннацеть-то часов, двенна́дцетой-от стал час, ево́ из кла́дбишша-то (он напивсе́, да там спит), дак ево́ гони́ть: “Ты не наш, убира́йсе! Ты не наш, убира́йсе!” <...> Яви́лисе покойники, ево́ погони́ли: “Убира́йсе! Это не твоё место — убира́йсе, убира́йсе домой! Это на́шё место!” Дак он на второй день ходил за шапкой-то (без шапки убежал)» (Брусноволовский, Низовки, 2018–16).

Народные представления о принадлежности кладбища умершим находят яркое выражение в причетных текстах. Например, приближаясь к кладбищу, участники похоронной процессии обращаются к ранее умершим родственникам с просьбой встретить вновь прибывшего покойного:

«Когда везут, дак мал’о[5] ли там хто похоронен (там или брат, или та́мо свёкор, или свекровь), дак вот и прицита́ют:

“Ты встрецяй-ко, су-мамушка ли, папонька ли,
Свою неве́стоньку (ли хто, ково́ ли, брата ли)... <...>
Ты встрецяй-ко, су-мамушка,
К тебе едет в това́ришши,
К тебе едет своя ро́дная (там сестра или брат, или хто там)”»

(Брусенский, Монастырыха, 429–27, 29).

---

[2] Подробнее о поминальных причитаниях рассматриваемой традиции см.: [1, *23–26*].

[3] Здесь и далее в скобках указывается место записи информации на территории Нюксенского района Вологодской области (сельский совет, деревня), а также номер единицы хранения по аудиофонду фольклорно-этнографических материалов Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного педагогического университета. Все диалектные расшифровки выполнены автором статьи.

[4] «Бу́ево» — «погост, место, где стоит церковь (обычно на возвышенности), место внутри ограды церковной; кладбище, могилки, могильник». См. слово «буйный» в [3, I, *138*].

[5] Вертикальный штрих возле буквы «л» обозначает более мягкое произношение, близкое тому, что существует в ряде западноевропейских языков.

При опускании гроба в могилу к покойному обращаются с просьбой передать «челобитье великое» умершим родителям:

«Ой, да переда́й-ко ты, л'адушка,
Ты цел'оби́тьё вели́коё
Моёй родимой-то мамушке,
Да моёй богода́нной-то матушке»

(Нюксеница, 1321–28);

«Ой, тош(и)нёшенько, да ты скажи́-ко там(ы), се́стриця,
Ой, тош(и)нёшенько, да ты родимой-то мамушке,
Ой, тош(и)нёшенько, да про моё-то житьё-бытьё»

(Брусенский, Брусенец, 413–01);

«Наказывал'а своему сыну, што:
"Переда́й-ко там, Вол'о́денька (Вол'о́дей звали),
Моему серьде́цьному дитятку
Как я живу здесь, скита́юся..."»

(Брусенский, Монастыриха, 429–34).

При поминовении («когда вот я иду поминать и дома поминаю») передают поклоны «честным родителям» не только в причетной, но и в прозаической форме: «Ну, давай, передавай покло́ньцик там всем, всем це́сным родителям!» (Уфтюгский, Ивановская, 2256–20).

Любое адресное исполнение причитаний воспринимается как акт взаимодействия с представителями «иного» мира. Обращаться к умершим — значит «трясти их», то есть тревожить: «А вот уж после обеда не надо (й)их трести́, не надо поминать, поминают только до обеда» (Востровский, Леваш, 1834–25). Так, причитая по просьбе участников экспедиции, исполнительница проговорила: «тряхну́ мужика-то» — и обратилась к нему в причете:

«Ой, да ты оставил...
Михайлушко да зе́тюшко,
Ой, да ты на му́ку, на ма́ету,
Ой, да ты свою-ту невестушку...»

(Востровский, Копылово, 1400–24).

В среде деревенских жителей бытует мнение, что если умерших потревожить не вовремя, им «тяжело там [на том свете] будет» (Нюксеница, 1373–19), поэтому, причитая в неположенное время, высказывают опасения: «Ой, наворожим ишшо́ покойника-то» (Бобровский, Бобровское, 1838–20).

Таким образом, в традиции строго регламентируется место и время художественно-обрядовой коммуникации с усопшими. Причитания при этом выполняют значимые ритуально-магические, обрядово-коммуникативные, регулятивные, апотропеические и другие функции.

Исполнителями причитаний Средней Сухоны являются женщины — родственницы, знакомые, а также приглашенные причитальщицы. Родные и близкие (мать, жена, сестра, дочь, крестная, тетка и др.) обращаются к умершему сообразно степени близости семейно-родовых отношений: «родимой мой ба́тюшко» / «моя родимая мамушка»; «родимой мой бра́телко / «родимая ты моя се́стриця», «двоюро́дная се́стриця»; «моя милая ладушка», «моё серьде́цьноё дитятко»,

«мой жела́нной-от зе́тюшко», «любима племе́нниця», «моя сно́шенька», «моя сва́тьюшка» и т. п.

Знакомые и соседи, представители общины, прощаясь с покойным, также причитают [1, *19*]. При этом к покойному обращаются в соответствии с установившимися в общине отношениями: «люба́я подруженька», «бли́жная моя сусе́душка» и др.

В среднесухонской традиции бытует мнение, что причитать по умершему надо «умеючи», «складно», в связи с чем для такого ответственного дела специально могли приглашать опытных причитальщиц: «Ну, плакать-то плакала, но прицита́ть я не прицита́ла, потому што прицита́ть на́дэ то́жё уми́юци. А людям на́ страм — это то́жё худо, это то́жё худо. Прицита́ть на́дэ складно ведь. Складно! <...> Вишь, она прицита́ёт не то́ко сама по своему горю, а просто вот, хто по́мер, её попросят. Вот она ходит, её просят, она и всё прицита́ет. Вот уж она всё вы́скажёт. <...> Да вот опе́ть уже я за Симку. Уж хто лучше Симки прицита́ў, не знаю, Олекса́ндра, не знаю, она всем на ужас, всем на за́видос[т]ь» (Бобровский, Бобровское, 1839–05).

Традиционным для похоронно-поминальной обрядности Средней Сухоны является одновременное исполнение причитаний несколькими причитальщицами, при этом каждая участница «высказывает своё горе». Максимальную акустическую насыщенность звуковое поле получает в кульминационные моменты обряда — вынос гроба, путь на кладбище, погребение: «Из избы́-то как стали выносить-то, дак сильно-сильно прицита́ли! Все уж тут хто цёво́ — все реви́ли, уж сильно прицита́ли. А потом вынесли, дак вот до са́мово кл'а́дбишша, я всё проревéл'а, всё проприцита́л'а — всё, всё, всё! И тётка прицита́л'а, и я прицита́л'а до са́мово кл'а́дбишша» (Бобровский, Бобровское, 465–12); «Старухите ведь причитали и в три, да и в чётыре голоса — хто чёво́ мо́жёт сказать, а тут не розберёшь» (Брусноволовский, Кокуево, 454–09); «Когда везут дак, конечно, уж тут-то все, все ревя́т — тут все, все-все, все-все! И каждый своё, каждый своё, каждый своё го́рё выкла́дываёт» (Нюксеница, 472–22).

При поминовении на кладбище также могли одномоментно причитать несколько человек: «Мы пришли на кл'а̀дбишшё-то, да со свекровкой, да свекровка с ту сторону на крёст, а я с другую сторону, дак и заревели. Взо́хал'а да заревéл'а, да и заревéл'а, са́мо по себе оно тут насобира́етце цево́ реви́ть-то в горе-то» (Уфтюгский, Кокшенская, 1422–32). Асинхронное множественное исполнение причитаний (всеобщий плач) на кладбище представляет собой акт создания единого коллективного звукового ритуально-коммуникативного поля (общинной художественной коммуникации с умершими) на всем обрядовом пространстве.

При этом деревенские жители указывают на персональный характер выражения «своего горя» в причитании: «Ведь ка́жной своё го́рё выпла́кываэт. Одно́во ведь причи́танья нет, это не песня, што вот какую зна́эшь, дак споёшь. Причи́таньё у всех ра́зноё. <...> Так што я вот так пела, а вот Катя тот раз причитала совсем дру́гомя, у её своё го́рё, она свои слова. Это же не песня» (Уфтюгский, Ивановская, 2256–06). «А вот просто своё горе, свою пи́сьню выкл'а́дываэшь: тут как живёшь, и всё вот, как за ей уха́живал'а, как цёво́ был'о раньше — это всё-всё вы́скажёшь, это зна́эшь, всё так цёво́» (Бобровский, Бобровское, 465–12). «Напоминает-то ведь у ка́ждово своё го́рё, дак он своё выкла́дываёт. А тут уж и не то што уж одно и то́жё, у ка́ждово своё горе» (Нюксеница, 1373–17).

