



научный

вестник

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

2020

3 (42)



научный
ВЕСТНИК | 2020
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

3 (42)

nauchnyi
vestnik | 2020
MOSKOVSKOI
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

3 (42)

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Главный редактор

Константин Владимирович Зенкин
доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Ответственный редактор

Марина Львовна Насонова
кандидат искусствоведения (Москва)

Редакционная коллегия:

Юрий Семенович Бочаров
доктор искусствоведения (Москва)

Наталья Александровна Брагинская
кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)

Наталья Ивановна Дегтярева
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)

Марина Геннадьевна Долгушина
доктор искусствоведения, профессор (Вологда)

Патрик Зук
доктор, ассоц. профессор (Дарем, Великобритания)

Алла Германовна Коробова
доктор искусствоведения, профессор (Екатеринбург)

Григорий Иванович Лыжов
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)

Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)

Егор Данилович Резников
доктор, почетный профессор (Париж, Франция)

Елена Владимировна Ровенко
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)

Светлана Ильинична Савенко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Елена Михайловна Смирнова
доктор искусствоведения, профессор (Казань)

Иванка Стоянова
доктор, профессор (Париж, Франция)

Виолетта Николаевна Юнусова
доктор искусствоведения, профессор (Москва)

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

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

3 (42) 2020

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям

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

Издается при поддержке концерна



Редакторы:

М. Л. Насонова, А. С. Лосева, К. Н. Рычков

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@mosconsrv.ru

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

Founder and Publisher:
Moscow Conservatory

Editor-in-Chief

Konstantin V. Zenkin
Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nasonova
Ph. D. (Moscow)

Editorial Board

Yury S. Bocharov
Doctor of Fine Arts (Moscow)

Natalia A. Braginskaya
Ph. D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

Natalia I. Degtyareva
Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Marina G. Dolgushina
Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

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

Alla G. Korobova
Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

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

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

Alexey A. Panov
Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Igor Reznikoff
Ph. D., Professor *Émélite* (Paris)

Elena V. Rovenko
Ph. D., Assoc. Professor (Moscow)

Svetlana I. Savenko
Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Elena. M. Smirnova
Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

Ivanka Stoianova
Ph. D., Professor (Paris)

Violetta N. Yunusova
Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

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

journal
OF MOSCOW
CONSERVATORY

3 (42) 2020

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and
Mass Communications
Registration certificate
PI FS77–79474 of 5th April 2010

Published with the support of



Editors:

*Marina L. Nasonova, Anna S. Loseva,
Konstantin N. Rychkov*

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Mikhail M. Iglitsky

Layout:

Alexander N. Panov

Cover design:

Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow
125009 Russia
Tel.: +7(495)629–41–43
E-mail: jurnal@mosconsrv.ru

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

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ 2020 ГОДА: Л. ВАН БЕТХОВЕН (1770)

- 8 **Лариса Кириллина.** Бетховен и император Александр I: новые документы к истории «Торжественной мессы» в России
- 32 **Алла Коробова.** «Пасторальная» Бетховена: между музыкальным портретом природы и симфонической «психоделией»

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

- 46 **Антонина Лебедева-Емелина, Екатерина Антоненко, Анна Булычева.** Духовный концерт Василия Пашкевича
- 72 **Светлана Пасынкова.** Материалы к творческой биографии Леонида Половинкина
- 112 **Светлана Войткевич.** «Изобразить положительно прекрасного человека»: образ Князя Мышкина в либретто А. Медведева к опере М. Вайнберга «Идиот»
- 126 **Юрий Абдоков.** Секстет для арфы и духовых инструментов Бориса Чайковского: очерк стиля и тембровой поэтики
- 148 **Елена Никифорова.** Балет «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» Н. Н. Каретникова в контексте европейской культурной традиции
- 182 **Денис Ломтев.** Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана
- 199 Об авторах
- 204 Информация для авторов
- 207 To the Authors

CELEBRATING BEETHOVEN'S 250TH BIRTHDAY

- 8 **Larissa Kirillina.** Beethoven and the Emperor Alexander I:
New Documents to the History of "Missa Solemnis" in Russia
- 32 **Alla Korobova.** "Pastorale" by Beethoven: Between a Musical Portrait
of Nature and Symphonic "Psychedelia"

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

- 46 **Antonina Lebedeva-Emelina, Ekaterina Antonenko, Anna Bulycheva.**
The Sacred Concerto by Vassily Pashkevich
- 72 **Svetlana Pasyukova.** Materials for the Creative Biography
of Leonid Polovinkin
- 112 **Svetlana Voitkevich.** The Image of "Positively Beautiful Man"
in the Libretto of "The Idiot" by M. Weinberg and A. Medvedev
- 126 **Yuri Abdokov.** Sextet for Harp and Wind Instruments by Boris Chaykovsky:
an Essay on Style and Timbre Poetics
- 148 **Elena Nikiforova.** The Ballet "Little Zaches Called Cinnabar"
by N. N. Karetnikov in the Context of European Cultural Tradition
- 182 **Denis Lomtev.** The Commercial Strategies and the Product Range of the Music
Publishing House Julius Heinrich Zimmermann
- 199 Contributors to This Issue
- 207 To the Authors

ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА КИРИЛЛИНА*larissa_kir@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва,
Козицкий пер., д. 5

ORCID 0000-0002-5225-5641

LARISSA V. KIRILLINA*larissa_kir@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of Foreign Music History Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Leading Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5 Kositskiy Ln.,
125009 Moscow
Russia

ORCID 0000-0002-5225-5641

АННОТАЦИЯ

Бетховен и император Александр I: новые документы к истории «Торжественной мессы» в России
Письмо Бетховена к императору Александру I от 26 марта 1823 года и другие документы из Архива внешней политики Российской империи в Москве, связанные с подпиской русского императорского двора на рукописную копию «Торжественной мессы», впервые публикуются в виде факсимиле и сопровождаются подробным историческим очерком, позволяющим проследить начальный этап рецепции в России произведения, которое Бетховен считал самым выдающимся творением своего духа.

Ключевые слова: Бетховен, Александр I, императрица Елизавета Алексеевна, Н. Б. Голицын, К. В. Нессельроде, П. А. Кикин, А. М. Обресков, А. Ф. Шиндлер, эрцгерцог Рудольф, «Торжественная месса», Санкт-Петербург

ABSTRACT

Beethoven and the Emperor Alexander I: New Documents to the History of “Missa Solemnis” in Russia
Beethoven's letter to the Emperor Alexander I from March 26, 1823, and other documents from the Archive of Foreign Policy of the Russian Empire (Moscow), related to the subscription of the Russian Imperial court to a handwritten copy of the “Missa Solemnis” are published here for the first time with their facsimiles and supplied with an extensive essay enlightening the initial stage of reception in Russia of the work that Beethoven considered the most outstanding creation of his spirit.

Keywords: Beethoven, Alexander I, Empress Elisabeth Alexievna, N. B. Golitzin (Galitzin), K. V. Nesselrode, P. A. Kikin, A. M. Obreskov, A. F. Schindler, Archduke Rudolph, “Missa Solemnis”, St. Petersburg

Лариса Кириллина

БЕТХОВЕН И ИМПЕРАТОР АЛЕКСАНДР I: НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ К ИСТОРИИ «ТОРЖЕСТВЕННОЙ МЕССЫ» В РОССИИ

Ранней весной 1823 года Людвиг ван Бетховен завершил длившуюся почти пять лет работу над «Торжественной мессой». Перед композитором встал вопрос о дальнейшей судьбе сочинения. Единственный значительный повод, по которому месса могла бы быть исполнена в церкви, — интронизация ученика Бетховена, эрцгерцога Рудольфа, в качестве архиепископа Оломоуцкого в 1820 году — оказался упущен: замысел композитора так разросся, что партитура к тому времени была не готова (см. ил. 1 на цветной вклейке).

Законы Австрийской империи запрещали исполнение произведений на литургические тексты вне храма, поэтому в концерте «Торжественная месса» прозвучать не могла (по крайней мере, в целостном виде и под своим оригинальным названием!). В протестантской Германии такого запрета не было, но там сложилась другая практика: церковные произведения на латинские тексты публиковались и исполнялись в свободных переводах на немецкий язык, превращаясь в подобие ораторий. Бетховен ничего не имел против этой практики, хотя не все переводы ему нравились (его первая месса, ор. 86 C-dur, была издана в Лейпциге с немецкой подтекстовкой, вызвавшей критику у композитора [1, №294, 467]). Но адекватный перевод «Торжественной мессы» выглядел совершенно невыполнимой задачей: музыка здесь так тесно связана именно с латинским текстом, что сохранить смысл всех риторических и символических «жестов» не удалось бы при всем старании, даже если бы искусный переводчик

¹ В концерте-академии Бетховена, состоявшемся 7 мая 1824 года в венском Кернтнер-театре, прозвучали только три части из «Торжественной мессы», названные в программе «гимнами в церковном стиле».

Иллюстрации к статье Л. Кириллиной
БЕТХОВЕН И ИМПЕРАТОР АЛЕКСАНДР I: НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ К ИСТОРИИ
«ТОРЖЕСТВЕННОЙ МЕССЫ» В РОССИИ



Ил. 1. Бетховен, сочиняющий «Торжественную мессу».
Портрет работы Йозефа Карла Штилера (1820)

№ 2835 — 23. Маѣ 1823.

1

Милостивый Государь,

Графъ Карлъ Валльвертъ.

Примавшамыя при семъ письмѣ присланныя мнѣ въѣты, графъ Бетгофенъ проситъ Государя Императора одозволии ему познести сочиненную мнѣ ораторію и объ онаямъ ему позоу въ Вѣногаймско подтискою на издаии оной.

На вѣнобдаданныи докладъ свой о семъ, Государь Императоръ Высочайше повелѣтъ созвоиши, сообщити Вашему Сіятельству, что Его Величество на прошение сіе созволитъ и поручитъ вамъ, Милостивый Государь, привести въ исполненіе сію Высочайше волю.

Объ совершенныхъ поступкахъ и преданностию ни что геть быть

Вашего Сіятельства,

№ 1164.

23. Маѣ 1823.

Его Сіят. Графу К. В.

Мессельроду. С. С.

Покорный Служа
Кеуль, Кикинъ

1991

ms. A 2835.

14.^e Maria Elisabeth.

2

Votre Majesté!

Le Soussigné vient de finir un Œuvre qui il croit la plus accomplie de ses productions. C'est une grande Messe solennelle à quatre voix, avec des Chœurs et à grand Orchestre; elle se prête de même à être exécutée en Oratoire.

Animé du désir de présenter avec le plus profond respect à Votre Majesté un exemplaire de cette Messe en partition, le Compositeur la supplie de vouloir bien lui en accorder la permission.

La copie de la partition entraînant des dépenses considérables, le Soussigné prend la liberté de faire observer à Votre Majesté, qu'il a porté l'honoraire de son Œuvre à cinquante Ducats. S'il pouvoit se flatter de l'honneur distingué d'avoir Votre Majesté au nombre de ses très-hauts souscripteurs, il en augurerait le plus beau succès, et pour sa gloire et pour son intérêt.

Que Votre Majesté daigne accepter l'hommage sincère du plus respectueux de ses serviteurs

à Vienne le 26^{me} mars. 1823.

Louis van Beethoven

Обрескову.

Сын гр. Нессельроде 3

№ 2835

М. П. мой, Александръ
Михайловичъ

Мая 30 дня
1823

№ 3499.

Отъ Императорскаго Казна
въ Мухомъ отъ 30. Мая
1823. Министръ

Императорскому
въ Санктъ Петербургъ
Бетюевъ прилежъ и
Государю Императору
прилагася при семъ
въ конюшнъ нумеръ, въ
которомъ просятъ
государя ~~подписать~~ Его
Императорскаго Высочайшаго

Величества ~~Самодержавнаго~~
~~Императора~~ ~~и~~ ~~всехъ~~
~~Императорскихъ~~ ~~и~~ ~~Царскихъ~~
~~Величествъ~~ ~~подписано~~
на издаваніи оной.
Копія

по военнаго вав-
сему на прощаніи вѣ-
дана Высочайшему са-
моу вав, М. П. моему, под-
писанъ на ~~подписано~~
Секретъ Императорскаго
Императорскаго
Императорскаго Высочайшаго

Ихъ
Хорошо Его
Величества

Ил. 4. Письмо К. В. Нессельроде к А. М. Обрескову от 30 мая 1823 года.
АВПРИ. Ф. 1: II; 26: 1823: 36. Лист 3, 3 об

~~no. 11~~
da ~~Justicia~~ Pro
~~Senatus~~, y non
petremus per
bancus sed eie dant
in notis dunt
creta experim
rebita duntaxat
deperit.

Primum ~~ad~~
Eltzerin

Кому.

Отъ Гр. Нессельроде 4

№ 2835

М. П. моему, Клементу
Аудебуку!

Мая 30 дня

1823

№ 3500.

Х Днъ Его Император-
ского Величества на
оудъ ентельнъ изъ
данъ

Его свидѣніе о
поменнъ данаго пред-
ставъ Гр. Мая подъ
№ 1164^м а поурнъ
новгородской въ Шакъ
въ вѣдѣнъ Г. Аспескову
подписавъ ~~на~~ ~~его~~
~~на~~ ~~содержаніи~~ Г.
Генералъ Александръ
~~на~~ ~~содержаніи~~
~~его~~ ~~вѣдѣніи~~ Его
~~вѣдѣніи~~ ~~въ~~ ~~Сенатѣ~~

О чемъ свидѣнъ
данъ, М. П. моему, Клементу
Аудебуку.

Въ Госуд: Коллегіи Министр: Дѣлѣ.

№ 2234 — 27. ^{го} Июля 1823.

5

Милостивый Государь

Графю Карлу Васильевичю,

Въ слѣдствіи предписанія Вашего Святельства отъ 30^{го} Маія подъ № 3499^{го} я немедленно подписался для Его Императорскаго Величества на одинъ экземпляръ Сочиненія французскаго въ Вѣнѣ Лудвига Франк Стювена и внесъ слѣдующіе за сію подписку пятьдесятъ червонниковъ золотомъ въ кассу чрезвычайнаго Мисіи издержекъ. Какъ скоро приведено будетъ къ окончанію упомянутое Сочиненіе, я не премину доставить таковое по принадежности. —

Со истиннымъ высокопочитаніемъ и преданностію кассѣ и лично Вамъ,

Вашего Святельства,

покорнѣйшій слуга

С. А. Обресковъ

№ 105^{го}
Вѣна
Июля ¹⁴/₂₆ дня
1823^{го} года.

по С^о Графю К. В. Нессельроду.

нашелся. Как с восхищением подчеркивал Ромен Роллан, в Мессе «нет ни одного слова, которое Бетховен написал бы случайно» [8, 201].

Издать «Торжественную мессу» в надежде, что она сама найдет путь, как начертано автором на первой странице партитуры, «от сердца к сердцу», также оказалось непросто. Бетховен вел переписку по поводу Мессы с несколькими издателями, но не встречал желаемого энтузиазма с их стороны. Гравировка огромной партитуры никогда не исполнявшегося и заведомо очень трудного произведения казалась издателям слишком дорогостоящим и безнадежно убыточным делом, и даже не отвергая предложение Бетховена напрямую, они выдвигали свои условия (например, предоставить вместе с партитурой также клавираусцуг, стоимость которого входила бы в общий гонорар). В конце 1822 года в кругу близких к Бетховену людей (к ним принадлежали его сведущий в коммерции брат Иоганн, добровольный помощник Антон Феликс Шиндлер и некоторые другие) возник план распространить партитуру «Торжественной мессы» в виде авторизованных рукописных копий среди европейских дворов и влиятельных музыкальных организаций (певческих академий, филармонических обществ и т. д.). Цена экземпляра составляла 50 дукатов, что было равнозначно примерно 450 флоринам, в то время как издатели соглашались выплатить за «Торжественную мессу» гонорар не выше 1000 флоринов. Если бы подписчиков набралось достаточное количество, Бетховен получил бы значительно больше денег, чем при продаже партитуры какому-то одному издателю, даже при вычете немалых затрат на изготовление копий.

Однако времена щедрого покровительства музыкальному искусству со стороны европейских властителей и богатых аристократов миновали. Годы наполеоновских войн разорили многих титулованных меценатов, а музыкальные общества в провинциальных немецких городах не были настолько богаты, чтобы покупать партитуру незнакомого произведения, которое они вряд ли могли бы исполнить собственными силами. Со всей Европы в итоге удалось набрать лишь десять подписчиков, имена которых позднее были напечатаны в первом издании «Торжественной мессы», вышедшем в свет в мае 1827 года в майнцском издательстве «Сыновья Б. Шотта» (см. ил. 1).

Перечень десяти подписчиков на рукописные копии помещался на следующей за титульным листом странице издания. Первым в этом списке стоит имя императора Александра I. Этого, разумеется, требовала иерархическая субординация, но в данном случае этикет не сильно расходился с сутью дела. Русский императорский двор принял предложение Бетховена без проволочек, в кратчайшие сроки.

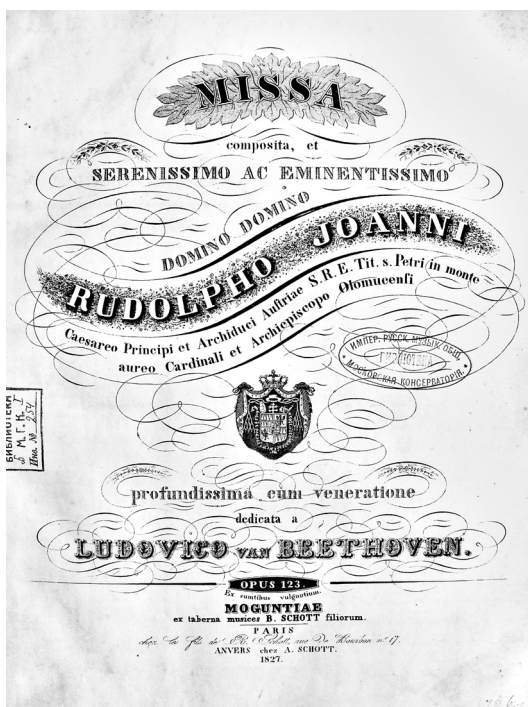
Ключевой фигурой в переговорах о «Торжественной мессе» стал князь Николай Борисович Голицын (1794–1866), заказавший Бетховену в конце 1822 года три струнных квартета и в течение последующих лет поддерживавший переписку с композитором. Голицын также подписался на «Торжественную мессу» от собственного имени, и не только ради пополнения своей коллекции бетховенских сочинений (о том, что он такую коллекцию собирает, князь сообщил

Бетховену в письме от 11 марта 1824 года²). Но, будучи виолончелистом и не владея навыками чтения столь сложных партитур, он решил устроить исполнение мессы в Петербурге, чтобы услышать ее вживую и познакомиться с этим шедевром столичную публику. Благодаря Голицыну мировая премьера «Торжественной мессы» состоялась, как известно, не в Вене, а в Санкт-Петербурге. Это случилось 26 марта / 7 апреля 1824 года, то есть примерно за месяц до исполнения трех частей мессы в Вене в концерте 7 мая. История петербургской премьеры «Торжественной мессы» достаточно хорошо освещена в статьях Натана Львовича Фишмана ([9], [16]).

Именно Голицын сумел годом ранее убедить императорскую чету в необходимости подписаться на партитуру мессы. Это явствует из его переписки с Бетховеном, которая приоткрывает «закулисную» сторону переговоров, не отраженных в официальных документах.

Официальные же документы, связанные с историей подписки Александра I на «Торжественную мессу», хранятся в Архиве внешней политики Российской империи (АВПРИ): фонд 1 (Административные дела), разряд II, опись 26, 1823: дело №36: «О подписке на сочинение издаваемое Лудвигом ван Бетгофеном»³.

Письмо Бетховена к Александру I, до недавних пор считавшееся утраченным, было опубликовано в 1997 году в переводе на русский язык в рамках заметки, помещенной в небольшой газете, не находящейся в поле зрения профессиональных ученых, и потому эта публикация прошла также мимо моего внимания [4]. Автор статьи, Михаил Алексеевич Додолев, историк, специализирующийся на наполеоновской эпохе, не будучи музыковедом, ограничился лишь



Ил. 1. «Торжественная месса». Титульный лист первого издания (1827). Экземпляр из Научно-музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева при Московской консерватории

² «Из всех Ваших сочинений есть одно, которое я никак не мог себе достать, а именно опус 56 — по-моему, это концерт для пианофорте, скрипки и виолончели», — писал Голицын Бетховену [5, 157].

³ Благодарю Директора историко-документального департамента МИД России Надежду Михайловну Бариннову и заведующую читальным залом АВПРИ Аллу Викторовну Абраменкову за предоставление сканированных копий всех документов дела и за любезное разрешение на их публикацию.

самой общей информацией, касающейся письма Бетховена, и привел его текст в переводе на русский язык без цитирования оригинала и без воспроизведения факсимиле. Эту заметку никак нельзя считать научной публикацией ни в текстологическом, ни в историческом отношении. Между тем документы, находящиеся в деле №36, заслуживают того, чтобы ввести их в научный обиход полностью и с надлежащими комментариями.

Русские тексты писем из дела №36 воспроизводятся мною в современной орфографии, кроме написания имен («Бетговен», как было принято в первой половине XIX века). Пунктуация оригинала также сохранена (см. ил. 2 на цветной вклейке).

Письмо от статс-секретаря Александра I Петра Андреевича Кикина (1776–1834)⁴ к министру иностранных дел графу Карлу Васильевичу Нессельроде⁵:

[Канцелярский номер красными чернилами]: №2836.
[Дата]: 23 мая 1823

Милостивый Государь,
Граф Карл Васильевич.

Прилагаемым при сем письмом присланным из Вены, фан Бетговен просит Государя Императора о дозволении ему поднести сочиненную им ораторию и об оказании ему пособия Высочайшею подпискою на издание оной.

На всеподданнейший доклад мой о сем, Государь Император высочайше повелеть соизволил, сообщить вашему сиятельству, что Его Величество на прошение сие соизволяет и поручает вам, Милостивый Государь, привести в исполнение сию Высочайшую волю.

С совершенным почтением и преданностию имею честь быть
Вашего сиятельства
покорнейший слуга
Петр Кикин⁶

[Канцелярская помета:] №1164.
«23» мая 1823.
Его сият[ельств]у Графу К. В. Нессельроде.

Из первого документа дела ясно, что решение императором уже принято, и осталось лишь оформить его, проведя по всем инстанциям. Так случалось отнюдь не всегда. В том же фонде в АВПРИ можно найти несколько дел по поводу аналогичных подношений императору со стороны известных музыкантов, и далеко не всегда притязания на высочайшую милость оказывались успешными.

⁴ Текст письма П. А. Кикина приводился в публикации М. А. Додолева, однако без факсимиле и текстологического комментария.

⁵ Формально Карл Васильевич (Карл Роберт) фон Нессельроде (1780–1862) с 1816 года являлся статс-секретарем, заведующим Коллегией иностранных дел, но фактически с 1822 года он был полноправным министром иностранных дел, причем занимал эту должность дольше кого-либо из своих предшественников, до 1856 года.

⁶ Текст написан рукой писца, кроме слов «покорнейший слуга» и подписи Кикина.

Почва для благоприятного решения, как уже говорилось, была подготовлена князем Голицыным. 26 марта 1823 года Бетховен отправил Голицыну письмо с просьбой о ходатайстве перед императором Александром по поводу подписки на «Торжественную мессу» [10, №№ 1619 и 1620]⁷. В том же пакете, очевидно, содержалось и обращение Бетховена непосредственно к императору, а также к императрице. Все эти письма, скорее всего, были отправлены не через тогдашнего русского посла в Вене Дмитрия Павловича Татищева, с которым у Бетховена не было личных контактов⁸.

Проще всего князю Голицыну оказалось получить доступ не к императору, который часто находился в разъездах, а к императрице Елизавете Алексеевне. 16/28 мая 1823 года Голицын сообщил Бетховену: «Ваше письмо я отдал на высочайшее рассмотрение, и как только будет какой бы то ни было ответ, я обязуюсь Вам его сообщить» [5, 149]. А 2 июня он писал: «Сообщаю Вам, милостивый государь, что Ваше письмо было передано Ее Величеству и что Она сооблаговолила пойти навстречу Вашей просьбе. Указания будут отданы министерству иностранных дел, дабы Вы узнали о решении Ее Величества через наше посольство в Вене» [5, 150].

К сожалению, следов письма Бетховена к Елизавете Алексеевне мне обнаружить не удалось ни в АВПРИ, ни в других крупных отечественных архивах, в которых хранятся бумаги императрицы (РГИА и ГАРФ). Однако из писем Голицына нетрудно заключить, что Александр I подписался на «Торжественную мессу» после разговора с супругой, которая должна была хорошо помнить Бетховена еще со времен Венского конгресса 1814–1815 года. Тогда Елизавета Алексеевна посетила одно из представлений оперы «Фиделио» в Кернтнер-тортеатре (28 октября 1814 года)⁹ и гала-концерт Бетховена в Большом Редутном зале дворца Хофбург (29 ноября), после чего вознаградила композитора солидной суммой в 200 червонных (примерно 900 флоринов). В благодарность за этот великодушный жест композитор преподнес ей Полонез для фортепиано ор. 89, оговорив, что не рассчитывает ни на какой ответный подарок со стороны Ее величества [2, №544, 267–268]. Получил ли тогда Бетховен личную аудиенцию у императрицы, выяснить не удалось, но интерес к его творчеству она несомненно проявила. В 1823 году Голицын, вероятно, рассказал ей о постигшей композитора полной глухоте (в 1815 году он еще мог дирижировать) и о его трудном материальном положении. Доброта, сострадательность и великодушие, присущие Елизавете Алексеевне, должны были сыграть здесь решающую роль, даже если творчество Бетховена в целом не было ей близко.

Что касается автора первого из приводимых здесь писем, то Петр Андреевич Кикин также являлся не просто царедворцем, а видной фигурой не только в придворной, но и в общественной жизни Петербурга. Кикин был

⁷ Дата «26 марта», а не «25 марта», уточнена мною здесь на основании приводимых далее документов.

⁸ Дмитрий Павлович Татищев (1767–1845) являлся с 5 февраля 1822, собственно, посланником с особым поручением; полномочным послом в Вене он стал 22 августа 1826 года.

⁹ Об этом упоминается только в дневнике журналиста Карла Бертуха [15, 42].

участником Отечественной войны 1812 года и зарубежного похода русской армии в 1813–1814 годах (как и князь Голицын). Выйдя после войны в отставку с военной службы, в 1816 году он сделался статс-секретарем Александра I и спустя некоторое время активно занялся меценатством в сфере изобразительных искусств. В 1820 Кикин вместе с несколькими единомышленниками из числа богатых аристократов организовал «Общество поощрения художников», на средства которого, в частности, русские живописцы и скульпторы ездили учиться за границу.

Письмо Бетховена к императору Александру помещено в деле №36 вслед за письмом Кикина.



Ил. 2. П. А. Кикин. Гравюра по портрету работы К. Брюллова

Поскольку речь идет о документе, довольно важном для истории музыки, приведем здесь не только факсимиле, расшифровку французского текста и перевод на русский язык, но и текстологическое описание.

Письмо написано на стандартной бумаге размером 32,5x20,5 см, с водяными знаками фирмы Holland. Оригинальный текст выполнен черными чернилами рукой Антона Феликса Шиндлера, подпись — автограф Бетховена с характерным росчерком под последней буквой. На верхнем поле имеются канцелярские пометы на русском языке, сделанные черными и красными чернилами (см. ил. 3 на цветной вклейке).

[Канцелярские пометы]: 1991. [Красным]: К №2835. [Черным]: 14 мая 823.

Votre Majesté!

Le sousigné vient de finir un Oeuvre qu'il croit la plus accomplie de ses productions. C'est une grande Messe solennelle à quatre voix, avec des Choeurs et à grand Orchestre; elle se prête de même à être exécutée en Oratoire.

Animé du desir de présenter avec le plus profond respect à Votre Majesté un exemplaire de cette Messe en partition, le Compositeur la supplie de vouloir bien lui en accorder la permission.

La copie de la partition entraînant des dépenses considérables, le sousigné prend la liberté de faire observer à Votre Majesté, qu' il a ponté l' honoraire de son Oeuvre à Cinquante ducats. S' il pouvoit se flatter de l'honneur distingué d'avoir Votre Majesté au nombre de ses très-hauts Suscripteurs, il en augurerait le plus beau succès, et pour sa gloire et pour son intérêt.

Que Votre Majesté daigne accepter l' hommage sincère de plus respectueux de ses serviteurs

Vienne le 26^{me} Mars 1823

Louis van Beethoven

Ваше Величество!

Нижеподписавшийся только что завершил Произведение, которое он считает самым совершенным из своих сочинений. Это большая Торжественная Месса для четырех голосов, с Хорами и с большим Оркестром; ее можно также исполнять в качестве Оратории.

Преисполненный желанием почтительнейше преподнести Вашему Величеству экземпляр этой Мессы в партитуре, Композитор покорнейше просит всемилостиво пожаловать ваше благосклонное на то соизволение.

Копирование партитуры повлекло за собою значительные издержки, и нижеподписавшийся берет на себя смелость обратить внимание Вашего Величества, что он назначил за свое Произведение гонорар в Пятьдесят дукатов. Если оправдается лестная для него надежда, что Ваше Величество окажете ему особую честь, войдя в число его высочайших Подписчиков, то это ознаменует самый прекрасный успех как для его славы, так и для его пользы.

Да соизволит Ваше Величество принять знак искреннейшего уважения от самого почтительного из своих слуг

Вена, 26 марта 1823

Луи ван Бетховена

Приведенное письмо — отнюдь не единственное в своем роде. Более того, оно вполне стандартно и не содержит в себе ничего индивидуального.

В течение нескольких месяцев, начиная с января 1823 года, Бетховен с помощью Антона Феликса Шиндлера распространял подобные приглашения подписаться на копии «Торжественной мессы», адресованные многим властителям Европы. Около 23 января 1823 года Бетховен послал Шиндлеру календарь, в котором были заложены закладками адреса всех находившихся в Вене посольств, и Шиндлер тотчас приступил к копированию писем и их доставке. В общей сложности было изготовлено 28 приглашений подписаться на мессу [14, I, 791].

23 января приглашения были направлены в посольства Бадена, Баварии, Вюртемберга и Саксонии; в феврале — письма в Берлин, Веймар (здесь Бетховен дополнительно просил выступить в качестве посредника Иоганна Вольфганга Гёте, но тщетно — поэт не откликнулся ни словом), Дармштадт, Копенгаген, Мекленбург, Тоскану; 1 марта ушло письмо в Париж (в этом случае Бетховен

попросил о дополнительном ходатайстве Луиджи Керубини, и оно оказалось успешным). Еще в начале февраля Шиндлер извещал Бетховена, что приготовил письмо и в Россию¹⁰, но, судя по дате в автографе, оно было отправлено лишь 26 марта.

Тексты писем были стандартными, но некоторыми содержательными деталями, помимо имен адресатов, все-таки отличались. Основных вариантов текста было два: на немецком языке — предназначенный для адресатов в Германии, более пространственный и выдержанный в более высокопарном стиле, и на французском языке — для рассылки в другие государства, более строгий и сжатый.

Приведем перевод стандартного письма на немецком языке, адресованного в венское посольство Великого княжества Гессенского. Письма, датированные тем же днем и отправленные в посольства Бадена, Баварии, Мекленбурга, Саксонии, Пруссии, Веймара и Вюртемберга, идентичны по содержанию; меняются лишь обращения к адресатам.

Вена, 23 января 1823

Нижеподписавшийся изъявляет желание предложить высочайшему двору в Касселе свое новейшее произведение, которое он считает самым удачным творением своего духа.

Это — большая торжественная Месса для четырех сольных голосов с хорами и полным большим оркестром, в партитуре, которая может также исполняться в качестве большой оратории.

Потому он просит высокое посольство Его королевского высочества курфюрста Гессен-Кассельского посодействовать ему в получении на то необходимого разрешения данного высочайшего двора.

Поскольку же копирование партитуры привело к значительным издержкам, автор полагает, что назначенный им гонорар в 50 дукатов золотом не будет сочтен непомерно высоким.

Вышеупомянутое произведение не предназначено к распространению в печатном виде.

Людви́г ван Бетховен¹¹.

Обычно приглашения переправлялись через посольства. Но в ряде случаев Бетховен лично обращался к европейским монархам — иногда также через посольства, иногда каким-то другим образом. В начале февраля 1823 года Бетховен отправил письмо великому герцогу Людови́гу I Гессен-Дармштадтскому (1753–1830).

Вена, 5 февраля 1823

Ваше королевское высочество!

Нижеподписавшийся недавно завершил свое новейшее произведение, которое считает наиболее удачным из всех им созданных.

Это — большая торжественная месса для четырех голосов-соло, с хорами и полным большим оркестром, пригодная для исполнения и в качестве оратории.

¹⁰ «Баден, Вюртемберг, Бавария, Саксония, Мекленбург — Пруссия, Россия, Веймар, кое-что я не припомню, но написано всем» [11, 362].

¹¹ Цит. по [3, № 1150, 83–84]. Оригинал на немецком языке написан рукой Шиндлера и подписан Бетховеном [10, № 1525, 5].

Он делеет поэтому желание почтительнейше предоставить Вашему королевскому высочеству экземпляр этой мессы в партитуре и покорнейше просит Ваше королевское высочество всемилостиво пожаловать высочайшее на то соизволение.

Поскольку переписка партитуры требует все же значительных затрат, нижеподписавшийся осмелится предложить Вашему королевскому высочеству, чтобы за это большое сочинение был определен умеренный гонорар в пятьдесят дукатов, и он льстит себя надеждой удостоиться особой чести — права включить Ваше королевское высочество в число самых выдающихся своих подписчиков.

Вашего королевского высочества покорнейший
Людвиг ван Бетховен¹²

Точно такие же письма Бетховен послал другим немецким князьям и королям, в том числе Фридриху Вильгельму III, королю Пруссии, а также Фридриху VI, королю Дании [10, №№ 1551–1555]. Как нетрудно заметить, из первого абзаца исчезло выпренное выражение, характеризующее «Торжественную мессу» как «творение духа», зато в последнем абзаце появились слова об «умеренности» гонорара. Французский же текст оказался еще более лаконичным, зато в нем выражалась надежда, что благосклонность августейшего мецената будет способствовать успеху произведения.

Французский вариант текста, совершенно идентичный тексту письма к Александру I, был адресован 26 февраля 1823 года королю Швеции Карлу XIV Юхану, которого Бетховен помнил как революционного генерала Жана-Батиста Жюля Бернадота¹³, недолгое время находившегося в 1798 году в Вене в качестве посла Французской республики¹⁴. Стандартное приглашение подписаться на «Торжественную мессу» было приложено к более личному и более пространному письму к Карлу XIV Юхану от 1 марта 1823 года, где композитор почтительно напоминал ему об их давнем знакомстве [3, № 1184, 126–127; 10, № 1585, 64]. Такие же письма на французском языке были отправлены 1 марта 1823 года в Париж королю Людовику XVIII (текст не сохранился) и 7 апреля — в Неаполь, королю Обеих Сицилий Фердинанду I [10, №№ 1599 и 1623].

Следовательно, письмо Бетховена к Александру I не включает в себе ничего индивидуального, кроме способа его передачи адресату — фактически по цепочке из рук в руки, а не официальным путем. Поэтому для исследователя

¹² Цит. по: [3, № 1165, 97–98]. Оригинал на немецком языке [10, № 1550, 27].

¹³ Написание фамилии Бернадота приводится в соответствии с традицией, установившейся в русской историографии еще в XIX веке, хотя возможен и вариант «Бернадотт».

¹⁴ Пребывание посла в Вене завершилось крупным политическим скандалом и разрывом дипломатических отношений между Францией и Австрией. Вывесив 13 апреля 1798 года республиканский триколор на балконе посольства, Бернадот спровоцировал штурм посольства разгневанными венцами. Инцидент был описан несколькими очевидцами и современниками событий. В частности, посол России в Вене граф А. К. Разумовский отправил 15 апреля 1798 года подробную депешу императору Павлу I (АВПРИ, Ф. 831: «Сношения России с Австрией»). Опись 32/6. Дело 873. Листы 1–10).

здесь интересен не столько сам текст, сколько сопутствовавший ему исторический фон.

После принятия царем положительного решения оставалось лишь отдать соответствующие распоряжения министру иностранных дел, дабы тот передал их российскому посольству в Вене. Однако выработка словесных формулировок этих распоряжений оказалась не очень простой задачей. Ситуация выходила за рамки привычной практики подобных «подношений». Речь шла не о посвящении императору и не просто о каком-то даре, вознаграждение за который всегда оставалось на усмотрение монарха, а о принятии подписки с объявленной стоимостью, причем самой партитуры никто еще не видел. Было также не совсем понятно, идет ли речь о печатном издании или о рукописи (распространение столь крупного произведения в рукописных копиях — редкость для начала XIX века), и каков жанр произведения. Понятно, что при дворе православного царя месса на католический текст не могла найти практического применения, но сам композитор в первом же абзаце своего письма назвал ее «ораторией».

В деле №36 имеется черновик письма от 30 мая 1823 года министра иностранных дел графа Нессельроде к Александру Михайловичу Обрескову (1789–1885), потомственному дипломату, поверенному в делах России при посольстве в Вене. Нессельроде не совсем свободно изъяснялся по-русски, и черновики его служебных писем, с которыми мне довелось познакомиться в других делах, хранящихся в АВПРИ, изобилуют многочисленными исправлениями, как вынесенными на широкое левое поле, так и добавленными внутри текста. Но в данном случае Нессельроде пришлось особенно тщательно выбирать слова еще и потому, что процедура принятия императором подписки на мессу оказалась совсем не рутинной: прецедентов, по сути, не было (см. ил. 4а и 4б на цветной вклейке).

Обрескову

От Гр[афа]. Нессельроде
№2835

М[илостивый] Г[осударь] мой, Александр Михайлович!

Жительствовавший в Вене Лудвиг фан Бетговен прислал к Государю Императору прилагаемое при сем в копии письмо, в котором просит ~~о дозволении~~ ~~поднести~~ удостоить Его Величества ~~сочиненную им ораторию и об оказании~~ ему пособия высочайшею подпискою ~~нового сочинения~~ издаваемое им ~~на издание оной~~ музыкальное сочинение¹⁵.

По воспоследовавшему на просьбу Бетговена высочайшему соизволению, покорнейше прошу Вас, М[илостивый] Г[осударь] мой, подписаться на один экземпляр ~~издаваемого сим иностранцем музыкального упоминаемого~~ сочинения, ~~от имени для библиотеки Его Величества для Его Величества.~~

¹⁵ Отдадим должное точности формулировки в письме Нессельроде. «Издаваемое» значит еще не изданное сочинение, то есть речь идет не о приобретении автографа и не о подписке на печатный экземпляр, а о поддержке планируемого издания. В то время под изданием еще могло пониматься распространение произведения в виде рукописных копий (именно таким образом в 1814–1815 годах Бетховен и Г. Ф. Трейчке распространяли экземпляры партитуры и либретто оперы «Фиделио»).

Употребленные же вами на сие деньги поставить в счет чрезвычайных ваших издержек.

Примите, М.Г. уверения

На левом поле первой страницы письма имеются канцелярские пометы и датировка (30 мая 1823).

Аналогичную по содержанию записку, датированную тем же днем, Нессельроде адресовал Кикину, и вновь, несмотря на краткость документа, исправлял в нем слова, явно вызывавшие у министра сомнения (см. ил. 5 на цветной вклейке).

Кикину.

От Гр[афа]. Нессельрода.

№2835.

М[илостивый] Г[осударь] мой,

Петр Андреевич!

В следствие отношения Вашего прев^{ва} от 23. Мая под №1164^м я поручил поверенному в делах в Вене Г. Обрескову подписаться для Его Императорского Величества на один экземпляр издаваемого на сочиненную Г. Бетговеном ораторию музыкального сочинения для Библиотеки Его Имп^{го} Велич^{ва}.

О чем извещаю вас, М. Г. мой, имею честь быть

/росчерк/

Мая 30 дня 1823.

№3500

Обе записки Нессельроде могут произвести впечатление, будто их автор совершенно не представлял себе, кто такой Бетховен, и вообще не разбирался в музыке. Но оба эти поверхностные суждения неверны, что вытекает не только из письма Голицына к Бетховену от 16 июня 1824 года ([5, 161], подробнее об этом письме будет сказано ниже), но и из фактов биографии Нессельроде.

В 1814–1815 годах граф присутствовал на Венском конгрессе, причем не просто как член свиты императора, а как один из активнейших участников выработки итоговых решений с российской стороны наряду с графом Разумовским и графом Густавом Оттоновичем Штакельбергом. Во время Венского конгресса слава Бетховена достигла своего апогея. Его гала-концерт 29 ноября 1814 года посетили почти все монархи и князья, съехавшиеся на конгресс, в том числе Александр I с супругой и сестрами Марией Павловной и Екатериной Павловной. Вероятно, там мог быть и граф Нессельроде. После этого состоялись еще два авторских концерта Бетховена практически с той же программой, в придворном Кернтнертортеатре постоянно шла его опера «Фиделио», а в двух гала-концертах во дворце Хофбург, данных 23 декабря 1814 и 25 января 1815 года в честь Александра I и Елизаветы Алексеевны, звучали в том числе и произведения Бетховена. Так что ничего не знать о Бетховене граф Нессельроде вряд ли мог. Некоторые крупные вокально-симфонические произведения Бетховена в 1810-х — начале 1820-х годов уже исполнялись в Петербурге: оратория «Христос на Масличной горе» (с 1813 года звучала неоднократно), опера «Фиделио» (1818 и 1819), Фантазия для фортепиано, хора и оркестра оп. 80 (1822).

Что касается собственных музыкальных увлечений Нессельроде, то, хотя он и не являлся таким выдающимся дилетантом, как князь Голицын или братья Михаил и Матвей Юрьевичи Виельгорские, в 1828 году Нессельроде стал одним из соучредителей петербургского Общества любителей музыки [7, II, 154]. Поэтому несколько мучительный поиск слов в приведенных выше двух записках Нессельроде свидетельствует скорее о его желании подобрать наиболее обобщенное обозначение («музыкальное сочинение»), поскольку он прекрасно понимал, что месса и оратория это далеко не одно и то же. Вычеркнутая в обоих текстах фраза «для библиотеки Его Величества» выдает происходившие, вероятно, в кулуарах переговоры о том, как следовало далее поступить с подписным экземпляром. Не исключено, что император Александр намеревался распорядиться партитурой по-своему (например, передать ее в библиотеку Елизаветы Алексеевны, у которой было богатое нотное собрание). К сожалению, никаких следов полученного экземпляра ни мне, ни моим коллегам в Петербурге выявить пока не удалось.

Интересно сравнить формулировку решения Александра I, выработанную в приведенных выше записках Нессельроде, с аналогичными сохранившимися служебными письмами, исходившими от других европейских дворов. В частности, 8 февраля 1823 года штатс-секретарь короля Вюртемберга, барон Кристиан Людвиг Август фон Фельнагель (Vellnagel, 1764–1853) ответил на приглашение к подписке на «Торжественную мессу», присланное в Штутгарт через венское посольство. Ответ был адресован послу в Вене, барону Фридриху Августу Гремпу фон Фройденштайну (Grempp von Freudenstein, 1783–1827). Фельнагель сообщал Гремпу, что довел до сведения короля Вильгельма I предложение Бетховена, однако король просил, поблагодарив композитора, все же ответить отказом, поскольку «не смог найти должного применения» его музыкальному сочинению¹⁶. Двор Вюртемберга был протестантским, и понятно, что католическая месса действительно не могла там звучать в своем оригинальном виде. Но и католический двор Мюнхена ответил отказом, мотивируя его совсем другими обстоятельствами, которые в глазах Бетховена должны были выглядеть отчасти оскорбительными. Министр иностранных дел (то есть коллега Нессельроде) граф Алоис Франц Ксавер фон Рехберг (Rechberg, 1766–1849) по поручению короля Баварии Максимилиана Йозефа писал 25 февраля 1823 года послу в Вене барону Иоганну Готлибу Эдуарду фон Штайнлейну (Stainlein):

Государственное министерство Королевского Дома и Иностранных дел.

По высочайшему поручению Его Величества Короля.

Согласно суждению интенданта придворной музыки, придворная капелла располагает столькими произведениями в церковном стиле, сочиненными самыми прославленными мастерами, что по причине такового многообразия большая их часть не может быть исполнена, разве что во фрагментах, и потому нет возможности заказать приобретение новейшей Торжественной мессы знаменитого композитора Бетховена. Такое решение доводится до сведения посла ф. Штайнлейна в ответ на его представление от 25 января.

Гр. ф. Рехберг¹⁷

¹⁶ «...jedoch keinen Gebrauch davon zu machen wissen» [10, 14].



Ил. 3. К. В. Нессельроде. Портрет работы Луи-Леопольда Робера (рубеж 1820-х и 1830-х годов)

На самом деле интендант барон Сигизмунд фон Румлинг (Rumling, после 1739–1825) вынес не столь категоричное суждение: ему показалось, что цена за рукописную копию партитуры «Торжественной мессы» непомерно высока, и чтобы исполнить произведение, пришлось бы потратиться на изготовление голосов, поэтому он рекомендовал приобрести мессу, когда она выйдет в свет в виде печатного издания и будет стоить ощутимо дешевле, и его отзыв сопровождался всевозможными похвалами в адрес Бетховена: «Следует дожидаться момента, когда это произведение гениального автора будет издано и станет публичным достоянием. К тому времени и по такому случаю королевское управление Придворной музыкой окажется в состоянии приобрести экземпляр этой Мессы и преумножить тем самым имеющуюся у него сокровищницу классических церковных произведений этим новым шедевром» [10, 13]. Румлинг сам был композитором и, конечно, представлял себе значение творчества Бетховена, но в данном случае его устами говорил государственный служащий, призванный экономить казенные деньги, и министр Рехберг положился на его мнение. Король же Баварии музыкой Бетховена, по-видимому, вовсе не интересовался.

¹⁷ Это письмо составляет лишь часть служебной переписки между посольством Мюнхена и королевским двором, опубликованной в собрании писем Бетховена под редакцией Зигхарда Бранденбурга [10, 12–13].

Еще обиднее для Бетховена должен был прозвучать отказ подписаться на «Торжественную мессу», полученный от князя Николая II Эстергази — единственного из австрийских вельмож, к которому композитор рискнул обратиться с такой просьбой. Эстергази давно был знаком с Бетховеном и даже сам заказал ему в 1807 году его первую Мессу C-dur op. 86, которая, правда, князю не понравилась и потому вышла в свет с посвящением другому меценату, князю Фердинанду Кинскому (к сожалению, тот погиб в 1812 году, а его наследники не очень интересовались творчеством Бетховена). Решая вопрос о подписке, Эстергази обратился к своему капеллану, композитору и пианисту аббату Йозефу Гелинеку, который также знал Бетховена с первых лет его пребывания в Вене и некоторое время конкурировал с ним за право считаться первым из венских виртуозов. Гелинек ответил князю письменно: «Поскольку я не могу вынести какое-либо суждение о столь крупном произведении, ни разу его не слышав, то мне остается лишь предоставить свойственному Вашей Светлости милосердию и мягкосердечию право решать, оказать ли поддержку этому прославленному композитору» [10, 135]. На сей раз великодушие изменило князю, и в своем письме от 8 июля 1823 года он сообщил Бетховену, что не видит практического смысла участвовать в подписке: «в настоящее время я не намереваюсь пополнять мое собрание месс» [10, №1674, 152].

На этом фоне отсутствие каких-либо колебаний и оговорок со стороны российского двора выглядело приятным контрастом. Тщательно сформулированное указание графа Нессельроде было отослано в Вену, откуда уполномоченный в делах Александр Михайлович Обресков сообщил ему о выполнении царской воли (см. ил. 6 на цветной вклейке).

В госуд. Коллегию Иностр. Дел
[Красными чернилами:] №4234. [Черными чернилами, дата получения:]
27^{го} Июля 1823.

Милостивый Государь
Граф Карл Васильевич,

В следствие предписания Вашего Сиятельства от 30 мая под №3499^м я немедленно подписался для Его Императорского Величества на один Экземпляр Сочинения жительствоющего в Вене Лудвига фан Бетговена и внес следующие за сию подписку пятьдесят червонных золотом в счет чрезвычайных Миссии издержек. Как скоро приведено будет к окончанию упоминаемое Сочинение, я не премину доставить таковое по принадлежности. —

С истинным высокопочитанием и преданностию честь имею быть,
Вашего Сиятельства,
покорнейший Слуга

А. Обресков

№105^й
Вена
Июля 14^{го}/26 дня
1823^{го} года.
Его С^{ву} графу К. В. Нессельроду¹⁸.

За несколько дней до отправки этого письма, 9 июля 1823 года, Шиндлер извещал Бетховена: «Имею удовольствие сообщить Вам, что по приказу императора всех россов в качестве русского контингента сюда явились 50 закованных в латы всадников, чтобы воевать за отечество под Вашими знаменами. Начальник сего передового отряда — русский советник» [10, № 1696, 178]. Шутливая «милитаризованная» лексика использовалась в письмах Бетховена со времен окончания наполеоновских войн и Венского конгресса, особенно в общении с сотрудниками венского издательства «З. А. Штейнер и К^о» (себя Бетховен именовал Генералиссимусом, Штейнера — Генерал-лейтенантом, его помощника Тобиаса Хаслингера — Адъютантом, и т. д.; см., например: [2; №№ 570, 571, 609, 653]). В данном случае 50 всадников обозначали 50 золотых дукатов (или червонных в российской валюте), а под начальником отряда подразумевался, по-видимому, советник посольства Григорий Афанасьевич Кудрявский (1785–1844), имя которого упоминается в разговорных тетрадах Бетховена за этот период.

Однако торжествовать победу было еще рано: очевидно, Шиндлер получил лишь информацию о благоприятном решении Александра I и о выделении денег на подписку, но сами «50 закованных в латы всадников» в течение некоторого времени не покидали стен посольства. Вероятно, Обресков не очень спешил выдавать деньги за партитуру, которой пока никто не видел. Вскоре после 9 июля Бетховен писал Шиндлеру:

Здесь приложено письмо к г[осподину] ф[он] Обрескову¹⁹. Так что отнесите его туда. Касательно денег скажите, что им достаточно лишь послать мне расписку, чтобы потом их мог получить предъявитель, с которым я ее перешлю туда. <...> Не говорите там ничего, кроме самого необходимого, иначе это вызовет раздражение. Равным образом не говорите, будто месса еще не готова. Это неправда, поскольку новые части — лишь добавление. — Увольте меня от всего остального.

С наилучшими пожеланиями,
наставник Папагено²⁰.