Следует выделить психотерапевтическую функцию причитаний — народные исполнители отмечают улучшение состояния после «высказывания своего горя»: «Это го́рё своё выска́зывают, причитают и выска́зывают своё го́рё. Вот, ну. И как-то попричита́ют, дак как ро́вно легче стано́витца» (Нюксеница, 2024–05). «Так што вот жалеешь, дак просто легче душе, как ты вы́скажёшь это всё ему. Это уж и́з веки веков это вот причёты-те бывают» (Востровский, Леваш, 1841–29).

В необходимости посредством причитаний разжалобить («росклеви́ть»[6]) всех присутствующих и тем самым вызвать всеобщий плач по умершему выражается значимая социально-обрядовая функция: «Я ста́л'а прицита́ть-то, матка-то ие́ сел'а ко мне тут, дак я прицита́ю, да говорю:

"Твои ми́л'ые-те невестушки,
Дак оне́ бью́тце, оне́ убива́ютце,
Да оне́ слёза́м умыва́ютце..."

А оне́ там слёза́м умыва́ютце, пекут шаньги. Лиза-та (Лизой-то, на́што, матку-то и зовут Тамары-то) пришл'а да говорит: "Васи́льёвна, — говорит, — бу́дёт реви́ть-то, девок-то, — говорит, — росклеви́л'а"» (Уфтюгский, Лесютино, 445–02). «А потому што, если заприцита́ют, дак все ревут. Сл'ова́-те выговаривают, дак все ревут. <...> Как то́ко зареви́т, так все заревут, все слеза́м умыва́ютця. Это просто так, што как-то все, што все жали́ют вроде её все» (Востровский, Вострое, 1638–24).

По народным представлениям, причитание вызывает единое обрядовое состояние у всех присутствующих, при котором слезы «передаются» от одного человека к другому: «А кабы одна зареве́л'а, которая заприцита́л'а, дак у всех слёзы покати́лися. Оне́ просто слёзы-те передаю́тца к друго́му-ту цёл'ове́ку, думает ведь: "И до меня до э́тово дойдёт". Понимаете ведь это, скажет: "И до меня до э́тово дойдёт — ой, я об ёй реву!" Дак вот друго́во-то и вызыва́эт э́тем. Она, раз заприцита́ли, дак у её слёзы-те бежа́т уж, э́воно, сами, тем говорит ведь: "До меня дойдёт ведь это скоро. Обо мне заревут ли, нет?!" У меня и говорит: "Ой, девка, девка! Я умру, дак ты и может и не поприцита́эшь?" — "Мама, поприцита́ю!" А как заприцита́эшь, дак и все и заревут. И правда ведь: больше уж она пошл'а и не вернётця! Потом больше как-то у цёл'ове́ка-то цю́[в]ства-те бывают, што цел'ове́к-от пошёў на тот свет, цю́ёшь, больше ево́ не бу́дёт, и не увидишь, и со́[л]нцё не согри́ёт, вот, то́ко земля бу́дёт грить, а больше никто» (Востровский, Вострое, 1638–28).

Причитание и всеобщий плач на похоронах является признаком правильного, нормативного проведения обряда: «Как она заприцита́ёт, то́ко бы одна гу́нула — все в слёзы. <...> Да все как в голос, вся-та деревня как зареве́ли дак. <...> Это хорошо, коўда́ поревут. А вот так это: "Ой, да у её нехто́ не реви́т!" — это плохо. "Нехто́, — говорят, — и не прослези́ўсе". А это што, вот так помо́ршатьце, поревут? Это не рёв, это на́дэ с прицётом» (Бобровский, Бобровское, 1839–05).

Все сольные причитания в кульминационные моменты обрядности сопровождаются особой ритуальной формой поведения (падение ничком), определяемой в среднесухонской традиции как «хлестание», «хло́панье»[7]: «Вот я и заприцита́л'а, ты знаешь, пришл'а́ да и хл'о́пнула'сь» (Дмитриевский, Малая Сельменьга, 1632–05); «А это всё я ходи́л'а на моги́л'у цёл'ой год. Эво́т э́тта

[6] «Росклеви́ть» — «расстроить до слез». «Клеви́ть» — «дразнить до слез». См. слово «клевить» в: [3, II, *115*].

[7] Подробнее об этом см.: [1, *27–28*].

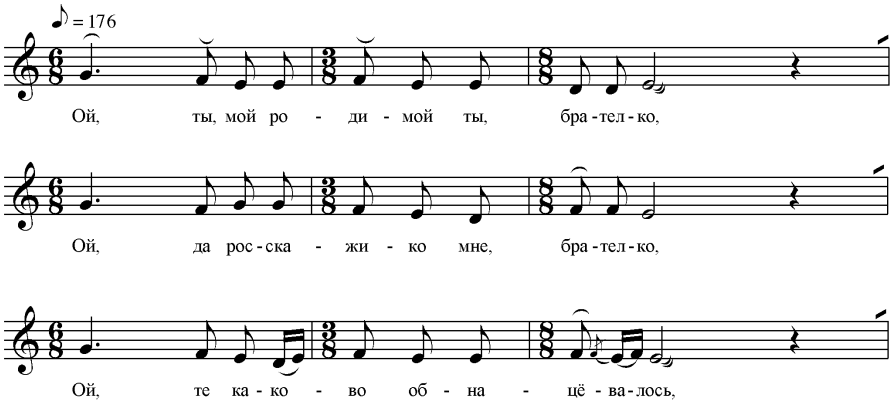
и моги́л'а-та у це́рквы. Вот. А у нас шес[т]ь кило́метров до на́шёй-то деревни. Я вот всё хлёста́л'ась и всё и прицита́л'а це́л'ой год» (Городищенский, Городищна, 418–06). «Вот как то́жо две сестры хл'о́палисе, да оне́ и в ростя́жку-то эдак, не на коленки, а в ростя́жку-ту хл'о́пнутце вдоль-ту по́ пол'у — прицита́ли-то. Ой, мы едва их по́днели!» (Дмитриевский, Малая Сельменьга, 1632–06).

Таким образом, на акционально-изобразительном уровне утверждаются нормы почтительного отношения к умершим, чье покровительство необходимо для обеспечения последующего благополучия живых.

Обрядовые формы плача в народной терминологии Средней Сухоны определяются как «причитание» и «рёв», встречаются номинации «выть» и «муря́вкать» [1, *31*]. Напев похоронно-поминальных причитаний местные жители именуют «мотивом» или «голосом»: «поко́йничный голос» (Нюксеница, 472–21); «голос слезли́вой» (Дмитриевский, Малая Сельменьга, 1642–02); «жа́л'обный» голос (Бобровский, Бобровское, 1839–05); «небаско́й голос» (Востровский, Вострое, 1638–33); «стра́шной мотив» (Бобровский, Бобровское, 1838–20). По убеждениям народных исполнителей, причитать надо «пылко», «громко», «во всю голову».

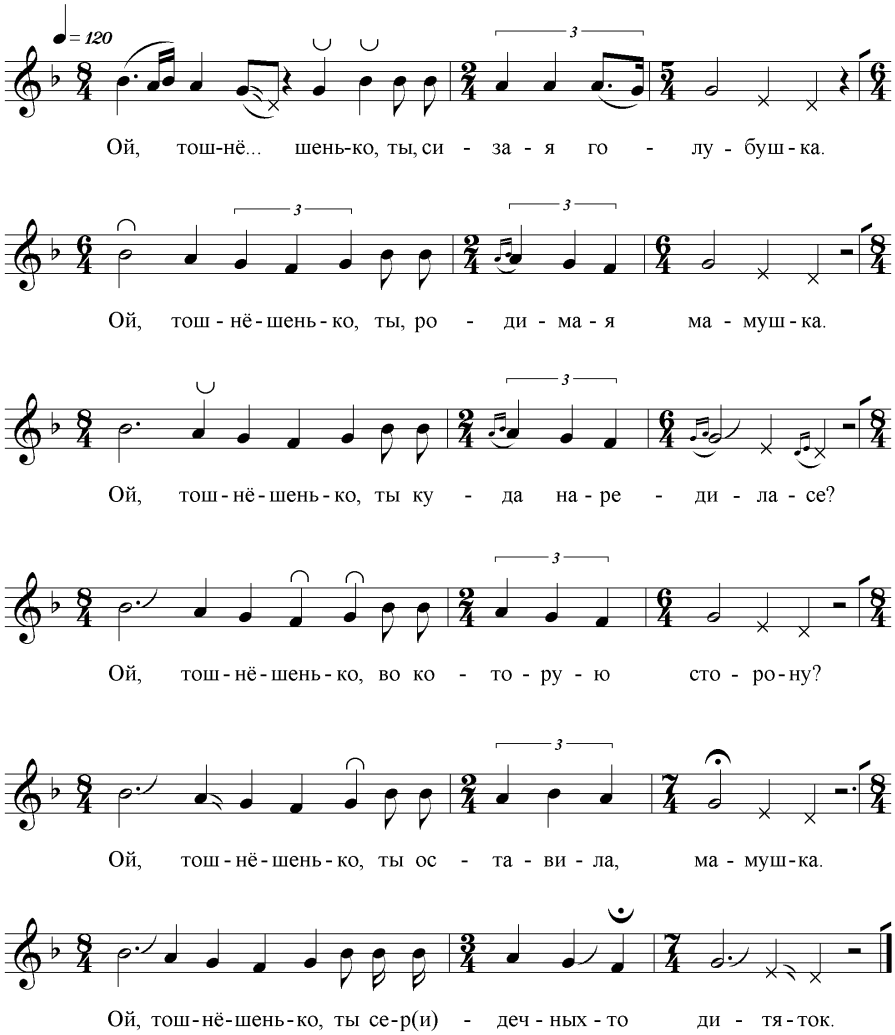
Значимым структурно-семантическим элементом причетных форм является возглас, который определяется современными исследователями «как коммуникативное явление, рассчитанное на непосредственное восприятие и реакцию окружающих и выполняющее функцию магического воздействия с целью достижения желаемого результата» [5, *315*]. В среднесухонской традиции возглас имеет стабильное начальное местоположение в структуре мелостроки похоронно-поминальных причитаний и представлен следующими разновидностями: однослоговой («Ой!»), двуслоговой («Ой, да!» или «Да ой!»), пятислоговой («Охти, мнеценьки!», «Ой, тошнёшенько»).