Я дал Ваш адрес. Если понадобится, подскажите, только неназойливо, где это находится. И что Франция тоже направляла деньги для меня Вам. И помните постоянно, что подобные люди представляют Его Величество [3, № 1259, 207–208].

«Торжественная месса» действительно была полностью готова. 19 марта 1823 года Бетховен вручил эрцгерцогу Рудольфу чистовую копию с посвящением на титульном листе [17, 362]. Однако весной и летом 1823 года композитор все еще вынашивал идею добавить к мессе, и без того колоссальной по объему,

¹⁸ Письмо написано рукой секретаря и подписано Обресковым. Пометы наверху листа (входящий номер и дата получения) добавлены в канцелярии Нессельроде.

¹⁹ Этого письма мне пока обнаружить не удалось.

²⁰ Прозвищем «Папагено» в честь не в меру говорливого персонажа моцартовской «Волшебной флейты» Бетховен наделил Шиндлера, который нередко разглашал сугубо конфиденциальную информацию. Свое предыдущее письмо к Бетховену Шиндлер написал «Fidelissimus Pap-po» («Преданнейший Папагено»; [10, 178]).

три части на тексты проприя — Градуал, Офферторий и гимн *Tantum ergo*. Эта идея реализована не была, но слухи о том, что Бетховен еще продолжает работать над мессой, по Вене ходили (возможно, не без вины разговорчивого Шиндлера). Тем временем полным ходом шла переписка копий, предназначенных для отсылки заказчикам, и Бетховен вычитывал каждый экземпляр, что требовало немало времени и усилий. Чтобы положить конец компрометирующим слухам, он 15 июля 1823 года попросил у эрцгерцога Рудольфа письменное свидетельство, «которое своим содержанием подтверждало бы, что большую мессу я написал для В[ашего] и[мператорского] в[ысочества], что она уже продолжительное время находится в Вашем владении и что Вы милостиво разрешили сделать ее общедоступной. <...> Это свидетельство будет иметь для меня важное значение, ибо как мог я подумать о своих скромных талантах, что они на меня навлекут столько зависти, преследований и клеветы?» [3, № 1261, 212]. Оправдываясь перед эрцгерцогом за свой самовольный шаг — устроить подписку на мессу в тот период, когда партитурой, согласно правилам, должен был владеть носитель посвящения, Бетховен в том же письме несколькими строками ниже заверял Рудольфа: «Если когда-нибудь позднее месса появится в печати, то я надеюсь на дозволение посвятить В. и. В. также и издание. И только потом последует перечень немногих высокопоставленных подписчиков» [там же, 212]. Отсюда можно заключить, что Бетховен в принципе не исключал посвящение печатного издания «Торжественной мессы» какому-то другому лицу, помимо Рудольфа, — это важно представлять себе в свете дальнейшей переписки Бетховена с Голицыным.

Эрцгерцог согласился дать просимое свидетельство, и Бетховен снял с документа две заверенные копии, чтобы представить их в посольства России и Пруссии как гарантию скорого получения ими рукописных партитур мессы. В записке Бетховена к Шиндлеру говорится: «Пришлите, пожалуйста, вместе с оригиналом и заверенную копию, так как ее сегодня же отправляют в Петербург» [3, № 1271, 224]. Поскольку письмо Обрескова к Нессельроде от 14/26 июля 1823 года ранее не было известно, теперь появляется возможность датировать записку Бетховена к Шиндлеру более точно. Вероятно, она была написана около этого же времени, и предполагалось, что копия свидетельства о полной готовности «Торжественной мессы» будет отправлена в Петербург вместе с депешей Обрескова. Но в материалах изученного мною дела этого свидетельства или каких-то упоминаний о нем не обнаружено. Возможно, оно осталось в канцелярии русского посольства в Вене.

Все лето и большую часть сентября 1823 года Бетховен, пытаясь поправить пошатнувшееся здоровье, провел за городом, сначала в Хетцендорфе, а затем в Бадене, и в Вене бывал редко. Работа над копированием подписных экземпляров «Торжественной мессы» и над их корректурой осложнялась и замедлялась стечением печальных обстоятельств: болезнью глаз Бетховена (конъюнктивит) и кончиной 6 августа Венцеля Шлеммера — основного копииста Бетховена, с которым тот сотрудничал много лет. Конечно, Шлеммер не самолично изготавливал десять копий «Торжественной мессы»; под его начальством работало

несколько переписчиков, однако именно Шлеммеру композитор мог доверять, а его подручным, оставшимся без строгого руководства, — не всегда.

Несколько экземпляров мессы были разосланы в течение сентября и октября 1823 года. По-видимому, Обресков начал проявлять нетерпение, о котором известил композитора через того же Шиндлера. Бетховен отреагировал на это запиской к Шиндлеру, из которой можно заключить, что примерно в конце октября композитор лично посетил российское посольство вслед за передачей пакета с готовой партитурой «Торжественной мессы»: «Прилагаю пакет для русского посольства и прошу его тотчас же доставить. Кстати, скажите, что в ближайшие дни я приду к нему сам, так как меня обижает проявленное недоверие. Благодарение Богу, я еще могу доказать, что ни в коей мере не заслужил подобного отношения, и мое чувство собственного достоинства этого не допустит» [3, № 1299, 253]. Процитированная записка не датирована, а Шиндлер ошибочно относил ее к зиме 1824 года, что безусловно неверно. Н. Л. Фишман предложил датировать записку концом октября — началом ноября 1823 года на основании сопоставления с публикацией в петербургской газете «Русский инвалид, или Военные ведомости» от 21 ноября 1823 года, где говорилось: «Знаменитый Бетховен недавно привел к окончанию большую ораторию, которую он сам постановляет выше всех своих сочинений. Многим из наших читателей, без сомнения, приятно будет узнать, что доселе существует только один экземпляр сей оратории в манускрипте и что оный находится здесь, в С.-Петербурге» [там же, 253–254]. Заметка была напечатана анонимно, из нее следовало, что к началу ноября как минимум одна из авторизованных копий уже находилась в Петербурге — но возможно, что уже не одна, а две, о чем автор заметки еще не имел понятия. Ведь, помимо императора Александра, подписаться на мессу 3 августа 1823 года изъявил желание князь Голицын, и предназначенный ему экземпляр был отправлен из Вены 22 октября 1823 года через банковскую фирму Йозефа Геникштейна [19, 556]. Голицын с самого начала был осведомлен о принятии подписки царским двором и не мог не знать, что в Россию должны были быть посланы два экземпляра партитуры. Даже если их отправка осуществлялась не одновременно, то экземпляр, предназначенный для императора Александра, мог быть вручен кому-то из сотрудников русского посольства (возможно, самому Обрескову) примерно в те же сроки. Следовательно, заметку в газете поместил не Голицын, а человек, близкий ко двору.

Полной загадкой остается для нас судьба обеих рукописных копий «Торжественной мессы», отправленных осенью 1823 года в Петербург. Премьера 26 марта / 7 апреля 1824 года была осуществлена по экземпляру Голицына, выверенному им лично. Что случилось потом с партитурой и с голосами, размноженными для концерта, неизвестно. Князь Голицын очень дорожил своим музыкальным собранием, однако печальные обстоятельства его жизни (разорение в 1825 году, вынужденное возвращение в действующую армию, неоднократные переезды из имения в имение) могли привести к невосполнимым утратам, даже если не винить в гибели его архива разрушительные катастрофы XX века. Но почему затерялись следы копии «Торжественной

мессы», присланной императору Александру I, совершенно непонятно. Поиски в архивах безусловно стоит продолжить²¹.

У истории с подпиской Александра I на «Торжественную мессу» было не только благополучное завершение, но и возможное, однако так и не случившееся, продолжение. В письме Бетховена к князю Голицыну от 26 мая 1824 года композитор выразил неожиданное желание упрочить свои связи с русским императорским домом: «Не окажется ли в результате Ваших усилий возможным посвятить мессу ее величеству русской императрице? Возможно, что столь великодушный монарх, как российский император, мог бы даже выделить мне ежегодную пенсию, а за это я посылал бы все мои крупные произведения в первую очередь его величеству, а также наискорейшим образом исполнял бы заказы его величества; и тем самым материальная помощь могла бы оказываться также и страждущему человечеству» [3, № 1356, 315].

Первое из предложений Бетховена — посвятить «Торжественную мессу» императрице Елизавете Алексеевне — может показаться странным, учитывая, что ранее Бетховен уже посвятил свое произведение эрцгерцогу Рудольфу и вручил ему партитуру с соответствующей надписью. Но, как говорилось выше, для композитора существовала разница между посвящением в рукописной копии и в печатном издании; речь шла именно о втором варианте. К этому времени Бетховен уже заключил соглашение с издательством «Сыновья Б. Шотта» о публикации ряда своих крупных сочинений, включая «Торжественную мессу» и Девятую симфонию. Предполагаемое посвящение издания мессы русской императрице было обусловлено как благодарностью Бетховена за проявленную ею чуткость и решающую роль в принятии подписки Александром I, так и вполне понятными меркантильными соображениями. Но в данном случае Голицын был не в состоянии ничем помочь Бетховену: вопрос о посвящении находился не в его компетенции. В своем письме от 16 июня 1824 года князь сообщал Бетховену: «Согласно недавно изданному и опубликованному во всех газетах указу, все иностранные артисты, желающие посвятить свои произведения Е[го] В[еличеству], должны обращаться к министру иностранных дел графу Нессельроде. Если Вы намерены посвятить свою мессу Е[го] В[еличеству], я советую Вам просто написать гр[афу] Нессельроде: Ваше имя под письмом будет наилучшей рекомендацией, а граф имеет честь быть музыкантом» [5, 161].

Указ императора Александра I датирован 29 февраля 1824 года; на русском языке он был опубликован в отечественной прессе, а на французском разослан во все посольства России за рубежом для руководства им и для обнародования

²¹ Копии, подаренные эрцгерцогу Рудольфу и отправленные нескольким подписчикам, сохранились. Они находятся в Вене, Копенгагене, Дрездене, Берлине, Франкфурте-на-Майне, Париже, Флоренции. Утрачены или не обнаружены, помимо экземпляров для Александра I и князя Голицына, копии, отправленные Людвигу I Гессен-Дармштадтскому и князю Антону Радзивилу. Более полная информация содержится в новом указателе произведений Бетховена, изданном в 2014 году коллективом исследователей: [14, Bd. 2, 799].

в иностранных изданиях²². В преамбуле указа говорилось о том, что в последние годы резко возросло количество иностранных литераторов и художников, желающих преподнести свои произведения императору, причем действительно именитые артисты нередко воздерживаются от этого, не желая, чтобы их произведения вливались в потоки посредственной продукции. Император же, считая своим долгом покровительствовать прежде всего отечественным талантам, отныне учредил единый и неизблемый порядок для иностранцев, намеренных послать свои труды и художественные произведения в Петербург. Порядок этот фактически был запретительным: каждый автор был обязан сначала обратиться с ходатайством в соответствующее русское посольство, оттуда должны были согласовать вопрос о возможности отсылки приношения с министерством иностранных дел (то есть с графом Нессельроде), и только получив разрешение от министра, послы имели право принять к отправке пакет и сопроводительное письмо. В принципе, такой порядок существовал уже давно, и даже для Бетховена он был не новостью. Однако после выхода в свет указа от 29 февраля 1824 года исключения в виде личного обращения к императору в обход посольства и министра иностранных дел уже не допускались. Правда, Голицын предполагал, что Бетховен в силу своего особого статуса вправе написать самому графу Нессельроде, который заведомо знал, кто такой Бетховен. В какой мере граф «имел честь быть музыкантом», не совсем ясно. Среди видных петербургских дилетантов имя Нессельроде не значилось, однако меценатство было ему не чуждо. Правда, музыкальные вкусы графа явно расходились со вкусами князя Голицына. В том же письме от 16 июня 1824 года Голицын с горечью констатировал: «...здешний двор мало интересуется музыкой; всеми овладело жалкое шарлатанство в духе Россини» [5, 160]. Между тем летом 1823 года жена министра, графиня Мария Дмитриевна Нессельроде, находилась в Бадене под Веной и регулярно посещала спектакли итальянской труппы в Вене — там давались исключительно оперы Россини, от которых она была в полном восторге. Граф, несомненно, разделял ее мнение, и из переписки супругов явствует, что так и оставшаяся нереализованной идея пригласить в 1824 году итальянцев вместе с Россини в 1824 году в Петербург принадлежала К. В. Нессельроде [18, 153–155, 175]. Имя Бетховена в переписке супругов не упоминается ни разу, хотя графиня Нессельроде могла видеть композитора как в Вене, так и в Бадене, где он находился одновременно с нею.

Если идея посвятить издание «Торжественной мессы» императрице Елизавете Алексеевне отпала само собой, то другая идея — посвятить Девятую симфонию Александру I — обсуждалась в письмах и в разговорных тетрадях Бетховена вплоть до кончины императора 19 ноября / 1 декабря 1825 года. Сообщение об этом и объявление траура при венском дворе последовали 21 декабря [12, 386]. Бетховен, уже отдавший Девятую симфонию издательству

²² Чистовые копии французского текста императорского указа и отклики на него ряда послов, в том числе посла в Вене Д. П. Татищева, хранятся в АВПРИ (Ф. 1: Административные дела. Разряд II. Опись 26. 1824: дело №8: «О воспрещении иностранным литераторам присылать сюда книги и вещи художникам без особенного на то разрешения»).

«Сыновья Б. Шотта», задерживал текст титульного листа, на котором должно было значиться посвящение. Разумеется, посвящение иностранному монарху не могло появиться в печатном издании без получения на то официального разрешения. 28 января 1826 года Бетховен писал И. Й. Шотту: «Что касается посвящения симфонии, то о своем решении я сообщу вам в ближайшее время. У меня было намерение посвятить ее императору Александру, но случившиеся события побудили меня покамест воздержаться от этого» [3, № 1533, 539]. Последние слова звучат несколько загадочно. В какой-то мере их смысл проясняют разговорные тетради. В конце февраля 1826 года брат композитора Николаус Иоганн спросил: «Нельзя ли было бы посвятить новую симфонию новому русскому императору?» [13, 77]. Судя по резкой смене темы разговора в следующей фразе, ответ композитора был однозначно отрицательным. С Николаем I у него не было связано никаких воспоминаний, надежд и иллюзий.

Остается лишь пожалеть, что стремление Бетховена установить в последние годы жизни более тесные связи с русским двором не встретило должного отклика, иначе два крупнейших его произведения — «Торжественная месса» и Девятая симфония — могли бы оказаться посвященными русской императорской чете. Однако именно в эти годы и Александр I, и Елизавета Алексеевна, сумевшие, наконец, обрести сердечное супружеское согласие, явно стремились удалиться от света в частную жизнь²³. Видимо, неимоверная психологическая и физическая тяжесть всех предыдущих лет сказалась не только на душевной усталости венценосной четы, но и подорвала здоровье обоих. По-прежнему любя музыку и радушно привечая выдающихся музыкантов, Елизавета Алексеевна предпочитала делать это в сугубо приватной обстановке. Так, 9 сентября 1823 года перед императрицей в ее личных покоях выступили знаменитый французский скрипач Александр Буше и его жена, арфистка Селеста Галлиот; на следующий день Буше получил от императрицы краткое благодарственное письмо и подарок: перстень для него и фермуар для его жены, оба ювелирных изделия — с алмазами²⁴. Более того, 26 февраля 1824 года скрипач вместе с его супругой были приглашены дать еще один концерт в ее покоях²⁵. Однако в день петербургской премьеры «Торжественной мессы», 26 марта / 7 апреля 1824 года Елизавета Алексеевна находилась не в столице, а в Царском селе, откуда писала матери, Амалии Баденской, об упадке своих жизненных сил — *impuissance de vivre*²⁶. Присутствовать в таком состоянии на концерте она, разумеется, никак бы не смогла.

²³ Не имея возможности развивать здесь эту тему, отошлем читателя к подлинным документам, опубликованным в издании: «Елизавета и Александр. Хроника по письмам императрицы Елизаветы Алексеевны. 1792–1826» (М.: РОСПЭН, 2013). Согласие, установившееся между супругами в 1820-х годах, отражено и в письмах Елизаветы Алексеевны к камер-фрейлине Анне Степановне Протасовой, хранящихся в РГАЛИ: Ф. 192, опись 5, дело 6: «Протасова Е. А. Письма Александра I и императриц Елизаветы Алексеевны и Марии Федоровны и других членов императорской семьи к Протасовой Анне Степановне».

²⁴ РГАИ, Фонд 535, опись 1/321, ед. хр. 39, лист 401, пункты 507 и 509.

²⁵ Там же. Лист 482v, пункт 141.

²⁶ ГАРФ, Фонд 658, опись 1, дело 10, лист 78.

Петербургское исполнение «Торжественной мессы» 26 марта / 7 апреля 1824 года, организованное Голицыным, оказалось во всех отношениях уникальным: первым и единственным прижизненным и первым, причем на долгие годы единственным, в России. Показательно, что в афише произведение было обозначено как «новая большая оратория», а не месса — отчасти, видимо, из соображений религиозного этикета, но также и потому, что это охотно допускал и сам композитор.

В письме к Бетховену от 23 ноября / 5 декабря 1824 года Голицын делился с ним планом организации следующего грандиозного благотворительного концерта: «У меня есть замысел устроить еще раз исполнение Вашей прекрасной Мессы в пользу пострадавших от наводнения в С. Петербурге, и мне бы хотелось, чтобы одновременно были исполнены также Симфония и увертюра²⁷» [5, 163]. Этот замысел воплотить не удалось. Девятая симфония прозвучала в Петербурге лишь 7 марта 1836 года, а второго исполнения «Торжественной мессы» пришлось ждать вплоть до 1870 года, когда 27 декабря в честь столетия со дня рождения Бетховена на экстренном собрании РМО и Филармонического общества прозвучали Увертюра «Освящение дома» и «Торжественная месса» [6, 376]. К тому времени никто уже не пытался выдать Мессу за «ораторию» или за некое абстрактное «музыкальное сочинение». Но до понимания этого великого произведения русской публике и русским музыкантам предстояло еще дорасти. В течение всего XIX и начала XX века «Торжественная месса» звучала в России крайне редко, и лишь в наше время она заняла достойное место в отечественном концертном репертуаре.

Использованная литература

1. Бетховен. Письма: в 4 т. Т. 1: 1787–1811. Изд. 2-е, доп. / Сост., вст. ст. и комм. Н. Л. Фишмана; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, комм. и послесловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011. 616 с.
2. Бетховен. Письма: в 4 т. Т. 2: 1812–1816. Изд. 2-е, доп. / Сост., вст. ст. и комм. Н. Л. Фишмана; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, комм. и послесловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2013. 560 с.
3. Бетховен. Письма: в 4 т. Т. 4: 1823–1827 / Сост., пер. и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной; вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2016. 784 с.
4. Додолев М. Неизвестный автограф Бетховена в российском архиве // Музыкальная правда. № 13 (8 апреля 1997).
5. Кириллина Л. В. К истории переписки Л. ван Бетховена и Н. Б. Голицына. Переписка Л. ван Бетховена и Н. Б. Голицына // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международных конференций. Вып. 2 / Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: Московская консерватория, 2002. С. 140–173.
6. Корженяниц Т. В. Хронологическая таблица // История русской музыки. В 10 т. Т. 6. М.: Музыка, 1989. С. 321–376.
7. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 11. Книга 2: М–Я. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 560 с.

²⁷ То есть Девятая симфония и Увертюра «На освящение дома» ор. 124, посвященная Н. Б. Голицыну.

8. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. В восьми выпусках. Выпуск седьмой: Бетховен. Великие творческие эпохи: Песнь воскресения (Торжественная месса и последние сонаты). М.; СПб.: Музыка; Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2019. 396 с.
9. *Фишман Н. Л.* Историческая петербургская премьера «Торжественной мессы» // Н. Л. Фишман. Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982. С. 215–223.
10. Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe: in 7 Bde. / hrsg. von S. Brandenburg. Bd. 5: 1823–1824. München: G. Henle, 1996–1998. XXIII, 406 S.
11. Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Kritische Ausgabe in 11 Bänden und einem Registerband. Bd. 2: H. 11–22 (April 1820 bis Februar 1823) / hrsg. von D. Beck und K.-H. Köhler unter Mitw. von G. Brosche. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1976. 476 S.
12. Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Kritische Ausgabe in 11 Bänden und einem Registerband. Bd. 8: H. 91–103 (Juli 1825 bis Februar 1826) / hrsg. von K.-H. Köhler und G. Herre unter Mitw. von G. Brosche. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981. 430 S.
13. Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Kritische Ausgabe in 11 Bänden und einem Registerband. Bd. 9: H. 104–113 (Februar 1826 bis Juli 1826) / hrsg. von G. Herre unter Mitw. von G. Brosche. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1988. 471 S.
14. Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis / bearb. von K. Dorf Müller, N. Gertsch und J. Ronge. Bde. 1–2. München: G. Henle, 2014. 1007 S.
15. Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Congress / hrsg. von H. Freiherr von Egloffstein. Berlin: Gebr. Paetel, 1916. 301 S.
16. *Fischman N. L.* Die Uraufführung der Missa Solemnis // Beiträge zur Musikwissenschaft. Jg. 12 (1970). H. 3–4. S. 274–281.
17. *Kinsky G., Halm H.* Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. München: G. Henle, 1955. 2-te Ausg: 1983. 808 S.
18. Lettres et papiers du chancelier Comte de Nesselrode. 1760–1850. Extraits de ses archives. Publiés et annotés avec une introduction par A. de Nesselrode. Tome VI: 1819–1827. Paris: A. Lahore, 1908. 302 p.
19. *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben: in 5 Bde. / hrsg. von H. Deiters mit Ergänzungen von H. Riemann. Bd. 5. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 600 S.

References

1. _____. (2011). *Beethoven. Pis'ma* [Letters]: in 4 vols, 2nd ed., Vol. 1: 1787–1811, edited and commented by N. L. Fishman and L. V. Kirillina, translated by L. S. Tovaleva and N. L. Fishman. Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. _____. (2013). *Beethoven. Pis'ma* [Letters]: in 4 vols, 2nd ed., Vol. 2.: 1812–1816, edited and commented by N. L. Fishman and L. V. Kirillina, translated by L. S. Tovaleva and N. L. Fishman. Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. _____. (2016). *Beethoven. Pis'ma* [Letters]: in 4 vols, 2nd ed., Vol. 4: 1823–1827, edited, translated and commented by N. L. Fishman and L. V. Kirillina. Moscow, Muzyka. (in Russian).
4. Dodolev, M. (1997). Neizvestnyy avtograf Beethovena v rossiyskom arkhive [Unknown Beethoven's Autograph in the Russian Archive]. *Muzykal'naya pravda* [Musical Truth], No. 13 (April 8, 1997). (in Russian).
5. Kirillina, L. V. (2002). K istorii perepiski L. van Beethovena i N. B. Golitsyna. Perepiska L. van Beethovena i N. B. Golitsyna [On the History of Correspondence Between L. van Beethoven and N. B. Golitsyn. Correspondence Between L. van Beethoven and N. B. Golitsyn]. In *Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arkhivy v Rossii* [Russian Music

- Archives Abroad. Foreign Music Archives in Russia], Proceedings of International Conferences, Issue 2, edited by I. V. Brezhneva and G. M. Malinina, 140–73. Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (in Russian).
6. Korzhen'yants, T. V. (1989). Khronologicheskaya tablitsa [Chronology]. In *Istoriya russkoy muzyki v desyati tomakh* [History of Russian Music in 10 Volumes], Vol. 6, 321–76. Moscow, Muzyka. (in Russian).
 7. Petrovskaya, I. F. (2010). *Muzykal'nyy Peterburg 1801–1917. Entsiklopedicheskiy slovar'-issledovanie* [Musical Petersburg 1801–1917. Encyclopedic Dictionary-Research], Vol. 11. Book 2: M–Ya. Saint Petersburg, Kompozitor • Sankt-Peterburg. (in Russian).
 8. Rolland, R. (2019). *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. V vos'mi vypuskakh. Vypusk sed'moy: Betkhoven. Velikie tvorcheskie epokhi: Pesn' voskreseniya (Torzhestvennaya messa i poslednie sonaty)* [Heritage of Music History: in 8 Issues. Issue 7: Beethoven. Greater Creative Ages: Song of the Resurrection (“Missa Solemnis” and Last Sonatas)]. Moscow, Muzyka; Saint Petersburg, Centre for Humanitarian Initiatives: University Book. (in Russian).
 9. Fishman, N. L. (1982). Istoricheskaya peterburgskaya prem'era “Torzhestvennoy messy” [Historical St. Petersburg Premiere of “Missa Solemnis”]. In N. L. Fishman. *Etyudy i ocherki po betkhoveniane* [Etudes and Essays on Beethovenian], 215–23. Moscow, Muzyka. (in Russian).
 10. _____. (1996). *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, in 7 Bde., herausgegeben von S. Brandenburg, Bd. 5: 1823–1824. München, G. Henle.
 11. _____. (1976). *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Kritische Ausgabe in 11 Bänden und einem Registerband, Bd. 2: H. 11–22 (April 1820 bis Februar 1823), herausgegeben von D. Beck und K.-H. Köhler unter Mitwirkung von G. Brosche. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.
 12. _____. (1981). *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Kritische Ausgabe in 11 Bänden und einem Registerband, Bd. 8: H. 91–103 (Juli 1825 bis Februar 1826), herausgegeben von K.-H. Köhler und G. Herre unter Mitwirkung von G. Brosche. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.
 13. _____. (1988). *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Kritische Ausgabe in 11 Bänden und einem Registerband, Bd. 9: H. 104–113 (Februar 1826 bis Juli 1826), herausgegeben von G. Herre unter Mitwirkung von G. Brosche. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.
 14. _____. (2014). *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von K. Dorfmueller, N. Gertsch und J. Ronge, in 2 Bde. München, G. Henle.
 15. _____. (1916). *Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Congress*, herausgegeben von H. Freiherr von Egloffstein. Berlin, Gebr. Paetel.
 16. Fischman, N. L. (1970). Die Uraufführung der Missa Solemnis. *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 12, H. 3–4, 274–81.
 17. Kinsky, G. und Halm, H. (1983). *Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, 2-te Ausg. München, G. Henle.
 18. _____. (1908). *Lettres et papiers du chancelier Comte de Nesselrode. 1760–1850. Extraits de ses archives*, Tome VI: 1819–1827, publiés et annotés avec une introduction par A. de Nesselrode. Paris, A. Lahore.
 19. Thayer, A. W. (1911). *Ludwig van Beethovens Leben*, in 5 Bde., Bd. 5, herausgegeben von H. Deiters mit Ergänzungen von H. Riemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

АЛЛА GERMANOVNA KOROBOVA

kor.all@list.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

620014 Екатеринбург,
просп. Ленина, д. 26

ORCID 0000–0003–3115–4099

ALLA G. KOROBOVA

kor.all@list.ru

Doctor of Fine Arts, Full Professor of Music Theory Subdepartment at Mussorgsky Ural State Conservatory

26 Lenina Ave.,
620014 Yekaterinburg
Russia

ORCID 0000–0003–3115–4099

АННОТАЦИЯ**«Пасторальная» Бетховена: между музыкальным портретом природы и симфонической «психоделией»**

Статья посвящена рассмотрению Шестой симфонии Бетховена в контексте традиций пасторальной инструментальной музыки и — шире — жанра европейской пасторали, проявившей себя практически во всех видах и родах музыки. Основное внимание направлено на пересечение ретроспективных и перспективных парадигм жанра, что позволяет объемнее высветить феномен «Пасторальной». Для репрезентативности исторического сравнения автор использует обобщенную схему «вчера — сегодня — завтра», помещая в её центр опус венского классика. Данная схема мыслится не механически как необратимый вектор времени, а скорее типологически, когда «вчера» может присутствовать в «сегодня» и даже «завтра». Данная схема помогает акцентировать значимые моменты в контрапункте таких линий, определяющих жанровую «текстуру» произведения Бетховена, как старая традиция рождественской пасторали, «натурализованная» георгика эпохи Просвещения, характеристическая инструментальная музыка с происходящей в ней модуляцией от риторического изображения природы к ее чувственно-эмоциональному переживанию. Подчеркивается значение «Пасторальной симфонии» Бетховена в последующей истории — и как образца жанра, и как побуждающей к культурному диалогу этико-философской концепции («Фантастическая симфония» Г. Берлиоза), и как узнаваемого музыкального топоса классической пасторали, утраченной дисгармоничным миром посмодернистской эпохи («Симфония» Л. Берлиоза).

Ключевые слова: Шестая симфония Бетховена, пастораль, «Времена года» Й. Гайдна, музыкальная георгика, Ю. Г. Кнехт, характеристическая музыка, топос грозы, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, Симфония Л. Берлиоза

АБСТРАКТ**“Pastorale” by Beethoven: Between a Musical Portrait of Nature and Symphonic “Psychedelia”**

The article is devoted to the consideration of Beethoven’s Sixth Symphony in the context of the traditions of pastoral instrumental music and, more broadly, the genre of European pastoral, which manifested itself in almost all types and kinds of music. The main focus is on the intersection of retrospective and prospective paradigms of the genre, which makes it possible to highlight the “Pastoral” phenomenon in more detail. For the representativity of historical comparison, the author uses the generalized scheme “yesterday — today — tomorrow”, placing the opus by Vienna Classic in its center. This scheme is not thought of mechanically as an irreversible vector of time, but rather typologically, when “yesterday” can be present in “today” and even “tomorrow”. This scheme helps to accentuate significant moments in the counterpoint of such lines defining the genre “texture” of Beethoven’s work as the old tradition of the Christmas pastoral, the “naturalized” georgics of the Enlightenment, characteristic instrumental music with the transition occurring in it from a rhetorical depiction of nature to its sensory-emotional experience. The significance of Beethoven’s “Pastoral Symphony” in subsequent history is emphasized — both as an example of a genre, and as an ethical-philosophical concept stimulating a cultural dialogue (*Symphonie Fantastique* by H. Berlioz), and as a recognizable musical topos of a classical pastoral, lost by the disharmonious world of the postmodern era (*Sinfonia* by L. Berlioz).

Keywords: Sixth Symphony by Beethoven, pastoral, *Die Jahreszeiten* by J. Haydn, musical georgic, J. G. Knecht, characteristic music, thunderstorm topos, *Symphonie Fantastique* by H. Berlioz, *Sinfonia* by L. Berlioz

«ПАСТОРАЛЬНАЯ» БЕТХОВЕНА: МЕЖДУ МУЗЫКАЛЬНЫМ ПОРТРЕТОМ ПРИРОДЫ И СИМФОНИЧЕСКОЙ «ПСИХОДЕЛИЕЙ»

22 декабря 1808 года состоялась академия в театре Ан дер Вин. Концерт, программа которого включала произведения только одного композитора — Людвига ван Бетховена, — стал, по выражению Л. В. Кириллиной, «автопортретом мастера в расцвете творческих сил» [4, 477]. Д. Джонс в своей монографии, подробно описывая это событие и его фон, приводит статистику концертного представления симфоний композитора за первое десятилетие XIX века: 1808 год стал кульминацией — 12 исполнений (тогда как в другие годы одно или два, четыре лишь в 1807)! Ни один из 22 упомянутых здесь других венских композиторов, включая Гайдна и Моцарта, не удостоился в эти годы такого внимания. Таким образом, декабрьская академия завершала, отмечает Джонс, «период интенсивного публичного экспонирования бетховенских симфоний» [10, 9].

Среди прочего в этот вечер прозвучали две новые симфонии, которые были написаны одновременно: F-dur'ная и c-moll'ная. Тогда они значились как №5 и №6, впоследствии номера поменялись местами. Эти опусы часто трактуются теперь как некий диптих, обозначивший разные стороны бетховенского симфонизма: c-moll'ная с ее почти романтическими «бурей и натиском» устремлена вперед, F-dur'ная (в которой тоже есть своя «буря») воспринимается скорее ретроспективной для нового XIX века. Как заметил Карл Неф, «Пасторальная» Бетховена, «замыкающая собой множество пасторалей и пасторальных настроений музыки XVII–XVIII века», в целом «носит отпечаток идей Руссо — с одной стороны, а с другой — рационалистических воззрений эпохи просвещения на мудро и целесообразно устроенную природу», вследствие чего «непосредственное чувство природы, как оно еще в эпоху Бетховена открылось романтикам <...>, заслонено еще в Шестой симфонии наследием пасторальности и указанными влияниями» [7, 227].

Однако, как представляется, не все столь однозначно. «Пасторальную симфонию» Бетховена нельзя относить только к ушедшему времени: в ней есть «вчера», «сегодня» и «завтра».

ВЧЕРА

Само название — Pastorale — вписывает Шестую симфонию Бетховена в определенную жанровую традицию, имевшую глубокие исторические корни: т р а д и ц и ю

пасторали. Она насчитывает свыше двух тысячелетий, если исчислять от буколик Феокрита и *carmen pastorale* Вергилия. В музыке «метажанр» пасторали постепенно специфизировался в самостоятельный содержательно-выразительный модус пасторальности, несущий в себе основной жанровый код, семантический инвариант — «человек и природа». Характерно и особое наклонение в претворении данного кода: поэтическое видение человеческого существования в гармоничной связи с миром при акцентировании идеалистического ракурса восприятия этого существования.

В музыке пастораль проявила себя практически во всех отраслях: церковной и светской, вокальной и инструментальной, театральной и концертной. Сформировались, обогащаясь со временем собственными традициями, различные типы: пастораль антикизированная (так или иначе связанная с античными прообразами и мотивами), рождественская (связанная с библейским сюжетом о пастырях вифлеемских и иконографическим образом совместного словословия — «концерта» — пастухов и ангелов), галантная (порождение эпохи галантного стиля) и другие¹. Обратимся к симфоническому направлению жанра, выстроив систему координат относительно «Пасторальной» Бетховена.

Начала жанра пасторальной симфонии связаны со вторым из названных типов и идут от сложившихся в христианской церкви обычаев празднования Рождества — как в самом богослужении, так и в паралитургической, девициональной практике. Рождественская пастораль, на формирование музыкального словаря которой влияли церковные и народно-бытовые истоки, традиции рождественских песен и инструментального музицирования (здесь главным прототипом стало звучание итальянских ансамблей *pifferari* и *zampognari*² — дудочников и вольтыщиков), разнообразно развивалась в искусстве европейских композиторов. Ранний инструментальный образец содержится в собрании «Пасторальных концертов» Франческо Фьяменго (изд. 1637, Венеция): это «Sonata pastorale à 4. Due Violini, Viola, e Trombone, o Leuto». Во второй половине XVII века сложилась венская традиция рождественских трио-сонат (начиная с И. Г. Шмельцера, И. И. Фукса). Пасторальные рождественские симфонии создают музыканты мангеймской школы — Я. Стамиц, К. Каннабих, Ф. И. Бек и др. В Италии в области инструментальной музыки *per il Santissimo Natale* (к Святейшему Рождеству) чаще всего писали тоже симфонии (например, «Sinfonia à tre» Джузеппе Валентини, «Sinfonia da chiesa...» Ф. О. Манфредини), а также концерты или *concerti grossi* (А. Корелли, Дж. Торелли, Ф. О. Манфредини, П. А. Локателли,

¹ О жанрово-стилевых типах европейской музыкальной пасторали см. в монографии автора статьи [6].

² Любопытным представляется почти знаковое для жанра пасторальной симфонии пересечение в терминологии: итальянское (характерное, прежде всего, для Калабрии) название пастушеской вольтычки, *zampogna*, восходит, как предполагается, к древнегреческому слову *συμφωνία*. Транскрипции последнего известны во многих языках (см.: [9]), и не только европейских. По версии Дж. Штейнера, еще сирийские греки называли *zamponia* многозвучный музыкальный инструмент (типа финикийской вольтычки); подобное название встречается и в Библии, в Книге пророка Даниила [14]. Впрочем, словом «симфония» и производными от него называли в разное время не только вольтычку, но и ряд других инструментов — вплоть до барабана, цимбал и многоствольной флейты-сиринги.

Г. М. Скьясси и др.). Во Франции преобладала сюита — сюиты ноэлей создали М.-А. Шарпантье, М. Р. де Лаланд, Ф.-Ж. Госсек (у последнего также есть оратория «Рождество»); немало отдельных пьес — обработок ноэлей для органа, клавира и других инструментов, на основе которых появлялись книги ноэлей (например, для органа — у Ж.-Ф. Дандриё, для клавира — у Л.-К. Дакена). В австро-немецкой музыке также широко использовали песни (здесь они назывались пастореллы) в вокальных и инструментальных рождественских концертах, создавали их инструментальные аранжировки и пьесы на их основе. Примером последних является ряд инструментальных арий: две «Aria pastorella variata» Ф. К. Муршхаузера, «10 Ariae pastorellae» для клавира П. Юстинуса, «10 Pastorellen vor die Weyhnachtszeit» В. Патгебера (заключительные из 60 арий сборника «Musikalischer Zeit-Vertreib auf dem Clavier [Музыкальное времяпрепровождение на клавире]», оп. 22). В отличие от последних из названных, арии Муршхаузера имели литургическое предназначение — видимо, как версет, поскольку включены в связанное с рождественским периодом служб приложение к сборнику «Ost-Tonium novum Organicum» данного автора. В той же литургической функции (для рождественской службы) могли выступать у немецких композиторов фуги — как, например, две фуги со специальным обозначением *Pastorella* Готлиба Муффата, содержащиеся в его сборнике «72 Versetl sammt 12 Toccaten» (1726). Фуги Муффата, однако, основываются скорее не на песенных, а на инструментальных истоках: альпийских пастушеских наигрышах, функционирование которых в качестве музыкального прототипа в пасторальной музыке австро-немецких композиторов столь же характерно, как наигрыши *pifferari* и *zampognari* у итальянцев.

Наглядным примером такого «вчера» в истории пасторальной симфонии (по отношению к бетховенской эпохе) можно назвать близкий итальянскому стилю инструментальный эпизод в первой части оратории Г. Ф. Генделя «Мессия» (1742) — «Symphonie Pastoral (Pifa)»³. Вполне программное обозначение *Pifa* (от названия итальянского народного пастушьего духового инструмента) связано с рождественским сюжетом о пастухах, со всей радостью простых сердец пришедших по благовестию ангелов поклониться Христу-младенцу. Аналогичная «симфония» — в «Рождественской оратории» И. С. Баха (№10). Среди многочисленных примеров воплощения жанра в виде самостоятельной пьесы — созданная для рождественских праздников «Sinfonia pastorale» Леопольда Моцарта (с альпхорном, G-Dur, ок. 1753 года)⁴.

Музыка, связанная с традициями христианского Рождества, сочинялась и в последующие столетия, но не в виде именно «симфонии». Это, думается, в большой степени было обусловлено процессом специфизации в XIX веке самого жанра симфонии, с его выделением из обширной жанровой сферы полуприкладного инструментального музицирования (разнообразные дивертисменты, кассации, ноктюрны, серенады и, в том же роде, «симфонии»), с его утверждением

³ Известно, что Гендель записывал наигрыши и напевы калабрийских пастухов.

⁴ В 1750-е годы у Л. Моцарта, помимо *Sinfonia pastorale*, появился целый ряд программных инструментальных сочинений, среди которых были и «симфонии»: *Sinfonia burlesca*, *Sinfonia da caccia*, *Divertimento Die Bauernhochzeit*, *Die Musikalische Schlittenfahrt*, *Divertimento militare cioè Sinfonia*, *Chinesische Musik und Türkische Musik* и другие.

в статусе наиболее значительного жанра самостоятельной концертной музыки. Обрело более четкие терминологические границы и обозначение с и м ф о н и я, преодолев прежнюю семантическую множественность и закрепившись именно за данным жанром.

СЕГОДНЯ

Между тем, к рубежу XVIII–XIX веков формируется новый тип пасторальной симфонии, отразивший важную модификацию жанра пасторали в целом. В европейской литературе и театре новая тенденция проявилась в виде перехода от ренессансной трактовки пасторали как прекрасного поэтизированного досуга к просветительской интерпретации эстетически привлекательного образа «простой жизни» и «простого человека». Своеобразным манифестом стала маленькая опера «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо (1752). Руссоистского типа комедия переместила пастораль из буколического лесного пейзажа с его обществом нимф, дриад, сатиров и сельванов в деревню, сняв мифологический слой пасторали, но сохранив идиллический ракурс изображения.

С одной стороны, указанная тенденция влекла снижение стилового регистра (в духе *pastorale rustique* как новой разновидности жанра). С другой стороны, в качестве пасторального жанра актуализируется георгика⁵, долгое время локализовавшаяся в сфере дидактической литературы (философского, лирического, эпического характера). Эти процессы сопровождаются «натурализацией» (демифологизацией) пасторали, и теперь идеализм пасторали базируется на некоей этико-философской утопии. Она близка ренессансно-гуманистической трактовке природы как разумного и благого начала, но Просвещение привносит характерный для него дидактический акцент, отдавая предпочтение деятельному, преобразовательному постижению природы — перед постижением созерцательным, более типичным для Ренессанса. Георгика оказалась созвучна этим переменам, и на данном этапе истории европейской пасторали она, по-своему отражая просветительскую идеологию, открывала для затухавшего было жанра новые перспективы⁶. Как и классическая буколика, пасторальная георгика апеллирует к «естественному человеку», но это уже не пастух мифологизированной Аркадии, а идеализированная фигура современного селянина, со свойственным Просвещению нравоучительством представленная в контексте патриархальных ценностей. На первый план выходят теперь несущие черты современности и «местного колорита» темы родной земли, трудов и досугов близкого к природе сельского жителя, самодостаточного крестьянского быта, добродетельности нравов простых людей и т. д.

⁵ Георгика — от лат. *georgicus* (земледельческий, греч. γεωργικός — земледелец). Ее центральная тема — «похвала простой жизни» — была сформулирована еще Вергилием в знаменитом фрагменте «О fortunatos agricolas [О, земледельцы со счастливой судьбой]» из II книги его «Георгик».

⁶ Пасторальная георгика займет прочное место в творчестве композиторов XIX века, и прежде всего в тех направлениях искусства эпохи романтизма, которым близки были идеи народно-национального подъема. Примеры тому есть и в музыке русской композиторской школы, особенно в том стилевом направлении, которое было задано Глинкой и «Могучей кучкой».

В качестве репрезентанта подобной модификации пасторали в музыке, маркирующей «сегодня» по отношению к Шестой симфонии Бетховена, укажем на практически современную ей ораторию Й. Гайдна «Времена года» (1801), которую с полным основанием можно назвать пасторальной ораторией, уточнив при этом ее жанровое наклонение, определяемое пасторальной георгией.

В литературе не раз отмечалась близость «Пасторальной» Бетховена оратории «Времена года» Гайдна по содержанию. Так, Джонс пишет (объединяя последние оратории Гайдна): «Как и программные элементы — безмятежного, комического и драматического, — бетховенская симфония разделяет с поздними ораториями Гайдна всепоглощающее чувство благоговения и внутреннего удовлетворения, укрепляемого неподдельным величием природы» [10, 12]. Опусы близки также в плане «циклизации» содержания. Но если в оратории Гайдна представлен цикл сезонов, то в симфонии Бетховена это скорее цикл дня: рассветное утро, пробуждение природы — знойный полдень, когда так приятно укрыться в тени деревьев у ручья и слушать голоса птиц, — праздничное веселье после дневных трудов, которое прерывается внезапно начавшейся грозой, — вечер, приносящий удовлетворение и окончанием грозы, и достойно прожитым днем. Прозрачны «сюжетные» параллели двух произведений. Оба содержат сходно воплощаемые: эпизод пасторального досуга, *otium*'а (речитатив и ария Ганны, № 16 и № 17 «Лета» у Гайдна — вторая часть симфонии у Бетховена), изображение сельского праздника с чередованием пения, танцев, игры на народных инструментах (№ 31 в «Осени» — третья часть симфонии), музыкальную картину грозы (речитатив и хор, № 18 и № 19 «Лета» — четвертая часть симфонии).

Бетховен близок Гайдну по характеру трактовки пасторальной темы в духе георгией: здесь та же неотрывность чувства природы от нравственно-этического начала и ощущение связи того и другого с патриархальной народной традицией. Симфония принадлежит тому же направлению «натурализованной» (демифологизированной) пасторали, причем у Бетховена связей с оперной галантной пасторалью еще меньше, чем у Гайдна, — преобладает народно-жанровая интонационность. Как и у Гайдна, образно-эмоциональному строю произведения Бетховена чуждо состояние пасторальной меланхолии: радость и бодрость, как основное эмоциональное наклонение, определяют общий тонус симфонии, которая открывается выражением «радостных чувств по прибытии в деревню» и завершается «пастушьей песней», воплощающей «радостные, благодарные чувства» (из программных заголовков первой и пятой частей). Наконец, в произведении Бетховена наблюдается заметная также и в оратории тенденция к «масштабированию» пасторальных образов: к восхождению от детализации и конкретики первых частей к лирико-эпическому обобщению финала, связанному с процессом привнесения в музыкальный тематизм гимнического жанрового начала⁷. Для георгией вообще характерен этот переход от сосредоточенности на

⁷ Общую для обоих произведений особенность композиции Д. Джонс трактует следующим образом: «В ораториях Гайдна мастерское сочетание описания и созерцания неизбежно приводит к кульминационным хорам восхваления. В симфонии Бетховена — тот же неотвратимый смысл движения к аффирмации, *Пастушьей песне*» [10, 12]. Можно заметить, что в исследовательской литературе рельефная симфоническая драматургия «Пасторальной» порой «запускает», как выразился Ричард Уилл, «некоторые неожиданные ассоци-

приватном мире чувств к более панорамному «видению» — при сохранении общей для всей жанровой сферы пасторальной фокализации. Благодаря этому переходу изначально лирический жанр пасторали модифицируется в лирико-эпический, примером чему являются и оратория Гайдна, и Шестая Бетховена. Особенно рельефны эти процессы в крайних частях симфонического цикла.

В коде финала симфонии тенденция художественного обобщения пасторальной образности достигает высшей точки, причем не в «громкой», а в «тихой» кульминации (наступающей после предшествующей ей вершины-апофеоза, цифра 57 партитуры). Ее решение в жанровом отношении ассоциируется с молитвенным пением (цифра 59): в фактуре чередуются «запевы» струнного ансамбля (*pianissimo, sotto voce*) и «подхваты» tutti (на *forte*); при этом мелодическая структура главной темы финала здесь синтаксически преобразуется в хорально-попевочную. Таким образом, в этой кульминации синтезируются хоральное и пасторальное начала. Не сказывается ли в этом топосе генезис рождественской пасторали с ее про-с-ла-в-ле-н-и-е-м от лица «пастырей вифлеемских»?

Завершает финал, обрамляя его «наигрышем», далекое, дающее почувствовать широкое пространство, звучание «альпийского рожка» (соло валторны с сурдиной). Это звучание и начальная тема симфонии создают органичную рамку для природной картины «естественного» бытия, созданной Бетховеном и впитавшей в себя просветительски-руссоистские идеалы целой эпохи.

Роднит ораторию Гайдна и симфонию Бетховена, помимо прочего, и уже отмеченный характеристический⁸ (звукоописательный) «сюжет» грозы. Изображение бури, шторма (как и битвы, охоты) давно уже было освоено музыкой⁹. На протяжении веков к нему охотно прибегали в театре, озвучивая впечатляющие сцены разгула стихии или эпизоды, связанные с божественными силами (так, гром и молния — типичные атрибуты громовержца Зевса-Юпитера). Востребован был этот топос и в чисто инструментальной музыке. Один из ранних примеров содержится в «Фицуильямовой вёрджинельной книге». Это Фантазия Джона Мандея (ок. 1555–1630), в которой сменяют друг друга контрастные разделы

ации»: предлагая «прочтение *Пасторальной* как переход от идиллии через деструкцию к нравственному освобождению» [15, 184], музыковед конкретизирует данную «фабулу» в контексте ассоциаций с бетховенской эпохой, ее представлениями о морали и гуманизме. Еще более широкий круг «неожиданных ассоциаций» содержит объемная монография Роланда Шменнера с достаточно интригующим названием «Пастораль: Бетховен, гроза и громоотвод» [13], на которую часто ссылается Уилл.

⁸ «Характеристический» — термин, наиболее часто используемый в XVIII–XIX веках для программной («описательной») инструментальной музыки, где есть текстовое обозначение «предмета» (см.: [15]). Не случайно Бетховен в черновиках употребляет это понятие в отношении Пасторальной: «*Sinfonia caratteristica — oder Erinnerung an das Landleben* [Характеристическая симфония, или Воспоминание о сельской жизни]» (из Книги эскизов за 1808 год; цит. по: [2, 362]).

⁹ Гроза, «*la tempesta*», — один из привлекательных предметов для звукового изображения в музыке. Данный топос обнаруживают уже средневековые каччи. Подобный образец (стихи Франко Саккетти, XIV век) приводит в своей статье Йоханнес Вольф (1902). Вот сюжет этой каччи в переводе Р. И. Грубера: «Юные девушки, разыскивая цветы, резвятся в лесу и в коротких выкриках указывают друг другу на великолепные леса, на зверей, на цветы и грибы, пока внезапный ливень не принуждает их разбежаться» [3, 261].

с программными ремарками «Faire Wether [Хорошая погода]», «Lightning [Молния]», «Thunder [Гром]», «Calme Wether [Тихая погода]», затем еще трижды «Хорошая погода» прерывается «Молнией» и «Громом», пока Фантазия не завершается пятитактовым заключением «A cleare Day [Ясный день]»¹⁰.

Трудно сказать, в какой момент истории «характеристический» топос грозы соединился с пасторалью, но уже XVII век дал достаточно много образцов. Если иметь в виду интересующую нас несценическую инструментальную музыку, то это концерт «Лето» из «Времен года» Антонио Вивальди, где не без юмора сопоставлены традиционно величественный образ грозы с «тучами жуков и роями мух» (не менее традиционный образ предельной ничтожности), равно с грозой вызывающих «отчаяние крестьянина». «Странный аббат» Георг Йозеф Фоглер разворачивает изображение грозы в своей импровизации, прозвучавшей в серии данных им органых концертов середины 1780-х годов (в них он исполнил также импровизацию по картине Рубенса «Страшный суд»). В записанном виде сохранилась только «Пастораль» для клавира (опубликована в 1806), а вся композиция программно называлась «Das vergnügte Hirtenleben von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber wegzieht, und sodann die naive und laute Freude deshalb [Радостная пастушья жизнь прерывается грозой, которая, однако, уходит, что вызывает наивное и шумное веселье]». В 1794 году Юстин Генрих Кнехт издает собственную, но явно опирающуюся на пример Фоглера, импровизацию «Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne, eine musikalische Schilderung auf der Orgel [Грозой прерываемое пастушеское блаженство, музыкальное описание на органе]». Десятилетием ранее Кнехт опубликовал (с посвящением «Месье аббату Фоглеру») опус «Le Portrait musical de la Nature»¹¹, где также содержался эпизод грозы. Спустя почти столетие программная «Пастораль» для органа, в которой ярким контрастом вводилось изображение бури в Альпах, была создана швейцарцем Шарлем Бланше. Можно упомянуть также Фортепианный концерт №3 Даниэля Готлиба Штейбельта (1799), в финале которого — «Rondeau pastorale und L'Orage [Пасторальное рондо и Гроза]».