1 Поминальный причет[8]



[8] Материалы архива Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного педагогического университета. № ЭАФ 1642–02. Исп.: Коптяева О. Д., 1919 г. р., родом из д. Большая Сельменьга. Запись в д. Малая Сельменьга Дмитриевского сельсовета Нюксенского района Вологодской области, 17.03.1998. Зап.: Парадовская Г. П., Комягина О. Н. Нотация: Брагина М. С.

2 Похоронный причет[9]



Семантическое значение пятисложного возгласа «ой, тошнёшенько» раскрывается исполнителями следующим образом: «Вот это такие прицёты таким мотúвом, а всё приговаривают “тошнёшенько”. Это тошнёшенько — тоска. Тоска. Сына похоронит, дак ведь матери не весéльё, а тоска, дак “тошнёшенько” прицитáют» (Нюксеница, 2024–04).

[9] Материалы архива Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного педагогического университета. № ЭАФ 472–21. Исп.: Шушкова П. П., 1914 г. р., родом из д. Порошин Двор Юшковского сельсовета. Запись в с. Нюксеница Нюксенского района Вологодской области, 18.07.1988. Зап.: Парадовская Г. П., Кулев А. В., Шалашов А. В. Нотация: Парадовская И. В.

По народным представлениям, причитать живых «заставляет» незримое присутствие умерших в обрядовой ситуации: «Это покойники, вот пока онé уж чувствуют, дак онé и заставляют, штóбы попричитали о них» (Нюксеница, 1373–19); «онé пока тут, дак онé слышат, слышат онé» (Востровский, Леваш, 1841–29); «ужё я умру, дак послушаю, как обо мне заприцитáют» (Нюксеница, 1376–29).

В среде деревенских жителей бытует поговорка: «Покойник не говорит, а у ворот стоит» (Бобровский, Матвеево, 1413–20), а значит, требует художественно-обрядовой коммуникации. Необходимость поминовения умерших представлена в следующих высказываниях народных исполнителей: «[вопрос: “А зачем поминать надо?”] — На душе бýдёт полéгце, да и всё. Онé — не помéнёшь, онé как вроде ждут, во сне станут присни́тьце, вот уж онé уж перед этим как во сне уж станут» (Бобровский, Бобровское, 1839–10); «Если уж силы нет(ы) сходить на клáдбишшё, дак хоть дома да помяни — это уж полóжёно, Господом Богом при́дано, и покойником тóжё сáмоё» (Бобровский, Матвеево, 1413–20).

В целом, плачевая традиция на территории Средней Сухоны в контексте свадебной и рекрутской обрядности в наши дни практически утратила бытование, однако причитания в системе похоронно-поминального комплекса сохраняют свое функциональное значение, в связи с устойчивостью представлений о нормах и правилах взаимных отношений мира живых с миром умерших.

Статья выполнена в рамках гранта «Федеральная целевая программа “Научные и научно-педагогические кадры инновационной России” на 2009–2013 годы», номер лота 2012–1.2.2–12–000–3004–4292.

Использованная литература

1. *Балуевская С. В.* Похоронно-поминальные причитания в уфтюгской традиции Нюксенского района Вологодской области // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития. Материалы международной научно-практической конференции (Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 30 сентября — 3 октября 2010 г.). СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. Т. II. С. 18–36.
2. *Балуевская С. В.* «Свое» и «иное» в похоронно-поминальных причитаниях Нюксенского района Вологодской области // Рябининские чтения — 2011. Материалы VI конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2011. С. 213–216.
3. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык., 1998. 700, 780, 556, 684 с.
4. *Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская область). М.: Советский композитор, 1980. 392 с., нот.
5. *Королькова И. В.* Возглас в причитаниях: структурный и семантический аспекты // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. Материалы международной научной конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 315–320.
6. *Мехнецов А. М.* Традиционные формы похоронно-поминальной обрядности (поминальные, «урочные» дни) — по результатам экспедиций 1999–2000 г. в Вологодскую и Смоленскую области // Традиционная народная культура и современность. Материалы научно-практической конференции (с. Нюксеница, 5 октября 2003 г.). Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2004. С. 96–106.
7. Народная традиционная культура Вологодской области. Т. I: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / сост., науч. ред. А. М. Мехнецов; Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2005. 416 с., ил., нот. Ч. 2: Народные верования, сказки, необрядовый фольклор / сост., науч. ред. Г. В. Лобкова. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2009. 286 с., ил., нот.
8. Народные песни Вологодской области (по материалам студенческих фольклорных экспедиций). Песни средней Сухоны / сост. А. М. Мехнецов. Л.: Советский композитор, 1981. 135 с.: нот.
9. Песни русского народа: Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. / записали: слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб: Изд. Русского географического общества, 1899. XIX, 279 с.: нот.

ТРЕТЬЯ СЕССИЯ НАУЧНОГО СОВЕТА ПО ПРОБЛЕМАМ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

17–20 октября 2012 года в Великом Новгороде состоялась третья сессия Научного совета по проблемам истории музыкального образования[1]. В работе сессии приняли участие свыше шестидесяти ученых из сорока учебных заведений и научных учреждений России и ряда зарубежных стран (Болгарии, Германии, Греции, Беларуси, Украины). Были представлены вузы искусства и культуры, классические университеты, педагогические учебные заведения, академические научные учреждения Москвы, Санкт-Петербурга, Брянска, Великого Новгорода, Вологды, Екатеринбурга, Краснодара, Курска, Новосибирска, Оренбурга, Перми, других российских городов; наиболее многочисленные делегации ученых прибыли из Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (во главе с проректором по научной работе профессором К. В. Зенкиным), Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Среди участников — 36 докторов наук, профессоров.

Главным мероприятием сессии стал международный симпозиум «Музыкальное образование в духовной культуре Средневековой Руси: междисциплинарный подход». Его организаторами наряду с Научным советом явились Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Московская и Санкт-Петербургская консерватории, Пермский гуманитарно-педагогический университет (координатор проекта), Комитет культуры Новгородской области. Партнерами форума выступили Институт философии и Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. В симпозиуме приняли участие философы, культурологи, специалисты в области истории эстетики, социальной и культурной истории, музыкальные медиевисты, этномузыкологи, историки музыки, педагогики, музыкального образования.

На пленарных и секционных заседаниях в ходе междисциплинарного диалога, основывавшегося в своем большинстве на новейших достижениях современного гуманитарного знания, ученые поставили и обсудили целый ряд фундаментальных научных проблем. В их числе — своеобразие историко-культурного развития Средневековой Руси (проф. И. Н. Данилевский, проф. М. Н. Громов),

[1] Сообщения о Первой и Второй сессиях были опубликованы в «Научном вестнике Московской консерватории» №№1, 2010 (с. 77) и 4, 2011 (с. 175).