Сочетание музыкальной модели «грозы» с пасторальностью, таким образом, ко времени бетховенской Шестой симфонии уже закрепилось. Из перечисленных примеров ближе всего к ней, конечно, «Музыкальный портрет Природы» (или «Пасторальная симфония») Кнехта: наличие словесной программы со сходным «сюжетом»; пять частей, следующих без перерыва (у Бетховена *attacca* идут последние три части); эффектная картина грозы. Показательна у обоих композиторов достаточно устойчивая связь данной музыкальной картины с жанром фантазии (вспомним также упомянутые органые импровизации и более ранний опус Мандея). У Бетховена четвертая часть «Пасторальной» сама представляет собой

¹⁰ Пьеса опубликована в издании: Фицуильямова вёрджинельная книга (избранные пьесы) / ред. Н. А. Копчевский. М.: Музыка, 1988. С. 93–96.

¹¹ Полное название: «*Le Portrait musical de la Nature, ou Grande Symphonie à deux violons, alte et basse, avec deux flûtes traversières, deux haut-bois, fagotts, cors, trompettes et timbales ad libitum. La quelle va exprimer par le moyen des sons [Музыкальный портрет Природы, или Большая Симфония с двумя скрипками, альтом и басом, с двумя флейтами траверсо, двумя гобоями, фаготами, валторнами, трубами и литаврами ad libitum. Каковой будет выражаться посредством возможностей звуков]*» (цит. по: [8, 379–380]).

не что иное, как композицию фантазийного типа, форму свободного развертывания с незамкнутым тональным планом. Попутно заметим, что на слушателей бетховенская «сцена грозы» производила особое впечатление. Гектор Берлиоз в конце 1820-х, высказывая свои наблюдения о том, что именно для слушателей становится доминирующим в восприятии, чему они отдают предпочтение, писал: «О произведениях Бетховена говорят: *Гроза* Пасторальной симфонии, *Финал до-минорной, Andante* из ля-минорной¹² симфонии и т. д. и т. п.» [1, 189]. А еще раньше, в 1810 году один из рецензентов, описывая музыку Пасторальной, за четвертую часть назвал композитора «Шекспиром музыкального искусства», чем весьма тронул автора (см.: [2, 439]). В симфонии Кнехта картине грозы отдана почти половина композиции — три средние части, где, быть может, в ущерб динамизму детально описывается, как «гроза приближается медленными шагами [l'orage approche à pas lents]», а затем «постепенно стихает».

Наконец, сходны по замыслу также финалы симфоний: гимн Творцу по завершении грозы, что придает буре, изображаемой вполне реалистически, масштаб аллегории. Последнее отражено и в авторских программах¹³. Так, название финала у Кнехта — «V. L'inno con variazioni [Гимн с вариациями]», его программа: «La Nature, transportée de la joie élève sa voix vers le ciel et rend au créateur les plus vives grâces par des chants doux et agréables [Природа, несущая радость, возносит свой голос к небесам и воздает Творцу самую живую благодарность теплыми и приятными песнями]» (цит. по: [8, 380]). Программа финала у Бетховена, как можно прочесть в любом нотном издании: «Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm [Пение пастухов. Радостные и благодарные чувства после бури]». Однако, как указывает Кириллина, в автографе бетховенской партитуры и в программке премьеры 1808 года надпись была несколько иной: «V. Благотворные чувства после бури, связанные с благодарностью Божеству» [4, 506] — это, заметим, ближе по смыслу программе Кнехта.

«Характеристическая» симфония Кнехта — в духе современной ему французской моды на музыкальное «описание», недаром название и программные заголовки частей этот верхнешвабский композитор в издании, опубликованном в Шпайере, пишет по-французски. В «Музыкальном портрете природы» еще много общих мест. Например, первая часть — типичный пасторальный *locus amoenus*: «1. Прекрасный край, где светит солнце, веют ласковые зephyры, долину пересекают ручейки, щебечут птицы, горный поток журча падает сверху, пастух насвистывает, прыгают ягнята и слышится милый голос пастушки» (цит. по: [8, 380]). Тематизм рефрена этой рондальной формы вполне соответствует данному

¹² Здесь явная опечатка: Берлиоз пишет о Седьмой — *ля-мажорной* — симфонии Бетховена и указывает на вторую ее часть, в партитуре обозначенную как Allegretto.

¹³ Знали ли Бетховен симфонию Кнехта? Прямого и доказательного ответа на этот вопрос на сегодняшний день не существует, но исследователи не исключают такой возможности, учитывая не только общность идеи и наличие сходных черт композиции, но и то, что композиторы в разное время прибегали к услугам одного издателя, Генриха Филиппа Босслера в Шпайере, а значит Бетховен мог познакомиться хотя бы с издательским каталогом. Подобные соображения высказываются уже в одной из первых публикаций, где сопоставляются данные симфонии [8], проблему также обсуждает автор классической работы о музыкальном топосе пасторали Герман Юнг [11].

пасторальному топосу, а два эпизода — *Andante pastorale* и *Villanella grazioso* — вносят черты уместной для него жанровости (это танцевальность, по характеру близкая паспье и гавоту). Тем не менее, в симфонии Кнехта уже ощути́м некий сдвиг от риторических *loci communes* в отображении природы предыдущей эпохой к индивидуальному чувствованию, что позволяет говорить о наметившемся преодолении прежней парадигмы музыкального мимесиса в контексте формирования новых художественно-эстетических ориентиров музыкальной картины мира. Именно поэтому симфония Кнехта, появившаяся за 23 года до Пасторальной Бетховена — это по отношению к ней не просто предшественница, но старшая современница, не «вчера», а уже наступившее «сегодня».

ЗАВТРА

Музыкальная модель «грозы» в соединении с пасторальностью присутствует также в третьей части «Фантастической» Берлиоза, «Сцене в полях»¹⁴. Сама эта симфония с ее программностью, расширенной шкалой эмоциональных перепадов, лирической исповедальностью, мотивами одиночества и разлада с действительностью стала эмблемой романтического симфонизма, его новаций. По отношению к «Пасторальной» Бетховена это, безусловно, «завтра».

Сам Берлиоз восхищался «Пасторальной»¹⁵ и видел сходство с ней своей «Фантастической симфонии». Действительно, тому есть основания. Оставив в стороне пятичастность цикла, сосредоточим внимание на сфере пасторальности, связывающей данные симфонии, как на примере воплощения определенной традиции и, одновременно, оригинальности ее проявления.

У Берлиоза в контексте уже другой художественной картины мира обнаруживается иное преломление жанрового «кода». Идиллия пасторалей предыдущих эпох в ней трансформируется в «психоделию». И буря здесь — это не столько силы могучей и благой природы, сколько воплощение сильных эмоций, контрастным оттенением которых служит пастораль, вполне изобразительно развернутая в начале третьей части. Буря происходит прежде всего в смятенной душе героя: линия развития постоянно рвется, кульминации, не разрешаясь, размываются внезапным торможением и диминуэндо или нивелируются на стыке разделов; в тембре деревянных духовых с их пасторальной окраской, подменяя собой основную тему третьей части или соединяясь с ней, появляется *idée fixe* симфонии, словно навязчивая галлюцинация. Наступающее затишье не несет радостного оживления, как в образцах классицизма, но, напротив, нарушается и та первоначальная иллюзия идиллии, которая как будто существовала в окружающей поэта природе. В репризе «пастушескому наигрышу» английского рожка уже

¹⁴ Подробнее, с выходом на «этимологию» разрабатываемого пасторальной музыкой архетипа «грозы», это сочинение Берлиоза ранее было проанализировано автором в отдельной статье [5].

¹⁵ См. эссе о Шестой в его «Критическом очерке о симфониях Бетховена» [1, 183–188]. Анализ «Пасторальной» Г. Берлиоз строит преимущественно на словесном пересказе программных «картин». Сравнивая симфонию, что показательно с точки зрения интересующей нас пасторальной традиции, с «восхитительными поэмами древности» — Феокрыта и Вергилия, — Берлиоз безоговорочно отдает пальму первенства «этому чуду новейшей музыки» [там же, 187].

не отвечает гобой, как в начале. И это отсутствие когда-то бывшего отклика становится поэтической метафорой щемящего чувства одиночества и тоски. В результате семантическая структура «грозы» в симфонии Берлиоза модифицируется под влиянием «минус-приема», что придает данному ее воплощению особую, чисто романтическую, выразительность.

Вписанная в общую «фабулу» лирико-драматической симфонии, «Сцена в полях» не является ни отступлением, ни интермедией, но очередной фазой, обнажающей страдающую душу героя — романтического поэта по самой своей сути. Как и в предыдущей части «Бал», это подтверждение невозможности гармонии внутреннего и внешнего миров, соприкосновение которых мучительно для индивидуума с «болезненной чувствительностью и пламенным воображением» (из авторской программы). Контаминация энергии природной стихии и силы человеческих страстей наблюдалась и в бетховенской «грозе» — в противовес симфонии Кнехта, где, однако, повторимся, уже наметился переход от риторического изображения природы к выражению ее эмоционального восприятия. Но музыка Бетховена телеологически направлена к емкому этико-философскому обобщению, что отличает ее, с одной стороны, от «Портрета Природы», а с другой, — от «Фантастической». Внутренний герой его «Пасторальной» — та же масштабная личность, что и в Пятой, но в других «предлагаемых обстоятельствах», и потрясения для нее («бури») оказываются не разрушением, а созиданием, не несущими разлад с мирозданием, но возвышающими до глубокого осознания его величия. У Берлиоза в соотношении «человеческого» и «природного» тоже прослеживается некий синергизм, но уже на иной основе: в условиях утраты ощущения гармоничности бытия.

Показательная деталь, словно в капле воды отражающая произошедшую трансформацию пасторального модуса, — это «переинтонирование» типичной для пасторали музыкальной «лексики», опирающейся на народно-жанровые истоки. Один из них — жанр пастушеского наигрыша. Выше упоминались наигрыши итальянских пастухов, запечатлевшиеся в музыкальном словаре европейской композиторской пасторали, а также альпийские прообразы. Один из подобных наигрышей под названием «Le rans des vaches» опубликовал в своем «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо как швейцарскую мелодию, и эта песня-наигрыш появлялась потом у многих композиторов: Гретри, Госсекка, Мейербергера, Россини и других. Пасторальный тематизм Кнехта и Бетховена опирается на подобные знакомые прототипы. Берлиоз в начале переключки английского рожка и гобоя отталкивается от этой же лексики, но уже вторая фраза начинает уводить от конкретизирующих жанровых ассоциаций, психологизируя посредством минорной трансформации начальную реплику. Не этот ли мелодический изгиб подхватит затем Дебюсси во флейтовой теме своего «Фавна» (третий такт), этой неантической пасторали эпохи модерна?

Герман Юнг в статье «Пастораль» из авторитетной немецкой энциклопедии пишет: «Шестая симфония Бетховена считается ключевым произведением для дальнейшего развития в XIX–XX столетиях музыкальной топики пасторали и природы» [12, 1506]. Но она и сама становится узнаваемым топосом. Так, в качестве знака «природности» цитирует «Пасторальную» Бетховена Лучано Берлио в третьей части «Симфонии» (1968) — произведения, чрезвычайно репрезентативного для

своего времени и ставшего буквально культовым для направления современной полистилистики (шире — музыкального постмодернизма).

Написанная для оркестра и восьми голосов (изначально — для ансамбля “The Swingle Singers”), «Симфония» воспринимается как своеобразный эмоциональный портрет и одновременно интеллектуальный анализ современной ей культурной ситуации. В «Симфонии» взаимодействуют вечное, вневременное (мифологическое) и сиюминутное (хроникальное), трагическое и забавное, утонченное и банальное. В этом контексте концептуализируется сама идея *сим-фонии* как совместного звучания. Центром цикла становится третья часть, по масштабу вполне сопоставимая с окружающими ее четырьмя вместе взятыми. Эта часть, «рамочную структуру» которой создают цитируемые Скерцо (третья часть) из Второй симфонии Г. Малера и роман С. Беккета «Неназываемый», вся буквально соткана из цитат в условиях невероятной плотности семантического контекста, где словесное и музыкальное в сложном единстве преумножают друг друга и информационно, и интонационно.

«Пасторальная» Бетховена словно всплывает после «Камерной музыки №4» Хиндемита перед началом заключительной фазы композиции, когда своеобразным преддиктом становится временное выключение малеровского «*cantus firmus*’а» (по меткому определению А. Шнитке) и постепенный уход в тишину. На проговариваемых первым тенором словах «уже поздно, и никогда не услышать вновь этот мычащий скот, этот тростник у ручья» (литера «Х» партитуры) Берлио коллажирует два такта из разработки второй части, «Сцена у ручья», «Пасторальной» (цифра 10 партитуры). Музыка венского классика становится здесь обобщенным топосом пасторальности, и ее истаивающее звучание вносит ощутимую ностальгическую краску в сложную палитру произведения Берлио. Но обращен ли этот постмодернистский жест именно к Шестой симфонии Бетховена как некоему символу культуры? Если да, то это уже ее ПОСЛЕЗАВТРА...

Использованная литература

1. Берлиоз Г. Критический очерк о симфониях Бетховена // Г. Берлиоз. Избранные статьи / Сост., пер. с фр., вступ. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1956. С. 166–205.
2. Бетховен. Письма: в 4 т. Т. 1: 1787–1811. Изд. 2-е, доп. / Сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана, пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана. Доп. к составу тома, комм., и предисловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011. 616 с.
3. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I, ч. 2. Л.: Музгиз, 1941. 514 с.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 томах. Т. I. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 536 с.
5. Коробова А. Г. Об одном пасторальном «сюжете» у Г. Берлиоза // Семантика музыкального языка: Материалы науч. междунаrod. конф. 27–28 февр. 2002 г. М.: РАМ имени Гнесиных, 2004. С. 236–241.
6. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, 2007. 656 с.

7. *Heф K.* История западноевропейской музыки. 2-е изд. М: Госмузиздат, 1938. 304 с.
8. *B[ischoffs] L.* Die Pastoral-Sinfonieen von Justin Heinrich Knecht (1784) und Ludwig van Beethoven (1808) // *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreude und Künstler.* XIV Jahrgang. Nr. 48 (1. December 1866). S. 379–381. [Electronic resource]. URL: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabi18661201-01.2.3> (дата обращения: 05.07.2020).
9. *Brown H. M.* Symphonia [I, II] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by St. Sadie. 2nd ed. Vol. 24.* London; New York: Macmillan, 2001. P. 165–173.
10. *Jones D. W.* Beethoven: The Pastoral Symphony. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995. 107 p.
11. *Jung H.* Justin Heinrich Knecht (1752–1817). Ein oberschwäbischer Komponist im Umfeld der Wiener Klassik // *BC-Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach.* Jg. 26 (2003). H. 1. S. 24–34. [Electronic resource]. URL: <http://www.gfh-biberach.de/Hefte/BC-Heimatkundliche-Bl%C3%A4tter-f%C3%BCr-den-Kreis-Biberach/J26HIS24.pdf> (дата обращения: 04.07.2020).
12. *Jung H., Engel H.* Pastorale // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 26 Bd. 2-e, neubearb. Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Sachtel 7.* Kassel, Basel: Bärenreiter, 1997. Sp. 1499–1509.
13. *Schmenner R.* Die Pastorale: Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter. Kassel: Bärenreiter, 1998. 356 S.
14. *Stainer J.* Wind Instruments — Sumponyah; Sampunia; Sumphonia; Symphonia (Chapter VII) // *J. Stainer. Music of the Bible, with Some Account of the Development of Modern Musical Instruments from Ancient Types.* New edition by Fr. W. Galpin. London: Novello, 1914; reprint New York: Da Capo Press, 1970. — [Electronic resource]. — URL: <http://www.katapi.org.uk/MusicOfTheBible/Ch7.htm> (дата обращения: 02.07.2020).
15. *Will R.* The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. XI, 329 p. (New Perspectives in Music History and Criticism).

References

1. Berlioz, H. (1956). Kriticheskiy ocherk o simfoniakh Beethovena [A Critical Essay on Beethoven's Symphonies]. In H. Berlioz. *Izbrannye stat'i* [Selected Papers], edited, translated and commented by V. N. Aleksandrova and E. F. Bronfin, 166–205. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
2. – (2011). *Beethoven. Pis'ma* [Letters]: in 4 vols, 2nd ed., Vol. 1: 1787–1811, edited and commented by N. L. Fishman and L. V. Kirillina, translated by L. S. Tovaleva and N. L. Fishman. Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Gruber, R. I. (1941). *Istoriya muzykal'noy kul'tury* [History of Musical Culture], Vol. I, Part. 2. Leningrad, Muzgiz. (in Russian).
4. Kirillina, L. V. (2009). *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Work], Vol. I. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
5. Korobova, A. G. (2004). Ob odnom pastoral'nom “syuzhete” u H. Berlioza [On One Pastoral “Plot” From H. Berlioz]. *Semantika muzykal'nogo yazyka* [Semantics of Musical

- Language], Proceedings of International Conference, 236–41. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music. (in Russian).
6. Korobova, A. G. (2007). *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra* [Pastoral in the Music of the European Tradition: Towards the Theory and History of the Genre], Doctor Thesis. Yekateringburg, Mussorgsky Ural State Conservatory. (in Russian).
 7. Nef, K. (1938). *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki* [History of West-European Music], 2nd ed. Moscow, Gosmuzizdat. (in Russian).
 8. B[ischoffs], L. (1866). Die Pastoral-Sinfonien von Justin Heinrich Knecht (1784) und Ludwig van Beethoven (1808). *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreude und Künstler*, XIV Jahrgang, Nr. 48 (1. December 1866), 379–81. Available at: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabi18661201-01.2.3> (accessed 05.07.2020).
 9. Brown, H. M. Symphonia [I, II]. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by St. Sadie, 2nd ed, Vol. 24, 165–73. London and New York, Macmillan.
 10. Jones, D. W. (1995). *Beethoven: The Pastoral Symphony*. Cambridge and New York, Cambridge University Press.
 11. Jung, H. (2003). Justin Heinrich Knecht (1752–1817). Ein oberschwäbischer Komponist im Umfeld der Wiener Klassik. *BC-Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach*, Jg. 26, H. 1, 24–34. Available at: <http://www.gfh-biberach.de/Hefte/BC-Heimatkundliche-BI%C3%A4tter-f%C3%BCr-den-Kreis-Biberach/J26H1S24.pdf> (accessed 04.07.2020).
 12. Jung, H. und Engel, H. (1997). Pastorale. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2-e Ausgabe, herausgegeben von L. Finscher, Sachteil 7, 1499–509. Kassel, Bärenreiter.
 13. Schmenner, R. (1998). *Die Pastorale: Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter*. Kassel, Bärenreiter.
 14. Stainer, J. (1914). Wind Instruments — Sumponyah; Sampunia; Sumphonia; Symphonia (Chapter VII) // J. Stainer. *Music of the Bible, with Some Account of the Development of Modern Musical Instruments from Ancient Types*, new edition by Fr. W. Galpin. London, Novello. Available at: <http://www.katapi.org.uk/MusicOfTheBible/Ch7.htm> (accessed 02.07.2020).
 15. Will, R. (2002). *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge, Cambridge University Press.

АНТОНИНА ВИКТОРОВНА ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА*lebedeva-emelina@list.ru*

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания

125009 Москва,
Козицкий пер., д. 5

ORCID: 0000-0003-0803-6879

ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА АНТОНЕНКО*antonenko@mosconsv.ru*

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ORCID: 0000-0003-2826-6428

АННА ВАЛЕНТИНОВНА БУЛЫЧЕВА*anna.bulycheva@inbox.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ORCID: 0000-0002-1163-7344

ANTONINA V. LEBEDEVA-EMELINA*lebedeva-emelina@list.ru*

Doctor of Art Criticism, Leading Research Fellow of Music History Department at the State Institute for Art Studies (Moscow)

5 Kozitsky Ln.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0003-0803-6879

EKATERINA Y. ANTONENKO*antonenko@mosconsv.ru*

Ph. D., History and Theory of Performing Art Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0003-2826-6428

ANNA V. BULYCHEVA*anna.bulycheva@inbox.ru*

Ph. D., Associate Professor of Foreign Music History Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0002-1163-7344

АННОТАЦИЯ**Духовный концерт Василия Пашкевича**

Статья посвящена духовному концерту Василия Алексеевича Пашкевича (Паскевича) на слова Псалма 94 «Приидите, возрадуемся Господеви». До недавнего времени было известно о пяти не дошедших до нас концертах этого композитора, упомянутых в каталоге музыкального магазина Г. Н. Рейнсдорпа и И. Керцелли (1806). Теперь обнаружен шестой концерт Пашкевича, который, к счастью, сохранился. В сборнике петербургского происхождения из фондов Российского национального музея музыки нашли партии тенора и баса, в последней был указан автор музыки. На основе анализа источников концерт датирован концом семидесятых — началом восьмидесятых годов XVIII века. Для реконструкции полной четырехголосной партитуры привлечены материалы сборников, происходящих из соборов Череповца и Верховажья, в которых концерт «Приидите, возрадуемся Господеви» записан без имени автора и не круглой (итальянской) нотацией, характерной для периода классицизма, а более ранней квадратной (киевской). Партитура концерта дана в Приложении к статье. Выявлены особенности рукописных источников и разночтения между различными копиями партий-поголосонок. Рассмотрены словесный текст и музыка концерта. В статье также дается обзор хорового творчества Пашкевича.

Ключевые слова: Василий Пашкевич, русский классицизм, хоровой концерт, Придворная певческая капелла, квадратная нотация, круглая нотация, музыкальная текстология, двойная fuga

ABSTRACT**The Sacred Concerto by Vassily Pashkevich**

The article is devoted to the sacred choral concerto by Vassily Pashkevich (Paskevich) set to the three initial verses of the 94th Psalm "Come, Let us Rejoice in the Lord". Until recently, it was known about five lost concertos by the composer, listed in the catalogue of the music store of G. N. Reinsdorp and I. Kerzelli (1806). Now the sixth concerto by Pashkevich has been discovered; the music, fortunately, survived. In the collection of St. Petersburg origin from the funds of the Russian National Museum of Music, there is a bass part, which contains an indication of the author of the music, as well as two tenor parts, written in "round" (or "Italian") notation, typical of the Classical period. Due to analysis of sources, the concerto dates back from the late 1770s to the early 1780s. To reconstruct the full four-part score manuscript sources, originating from cathedrals of Cherepovets and Verhovazhie were used. In both of them the concerto "Come, Let us Rejoice unto the Lord" is anonymous and written in the earlier "square" (or "Kiev") notation. The score of the concerto is presented in the Appendix of this paper. Some peculiarities of the manuscript sources and discrepancies between different copies of the parts are examined. The verbal text and the music of the concerto are considered. The article also provides an overview of Pashkevich's choral work.

Keywords: Vasily Pashkevich, Russian classicism, choral concerto, St. Petersburg Court Chapel, square notation, round notation, musical textual criticism, double fugue

**Антонина Лебедева-Емелина,
Екатерина Антоненко, Анна Булычева**

ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ ВАСИЛИЯ ПАШКЕВИЧА

В 2018 году при изучении певческих сборников из коллекции Российского национального музея музыки (РНММ, ранее ВМОМК и ГЦММК имени М. И. Глинки), был обнаружен духовный концерт «Приидите, возрадуемся Господеви»¹ выдающегося композитора екатерининской эпохи Василия Алексеевича Пашкевича. Сообщим подробнее о находке и охарактеризуем сочинение, которое на данный момент является единственным сохранившимся образцом его концертного творчества.

О БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

Василий Алексеевич Пашкевич (Паскевич) известен в истории русской музыки как оперный композитор и придворный скрипач; гораздо меньше сведений сохранилось о его деятельности в Придворной певческой капелле. Тем не менее, с Капеллой у Пашкевича была связана вся жизнь: он ребенком был определен в придворный хор, учился в школе при Капелле, в дальнейшем, был учителем малолетних певчих и пел в придворном хоре как взрослый певчий, для Капеллы сочинял свою церковную музыку.

В «Очерках» Н. Ф. Финдейзена сообщается, что Пашкевич родился около 1749 года², а в 1756 году, в семилетнем возрасте, как и многие малолетние певчие в то время, попал в Капеллу [23, 217]. По указу Екатерины II от апреля 1763 года, спавшие с голоса певчие Придворной капеллы, определялись в Капеллу «музыкантскими учениками», в их числе упоминался Пашкевич [17, 341]. Таким образом, мутация у юноши началась, скорее всего, в 14 лет.

Кто учил Пашкевича композиции — неизвестно. Предположение Е. М. Левашева, что он постигал искусство сочинительства через практику, А. Л. Порфирева считает несостоятельным ([12, 48–49], [17, 341]). Согласно другой гипотезе

¹ Текст концерта публикуется по каноническому варианту перевода Псалма 94 на церковнославянский язык — «Приидите, возрадуемся», хотя в ряде источников встречается иная подтекстовка.

² Документов о рождении и происхождении композитора до настоящего времени не выявлено. Дата рождения названа Н. Ф. Финдейзеном гипотетически [23, 217]. Сведения о жизни и творчестве Василия Пашкевича см. в соответствующей главе третьего тома «Истории русской музыки» [12, 46–83] и в статье о музыканте, опубликованной в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург. XVIII век» [17, 340–344].

Левашева, уроки талантливому юноше мог давать Винченцо Манфредини³; не исключая такой возможности, Порфирьева допускает также влияние Томазо Траэтта⁴. По нашему мнению к этим именам в число потенциальных учителей Пашкевича нужно включить Германа Раупаха⁵, Йозефа Штарцера⁶, Франческо Цоппи⁷ — каждый из них был известен в то время не только как автор музыки, но и как педагог. К сожалению, документов, связанных с работой иностранных мастеров в Капелле в те годы, не сохранилось.

Успех пришел к Пашкевичу после постановки комической оперы «Несчастье от кареты» в Эрмитажном театре (1779, либретто Я. Б. Княжнина). Н. Б. Шереметев заказал своему управляющему в Петербурге достать ему партитуру оперы для домашней постановки⁸. С этого времени у Пашкевича начинается сотрудничество с Вольным российским театром. В 1783 году Вольный театр был преобразован в публичный и вошел в структуру Императорских театров. Изменился статус Пашкевича при Дворе — с 23 августа он зачислен в Первый придворный оркестр [16, 125], а в 1789 году ему пожалован чин коллежского советника (аналог званию полковника).

Портрета Пашкевича не сохранилось; Александр Башилов, служивший пажом, в своих записках рассказывает о роли композитора при дворе и его внешности: «Иногда, лучше сказать, весьма часто императрица любовалась великими княжнами, и оне в русском сарафане плясали по-русски под две скрипки, на которой на одной играл старик капельмейстер Паскевич, полковничьяго ранга, в большом пудреном парике, в шитом кафтане, при шпаге; и *secondo* играл тоже какой-то 70-летний детина» [4, 197]. Так как воспоминания пажа Башилова относятся к 1794–1795 годам, то «старик Паскевичу» на тот момент было около 46 лет.

С кончиной Екатерины II, по словам Порфирьевой, «счастливая звезда Пашкевича закатилась» [17, 344]: Павел I сразу же уволил музыканта из придворного штата, выплатив ему «единовременное вознаграждение» и не назначив пенсии

³ Винченцо Манфредини (1737–1799) в России являлся учителем музыки наследника престола Павла Петровича (1758–1769).

⁴ Томазо Траэтта (1727–1779) работал в Петербурге с 1769 по 1775 год, писал музыку для Православной церкви (1769–1775), хотя ни одно из этих сочинений пока не обнаружено.

⁵ Герман Раупах (1728–1778) работал в Петербурге в 1755–1762, 1768–1778 годы; с 1768 года преподавал в Академии художеств, где его учениками были П. А. Скоков и Е. И. Фомин.

⁶ Йозеф Штарцер (Старцер, 1726–1787) служил в Петербурге в 1760–1768 годы; считается учителем забытого ныне композитора Николая Поморского, автора оперы «Пигмалион, или Сила любви».

⁷ Франческо Цоппи (Цоппис, 1715 — после 1781) приехал в Россию в 1756 году, считается учителем М. С. Березовского. Подробнее см. у Н. Ф. Финдейзена и Р. А. Моозера ([23, 125], также [26]).

⁸ Повеление графа звучит следующим образом: «Купить в Петербурге оперу *Беспокойство в карете с полною музыкаю* сочинение Василка». Л. А. Лепская обратила внимание на то, что Шереметев не знал точного названия произведения [13, 23]. Мы полагаем, что граф услышал его от кого-то во французском варианте и перевел обратно на русский. То, что граф называет композитора именем «Василёк», свидетельствует о возможном их знакомстве. Благодарим П. Г. Сербина за указание на данный источник.

после 35-летней службы⁹. Д. С. Бортнянский, будучи руководителем Капеллы, пытался отстоять Пашкевича перед сокращением певчих, задуманным Павлом I, но ему это не удалось. Из письма Д. С. Бортнянского графу Н. П. Шереметеву следует, что Василий Пашкевич еще в начале 1797 года числился учителем малолетних певчих в Капелле наряду с Федором Макаровым. По предположению М. Г. Рыцаревой увольнение Пашкевича произошло в начале февраля 1797 года [18, 152–154], а через месяц, 9 марта, еще до коронации нового самодержца, композитор скончался. После смерти кормильца осталась вдова Афимья Пашкевич с годовалой дочерью Анной, их судьба неизвестна.

ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА ПАШКЕВИЧА

Мастерство хорового письма, благодаря которому композитор снискал славу в оперном жанре, по-видимому, получило огранку в Придворной певческой капелле. Мы не располагаем информацией, когда Пашкевича назначили «большим певчим»¹⁰, но в 1786 году он получил вознаграждение за «Февея» именно как «придворный певчий Паскевич»¹¹. Из его светской хоровой музыки ничего не сохранилось, хотя известно, что композитор сочинял хоры к празднеству в честь именин Екатерины II (1780); ему же в 1793 году заказали кантату «Амур и Психея» на стихи Г. Р. Державина к помолвке великого князя Александра Павловича с немецкой принцессой Луизой Марией Баденской (при крещении Елизаветой Алексеевной) [12, 52].

Духовным сочинениям Пашкевича повезло лишь немногим больше. Оригиналы музыки, скорее всего, хранились в нотнице Придворной капеллы, но с утратой в 1930-е годы этого архива все песнопения Пашкевича исчезли. Судя по многим признакам (об этом будет сказано далее), духовная музыка Пашкевича была востребована в последней трети XVIII века не только в Петербурге — с нот песнопений делались списки, они поступали в продажу, «оседали» в библиотеках частных капелл, церквей и монастырей. Так, например, пять хоровых концертов — «Ныне время явиться», «Приидите, взыдем», «Радуйтесь людие и веселитесь», «Слава в вышних Богу», «Услыши, Господи, мой глас» — продавались в 1806 году в Москве в магазине Г. Н. Рейнсдорпа и И. Керцелли (музыка их не найдена)¹².

М. Г. Рыцарева выдвинула предположение, что хоровые циклы Пашкевич сочинял и в семидесятые годы¹³, и эти его ранние духовные сочинения были несовершенно [19, 161]. Основанием стали строки письма графа В. Г. Орлова сыну Александру: «Выучили недавно концерт “Не отвержи мене”, сочинения Березовского, он другого вкуса как Бортнянского, однако же не дурен.

⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 4. Д. 2229. Придворная контора Е. И. В. Министерства Двора.

¹⁰ РГИА. Там же.

¹¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1786 года. СПб., 1886. С. 75.

¹² Grand catalogue de musique qui se vend chez Reinsdorp et Kerzelly. Moscou, 1806.

¹³ Эта гипотеза пока не подтверждена. Из сочинений Пашкевича М. Г. Рыцарева изучала только «Обедню», поэтому оснований для вывода о несовершенстве духовных концертов Пашкевича мало.

Вейнгамер возвратил концерт Пашкевича и пишет, что его путно поправить никак нельзя» (сентябрь 1787)¹⁴.

Прокомментируем цитату. В рукописном отделе Российской государственной библиотеки хранится переписка графа Владимира Григорьевича Орлова со своим сыном Александром, отправленным в путешествие по Европе для поправления здоровья (с июля по октябрь 1787 года) [14, 70–89]. Напомним, что В. Г. Орлов имел одну из лучших крепостных капелл в конце XVIII века, которой управлял Лев Гурилёв. В письмах из подмосковной усадьбы Отрада, где летом находилось семейство Орловых, Владимир Григорьевич сообщал сыну подробности о повседневной жизни, о пополнении нотной библиотеки, о музицировании, об обучении крепостных игре на духовых инструментах и прочих усадебных радостях. Именно в этом контексте упоминается концерт Пашкевича, ноты которого были присланы в Отраду. Разучивал произведения Березовского и Бортнянского с капеллой Орлова некий капельмейстер Вейнгамер (иногда пишется как Вейндгамер). Приведенная выше цитата требует отдельного пояснения. Скорее всего, Орловы получили концерт Пашкевича в виде рукописных певческих партий, как было принято в те годы. Присланные партии могли грешить описками и неточностями (с ними столкнулись и мы при реконструкции исследуемого концерта), поэтому капельмейстер Вейнгамер дал присланному в Отраду музыкальному материалу отрицательную оценку.

Изучая стилистику духовного творчества Пашкевича, необходимо для сравнения с найденным концертом затронуть его цикл литургических песнопений.

В 1984 году Т. Б. Гавриловой, хранителем фонда духовной музыки Российского национального музея музыки (тогда — ГЦММК), была найдена «Обедня» Пашкевича¹⁵. Произведение записано в комплекте певческих поголосников, которые ранее принадлежали ярославскому помещику Ивану Борноволокову, затем были переданы в Казанский женский монастырь в Ярославле (дальнейший путь манускриптов: в 1890-е годы они попали в коллекцию Синодального училища церковного пения в Москве, а после расформирования училища — в Государственный исторический музей, потом — в ГЦММК).

Для каждой партии Обедни Пашкевича имеется отдельный титульный лист, в рукописи выписана дата — 1790 год (неизвестно, является ли это датой сочинения или создания копии для продажи). В нижнем правом углу титульной страницы басовой партии указана цена — 2.50 [руб.], в другом месте сохранилась вклеенная

¹⁴ Письма Владимира Григорьевича Орлова сыну Александру Владимировичу Орлову (июль — октябрь 1787 года). — РГБ. Ф. 219. Картон 8. Ед. хр. 8. Письмо №8. Л. 20 об.

¹⁵ Рукопись литургии хранится: РНМ. Ф. 283. Оп. 1. №903–906 (целиком). Если быть более точными, то литургия впервые была найдена М. Г. Рыцаревой в начале восьмидесятых годов, когда Марина Григорьевна являлась хранителем фонда духовной музыки в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Исследовательница написала о находке в работе «Российский хоровой концерт второй половины XVIII века»; но рукопись не была издана, ее депонировали в НИО Информкультура Государственной библиотеки имени В. И. Ленина [20, 43]. К сожалению, депонированные рукописи часто проходят мимо внимания исследователей, о находке «Обедни» Пашкевича мало кто знал. Таким образом оказалось, что Т. Б. Гавриловой принадлежит первичное «открытие» произведения.

марка музыкального магазина Гене. Скорее всего, Борноволокков заказывал духовные песнопения для своей крепостной капеллы в Москве у известного книготорговца Христиана Богдановича Гене. Ноты могли продаваться в виде рукописных партитур и певческих поголосников. Первоначальное песнопение «Слава. Единородный Сыне» упоминается в реестре еще одной певческой библиотеки в январе 1793 года¹⁶. В июле того же 1793 года в магазине Гене на Ильинке в Москве продавалась вся «Обедня» за ту же цену, что была указана на манускриптах И. Борноволоккова, — 2 руб. 50 коп.¹⁷ То, что сочинение сохранилось в ярославском сборнике, свидетельствует о довольно быстром распространении духовной музыки Пашкевича в провинции.

Обнаруженный литургический цикл композитора относится к восьмидесятым — девяностым годам XVIII века. То обстоятельство, что песнопения сочинены с явным мастерством и вкусом, не дает оснований усомниться в уровне хорового письма композитора¹⁸.

О НАХОДКЕ ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА «ПРИИДИТЕ, ВОЗРАДУЕМСЯ ГОСПОДЕВИ», ХАРАКТЕРИСТИКА ИСТОЧНИКОВ

Счастлиное обнаружение нот единственного на сегодня известного духовного концерта Пашкевича «Приидите, возрадуемся Господеви» произошло относительно недавно — в 2018 году (его партитуру см. в приложении к настоящей статье). Исследуя певческие манускрипты рубежа XVIII–XIX веков, Е. Ю. Антоненко заметила в одном из сборников указание на авторство. Это была запись — «Паскевича» — чернилами над нотным текстом басовой партии. Видно, что сначала фамилию композитора написали по слуху как «Башкевича», а затем вычеркнули неверный вариант жирной чертой.



Начало концерта Пашкевича «При(и)дите, возрадуемся Господеви». Партия баса.
РНММ. Ф. 283. №879. Л. 79

¹⁶ РНММ. Ф. 283. №25. «Каталог певческой ноте», автором «Славы» ошибочно указан С. А. Дегтярев.

¹⁷ Московские ведомости. 1793. №54. 6 июля. Л. 5.

¹⁸ Нотный текст литургии опубликован в нотном приложении к кандидатской диссертации А. В. Лебедевой-Емелиной [10, 38–55]: Характеристику литургического цикла Пашкевича см. в работе Н. И. Тетериной [21, 61–63], монографии М. Г. Рыцаревой [19, 160–164], докторской диссертации А. В. Лебедевой-Емелиной [11, 77–81].

Произведение записано в итальянской нотации с указанием темпов и динамики. В таком виде текст сохранился в четырех партиях одного комплекта из коллекции Российского национального музея музыки (фонд 283): №878 (2-й тенор, л. 71)¹⁹, 879 (1-й бас с упоминанием авторства, л. 79), №996 ([1-й] тенор, л. 24), №944 (2-й бас, л. 66).

Сообщение о находке было сделано Антоненко на международной конференции, посвященной перекрестному году музыки и культурных маршрутов Россия — Австрия, проведенной Музеем музыки в 2018 году по инициативе генерального директора М. А. Брызгалова. Через год по материалам доклада была опубликована статья в сборнике «Духовная музыка России и Австрии» [2, 103–124]. Тогда же информация о найденном концерте Пашкевича была отражена в статье Лебедевой-Емелиной о Пашкевиче в Православной энциклопедии [8, 195–196]. В связи с неполным комплектом партий в энциклопедическом издании было указано, что реконструкции данный концерт не поддается.

В Российском национальном музее музыки хранится уникальная коллекция рукописных сборников-конволютов и отдельных партий-поголосников произведений русской духовной музыки XVIII–XIX веков. Сотрудники музея иногда при инвентаризации рукописей подчеркивали нумерацией комплектность партий (например, сборники из ярославской коллекции №903–906 и №918–921), иногда ставили нумерацию без всякой связи с комплектностью и содержанием рукописей (например, №№4, 48 и 51 — поголосники одной партитуры).

Именно такая участь досталась сборникам, которые в ближайшие годы могут изменить наше представление о раннем классицизме в церковной музыке России. Все сборники музейного собрания являются конволютами — нотные записи принадлежат разным периодам времени и разным лицам²⁰. В их числе упомянутый выше сборник, во второй половине которого помещен концерт Пашкевича²¹. В этой части манускриптов чернила имеют более насыщенный цвет (не коричневатый, а черный), почерк становится менее аккуратным, возможно, что записи духовной музыки делались несколькими переписчиками. На нотных листах здесь встречаются датировки (1792, 1801, 1807), указания, что ряд концертов (по крайней мере, два) был «писан в С.-Петербурге» (по-видимому, списан в Капелле). По изношенности нотной бумаги, ветхости переплетов можно судить о востребованности сборников в певческой практике.

В рукописях №878 и 879 имеется филигрань «ФРТСЯ» на листах, соседних с записью концерта Пашкевича. Точное соответствие этой филигрании с другими, собранными С. А. Клепиковым [7, 69], найти не удалось, так как дважды филигрань представала перед нами фрагментарно. Мы предполагаем, что она может относиться к ростовской мануфактуре Саввы Яковлева

¹⁹ Данная рукопись оказалась дефектной: верхняя часть листа надорвана, поэтому 2 строки текста исчезли из песнопения.

²⁰ Конволют (от лат. *convolutus* — свернутый, сплетенный), сборник, составленный из ранее самостоятельных рукописей, переплетенных в один том.

²¹ Напомним, что в сборниках-конволютах может использоваться нотная бумага разных изготовителей.

(например, «Фабрика Ростовская Товарищества Саввы Яковлева»), которая изготавливала бумагу в 1787 году.

Первый рукописный источник — неполный, однако сохранивший указание на авторство Пашкевича.

Дополнительным источником нотного текста концерта является рукописная партия баса в итальянской нотации (ед. хр. 509 из коллекции РНММ). Певческая рукопись когда-то принадлежала Архангельской церкви «на Кости» Даниловского уезда Ярославской губернии, на листах имеется дата — 1791 год, нотная запись идет без указания авторства²². На просвет в нотных листах обнаружена филигрань ЯМВСЯ («Ярославская мануфактура внуков Саввы Яковлева»), нотная бумага изготавливалась в 1791–1807 годах²³.

Еще два источника были найдены А. В. Булычевой в процессе составления каталога русской духовной музыки эпохи барокко. Оказалось, что концерт «Приидите, возрадуемся Господеви» находится, по меньшей мере, в двух сборниках, написанных квадратной (киевской) нотацией, характерной для музыки барочного стиля.

Перенесение нотных записей из современной нотации в екатерининское время в устаревшую нотную графику, является интересной научной проблемой для музыковедения. Видимо, новая (итальянская) нотация в России поначалу вызывала у регентов и певчих большие трудности в чтении.

Исследователь русской духовной музыки А. О. Висков в манускриптах рубежа XVIII–XIX веков отыскал показательное признание переписчиков, свидетельствующее о процессе их постижения новой манеры записи нот: «[Начальные песнопения в сборниках] написаны очень неверно и негодно, потому что [писались] с начала нашего учения к нотному пению итальянской ноты, а нынче поём [и пишем] очень хорошо и узнали вкус в итальянской ноте» [6, 16]. Старая киевская нотация была востребованной в певческой среде в провинции вплоть до начала 1800-х годов.

Партии дискантов и альтов сохранились в квадратной нотации в сборниках-конволютах, объединяющих сочинения на 8, 12 и 16 голосов разного времени, как партесные, так и классические: РНММ. Ф. 283. №595, 596 (1-й и 2-й альт, л. 52, без №, между №13 и 15), 602 (2-й дискант, л. 51 об., под №14) и 604 (1-й дискант, под №14). Комплект рукописей происходит из Верховажского Успенского собора (ныне Верховажский район Вологодской области), бывшего во второй половине XVIII века значительным певческим центром²⁴. Верховажские

²² РНММ. Ф. 283. Ед. хр. 509 (1-й бас). Л. 29–31. Концерт как анонимное сочинение с инципитом басовой партии упоминается в каталоге Лебедевой-Емелиной [9, 580].

²³ Благодарим А. С. Обознюю, хранителя фондовой коллекции «Ф. 283. Культурная музыка» в Российском национальном музее музыки, оказавшую помощь в обнаружении филиграней на нотной бумаге манускриптов.

²⁴ Об этих рукописях упоминается в монографии Н. Ю. Плотниковой [15, 253, 257].

купцы Нератовы собрали обширную коллекцию нот, списывая их всюду, где им доводилось бывать — от Москвы до Нерчинска²⁵.

И последний источник — полный комплект голосов под номером 36 в сборнике из Череповского (sic!) собора Воскресенского монастыря в Череповце (Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, ед. хр. 705/1–8). Сборник озаглавлен «Конценты²⁶ на 8 голосов» и содержит концерты и Херувимские, преимущественно в классическом стиле, записанные квадратной нотой, однако с тактовыми чертами. Филигранные на бумаге Вологодского производства позволяют установить, что сборник был составлен в 1780-е годы и переплетен в самом конце XVIII века²⁷. Под номером 25 в нем находится анонимный концерт «Играй, Россие», который оканчивается пожеланием «Продолжи, о Боже, век великому князю Александру Павловичу» и, по-видимому, был сочинен в декабре 1777 или в начале следующего года в честь рождения наследника престола. Таким образом, концерт Пашкевича мог быть сочинен в конце семидесятых — начале восьмидесятых годов XVIII века.

Обобщим информацию об источниках нотного текста найденного концерта. Имеется несколько манускриптов с записью певческих партий сочинения: неполный комплект из РНММ с авторством Пашкевича, записанный итальянской нотацией (в дальнейшем будем называть его петербургским вариантом), партия баса из РНММ (схожа с предыдущим комплектом, отдельно нами не рассматривается), полный комплект хоровых партий, записанный в квадратной нотации из РНММ (в дальнейшем — верховажский вариант), полный комплект хоровых партий в квадратной нотации из ГИМа (в дальнейшем — череповецкий вариант).

ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА ПАШКЕВИЧА

Принципы реконструкции духовной музыки екатерининского времени одним из авторов описывались ранее в других работах²⁸. Здесь отметим главное: при неполной партитуре вести запись хоровых голосов на нотных строках рекомендуем с завершающей каденции, в данном случае — с последних тактов заключительной фуги, то есть составлять хоровую партитуру из

²⁵ В одном из поголошников ед. хр. 595 на л. 96 об. есть запись: «сии Переводы 4. Голосные верховажского / купца степана ф: нератова списаны в москве / В синодальной [конторе] певчих мая 31. Ч: 1774 Года» [1, 41]. У нас возникла мысль назвать эту группу источников «московским» вариантом, но мы от нее отказались, не уверенные в точном адресе переплетенных в конволютах нотных листов.

²⁶ Об этом синониме слова «концерт» см. в статье А. В. Булычевой [5, 10–17].

²⁷ Филигранные: 1) 1780 / «ВФСТ» / 1780 // 1780 / «ВФСТ» / 1780; 2–5) этот же знак с белой датой 1781, 1782, 1783, 1784 (близкий: *Участкина*, №289 — 1780 г. и №290 — 1784 г.); 6) 1786 / «СТ» // «ВФ» / 1786 (сходный: *Участкина*, №291 — 1800 г.); 7) 1798 / «ВМ» // 1798 / «НИШ» (сходный: *Участкина*, №272 — 1800 г.); см. книгу З. В. Участкиной [29]. Благодарим А. В. Александрину за эти сведения.

²⁸ О принципах реконструкции хоровой музыки классицизма на примере песнопений Березовского см. в докторской диссертации Лебедевой-Емелиной [11, 156–166].

конца в начало. Далее следует проверить получившуюся хоровую вертикаль, сравнить однотипные мелодические фрагменты, восстановить в квадратных скобках динамику и знаки альтерации. Затем имеет смысл привлечь к проверке партитуры другие сохранившиеся источники нотного текста.

Некоторые ошибки и опiski переписчиков в манускриптах отметим сразу: в ряде сборников ритм в первом такте изложен четвертью и половинной нотой, то есть «Прий-ди-(те)» (см. такт 9). Мы сохранили мелкие длительности (две восьмые) на сильной доле по партиям басов из «петербургских манускриптов», так как они встречаются и в других нотных источниках. В разделе *Adagio* (такт 44) в этих же источниках при ключе у басов и теноров знаки *h-moll* не выставлены. У теноров в такте 47 на сильной доле записана нота *dis*, при реконструкции партитуры образовалось неестественное переченье с партией дисканта (*h-moll / H-dur*); поэтому чтобы фраза имела тональную завершенность, мы предложили ход тенорам четвертями *d-dis*. В партии теноров (такты 51 и 53) последняя восьмая нота в этих же манускриптах и других рукописных копиях *cis*, но в партитуре этот ход звучит некорректно, в результате чего мы выставили на последнюю восьмую в такте в квадратных скобках до-беклар. У басов ноты в тактах 82 и 117 ошибочно записаны на тон выше.

Верховажская копия из РНММ также не свободна от ошибок. В частности, ряд многотактовых пауз оказался вообще не выписан (например, в ре-мажорном *Adagio* у дисканта стоит пауза в один такт вместо двух, в начале финального *Allegro* у альты пауза также длится один такт вместо двух), в фуге «нестыковка» партии альты с партиями нижних голосов составила 3 такта, а партия дисканта отстала от других голосов на 5 тактов. Тактов 109–113 у дисканта вообще не оказалось. В тактах 31–34 нам пришлось реконструировать второй солирующий голос по аналогии с предыдущим соло тенора и альты, причем солирующий терцией ниже голос мы обозначили как второй дискант, хотя не исключаем, что это мог быть и первый альт (в публикуемом нотном тексте голос записан в скобках).

В комплекте голосов из Воскресенского собора в Череповце из коллекции ГИМ есть свои важные для реконструкции особенности: на страницах манускриптов местами присутствуют итальянские обозначения темпа и динамики (*Moderato*, *forte*), к сожалению, подобных записей в концерте Пашкевича нет. Нет также ключевых знаков, обозначений *tutti* и *sol* и большей части фермат (которые в квадратной нотации не употреблялись). Ферматы, сохранившиеся в такте 43 партии второго баса и в ряде партий в такте 57, показывают, что ноты были скопированы с источника, записанного итальянской (круглой) нотацией.

В ряде случаев рукопись из Череповца позволила восстановить случайные знаки, отсутствующие в петербургской рукописи. Основные же отличия «череповецкой редакции» следующие. В такте 1 ритм мазурки присутствует только в партиях первого баса и первого дисканта, в остальных голосах записаны четвертная и половинная ноты, подтекстованные словом «При-ди-(те)». В такте 12 у дискантов на первой доле *cis* (мы сохранили педаль на ноте *e*). На

первой доле такта 31 вместо восьмой с точкой и двух тридцатьвторых присутствуют восьмая и две шестнадцатые. В тактах 31–34 реконструированная нами при подготовке партитуры терцовая втора отсутствует. То же самое — в верховажском сборнике. Следовательно, одна из рукописей послужила источником для другой. На первых долях такта 35 ритм у дискантов и альтов — четверть и две восьмые; на третьей доле у всех голосов, кроме дискантов, вместо пунктира две ровные восьмые. То же в такте 37, но здесь пунктир на третьей доле присутствует и у альтов. Такт 40 пропущен в партиях первого дисканта и первого альта. Также пропущены такт 65 у обоих дискантов и такты 109–113 у второго дисканта. В такте 57 у второго тенора четверть с точкой, что присутствует также в «петербургской редакции». Замечательный мелодический ход встретился в такте 131 у теноров, при повторе той же фразы в такте 135 он отсутствовал, в партитуре мы обе фразы даем по первоисточникам.