сущностные черты древней отечественной духовной культуры (проф. В. В. Бычков, проф. Г. Г. Коломиец, проф. Е. Г. Мещерина), особенности семьи, детства, обучения и воспитания в рассматриваемую эпоху (проф. В. В. Долгов, доц. С. М. Ёлкин). Наибольшая часть докладов была посвящена анализу различных аспектов древнерусского музыкального искусства (проф. Т. Ф. Владышевская, проф. З. М. Гусейнова, проф. М. Л. Космовская, доц. Г. В. Лобкова), церковно-певческого образования в разных духовно-культурных центрах Руси (проф. Д. А. Болгарский, доц. С. И. Дорошенко, канд. иск. Ф. В. Панченко), истокам и эволюции этого образования (проф. Е. В. Герцман, проф. А. М. Лесовиченко, проф. А. Пайванас, проф. Г. И. Стоянова). Особое внимание исследователи уделили осмыслению путей использования музыкального наследия и педагогического опыта Средневековой Руси в современном общем и профессиональном музыкальном образовании (проф. В. В. Медушевский, проф. Н. Н. Гилярова, проф. Г. П. Стулова, проф. О. Е. Шелудякова).

В докладах, состоявшихся дискуссиях ученые подчеркнули актуальность темы симпозиума, необходимость ее дальнейшего изучения. Эта необходимость обусловлена прежде всего тем, что в русской древности находятся истоки отечественной музыкальной педагогики, без выявления и осмысления которых невозможно истинное понимание исторического развития российского музыкального образования. Обратиться к средневековой русской культуре побуждают и вызовы современной действительности с ее серьезными проблемами в духовно-нравственной сфере и воспитании подрастающего поколения. Духовная культура Средневековой Руси обладала ярко выраженной нравственно-эстетической ориентацией. Исследование ее высокой художественной практики и опыта музыкального образования представляется в этой связи задачей весьма своевременной. Выступавшие отметили также содержательную новизну симпозиума — форум с такой повесткой дня в России состоялся впервые.

Говоря о направлениях и темах дальнейших исследований, участники симпозиума указали на важность первоочередного изучения историографии средневекового музыкального образования, инвентаризации всех имеющихся в России и за рубежом наработок, отметили необходимость исследования вопросов, связанных с терминологией и периодизацией музыкального образования в рассматриваемую эпоху. Актуальным представляется осмысление эволюции музыкального образования в связи с изменениями, происходившими в древнерусском обществе, выявление особенностей образовательной практики в различных социальных слоях, у различных этносов Средневековой Руси, рассмотрение связей между отечественной и зарубежной музыкальной педагогикой. Насущна также проблема значительного расширения источниковедческой базы исследований, в том числе за счет обращения к летописям, поучениям, сказаниям, житиям, хождениям, свидетельствам иностранцев и др. Впереди, отмечали участники симпозиума, увлекательная и непростая исследовательская задача — воссоздать процесс зарождения, формирования, эволюции отечественного средневекового музыкального образования во всей его полноте, противоречивости, неодинаковости в контексте всего российского культурно-исторического процесса.

Симпозиум был насыщен музыкой. В исполнении ансамблей Санкт-Петербургской консерватории, Новгородского госуниверситета, Новгородской детской музыкальной школы русского фольклора прозвучали концертные программы из произведений древнерусского певческого искусства, русского народного песенного творчества. Участники симпозиума, благодаря специально

организованным экскурсиям, познакомились с выдающимися памятниками материальной и духовной культуры Великого Новгорода, в том числе ансамблем Новгородского кремля, собранием древнерусской иконы, коллекцией древностей с представленными в ней, в частности, древними русскими музыкальными инструментами. Художественная среда, в которой проходил симпозиум, создавала особую атмосферу его деятельности, способствовала более глубокому осмыслению обсуждавшихся на форуме научных проблем.

Вторым масштабным мероприятием сессии Научного совета явился международный семинар «История музыкального образования: новые исследования». На пленарном заседании семинара прозвучали доклады, посвященные актуальным проблемам теории и методологии научного познания в области истории музыкального образования (проф. К. В. Зенкин, проф. М. А. Захарищева, канд. иск. В. П. Фомин, проф. В. А. Фролкин). На секционных заседаниях были презентованы результаты конкретно-исторических исследований, выполненных в последние годы членами Научного совета, отечественными и зарубежными учеными. В докладах и выступлениях ученых были охарактеризованы педагогические взгляды целого ряда музыкальных деятелей прошлого (докт. иск. М. Г. Долгушина, канд. иск. Г. А. Моисеев, доц. П. П. Останин, проф. А. И. Щербакова), раскрыты особенности исторического развития общего и профессионального музыкального образования в различных российских регионах, городах, отдельных зарубежных странах (проф. Н. А. Асташова, проф. К. Ю. Кеммельмайер, науч. сотр. Е. С. Лотош, проф. В. Л. Яконюк), проанализирован исторический и современный опыт подготовки специалистов в области музыкального искусства и музыкального образования (проф. М. М. Берлянчик, проф. Н. А. Егошин, доц. М. Е. Пылаев и Л. Д. Пылаева, доц. Е. Л. Сафонова, канд. иск. Д. В. Смирнов, доц. Л. П. Робустова). Доклады показали, что исследовательскому поиску историков музыкального образования в значительной мере присущи черты, свойственные в целом современной исторической науке — пристальное внимание к человеку, повышенный интерес к русской провинции, изучение социокультурных и образовательных феноменов в их связях с повседневной жизнью людей, значительное расширение проблемного поля исследований.

В рамках сессии состоялась презентация новых научных изданий по истории музыкального образования. На «круглом столе», завершившем работу сессии, ее участники отметили высокий научный уровень представленных докладов, творческую атмосферу заседаний, четкую работу Оргкомитета и принимающего вуза — Новгородского госуниверситета. Материалы симпозиума и семинара сессии опубликованы.

Очередную сессию Научного совета по проблемам истории музыкального образования планируется провести в следующем году в Киеве.

Доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета
В. И. Адищев

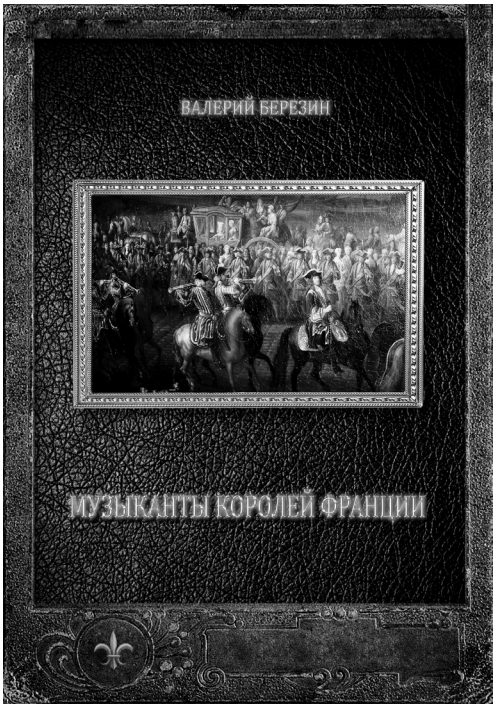
Юрий Бочаров

МУЗЫКА ПО-КОРОЛЕВСКИ

Березин В. В. Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013. 384 с.

В издательстве «Современная музыка» вышла книга профессора Московской консерватории В. Березина «Музыканты королей Франции» — результат многолетних исследований автора в области истории музыкальной культуры Франции. Она представляет собой ценнейший источник информации для всех отечественных читателей, интересующихся музыкальной жизнью блистательного французского королевского двора эпохи Бурбонов.

При этом книга не совсем привычно выглядит на фоне большинства традиционных музыковедческих трудов, поскольку в ней основополагающим оказывается социокультурный аспект. Автора привлекают прежде всего общественное положение музыкантов, размеры и источники их доходов, а также права и обязанности, регулируемые как этическими нормами и традициями, так и юридическими документами. Таким образом, во главу угла ставятся не композиторские школы и творчество их отдельных представителей, не музыкальные стили, жанры либо конкретные произведения, а сама система организации музыкальной жизни как таковой.



Не секрет, что не только любители музыки, но даже умудренные опытом профессионалы, обращаясь к музыке Франции XVII–XVIII веков, как правило, имеют весьма смутное представление о том контексте, в котором эта музыка создавалась и реально бытовала. В этой связи необычайно важны

приведенные в книге многочисленные, порой весьма пространные цитаты из документов того времени, разъясняющие специфику устройства придворной музыкальной жизни, обязанности музыкантов, приписанных к разным дворцовым департаментам, репертуар исполнительских коллективов (в том числе знаменитых «Двадцати четырех скрипок короля»), правовое положение «Королевской Академии музыки», которая, вопреки широко распространенному мнению, вовсе не была сугубо придворной оперой, а представляла собой частную антрепризу, хотя и получавшую регулярные дотации из королевской казны.

Книга весьма логично выстроена, последовательно знакомит нас с метризами, в которых проходили обучение многие будущие профессиональные музыканты, с музыкой города и ее цеховой организацией и, наконец, с вершиной всей иерархически выстроенной системы музыкальной практики — музыкой королевского двора и ее основными департаментами (Капеллой, Камерной музыкой и Большой конюшней).

Основное достоинство книги — это, несомненно, ее опора на первоисточники, подлинные документы описываемой эпохи. Из них можно почерпнуть сведения о правах и обязанностях придворных музыкантов, о жалованиях и пенсиях, о преемственном праве, одним из следствий которого было существование при дворе известных музыкальных династий, и т. д. При этом В. Березин не обходит вниманием некоторые, казалось бы, неудобные вопросы, на которые нет четких и однозначных ответов, указывая на то, что документальных подтверждений многому не сохранилось, а значит, на этот счет мы можем в лучшем случае строить предположения.

Значительную часть книги составляют искусно вплетенные в основную ткань повествования переводы старинных документов, которые автор брал из многих французских собраний. Наиболее важными из таких собраний представляются публикации, предпринятые Мишелем Брене, Иоландой де Броссар, Мадлен Юргенс[1] и, конечно же, Марсель Бенуа, создавшей фундаментальный труд «Версаль и королевские музыканты, 1661–1733» и являющейся составителем свода архивных материалов «Придворная музыка. Капелла. Апартаменты. Конюшня, 1661–1733»[2], а также руководителем многолетней серии изданий «Исследования по истории французской классической музыки», один из последних выпусков которой — специальный том документов о музыкантах, тщательно собранных Иоландой де Броссар и Эриком Косеваром из печатавшихся с 1644 по 1789 год книг Королевских штатов[3].

Переводы старинных документов на русский язык сделаны мастерски, хорошим литературным слогом. Правда, стремление к «тотальному» переводу, исключающему возможность использования отдельных французских слов в оригинальном написании, пожалуй, иногда подводит В. Березина. Так происходит, например, в случае с многозначным термином *air*. Прекрасно понимая, что перевод его на русский язык применительно к вокальной музыке Франции

[1] См.: *Brenet M.* Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais. Paris, 1910 [факсимиле: Genève, 1993]; Musiciens de Paris: 1535–1792: actes d'état-civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale / publ. par Y. de Brossard. Paris, 1965; Documents de Minutier central, concernant l'histoire de la musique: 1600–1650 / réd. par M. Jurgens. Paris, 1967–1974.

[2] *Benoit M.* Versailles et les musiciens du roi, 1661–1733: Étude institutionelle et sociale. Paris, 1971; *Benoit M.* Musique de cour: Chapelle, Chambre, Écurie, 1661–1733 (Recueil de documents). Paris, 1971.

[3] États de la France (1644–1789). La Musique: les institutions et les hommes. Paris, 2003 (Recherches sur la musique française classique, XXX).

первой половины XVII века как «ария» принципиально неверен, автор все же не решился оставить это слово набранным латиницей (что было бы, наверно, точнее всего, да и вообще в духе общеевропейской традиции), приняв решение прибегнуть к элементарной транслитерации. Однако никакого комментария к возникшему неологизму «эр» при этом не приводится, из-за чего читатель, не слишком искушенный в жанровых тонкостях французской музыки того времени, оказывается в некотором недоумении: ведь соответствующего слова ни в одном отечественном музыкальном словаре он не найдет.

Также при переводе документов В. Березин неоднократно применяет термин «капельмейстер», хотя в самом начале книги справедливо замечает, что использование его в подобном контексте не вполне корректно. Он даже поясняет, что делает это «вынужденно и для удобства изложения», но само слово все равно «режет глаз». Можно ведь в каких-то случаях оставить оригинальное написание (лишняя пара французских слов вряд ли ухудшит качество русского текста), где-то использовать выражение «музыкальный руководитель капеллы» либо применить должностное наименование «сумэтр». Последним, впрочем, автор активно пользуется, причем пишет это слово на французский манер — через дефис («сумэтр»), хотя по-русски более естественным представляется слитное написание (подобно давно вошедшему в наш лексикон слову «супрефект»).

Но в таком тонком деле, как литературный перевод, сколько людей — столько и мнений. Что же касается текста книги в целом, то к нему никаких существенных претензий нет. Разумеется, наиболее въедливые музыковеды будут говорить, что иногда транслитерация фамилий музыкантов не соответствует уже существующей в отечественной литературе традиции (впрочем, не такой уж давней), или сетовать на то, что ссылка при упоминании «Музыкального словаря» Себастьена де Броссара (1703) дана почему-то не на оригинальное первое издание, а на амстердамскую перепечатку 1708 года, предпринятую Этьеном Роже. Однако на подобные тонкости подавляющее большинство читателей внимания, как правило, не обращает.

А вот чего, пожалуй, не хватает в рецензируемой книге, так это подробного именного указателя. Тем более что в тексте имена и фамилии в основном даются по-русски, а не в оригинальном (порой весьма прихотливом) написании, которое, не зная должным образом французского языка, бывает довольно трудно определить. Возможно, автора остановило обилие персоналий ничем не примечательных, чьи имена и вовсе не дошли бы до нас, если бы не оказались в цитируемых архивных документах. Но так или иначе, подобный указатель придал бы книге еще большую ценность. Это можно считать своеобразным пожеланием на случай ее переиздания — оно весьма вероятно, учитывая незначительный тираж (всего 300 экземпляров) при достаточно широкой потенциальной читательской аудитории. Ведь эта замечательная книга, несомненно, будет пользоваться спросом не только среди профессиональных историков музыки, студентов и аспирантов музыкальных вузов. Свободная от узко специальной музыковедческой терминологии, написанная прекрасным литературным языком, она способна привлечь внимание любого образованного человека, интересующегося историей французской культуры.

Баранова Татьяна Борисовна
С отличием окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского, удостоившись стипендии имени Чайковского, а затем аспирантуру консерватории как музыковед и органистка. В 1981 году защитила кандидатскую диссертацию «Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI–XVII веков». В течение многих лет преподавала на кафедре теории музыки Московской консерватории гармонию, полифонию, анализ музыкальных произведений, руководила дипломными работами и диссертациями. Была организатором первой в России конференции по музыке доклассицистского периода. В 1980-е годы разработала первый в России курс истории нотации для музыковедов и комплексный курс теории музыки для исполнителей. В 1980-е — 1990-е годы читала лекции в университетах Польши, Франции, США и опубликовала более пятидесяти статей в научных журналах.
В 1990 году вместе с семьей переехала в Швейцарию; с этого времени сочетала преподавательскую, исполнительскую и научную деятельность: работала в мадридской Высшей школе музыке имени королевы Софии и Базельской музыкальной академии, выступала в дуэте с мужем, виолончелистом Иваном Монигетти, а также в составе ансамблей старинной музыки. В настоящее время живет в Базеле, занимается исследованиями архива Стравинского в Фонде Пауля Захера.

t.baranovamonighetti@gmail.com

Тимофеев Ярослав Ильич
Родился в 1988 году в Новгороде. Окончил теоретическое отделение Новгородского областного училища искусств имени С. В. Рахманинова и историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Дипломную работу, посвященную творчеству И. Ф. Стравинского, написал в специальном классе доцента кафедры истории зарубежной музыки Р. А. Насонова. В настоящее время является аспирантом Московской консерватории. Работает над диссертацией «“Чужая музыка” в наследии Игоря Стравинского» (научный руководитель — доцент Р. А. Насонов).

Автор более 250 публикаций в научных изданиях и периодической печати. В 2007–2010 годах работал корреспондентом телеканала «Культура». С 2009 года — председатель музыковедческой секции Молодежного отделения Союза композиторов России (МолОт). С 2011 года — музыкальный обозреватель газеты «Известия».

yartimofeev@yandex.ru

Джиллио Пьер Джузеппе

Ведет курсы истории музыкального театра и истории поэтических форм в вокальной музыке в Консерватории имени Гвидо Кантелли города Новара (Италия). Автор многочисленных статей по истории венецианской музыки XVIII века и книги «Музыкальная жизнь венецианских приютов XVIII века» (Флоренция, 2006). Также П. Дж. Джиллио принадлежат статьи по истории итальянской поэзии и музыкального ритма, о жанрах сольного мотета и хвалебной кантаты, об оперных певцах XVIII и XIX веков. Полный список публикаций можно найти на странице:
http://www.sidm.it/index.php?option=com_content&view=article&catid=40%3Achi-siamo&id=686%3Agillio-pier-giuseppe&Itemid=104.