Почему четырехголосный концерт с разветвлением голосов на *divisi* записан в сборниках для восьмиголосного (двойного) хора в восьми партиях-поголосниках? При смене партесного (барочного) репертуара классическим параллельно шли два процесса: отказ от многохорного письма и переход от преимущественно ансамблевого многоголосия (один певец на партию) к хоровому (два и более певцов на партию). Поэтому четыре партии часто записывали дважды, что сегодня помогает увереннее восстанавливать нотный текст. Кстати, в череповецкой рукописи меньше описок встречается в партиях второго хора.

Авторство Пашкевича в ярославском, череповецком и верховажском сборниках не указано. Если среди регентов и певчих в Петербурге встречалось немало лично знавших композитора, осведомленных о его сочинениях и после его кончины стремившихся сохранить память о нем, за пределами столицы таковых было значительно меньше. Поэтому в основу нашей реконструкции положен «петербургский вариант», дополненный нотами по другим источникам.

Интересно, что Обедня и концерт «Приидите, возрадуемся Господеви» из Петербурга, где жил и работал композитор, распространялись в сходном направлении: Обедня — в Ярославль, концерт — в Ярославль и чуть севернее, в Череповец и Верховажье.

О ТЕКСТЕ И МУЗЫКЕ КОНЦЕРТА

В концерте использованы первые три стиха Псалма 94: 1-я часть — 1-й стих «Приидите, возрадуемся Господеви, воскликнем Богу Спасителю нашему», 2-я часть — 2-й стих «Предварим лице Его во исповедании, и во псалмех воскликнем Ему», 3-я часть — половина 3-го стиха «Яко Бог Велий Господь» и 4-я часть — вторая половина 3-го стиха «и Царь Велий по всей земли».

Псалом 94 входит в особую группу псалмов (92–99), которая в западной библеистике называется по-разному: «Апокалиптические псалмы», «Теократические псалмы», «Тысячелетние гимны», «Псалмы Второго Пришествия» [25, 141], «Псалмы Воцарения» [27, 201], «Царские псалмы» [24, 167]. По описанию блж. Феодорита Критского эта группа псалмов описывает эсхатологическое время, когда Бог как Единый царь будет царствовать над всеми народами земли

[22, 368–369]. Псалом 94 упоминается в Послании св. апостола Павла к Евреям. По мнению церковных историков, автором псалма является Иосия, один из предков Иисуса (Лк. 3:29).

Пашкевич пишет музыку только на первые 3 стиха, облакая их в четырехчастную форму концерта.

Четыре части концерта разделены ферматами и написаны в родственных тональностях и контрастных темпах.

- 1) Andante — G-dur — D-dur — 27 т.
- 2) Adagio — D-dur — 15 т.
- 3) Adagio — h-moll — G-dur — 14 т.
- 4) Allegro — G-dur — 81 т.

Необходимо отметить, что в XVIII веке темп Andante входил в число подвижных, а не медленных, о чем пишет Н. Арнонкур, исследуя музыку Моцарта [3, 124–134]. Таким образом, начало первой части у Пашкевича — умеренно подвижное.

Тональный план концерта не вполне типичен для классицизма благодаря использованию верхней медианты: G-dur — уход в D-dur (доминанта) — h-moll (верхняя медианта) — G-dur (возвращение в основную тональность).

Любопытно тональное развитие первой части: начальное построение в тональности G-dur завершается на субдоминантовой гармонии, после которой его повтор в тональности A-dur звучит довольно резко (идет сопоставление трезвучий C-dur — A-dur)²⁹. Композиция здесь подчиняется законам музыкальной риторики: дважды звучит призыв «Приидите, возрадуемся Господеви», причем второй раз идет повышение тесситуры на тон, что усиливает пафос интонации. Подобный эффект присутствует и в конце второй части, правда со сменой лада: дважды повторяется фраза «Предварим лице Его во исповедании» (G-dur — a-moll), затем трижды провозглашается «и во псалмех воскликнем Ему» (D-dur, h-moll, G-dur), в целом тесситура хора повышается на кварту (такты 39–41).

В лирических фрагментах первого Adagio сольные фразы опираются на кантовый стиль — голоса поют в терцию с опорой на бас, что позволило нам легко реконструировать утраченный второй солирующий голос во второй фразе. Иногда в хоровой фактуре концерта чувствуется нехватка некоторых голосов (например, в первой части в тактах 14–18 альты могли бы петь *divisi*, как басы), но предлагать композиторский вариант восстановления утерянного голоса в нашей реконструкции мы не стали.

Финал концерта — масштабная двойная fuga с совместным экспонированием тем или fuga с удержанным противосложением. Чтобы понять, какой тип fugи был характерен для XVIII столетия, обратимся к труду немецкого теоретика И. А. Шайбе «Исследование и описание мотета», впервые опубликованному в журнале «Музыкант-критик» (*Critischer Musicus*) в 1737 году: «В начале мотета

²⁹ Повтор начального построения концерта из соль мажора в ля мажор сделан композитором вполне осознанно (именно в мажор, а не в ля минор!), об этом свидетельствуют проставленные в певческих партиях знаки альтерации *cis* и *gis*.

всегда находится ясная и роскошная часть, в которой преобладают в основном благоразумные имитации, а не полноценная fuga. Вслед идет добротная fuga, где тем не менее нужно следить за ясностью. При вступлении главной темы, в другом голосе уже должно появиться *противосложение* (курсив наш. — Авт.), так как иначе одноголосное пение, тем более если отсутствуют инструменты, звучит слишком пусто и слишком просто и никоим образом не удовлетворяет слух» [27, 180–181].

Никакие разночтения и ошибки копиистов, неизбежные в рукописных источниках, не могут заслонить мастерства Пашкевича-композитора. Первая тема начинается затактовым квартовым зачином, подчеркивая гимнический характер текста псалма. Вторая (или, по Шайбе, «противосложение», *Gegensatz*) экспонируется совместно с первой, отличается широким диапазоном и «царственными» фанфарными интонациями. В строгой части fugи Пашкевич применяет вертикально-подвижной контрапункт октавы. Отклонения в свободной части fugи совершаются в родственные тональности. Интересно, что fuga оказалась «двойной» еще в одном смысле: такты 94–128 (вплоть до коды) представляют собой видоизмененное повторение тактов 58–93. Таким образом, в концерте Пашкевича мы встречаем ранний случай применения в русской духовной музыке вариационности или куплетности при повторе схожих построений.

Концерт «Приидите, возрадуемся Господеву» стал вторым духовным хоровым сочинением Василия Пашкевича, которое удалось обнаружить и опубликовать. Вместе с ранее найденной Обедней он позволяет составить представление о композиторе как о вдохновенном и оригинальном мастере хоровой музыки. Хочется надеяться как на интерес к его музыке исполнителей, так и на новые находки в архивах.

Использованная литература

1. Антоненко Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №2. С. 34–67.
2. Антоненко Е. Ю. Духовная музыка Винченцо Манфредини, Андрея Рачинского, Василия Пашкевича и Льва Гурилева в собрании Российского национального музея музыки // Духовная музыка России и Австрии: Сборник статей по материалам международных конференций официальной программы перекрестного Года музыки и культурных маршрутов Россия — Австрия 2018. М.: Российский национальный музей музыки, 2019. С. 103–124.
3. Арнонкур Н. Мысли об Allegro и Andante у Моцарта // Н. Арнонкур. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди: пер. с нем. С. В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2005. С. 124–134.
4. Башилов А. А. Молодость Башилова (Записки о временах Екатерины II и Павла I) // Заря. 1871. Декабрь. С. 193–223.
5. Булычева А. В. Concerto, concertus, концерт: партесный концерт в контексте барочной терминологии // Старинная музыка. 2019. № 1. С. 10–17.

6. *Висков А. О.* Шестнадцать духовных хоровых концертов конца XVIII — начала XIX века // Шестнадцать духовных хоровых концертов конца XVIII — начала XIX века. Для хора без сопровождения. Вып. 2. М.: РНММ, 2019. С. 3–16.
7. *Клепиков С. А.* Филигранные и штампы на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. М.: изд. Всесоюзной книжной палаты, 1959. 306 с.
8. *Лебедева-Емелина А. В.* Пашкевич // Православная энциклопедия. Т. 55. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2019. С. 195–196.
9. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма. Каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 604 с.
10. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. Т. VII: Нотное приложение. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. 208 с.
11. *Лебедева-Емелина А. В.* Русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное художественное явление. Дисс. ... доктора искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 502 с.
12. *Левашев Е. М. В. А.* Пашкевич // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 46–83.
13. *Лепская Л. А.* Репертуар крепостного театра Шереметевых: Каталог пьес. М.: ГЦ-ТМ, 1996. 174 с.
14. [*Орлов-Давыдов В. П.*] Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова, составлен внуком его, графом Владимиром Орловым-Давыдовым: в 2 т. СПб.: тип. Академии наук, 1878. 4, 5–328, XXIII; 344, XIV с.
15. *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. 340 с.
16. *Погожев В. П.* Архив Дирекции императорских театров. Отд. 2: Документы. СПб., 1892. 668 с.
17. *Порфирьева А. Л.* Пашкевич // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 340–344.
18. *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2015. 392 с.
19. *Рыцарева М. Г.* Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2006. 244 с.
20. *Рыцарева М. Г.* Российский хоровой концерт второй половины XVIII века. Л., 1985. (НИО Информкультура РГБ, 07.05.1985, №947).
21. *Тетерина Н. И.* Музыкально-литургический цикл в России. Основные этапы исторического развития от Дилецкого до Рахманинова: Дипломная работа. Горький, 1986.
22. *Феодорит Кирский, блж.* Толкование 96 псалма // Псалтирь в святоотеческом изъяснении. Почаев: Свято-Успенская Почаевская лавра, 2005. С. 368–369.
23. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. 2 (Вып. 4–7). М.-Л.: Музсектор Госиздата, 1928–1929. 376, СХСII с.
24. *Frevel C.* σήμερον — Understanding Psalm 95 Within, and Without, Hebrews // Psalms and Hebrews: Studies in Reception / ed. by D. J. Human, G. J. Steyn. New York: T&T Clark, 2010. P. 165–193. (Library of Hebrew Bible/Old Testament studies, 527).

25. *Kaiser W.* The Promise Theme and the Theology of Rest // *Bibliotheca Sacra*. Vol. 130 (Apr.-June 1973). P. 135–150.
26. *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle. Tome 2: L'époque glorieuse de Catherine II. Geneve: Mont Blanc, 1951. 680 p.
27. *Scheibe J.* Das 19 Stück. Dienstag, den 12 November, 1737 // Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. S. 177–185.
28. *Steyn G. J.* The Reception of Psalm 95(94):7–11 in Hebrews 3–4 // *Psalms and Hebrews: Studies in Reception* / ed. by D. J. Human, G. J. Steyn. New York: T&T Clark, 2010. P. 194–228.
29. *Uchastkina Z. V.* A History of Russian Hand Paper-Mills and Their Watermarks. Hilversum (Holland): Paper Publications Society, 1962. 297 p.

References

1. Antonenko, E. Yu. (2012). Bal'dassare Galuppi i russkaya duhovnaya muzyka [Baldassare Galuppi and Russian Church Music]. *Nauchnyy vestnik moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No 2/2012, 34–67. (in Russian).
2. Antonenko, E. Yu. (2019). Dухovnaya muzyka Vincenzo Manfredini, Andrey Rachinskogo, Vasilya Pashkevicha i L'va Gurileva v sobranii Rossiyskogo natsionalnogo muzeya muzyki [Sacred Music by Vincenzo Manfredini, Andrey Rachinsky, Vasily Pashkevich and Lev Gurilev in the Funds of the Russian National Museum of Music]. In *Dухovnaya muzyka Rossii i Avstrii* [The Sacred Music in Russia and Austria], 103–24. Moscow, Russian National Museum of Music. (in Russian).
3. Harnoncourt, N. (2005). Mysli ob Allegro i Andante u Motsarta [Thoughts on Allegro and Andante tempos in Mozart's Music]. In N. Hatnoncourt. *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi* [My Contemporaries: Bach, Mozart, Beethoven], 124–34. Moscow, Klassika-XXI. (in Russian).
4. Bashilov, A. A. (1871). Molodost' Bashilova (Zapiski o vremenakh Ekateriny II i Pavla I) [Bashilov's Youth. (Notes on the Times of Catherine II and Pavel I)]. *Zarya* [Dawn], 1871, December, 193–223. (in Russian).
5. Bulycheva, A. V. Concerto, concentus, kontsert: partesny kontsert v kontexte barochnoy terminologii [Concerto, Concentus, Kонтсерт: The Partes Concerto Within the Context of Baroque Terminology]. *Starinnaya muzyka* [Early Music], No. 1/2019, 10–17. (in Russian).
6. Viskov, A. O. (2019). Shestnadsat' dukhovnykh khorovykh kontsertov kontsa 18 — nachala 19 veka [16 Sacred Concertos from Late 18th to early 19th Century]. In *Shestnadsat' dukhovnykh khorovykh kontsertov kontsa 18 — nachala 19 veka. Dlya khora bez soprovozhdeniya* [16 Sacred Concertos from Late 18th to early 19th Century. For Choir a Cappella], Vol. 2, 3–16. Moscow, RNMM. (in Russian).
7. Klepikov, S. A. (1959). *Filigrani i shtempeli na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva XVII–XX vv.* [Watermarks and Stamps on the Russian and Foreign Paper from 17th to 20th Centuries]. Moscow, izd. Vsesoyuznoy knizhnoy palaty [Publishing of All-Union Book Chamber]. (in Russian).
8. Lebedeva-Emelina, A. V. (2019). Pashkevich [Pashkevich]. In *Pravoslavnaya entsiklopedia* [Orthodox Encyclopedia], Vol. 55, 195–6. Moscow, Pravoslavnaya entsiklopedia. (in Russian).

9. Lebedeva-Emelina, A. V. (2004). *Russkaya dukhovnaya muzyka epokhi klassitsizma. Katalog proizvedeniy* [Russian Sacred Music in Classical Era. Thematic Catalogue] Moscow, Progress-Traditsia. (in Russian).
10. Lebedeva-Emelina, A. V. (1993). *Russkaya khorovaya kultura vtoroy poloviny 18 veka* [Russian Choir Culture of the Second Half of the 18th Century], Ph. D., Vol. VII. Moscow, State Institute for Art Studies. (in Russian).
11. Lebedeva-Emelina, A. V. (2018). *Russkoe khorovoe iskusstvo vtoroy poloviny 18—nachala 19 veka kak tselostnoe yavlenie* [Russian Choral Art from the Second Half of 18th Century to the Early 19th Century as Integral Phenomenon], Doctor of Art Criticism Thesis. Moscow, State Institute for Art Studies. (in Russian).
12. Levashev, E. M. (1985). V. A. Pashkevich [V. A. Pashkevich]. In *Istoriya russkoy muzyki v desyati tomakh* [History of Russian Music in 10 Volumes], Vol. 3, 46–83. Moscow, Muzyka. (in Russian).
13. Lepskaya, L. A. (1996). *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh: katalog pies* [The Repertoire of Sheremetev's Serf Theatre: Catalogue of Plays]. Moscow, State Central Theatre Museum. (in Russian).
14. Orlov-Davydov, V. P. (1878). *Biograficheskiy ocherk grafa Vladimira Grigorievicha Orlova, sostavlenniy vnukom ego, grafom Vladimirom Orlovym-Davydovym* [Biographical Sketch about count Vladimir Grigorievich Orlov, Written by His Grand-Son Count Vladimir Orlov-Davydov], Vol. 2. Saint Petersburg, Academy of Science Printing House. (in Russian).
15. Plotnikova, N. Yu. (2015). *Russkoye partesnoye mnogogolosiye kontsa XVII—serediny XVIII veka: Istochnikovedeniye, Istoriya, Teoriya* [Russian Part-Song Polyphony of the Late 17th – mid-18th Centuries: Source Studies, History, Theory]. Moscow, State Institute for Art Studies. (in Russian).
16. Pogozhev, V. P. (1892). *Arkhiv Direktsii imperatorskikh teatrov* [Archive of the Directorate of the Imperial Theaters], Part 2. Saint Petersburg. (in Russian).
17. Porfirieva, A. L. (2000). Pashkevich [Pashkevich]. In *Muzykal'niy Peterburg. 18 vek* [Musical Petersburg. 18th Century], Encyclopedic Dictionary, Book 2, 340–4. Saint Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
18. Rytsareva, M. G. (2015). *Dmitry Bortnyansky. Zhizn' i tvorchestvo* [Dmitry Bortnyansky. Life and Work]. Saint Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
19. Rytsareva, M. G. (2006). *Dukhovniy kontsert v Rossii vtoroy poloviny 18 veka* [Sacred Concerto in Russia in the Second Half of 18th Century]. Saint Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
20. Rytsareva, M. G. (1985). *Rossiyskiy khorovoy kontsert vtoroy poloviny XVIII veka* [Russian Choral Concerto in the Second Half of 18th Century]. In *NIO Informkultura RGB* (Leningrad), 07.05.1985. №947.
21. Teterina, N. I. (1986). *Muzykal'no-liturgicheskiy tsikl v Rossii. Osnovnye etapy istoricheskogo razvitiya ot Dyletskogo do Rakhmaninova* [Musical-Liturgical Cycle in Russia. The Main Stages of Historic Evolution from Dylecki to Rachmaninov], Diploma Thesis. Gorky, Gorky State Conservatory. (in Russian).
22. Feodorit Kirskij, blzh. (2005). *Tolkovanie 96 psalma* [Interpretation of Psalm 96]. In *Psaltir' v svyatootecheskom iz'yasnenii* [Psalter in Patristic Explanation], 368–9. Pochaev, Holy Dormition Pochayiv Lavra Publishing.

23. Findeysen, N. F. (1728–1729). *Ocherki po istorii muzyki v Rossii* [Notes on the Musical History of Russia], Vol. 2. Moscow and Leningrad, Musical Department of State Publishing House. (in Russian).
24. Frevel, C. (2010). σήμερον — Understanding Psalm 95 Within, and Without, Hebrews. In *Psalms and Hebrews: Studies in Reception*, ed. by D. J. Human and G. J. Steyn, 165–93. New York, T&T Clark.
25. Kaiser, W. (1973). *The Promise Theme and the Theology of Rest*. Bibliotheca Sacra, Vol. 130, 135–50.
26. Mooser, R.-A. (1951). *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^eme siècle*, T. 2. Geneve, Mont Blanc.
27. Scheibe, J. A. (1745). Das 19 Stück. Dienstag, den 12 November, 1737. In *Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus*, Neue Auflage, 177–85. Leipzig, Breitkopf.
28. Steyn, G. J. (2010). The Reception of Psalm 95(94):7–11 in Hebrews 3–4. In *Psalms and Hebrews: Studies in Reception*, ed. by D. J. Human and G. J. Steyn, 194–228. New York, T&T Clark.
29. Uchastkina, Z. V. (1962). *A History of Russian Hand Paper-Mills and Their Watermarks*. Hilversum, Paper Publications Society.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПАРТИТУРА КОНЦЕРТА ПАШКЕВИЧА «ПРИИДИТЕ, ВОЗРАДУЕМСЯ ГОСПОДЕВИ»

Andante

Реконструкция А. В. Лебедевой-Емилиной

[f] При-и-ди - те, воз - ра - ду - ем - ся, воз - ра - ду - ем - ся Го-спо -

[f] При-и-ди - те, воз - ра - ду-ем-ся, воз - ра - ду-ем-ся Го-спо -

При-и-ди - те,

7

де - ви, Го - спо - де - ви, прии-ди - те, воз - ра - ду-ем - ся, воз -

де - ви, Го - спо - де - ви, прии-ди - те, воз - ра - ду-ем - ся, воз -

13

ра - ду - ем - ся Го - спо - де - ви, Го - спо - де - ви, вос -

Го - спо - де - ви, вос-клик-нем

ра - ду - ем - ся Го - спо - де - ви, Го - спо - де - ви, вос -

вос-клик-нем

Го - спо - де - ви, Го - спо - де - ви, вос -

В комплекте голосов из сборника Воскресенского монастыря в Череповце (ГИМ, Син. певч. собр., ед. хр. 705/1--8) в 7 такте у дисканта на первой доле ля, у альты - до.

17

клик - нем Бо-гу Спа-си-те-лю на - - ше-му, вос-клик-нем
 Бо - гу, вос-клик-нем Бо-гу на - - ше-му, вос -
 клик - нем Бо-гу Спа-си-те-лю на - - ше-му, вос-клик-нем
 Бо - гу, вос клик-нем Бо-гу
 клик - нем Бо-гу Спа-си-те-лю вос -

23

Бо - гу, вос-клик-нем Бо - гу Спа-си-те-лю на - - ше -
 клик - нем Бо - гу на - - ше -
 Бо - гу, вос-клик-нем Бо - гу Спа-си-те-лю на - - ше -
 клик - нем Бо - гу

28 **Adagio**

му.
 Solo [*p*]
 му. Пред-ва рим ли-це Е-го во ис-по-ве-да-ни-и, во ис-по-
 му.
 Soli [*p*]
 му. Пред-ва - рим ли-це Е-го во ис-по -

31 *Soli*

Пред-ва - рим ли-це Е - го во ис-по - ве - да-ни-
ве - да - ни - и. Пред-ва - рим ли - це Е - го во
ве - да - ни - и.

34 *Tutti p*

и, во ис - по - ве - да - ни - и. Пред - ва - рим ли-це Е -
и. Пред - ва - рим ли-це Е -
ис - по - ве - да - ни - и. *Tutti p*
Пред - ва - рим ли-це Е -

36

-го во ис-по - ве - да-ни-и, во ис-по-ве - да-ни-и, пред - ва - рим ли-це Е -
и, пред-ва - рим ли-це Е -
го во ис-по - ве - да - ни - и, пред-ва - рим ли-це Е -

38

го во ис-по - ве - да - ни - и, во ис-по-ве - да ни - и, и во псал-мех вос-клик-нем Е -

40

му, и во псал-мех вос-клик-нем Е - му, и во псал-мех вос-клик-нем Е -

Adagio

42

му, вос-клик-нем Е - му. Я - ко Бог ве - лий Го - ве - лий

47

сподь, я - ко Бог ве - лий, я - ко Бог ве-лий Го-
 сподь, Бог, я - ко Бог ве - лий
 сподь, Бог, я - ко Бог ве-лий Го-сподь, ве-лий Го-
 Бог, я - ко Бог ве - лий

53

сподь, я - ко Бог ве-лий Го-сподь, ве - лий Го - сподь. И [f]
 Го - сподь, ве - лий Го - сподь.
 сподь, я - ко Бог ве-лий Го-сподь, ве - лий Го-сподь.
 Го - сподь, ве - лий Го-сподь.

58 **Allegro**

Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по [f]
 И Царь ве - лий по всей зем - ли, и [f]
 И Царь ве - лий по всей зем - ли, и [f]
 И Царь ве - лий по всей зем -

64

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 64-69. Он состоит из четырех систем нот: верхняя система (соло), вторая система (сопрано), третья система (альто) и четвертая система (бас). В начале фрагмента (мера 64) в басовом регистре имеется цифра 8. Текст песни напечатан под нотами в соответствии с ритмом и интонацией.

всей зем-ли, по всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем
 -ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем -
 Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве -
 ли, и Царь ве - лий по всей зем -

70

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 70-75. Он состоит из четырех систем нот. В начале фрагмента (мера 70) в верхнем регистре и на второй системе нот (сопрано) имеются динамические обозначения **[p]**. Текст песни напечатан под нотами.

ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по
 ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь
 лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем -
 ли, и Царь ве - лий по всей зем-ли, и Царь

76

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 76-81. Он состоит из четырех систем нот. Текст песни напечатан под нотами.

всей зем - ли, и Царь ве - лий по
 ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем -
 ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь
 ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по

82

всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем -
 ли, зем - ли, и Царь по всей зем -
 ве - лий, и Царь ве - лий по всей зем -
 всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем -

88

ли, и Царь *[f]* ве - лий по всей зем - ли, и Царь
 ли, и Царь *[f]* ве - лий по всей зем - ли,
 ли, и Царь *[f]* по всей зем - ли, и Царь
 ли, и Царь *[f]* ве - лий по всей зем - ли,

94

ве - лий по всей зем - ли, и Царь
 и Царь ве - лий по всей зем - ли,
 ве - лий по всей зем - ли, и Царь
 и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь

100

ве - лий по всей зем - ли, по всей зем - ли, и Царь
и Царь ве - лий по всей зем - ли, и
всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, по
ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий, и

106

ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей
Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по
всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь
Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по

112

зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли,
всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли, зем - ли,
ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий, и
лий по всей зем - ли, и Царь ве - лий по всей зем - ли,

119

и Царь ве-лий по всей зем-ли, и Царь ве -

и Царь по всей зем-ли, и Царь

Царь ве - лий по всей зем - ли, и

и Царь ве - лий по всей зем - ли, и Царь ве -

126

лий по всей зем-ли, и Царь ве-лий по всей зем -

ве-лий по всей зем-ли, и Царь ве-лий по всей зем -

Царь по всей зем - ли, и Царь ве-лий по всей зем -

лий по всей зем - ли,

132

ли, и Царь ве-лий по всей зем - ли, по всей зем - ли.