piergiuseppe.gillio@fastwebnet.it

Кучина Анна Евгеньевна

Родилась в 1979 году в Москве. В 2005 году с отличием окончила факультет исторического и современного исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классу клавесина (преподаватель — доцент О. В. Мартынова) и органа (преподаватель — профессор А. А. Паршин). В 2004 году победила на Международном органном конкурсе *Marcello Galanti* (Италия), а в 2009 и 2011 годах работала на этом конкурсе в составе жюри. В 2005 году получила стипендию на стажировку по классу барочного органа в Академии старинной музыки в Милане под руководством Лоренцо Гьельми. С 2005 по 2010 годы работала органисткой церкви Сант-Алессандро в Милане, принимала участие в органных фестивалях Италии. Выступает в качестве солистки и в составе различных ансамблей в России, Италии, Германии, Бельгии, Англии. С 2012 года ведет класс клавесина в МССМШ имени Гнесиных. Обладатель Международного Сертификата итальянского языка высшего уровня (CILS C2 Università' per Stranieri di Siena), подтверждающего владение итальянским, приближенное к уровню носителей языка, и дающего право на преподавание и работу переводчиком.

annakuchina1@yandex.ru

Гервер Лариса Львовна

Доктор искусствоведения (1998), профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных. Автор книги «Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии (первые десятилетия XX века)» (2001) и более 100 научных статей. Основные сферы научных интересов: техника музыкальной композиции в сочинениях XVII–XVIII веков, музыкальные приемы организации художественного текста в поэзии. Ряд публикаций посвящен рассмотрению совокупности поэтических текстов, избранных для романсового творчества отдельными композиторами, в их внутреннем единстве.

ll3232@gmail.com

Насонов Роман Александрович

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской го-

сударственной консерватории имени П. И. Чайковского (1990), теоретико-композиторский факультет (1994) и аспирантуру (1996) Московской консерватории. В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная музургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители — проф. М. А. Сапонов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории, с 2004 года — доцент.

rrrnassonov@rambler.ru

Дрязжина Екатерина Сергеевна
Родилась в 1979 году в Москве. Окончила Московский государственный музыкальный колледж имени А. Г. Шнитке по классу флейты (1999) и факультет исторического и современного исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классам современной и старинной флейты (2006, преподаватель — доцент О. Ю. Ивушейкова). С 2006 по 2009 годы обучалась в классе старинной флейты П. Вальберга в консерватории города Тромсё (Норвегия), получила диплом мастера (2009). В 2008–2009 учебном году в качестве участницы программы «Эразм» стажировалась в Королевской консерватории Брюсселя (Бельгия) в классе Б. Кёйкена. С 2003 года — солистка оркестра «Pratum Integrum» (исторические флейты).

dryazzhina.ekaterina@gmail.com

Балуевская Светлана Владимировна
Старший преподаватель кафедры пения и музыкального образования Вологодского государственного педагогического университета. Преподает дисциплины специального цикла «Этномузыкология», участник научно-исследовательских фольклорно-этнографических экспедиций. Сфера научных интересов связана с традиционной народной музыкальной культурой, плачевыми формами фольклора.

baluevskaya@list.ru

Бочаров Юрий Семенович
Родился в 1961 году в поселке Малаховка Московской области. В 1986 году окончил историко-теоретический факультет Московской консерватории; впоследствии там же — аспирантуру (1993) и докторантуру (2000). В 2000 году защитил докторскую диссертацию на тему «Увертюра в эпоху барокко». С 1998 года — главный редактор журнала «Старинная музыка», с 2003 — шеф-редактор журнала «Фортепиано». Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской консерватории (с 2010 года).

stmus@mail.ru

Татьяна Баранова. *Стравинский – читатель и библиофил (О русской библиотеке композитора)*

В статье представлены результаты исследования русской части личной библиотеки Стравинского. Составляющие ее издания и всё, что с ними связано (маргиналии, автографы, пометки любого рода, закладки, вложенные записки, газетные вырезки, открытки и т. д.), рассмотрены в контексте биографии композитора, его духовной жизни и творческих проблем с привлечением опубликованных и неопубликованных документов и писем, мемуарной и научной литературы. Статья подготовлена по материалам архивов Фонда Пауля Захера в Базеле, Фонда Федора Стравинского в Женеве, Русского центра и библиотеки Амхерстского университета.

Ключевые слова*: источниковедение, И. Ф. Стравинский, Ф. И. Стравинский, русский фольклор, Б. В. Асафьев, А. С. Пушкин, П. И. Чайковский, М. В. Юдина, архиепископ Иоанн (Шаховской), А. М. Ремизов*

Ярослав Тимофеев. *Этюд в басовых полутонах: об эскизах арии Шакловитого в оркестровке Стравинского*

Инструментовка арии Шакловитого из «Хованщины», выполненная по заказу Дягилева для постановки оперы в Париже, стала одной из немногих работ Стравинского, никогда не звучавших со сцены. Шаляпин, чьи требования существенно повлияли на облик арии, на премьере отказался ее петь, а в дальнейшем чистовая рукопись оркестровки была утеряна.

Основную часть данного исследования составляет впервые осуществленный анализ двух эскизов арии, хранящихся в архиве Стравинского в Базеле, — как источниковедческий, так и музыкальный. Выводы ошеломляют: занимаясь «реставрацией» «Хованщины», Стравинский не раз жертвовал подлинным текстом Мусоргского даже не ради Шаляпина — ради Римского-Корсакова.

Ключевые слова*: Стравинский, Мусоргский, «Хованщина», Римский-Корсаков, Шакловитый, Шаляпин, инструментовка, рукопись, источниковедение*

Пьер Джузеппе Джиллио. *О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку*
Перевод Анны Кучиной

В статье рассматривается взаимодействие между стихосложением и музыкальным ритмом в итальянской вокальной музыке. Особое внимание уделяется стихам короткой и средней длины. Исключенные из поэзии высокой традиции (*poesia aulica*), которая с XIV по XIX век ограничивалась использованием 11-сложников и их полустиший, они появляются в поэзии, связанной с музыкальными жанрами (*poesia per musica*): фроттолой (в конце XV века) и канцонеттой (в начале XVII века). Вскоре Г. Кьябрера дополнил дактилический 6-сложник и анапестический 10-сложник ямбическими и хореическими размерами — вероятно, по просьбе музыкантов.

Впоследствии стихи короткой и средней длины использовались главным образом в оперных либретто; их развитие постепенно шло в сторону стандартизации, которая была достигнута в творчестве П. Метастазио. Со своей стороны, композиторы, начиная со второй половины XVIII века, обычно использовали ритмические структуры протяженностью в два такта — таким образом, чтобы два главных ударения стихотворной строки попадали на сильные доли. Это вело к возникновению в вокальной музыке квадратного периода. Новая система обеспечивала автоматическое совпадение музыкального и стихотворного акцентов. Редкие случаи нарушения просодии, отмечаемые в научной литературе, почти всегда обусловлены отклонениями от норм стихосложения.

Однако в XIX веке, в тот момент, когда мелодика становится полностью единообразной в ритмическом отношении (а правила предписывают пользоваться одним и тем же ритмическим инципитом), метрические системы в поэзии и в музыке, уже достигшие высокого уровня совместимости, обнаруживают в своем развитии противоположные тенденции и потому их «взаимоотношения» складываются по-новому.

Ключевые слова*: музыкальный ритм, стихосложение, стихи короткой и средней длины, фроттола, мадригал, канцонетта, история оперного либретто, Г. Кьябрера, П. Метастазио, квадратный период*

Лариса Гервер. *Инганни в «Capriccio sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» и «Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut» Джироламо Фрескобальди*

Вопреки существовавшей практике, Фрескобальди использовал восходящий и нисходящий гексахорды в качестве *soggetti* двух самостоятельных пьес — первого и второго каприччио из *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie, in partitura* (1624). Пьесы объединены общей идеей, состоящей в последовательном применении техники инганно, редкой в сочинениях на *ut re mi fa sol la*.

Ключевые слова*: Дж. Фрескобальди, гексахорд, техника инганно, сочинения на ut re mi fa sol la*

Роман Насонов. *Загадка «Иеффая» (о шедевре Дж. Кариссими в свете учения А. Кирхера о патетической музыке)*

А. Кирхер не только первым дал характеристику духовному диалогу Дж. Кариссими «Иеффай» и опубликовал его фрагмент в трактате *Musurgia universalis*, но и включил сочинение в контекст идей римского музыкального гуманизма середины XVII века. В этой статье произведение Кариссими впервые анализируется в свете учения Кирхера о музыке страстей души (*musica pathetica*). В частности, тональный план и особенности гармонии трактуются в связи с понятиями *mutatio toni* и *stylus metabolicus*, а общая структура диалога соотносится с различными классификациями музыкальных аффектов. Отмечается также возможное воздействие на замысел произведения моделей античного театра. В Приложении 1 помещен перевод на русский язык либретто «Иеффая», выполненный автором статьи, а в Приложении 2 — перевод текста светского диалога Кариссими «Философы», осуществленный М. Л. Насоновой.

Ключевые слова*: Джакомо Кариссими, «Иеффай», Афанасий Кирхер, «Musurgia universalis», musica pathetica, stylus metabolicus, классификация музыкальных аффектов, Джованни Баттиста Дони, Пьетро Делла Валле, Доменико Мадзокки*

Иоганн Иоахим Кванц. *Опыт руководства по игре на поперечной флейте. Глава XI. Общие замечания о хорошей манере исполнения для певцов и инструменталистов*

Перевод и комментарии Екатерины Дрязжиной (продолжение)

Продолжение серии публикаций, в которой представлены разделы флейтовой школы И. И. Кванца, имеющие практическую направленность. Одиннадцатая глава трактата содержит важные общие положения о выразительном исполнении музыки, которые автор «Опыта» соотносит с требованиями, которые предъявляет к оратору учение о риторике.

Ключевые слова*: старинная музыка, история исполнительского искусства, барочная флейта, Иоганн Иоахим Кванц, музыкальная риторика, аффект, Adagio, Allegro, украшения, неровные ноты*

Роман Насонов. *Музыкальная риторика Иоганна Иоахима Кванца*

Текст главы 11 трактата И. И. Кванца «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» рассматривается в статье как учение о музыкальной риторике, имеющее важное значение не только для исполнительской практики XVIII века и современного исторически информированного исполнительства, но и для истории музыкально-теоретической мысли барокко и раннего классицизма. Определяется место главы в общей структуре трактата, анализируется ее внутреннее строение; выявляются параллели, которые проводит автор «Опыта» между исполнительским искусством и риторическим учением о произнесении речи (*pronuntiatio*, *Vortrag*), подчеркивается ключевое значение категории «аффекта» в тексте Кванца. Отмечается присутствие в главе 11 двух важнейших представлений барочной теории аффек-

тов — об аналогии душевного и музыкального движения, а также о применении концепции четырех темпераментов как научной основы для классификации страстей души и определения склонности людей (в данном случае исполнителей) к музыке того или иного рода — и оригинальность автора «Опыта» в использовании данных представлений.

Ключевые слова: *Иоганн Иоахим Кванц, «Опыт руководства по игре на поперечной флейте», музыкальная риторика, аффект, темперамент, Афанасий Кирхер, Карл Филипп Эмануэль Бах, исполнительское искусство, динамика, артикуляция*

Светлана Балуевская. *Функционирование похоронно-поминальных причитаний в народной традиции среднего течения реки Сухоны*

В статье рассматриваются особенности функционирования причитаний в системе похоронно-поминальных обрядов народной традиции среднего течения реки Сухоны. Работа выполнена на основе экспедиционных материалов из архива Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного педагогического университета.

Ключевые слова: *фольклор, народная традиция среднего течения реки Сухоны, похоронно-поминальные причитания, функции причитаний*

Tatiana B. Baranova
Graduated with distinction from the Moscow Tchaikovsky Conservatory and then from postgraduate courses of musicology and organ performance. Ph. D. thesis: «The Transition from the Modality to the Tonal System in the 16th–17th Centuries Western Music» (1981). She worked for a long period as a Senior Lecturer in the Music Theory Department at the same institution and was the organizer of the first international conference held in Russia on music of the pre-Classical period. In 1980's she worked out the first in Russia course of studies on the history of notation for musicologists and an integrated course of music theory for performers. In 1980's and 1990's she gave guest lectures in Poland, Portugal and the US and published over fifty articles in the academic journals. In 1990 Dr. Baranova with her family moved to Switzerland; from this time she combined teaching, performing and scientific studies, working in the Escuela Superior de Musica Reina Sofia in Madrid and in Basel Musical Academy as well as playing in duet with her husband, cellist Ivan Monighetti, and in Early music ensembles. In recent years she lives in Basel and undertakes research at the Paul Sacher Stiftung.

t.baranovamonighetti@gmail.com

Yaroslav I. Timofeev
Born in Novgorod in 1988. Graduated from the Novgorod Rachmaninov Music College, the Music Theory Department (2005), and from the Moscow Tchaikovsky Conservatory, the Music Theory and History Department (2010). Currently he is a postgraduate student, working on Ph. D. thesis «Borrowed music in Igor Stravinsky's heritage» (scientific advisor Assoc. Prof. R. A. Nassonov). He is the author of about 250 publications in academic and popular journals. In 2007–2010 worked as a presenter for the *Kultura* [*The Culture*] TV channel. Head of the section of musicology of the *MolOt* (The Junior Department of Russian Composers Union) since 2009. Works as a music critic for the *Izvestia* newspaper since 2011.

yartimofeev@yandex.ru

Pier Giuseppe Gillio
Teaches the «Forms of Poetry for Music» and the «History of Musical Theatre» courses at the «Cantelli» Conservatory of Novara. He is the author of numerous essays on 18th century Venetian music and the book *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento* (Florence, 2006); also he has written articles on versification and musical rhythm, 18th and 19th century opera singers, the librettist Giuseppe Giacosa, solo motets, politico-encomiastic cantatas. A full list of publications can be found in: http://www.sidm.it/index.php?option=com_content&view=article&catid=40%3Achi-siamo&id=686%3Agillio-pier-giuseppe&Itemid=104.

piergiuseppe.gillio@fastwebnet.it

Anna E. Kuchina
Born in Moscow in 1979. Graduated from the Moscow Tchaikovsky Conservatory, the Historical and Contemporary Performance Department in 2005 (harpsichord class of Assoc. Prof. O. Martynova and organ class of Prof. A. Parshin). In 2004 won the 1st prize at the International Organ Competition Marcello Galanti (Italy) and in 2009 and 2011 worked as a member of a jury at this competition. In 2005 received a scholarship for studying baroque organ performance with Prof. Lorenzo Ghielmi at Ancient Music Academy in Milan. From 2005 to 2010 lived in Italy, worked as an organist in S. Alessandro church in Milan, took part in different organ festivals in Italy. Gives concerts as a soloist and ensemble player in Russia and Europe. From 2012 has been teaching harpsichord at the Moscow Gnessin Special Music School. Holder of International Certificate of Italian language of top level (CILS C2 Università' per Stranieri di Siena) which confirms proficiency in Italian language, approximate to native speakers, and confers a right on teaching and translating.

annakuchina1@yandex.ru

Larissa L. Gerver
Doctor of Fine Arts (1998), Professor of the Gnessins Russian Academy of Music, Moscow. Author of the book «Music and Musical Mythology in Russian Poetry of 20th century (First Decades)» (2001) as well as more than 100 articles. Main spheres of interest: compositional techniques in 17th and 18th centuries; musical means of organization in poetry. Several articles deal with complex of poetical texts chosen by certain composers for their chamber vocal works — in their internal unity.

ll3232@gmail.com

Roman A. Nassonov
Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1990), the Music Theory and History Department of the Moscow Conservatory (1994). Ph. D. thesis «Athanasius Kircher's Musurgia universalis: Musical Science in the Context of the Early Baroque Musical Practice» (scientific advisors Profs. Yu. N. Kholopov and M. A. Saponov, 1996). Since 1996 he has been teaching at the Foreign Music History Subdepartment, the Moscow Conservatory. Associate Professor since 2004.

rrrnassonov@rambler.ru

Ekaterina S. Dryazzhina
Born in Moscow in 1979. Graduated from the Schnittke Moscow State Music College as a flautist (1999), the Historical and Contemporary Performance Department of the Moscow Tchaikovsky Conservatory (2006, class of Assoc. Prof. O. Yu. Ivusheikova). From 2006 to 2009 she studied at the Tromsø Conservatory (Norway), master diploma (2009).

In 2008/2009 she was an Erasmus student at the Royal Conservatory of Brussels (class of Prof. B. Kuijken). The soloist at the «Pratum Integrum Orchestra», Moscow (since 2003).

dryazzhina.ekaterina@gmail.com

Svetlana V. Baluevskaya
Senior Lecturer at the Department of Singing and Musical Education of the Vologda State Pedagogical University. Teaches special cycle disciplines for speciality «Ethnomusicology». Member of folk-ethnographic expeditions. Her research interests focus on traditional folk music culture, especially folklore lamentation forms.

baluevskaya@list.ru

Yury S. Bocharov
Born in 1961 in Malakhovka, Moscow region. Graduated from the Music Theory and History Department of the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1986). Doctor of Fine Arts (2000), thesis «Overture in the Baroque Era». The editor-in-chief of journals *Starinnaya Musika* [*The Early Music*] since 1998, *Fortepiano* [*The Piano*] since 2003. Senior scientific advisor of the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the Foreign Music History Departmen of the Moscow Conservatory (since 2010).

stmus@mail.ru

Tatiana Baranova. *Igor Stravinsky as the Reader and the Bibliophile (On the Composer's Personal Library)*

The article presents the results of a research, based on the Russian part of Stravinsky's personal library. The «library items» and everything connected with them (marginalia, autographs, dedications, bookmarks and all kinds of notes and papers or postcards pressed between pages) were analyzed and considered in the context of the composer's biography, his spiritual life and creative problems, with references to published and unpublished documents and letters, and other sources. The material used for the article was taken from the archives of the «Paul Sacher Stiftung» in Basel, «La Fondation Théodore Strawinsky» in Geneva and the library of the «Center for Russian Culture», Amherst College.

Keywords: *source studies, Igor Stravinsky, Fyodor Stravinsky, Russian folklore, Boris Asafyev, Alexander Pushkin, Pyotr Tchaikovsky, Maria Yudina, Archbishop John (Shakhovskoy) of San Francisco, Aleksey Remizov*

Yaroslav Timofeev. *A Study in Bass Semitones: On the Sketches of Shaklovity's Aria in Stravinsky's Orchestration*

Stravinsky's orchestration of Shaklovity's aria from *Khovanshchina* which was made on Diaghilev's request for the production in Paris, became one of a few Stravinsky's works which have never been performed on the stage. Chaliapin, whose demands significantly affected the shape of aria, refused to sing it at the premiere. Later the fair manuscript was lost.

The main part of the paper presents the first ever source and music analyses of two sketches of aria kept in Stravinsky's archive in Basel. The conclusion is stunning: in the course of restoration of *Khovanshchina* Stravinsky repeatedly sacrificed Mussorgsky's authentic text not even for Chaliapin but for Rimsky-Korsakov.

Keywords: *Stravinsky, Mussorgsky, «Khovanshchina», Shaklovity, Chaliapin, Rimsky-Korsakov, instrumentation, manuscript, source studies*

Pier Giuseppe Gillio. *The Poetical and Musical Rhythm in the Italian Melody: The Aspects of Relation from 16th to 19th Centuries [Ritmo del verso e ritmo musicale nella melodia italiana: aspetti di relazione tra il XVI e il XIX secolo]*

Russian translation by Anna Kuchina

The article describes the relationship between versification and musical rhythm in Italian vocal music, with a particular focus on the short-medium length verses. Excluded from aulic poetry (which from 14th century up to the early 19th century only used hendecasyllables and their relative hemistichs) they re-appeared in poetry for music in the frottola at the end of the 15th century and the canzonetta in the early 17th century. Senarios and decasyllables, respectively of dactylic and anapestic scansion, were soon added to iambic-trochaic lines as developed by Chiabrera. This addition was probably brought about to fulfill requirements of musical nature.

Subsequently the history of the short-medium length verses is associated with that of the opera libretto, and is characterized by many phases leading up to the standardization established by Metastasio. For its part, after the middle of the century, the composer normally adopts rhythmic patterns extended two bars, with coincidence of two principal stress of the verse with the first beat of the bars. This trend would subsequently lead to regular «square periods». The new system ensures an automatic correspondence between musical and metrical accents. Rare prosodic infringements attested by the literature are caused almost exclusively by irregularities of versification.
But when in 19th century the melody became radically isorhythmical (with instructions for constant rhythmic incipit) both the poetic and musical metric systems, having already reached high degrees of compatibility, showed strong oppositional arrangements or new interactions.

Keywords: *musical rhythm, versification, short-medium length verses, frottola, madrigal, canzonetta, history of libretto, Gabriello Chiabrera, Pietro Metastasio, «square period»*

Larissa Gerver. *Inganni in Girolamo Frescobaldi's «Capriccio sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» and «Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut»*
Contrary to the usual practice Frescobaldi used the ascending and descending hexachords as the *soggetti* of two separate pieces — the first and the second Capriccios from *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie, in partitura* (1624). The pieces are united by a common idea, such as consistent application of the *inganno* technique, which is rare in compositions on *ut re mi fa sol la*.

Keywords: *Girolamo Frescobaldi, hexachord, inganno technique, compositions on ut re mi fa sol la*

Roman Nassonov. *The Mystery of «Jephte» (For the G. Carissimi's Masterpiece in the Light of A. Kircher's Musica Pathetica Theory)*
A. Kircher was the first to give a description of G. Carissimi's spiritual dialogue *Jephte* and to publish a fragment of it in his treatise *Musurgia universalis*. He also put this work into the context of ideas of Roman musical humanism of the mid 17th century. This paper presents the first ever analyses of Carissimi's work in the light of Kircher's theory of *musica pathetica*. In particular, the tonal plan is considered in relation to the concepts of *mutatio toni* and *stylus metabolicus*, while the overall structure of the dialogue is regarded in connection with different classifications of the musical affects. In addition, an observation is made of the probable influence of ancient theatre's models on the concept of this work. In the appendix two Russian translations are inserted: of the libretto of this spiritual dialogue (made by author of the paper) and of the text of the Carissimi's secular dialogue *I Filosofi* (prepared by M. Nassonova).

Keywords: *Giacomo Carissimi, «Jephte», Athanasius Kircher, «Musurgia universalis», musica pathetica, stylus metabolicus, classification of musical affects, Giovanni Battista Doni, Pietro Della Valle, Domenico Mazzocchi*

Johann Joachim Quantz. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Das XI Hauptstück. Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt*
Russian translation and comments by Ekaterina Dryazzhina (continuation)
The series of extracts from the J. J. Quantz's treatise that are closely related to performance practice is continued in this publication. The 11th Chapter of the treatise contains important general points on the expressive performance of music, which the author of *Versuch* correlates with the requirements which the rhetoric doctrine sets to speaker.

Keywords: *early music, history of music performance, Baroque flute, Johann Joachim Quantz, musical rhetoric, affect, Adagio, Allegro, ornamentation, notes inégales*

Roman Nassonov. *The Johann Joachim Quantz's Musical Rhetoric*
In this paper the 11th Chapter of J. J. Quatnz's treatise *On Playing the Flute* is considered as a doctrine on musical rhetoric. This doctrine is of importance not only for performing art (both contemporary to Quantz and modern historically informed performance practice), but also for studies in history of musical-theoretical thought of Baroque and Early Classicism. The place of the 11th Chapter in overall structure of the treatise is defined and its internal formation is analyzed. Apart from this, some parallels proposed by Quantz are revealed between performing art and rhetorical doctrine on delivery of speech (*pronuntiatio*, *Vortrag*) and also the particular significance of the category of *affectus* for this author is noted. Finally, an observation is made on the presence of two important concepts of the Baroque affect theory in this Chapter: the first is the analogy of musical and emotional movements (*motus harmonici*, *motus animæ*) and the second — application of the four temperaments theory as a scientific basis for classification of passions of the soul and for detection of personal inclination (in this case — of performers) for music of one or another kind. And also singularity is denoted which feature the employment of the said ideas by the author of the treatise.

Keywords: *Johann Joachim Quantz, «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen», musical rhetoric, affect, temperament, Athanasius Kircher, Carl Philipp Emanuel Bach, music performance, dynamics, articulation*

Svetlana Baluevskaya. *Functioning of Burial and Commemorative Lamentations in the Folk Tradition in the Middle Sukhona River*
This paper deals with peculiarities and reveals the significance of laments as a part of folk funeral and memorial ceremonies functioning in the middle reaches of the river Sukhona. The research was carried out on the basis of archival materials of the Traditional Culture Center of the Vologda State Pedagogical University.

Keywords: *folklore, folk tradition in the Middle Sukhona River, burial and commemorative lamentations, functions of lamentations*

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ ЖУРНАЛА «НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»

1. Общие требования к публикации

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные и нотные издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все **области исследования, относящиеся к** специальности 17.00.02 — музыкальное искусство**.**

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статьи большего объема могут быть приняты в виде исключения по решению редакционной коллегии.

Авторам необходимо также предоставить:

1) Краткие сведения о себе: Ф. И. О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы 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) Краткая аннотация статьи (до 600 знаков на русском языке и до 1000 знаков на английском языке).

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес: journal@mosconsv.ru) или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.

Текст статьи и все сопровождающие публикацию текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются каждая единица отдельным файлом (имя файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации).

2. Требования к оформлению рукописей

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (.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, использование переносов нежелательно.

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» (между цифрами) — комбинация [Ctrl+минус].

Кавычки — «», 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 ор. 7 №2, Второй фортепианный концерт ор. 29.

Тональности обозначаются латинскими буквами 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 алфавиты, 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, а также количество страниц — для книг, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры и иллюстрации представляются в виде отдельных файлов .mus, .sib, .tif (разрешение для grayscale — 300 dpi, bitmap — 600 dpi), .eps. 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.

3. Порядок рассмотрения и опубликования статей

Статьи поступают на рассмотрение в редколлегию журнала и в случае вынесения предварительного решения о возможности публикации передаются на рецензирование специалистам максимально близкого профиля. Рецензент дает окончательное заключение о целесообразности публикации статьи, возможно — после доработки и редактирования материала. В случае необходимости внесения существенных изменений статья после авторской доработки направляется на повторное рецензирование тем же специалистом.

Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно, рукописи не возвращаются.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.