ли, и Царь ве-лий по всей зем - ли, по всей зем - ли.

ли, и Царь ве-лий по всей зем - ли, по всей зем - ли.

СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА ПАСЫНКОВА*pasynkova.svetlana@mail.ru*

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

ORCID: 0000-0003-3834-3108

SVETLANA A. PASYNKOVA*pasynkova.svetlana@mail.ru*

Postgraduate student at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0003-3834-3108

АННОТАЦИЯ**Материалы к творческой биографии Леонида Половинкина**

Данная публикация представляет читателю материалы архивного наследия Леонида Алексеевича Половинкина (1894–1949)—видного отечественного композитора, дирижера, музыковеда. На фоне почти полного отсутствия изданий и аудиозаписей его сочинений, а также малочисленных музыковедческих исследований жизни и творчества, обнаружение этих уникальных документов представляется нам весьма актуальным.

В центре нашего внимания оказались автобиография, дневник и дневниковые записи Половинкина, сохранившиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (Фонд 1947), а также его жизнеописание, аспирантские отчеты и отзывы Н. Мяковского, в классе которого Половинкин занимался композицией во второй половине 1920-х годов (Архив Московской консерватории). Эти материалы не только заполняют значительные лакуны в творческой биографии Половинкина, но и содержат новые факты и интересные подробности об истории отечественной музыки 1920–1930-х годов.

Ключевые слова: Леонид Половинкин, автобиография, дневник, отчет аспиранта, отечественная музыка 1920–1930-х годов, Российский государственный архив литературы и искусства, Архив Московской консерватории

ABSTRACT**Materials for the Creative Biography of Leonid Polovinkin**

This publication represents materials of the archival heritage of Leonid A. Polovinkin (1894–1949) who was a talented Russian composer, conductor, musicologist. There are few published compositions, audio recordings, musicological studies about his life and work. In this connection, the publication of these unique documents seems to us very relevant.

We turned to Polovinkin's autobiography, diary, which are stored in Russian State Archive of Literature and Art (Fund 1947). We publish also a short biography, reports of a postgraduate student and reviews of the famous composer Nikolay Myaskovsky, who was Polovinkin's teacher in the second half of the 1920s (Archive of the Moscow Conservatory). These materials fill in significant gaps in Polovinkin's creative biography and contain new facts and interesting details about the history of Russian music in the 1920–1930s.

Keywords: Leonid Polovinkin, autobiography, diary, report of the graduate student, Russian music of 1920–1930s, Russian State Archive of Literature and Art, Archive of Moscow Conservatory

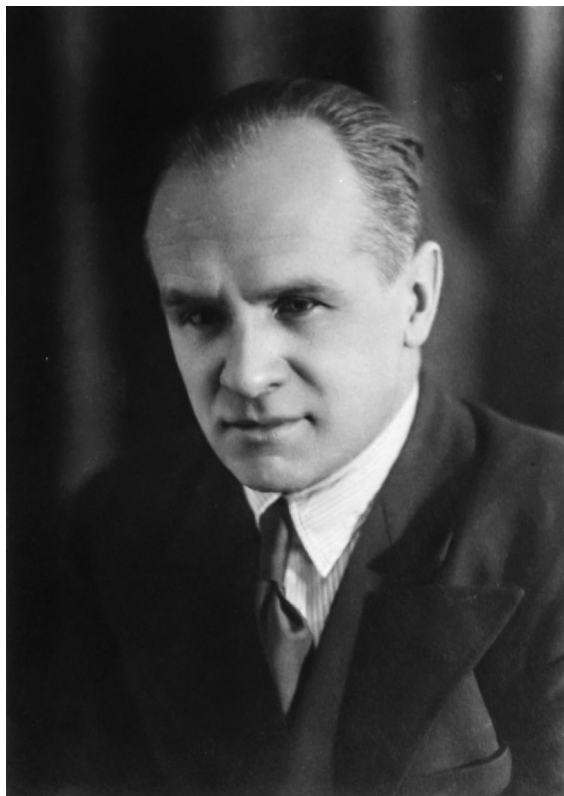
Светлана Пасынкова

МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ЛЕОНИДА ПОЛОВИНКИНА

Леонид Алексеевич Половинкин (1894–1949) — отечественный музыкант первой половины XX века: самобытный композитор, талантливый пианист и дирижер, пытливый ученый-музыковед, активный общественный деятель. Со времен учебы в Московской консерватории, где он занимался по классам фортепиано и композиции, Половинкин находился в центре музыкальной жизни Москвы. В то время его имя нередко появлялось на афишах, в газетных и журнальных материалах; его произведения определенно вызвали общественный интерес. Он был членом Ассоциации современной музыки, где выполнял обязанности секретаря, постоянным участником воскресных вечеров В. В. Держановского.

С тех пор прошло почти столетие, и, к сожалению, подобно многим своим современникам, музыкант постепенно оказался в безвестности. Отсутствует даже полный список его сочинений, сведения о которых приходится собирать буквально по крупицам. Источниками информации являются лишь заметки в газетах и журналах, а также несколько более развернутых работ, большая часть которых была издана несколько десятилетий назад. Первый исследователь творчества Половинкина Г. Поляновский еще при жизни музыканта посвятил ему две статьи (см.: [8], [9]), а в 1977 году включил очерк о нем в сборник о композиторах того времени [10]. Несомненную ценность представляет также труд Л. Римского, который впервые обратился к архивным материалам и в 1975 году опубликовал биографические сведения о Половинкине и часть его эпистолярного наследия: [11], [12].

В последнее десятилетие интерес к композиторской деятельности Половинкина заметно возрос. Так, например, в Московской консерватории практически подряд были написаны три дипломные работы, затрагивающие разные жанровые сферы его творчества: [1], [2], [7]. В каждой из них были использованы



Ил. 1. Леонид Алексеевич Половинкин (1894–1949).
Библиотека Конгресса США, Вашингтон. Фонд Н. Слонимского

архивные материалы — это касается как автографов музыкальных произведений, так и документальных свидетельств его жизни. С частью последних мы предлагаем ознакомиться в данной публикации.

Так как у Половинкина отсутствовали прямые наследники (у него не было детей и не осталось близких родственников), его архив сразу был передан в официальные хранилища. Основной фонд был сформирован в *Российском государственном архиве литературы и искусства* (РГАЛИ. Ф. 1947)¹. Среди имеющихся материалов особый интерес представляют краткая автобиография музыканта, его дневник и дневниковые записи. К этим документам и обратился Л. Римский в семидесятые годы [11]. В своем очерке о Половинкине он их неоднократно упоминал и пересказывал, как правило, не давая точных ссылок на источники. Следующим шагом на пути обнародования этих материалов

¹ На сегодняшний день фонд Половинкина состоит из двух описей, в которых содержится 361 единица хранения (в Оп. 1 — 234 ед. хр., в Оп. 2 — 127 ед. хр.). Фонд до сих пор пополняется: раньше опись 2 состояла из 105 ед. хр., но в 2013 году было добавлено еще 22 (от 106 по 127). На официальном сайте архива (<http://www.rgali.ru/>) имеется электронный каталог материалов. В 2018 году было произведено микрофильмирование практически всех материалов фонда Половинкина, что значительно усложнило работу с ними.

стала дипломная работа А. Андреевой, посвященная театральной музыке Половинкина. Она была выполнена в Московской консерватории в 2014 году под руководством кандидата искусствоведения, доцента кафедры истории русской музыки А. В. Наумова [1]. Автором проделан колоссальный труд по расшифровке и комментированию упомянутых документов². Однако исследование не было издано, и архивные материалы остались недоступными читателю. Мы посчитали необходимым опубликовать их, снабдив новыми комментариями и исправив допущенные неточности.

Краткая автобиография (название Половинкина) — практически единственный документ, последовательно освещающий жизнь музыканта от первого лица. К сожалению, повествование доходит лишь до конца тридцатых годов, и последние десять лет жизни композитора остаются в тени. Стилль изложения достаточно сухой, официальный; содержание ограничивается основными фактами биографии и перечислением важных сочинений. Скорее всего, автобиография была создана по конкретному поводу: например, для публикации в журнале или словаре, при устройстве на работу и т. д.³

Дневниковые записи и дневник Половинкина (названы так сотрудниками архива) — жанры, к которым композитор обращался эпизодически, фиксируя на бумаге лишь отдельные события и впечатления. Безусловно, это документы гораздо более скромного масштаба и значения, чем, например, дневник С. Прокофьева. Но и в них встречаются интересные подробности из жизни самого Половинкина и его творческого окружения. Так, музыкант предстает перед нами несколько неуверенным в себе пианистом и в то же время смелым и достаточно известным дирижером, а кроме того — почти профессиональным спортсменом, с легкостью обыгрывающим окружающих в большой теннис и бильярд.

Большинство заметок Половинкина относится к первой половине тридцатых годов. В это время он находился в центре музыкальной жизни Москвы и Ленинграда. Музыкант упоминает внушительное количество театральных постановок, премьер, имен; приоткрывает внутреннюю жизнь театрального закулисья (например, затрагивает творческие разногласия «соседей» — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко). Даже фрагментарные сведения о событиях далекого прошлого представляют большой интерес.

Как и в автобиографии, стиль высказываний Половинкина в дневнике и дневниковых записях преимущественно деловой, информативный, нередко весьма лаконичный. Исключение составляют, пожалуй, лишь несколько заметок, в которых музыкант неожиданно погружается в описание своего

² Благодарим А. Андрееву и А. В. Наумова за возможность ознакомиться с данной дипломной работой.

³ Известно, что к композитору обращались с подобными просьбами. Так, в письме И. Бэлы Половинкину от 21 ноября 1936 года речь идет о биографии последнего, которую Бэла с удовольствием прочитал в «Радиопрограммах» (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 2. Ед. хр. 52. Л. 19 об.). А в письме от 16 января 1946 года редакция биографического словаря «Деятели русской музыкальной культуры» просит Половинкина прислать свою биографию (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 16). Судя по всему, издание этого словаря не осуществилось.

душевного состояния и поддается нахлынувшим воспоминаниям. Однако и в них проявляется свойственная ему оригинальность и острота литературного выражения, неоднократно отмечавшаяся современниками.

География заметок Половинкина не ограничивается крупными отечественными городами. Практически каждое лето музыкант ездил на юг в санатории (Гаспра, Гурзуф и другие), а в 1931 году совершил путешествие в Аргентину с Н. Сац. И нигде он не прекращал творческой деятельности. Зачастую не имея под рукой хорошей бумаги, Половинкин делал записи «на чем придется», иногда и вовсе фиксируя воспоминания по приезду домой. В итоге в нашем распоряжении оказался не только цельный блокнот (дневник) с восемью заметками, но и оборванные листы печатной брошюры Управления московского купеческого собрания, на полях которой сделаны четыре дневниковые записи⁴.

В *Архиве Московской консерватории*, с которой творческая деятельность Половинкина была тесно связана в двадцатые годы, сохранились два личных дела музыканта: студенческое и аспирантское. Очевидно, личное дело Половинкина-преподавателя не было заведено, так как работать он начал еще во время учебы в аспирантуре. В списке архивных источников к публикации приводится перечень документов из этих дел, составленный нами впервые (он отсутствует в архивном описании)⁵.

К сожалению, о Половинкине сохранилось не так много свидетельств современников, и среди них особое значение имеют отзывы Н. Я. Мяковского. Они публикуются нами впервые вместе с аспирантскими отчетами самого Половинкина и его кратким жизнеописанием. До настоящего времени данные документы не были упомянуты в исследованиях о Половинкине (кроме работ автора данной публикации: [6]; [7]).

Скорее всего, *жизнеописание* (название Половинкина) было составлено музыкантом при поступлении в аспирантуру Московской консерватории (вторая половина 1925 года). Этим можно объяснить его лаконичность и хронологические рамки списка сочинений — 1922–1925 годы. Жизнеописание дополняет новыми, пусть и немногочисленными фактами имеющуюся автобиографию.

Конечно, жанр *отчета / отзыва* не подразумевал художественного стиля высказывания: материал изложен по принципу «что — где — когда». Но именно это весьма ценно, так как появляется возможность уточнить даты создания и исполнения многих произведений Половинкина, их инструментальный состав и наличие редакций. Кроме того, в этих документах дана разносторонняя характеристика музыканта — например, упомянут его серьезный интерес к анализу музыкальных форм по системе Г. Катуара. Имеющиеся в отчетах

⁴ В одной единице хранения с дневниковыми записями находится еще одна заметка, сделанная на половине тетрадного листа, — но она относится к 1922 году.

⁵ Архивные материалы не только содержат ценные сведения о жизни и творчестве Половинкина, но и сообщают интересные подробности о консерваторской жизни той эпохи. Так, например, за допуск к вступительным экзаменам в дореволюционную Московскую консерваторию надо было заплатить некоторую сумму, размер которой зависел от выбора специальности: струнные и духовые — 3 рубля, фортепиано и пение — 5 рублей, специальная теория музыки — 10 рублей (Архив МГК. Ф. 1. Оп. 4. Ед. хр. 3120. Л. 1).

сведения относительно различных аналитических систем и научных дискуссий расширяют представления о теоретической мысли того времени.

Сохранились два аспирантских отчета Половинкина и два отзыва Мясковского (один из них также назван отчетом), написанные во второй половине двадцатых годов. Учитель очень положительно характеризовал своего подопечного, отмечая его успехи в области оркестровки, театральных жанров и акцентируя его талант к композиции. Почти полвека назад Римским была опубликована небольшая по объему переписка Мясковского и Половинкина, свидетельствующая о продолжении дружеских отношений после окончания занятий. Обнаруженные отчеты являются важным дополнением к имеющимся документальным подтверждениям их творческого общения.

Мы сочли необходимым нарушить хронологию источников, расположив их по принципу «от общего к частному». Автобиография, написанная позже других документов, однако наиболее последовательно освещающая творческую жизнь Половинкина, помещена в начало. Далее постепенно раскрываются подробности: о двадцатых годах повествуют жизнеописание и консерваторские отчеты; о тридцатых — дневниковые записи и дневник.

В публикации полностью сохранены орфография и пунктуация архивных материалов (безоговорочно исправлены лишь некоторые очевидные опечатки). Коньектуры и пояснения к ним заключены в квадратные скобки. Предполагаемые варианты прочтения отмечены вопросительными знаками.

* * *

КРАТКАЯ АВТОБИОГРАФИЯ

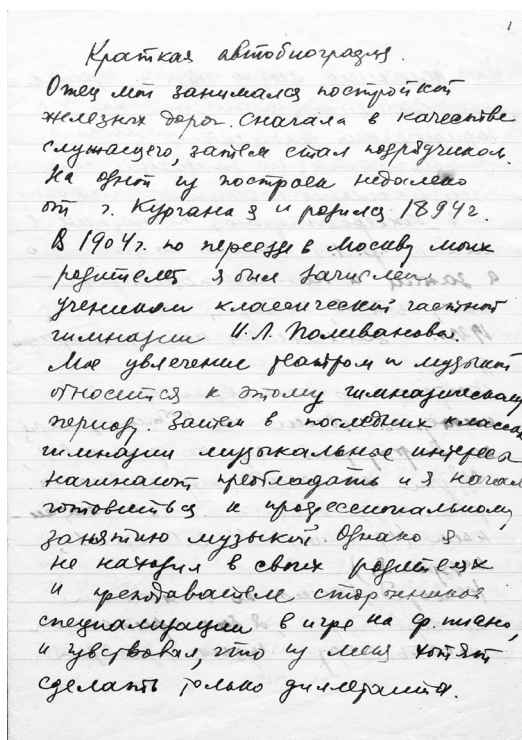
Не датирована. По упомянутым событиям и произведениям можно предположить, что она была написана в самом конце тридцатых годов.

Сохранилась в виде двух рукописных автографов:

1) РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 1. 5 л. Автограф черновой (имеются авторские исправления, зачеркнутые предложения; почерк размашистый, неаккуратный). Пагинация полистная: в правом нижнем углу листа арабские цифры проставлены автором, в правом верхнем углу — сотрудниками архива. Листы тетрадные в линейку. Л. 5 об. не заполнен.

2) РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 2. Ед. хр. 74. 5 л. Автограф в хорошем состоянии (имеется одно авторское исправление и одно дополнение; почерк аккуратный). Пагинация полистная: в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. Листы тетрадные в линейку. Л. 5 об. заполнен на одну треть. Чернила фиолетовые.

За исключением нескольких мест (самые значительные из них ниже отмечены), оба варианта сходны по содержанию. В основу публикации положен второй вариант автобиографии.



Ил. 2. РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 2. Ед. хр. 74. Л. 1

[Л. 1] Отец мой занимался постройкой железных дорог. Сначала в качестве служащего, затем стал подрядчиком. На одной из построек недалеко от г[орода] Кургана я и родился [в] 1894 г[оду]. В 1904 г[оду] по переезде в Москву моих родителей я был зачислен учеником классической частной гимназии И. Л. Поливанова⁶. Мое увлечение театром и музыкой относится к этому гимназическому периоду⁷. Затем в последних классах гимназии музыкальные интересы начинают преобладать и я начал готовиться к профессиональному занятию музыкой. Однако я не находил в своих родителях и преподавателе сторонников специализации в игре на ф[орте]пиано, и чувствовал, что из меня хотят сделать только дилетанта.

[Л. 1 об.] По желанию моего отца я перешел по окончании гимназии на юридический факультет Моск[овского] Университета, но защищая свои музыкальные позиции, готовился и в Консерваторию⁸; поступил в класс пр[офессора] Л. Э. Конюса по ф[орте]пиано, а затем и на композиторский факультет, который окончил в 1923 г[оду] с занесением на мраморную доску.

⁶ Лев Иванович Поливанов (1838–1899) — педагог, литературовед. В 1861 году окончил историко-философский факультет Московского университета. В 1868-м открыл частную мужскую классическую гимназию. Очевидно, Половинкин допустил ошибку в инициалах Поливанова.

⁷ Это предложение отсутствует в первом варианте автобиографии.

⁸ В университет Половинкин поступил в 1913 году, в консерваторию — в 1914 году.

Постепенно композиторские интересы отвели на 2^{ой} план занятия по виртуозной игре на ф[орте]п[иано] и еще, будучи на послед[них] курсах комп[озиторского] фак[ультета] я удостоился быть напечатанным (происшествия № 1, 2. Соната № 1, Мазурка Es)⁹.

Непосредственно по окончании Консерватории, я был приглашен писать оперу¹⁰ и музык[ально] руководить [Л. 2] студией монум[ентальной] оперы в Л[енингра]де¹¹. И хотя я был связан с Москвой преподаванием в Гос[ударственном] Муз[ыкальном] Техникуме им[ени] Скрябина¹² и в Консерватории¹³, я, однако, поддавшись искушению вступить на интенсивный творч[еский] путь — написать советскую героическую оперу —, принял предложение и переехал в Ленинград.

Не знаю достаточно ли была моя подготовленность к такой ответственной задаче; т[ак] как либретто не было написано, то я и не мог развернуть работы, и все, что осталось от этой оперы — пролог в клави́р-эскизе.

Моя жизнь в Ленинграде в 1924–[19]25 годах была довольно интенсивна. Я знакомился с новыми партитурами, исполнениями, оперными спектаклями. А. В. Гаук¹⁴, переходя в это время от завед[ования] музык[альной] частью б[ывшего] Александринского театра в б[ывший] Мариинский, предложил мне занять его место¹⁵.

[Л. 2 об.] Я принял это предложение, хотя до этого почти не дирижировал. В этом сезоне я дирижировал несколько значительных по музыке спектаклей: Царь Эдип, Свадьба Фигаро, Св. Иоанна¹⁶ и написал музыки к двум постановкам:

⁹ Упомянутые произведения были изданы Музсектором Госиздата, но немного позже: «Происшествия» № 1 и № 2 ор. 5 (1925), Первая соната ор. 1 (1926), Мазурка Es-dur ор. 2 № 3 (1926).

¹⁰ Скорее всего, речь идет об опере «Ленин» (либретто Н. Виноградова). Наброски клави́ра находятся в архиве (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 32).

¹¹ По приглашению режиссера и либреттиста Н. Виноградова в только что открытой Мамонтовской студии Монументальной оперы при ГАТОБе (МАстерская МОНументального Театра — МАМОНТ) Половинкин проработал с 23 сентября по декабрь 1924 года в должности дирижера.

¹² В Техникуме им. Скрябина Половинкин работал с 1 марта 1923 по 12 октября 1928 года с перерывом из-за службы в театрах Ленинграда (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 1).

¹³ Достоверно известно, что Половинкин преподавал в консерватории анализ музыкальных произведений по системе Г. Катуара (предмет «Принципы музыкального оформления») и инструментовку с 1926 по 1932 год. О его работе до 1926 года сведений не сохранилось.

¹⁴ Александр Васильевич Гаук (1893–1963) — дирижер, композитор.

¹⁵ Судя по архивной справке, в Государственном театре драмы (ныне — Российский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина, или Александринский театр) Половинкин был заведующим музыкальной частью и дирижером с 22 декабря 1924 по 18 ноября 1925 года (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 7).

¹⁶ «Царь Эдип» Софокла с музыкой В. Дешевова, «Женитьба Фигаро» П. Бомарше и «Святая Иоанна» Б. Шоу с музыкой Ю. Шапорина.

«Когда спящий проснется»¹⁷ и к «Герой» — сюжету переработанному мною через 3 года в трехактную оперу¹⁸.

С моим приходом в б[ывший] Александринский театр была введена после 18-лет[него] молчания антрактовая — концертная симф[оническая] музыка, и я дирижировал огромное количество партитур. В след[ующем] сезоне мне предложено было остаться аспирантом в Моск[овской] Консерватории и я, оставив Ленинградский театр возвратился к научно-исследовательской работе. Занимался анализом музык[альных] форм и подготовил к печати совместно с Д. Б. Кабалеvским [Л. 3] и С. В. Евсееvым учебник музык[альная] форма¹⁹ (председат[ель] объединен[ия] аспирантов²⁰) проф[ессора] Г. Л. Катуара²¹, который незадолго перед этим умер. В этот период я часто исполнялся и был постоянным посетителем концертов Ассоциации Совр[еменной] Музыки, кот[орой] членом я состоял²².

Я очень интересовался (музык[ально]-)исследовательской работой по музык[альной] форме, неоднократно проводил резкие полемические беседы с проф[ессором] Г. Э. Колюсом (деканом) защитником его «метротектоническ[ой] теории»²³ и, вероятно бы продолжал преподавать, если бы внимание мое не начала поглощать театральная музыка. Я получил предложение от трех

¹⁷ «Когда спящий проснется» по М. Загорскому.

¹⁸ Первоначально пьеса Дж. Синга «The Playboy of the Western World» — «Удалой молодец — гордость Запада» («Герой») легла в основу спектакля, музыку к которому написал Половинкин в 1924 году для Ленинградского академического театра драмы. В 1933 году на основе пьесы (в переводе К. Чуковского) Половинкин составил либретто и написал трехактную лирико-комическую оперу «Ирландский герой» (1933). Опера завоевала III премию на конкурсе, устроенном Большим театром и газетой «Комсомольская правда» в честь 15-ой годовщины Октября. Постановка не была осуществлена, хотя готовилась сразу несколькими крупными театрами (см. подробнее запись в дневнике от 13 мая 1933 года). В 1935 году была предпринята попытка возобновления работы над постановкой оперы: заведующий репертуаром Государственного оперного театра имени К. С. Станиславского Г. В. Кристи в письме просил Половинкина предоставить клавиры оперы (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 4). В настоящее время в РГАЛИ имеется стеклографический клавиры (Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 35).

¹⁹ Катуар Г. Музыкальная форма. Часть 1. Метрика [4].

²⁰ Председателем объединения аспирантов Половинкин был в 1926–1928 годах (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 1).

²¹ Георгий Львович Катуар (1861–1926) — музыковед, композитор, педагог. В 1917–1926 годах преподавал в Московской консерватории композицию, гармонию, музыкальную форму. Половинкин был его учеником и последователем функционального анализа, основанного на учении Г. Римана.

²² Ассоциация современной музыки (АСМ) — сообщество музыкантов, возникшее в конце 1923 года в Москве при Государственной академии художественных наук (ГАХН). В противовес существовавшей тогда же Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), где основным критерием объявлялся классовый подход, АСМ объединила профессиональных композиторов разной стилиевой ориентации, как традиционалистов, так и сторонников новых веяний. Среди ее членов были В. Шебалин, В. Крюков, Н. А. Рославец, Н. Я. Мясковский, Б. Л. Яворский, Б. В. Асафьев, Ю. А. Шапорин, В. М. Дешевов, В. В. Щербачев, С. Е. Фейнберг, А. В. Мосолов, В. Я. Шебалин, Д. Б. Кабалеvский, Г. Н. Попов, Д. Д. Шостакович и другие. Половинкин исполнял обязанности секретаря Ассоциации.

театров: им. Станиславского, им. Немировича и Моск[овского] Театра для детей. Так как дирижирование в первых двух наверняка выбило бы меня из колеи комп[озиторской] работы, то я предпочел [Л. 3 об.] более скромный по размерам оркестра «Моск[овский] Театр для детей». Спектакли были только между 3 и 6^ю часами и оставалось и утро и вечер для самостоятельных работ. В этом театре я проработал более 10^{ти} лет.²³

Начав с 12-ти чelовечного оркестра я дошел до оперы «Сказка о рыбаке и рыбке»²⁴, в которой играло 36 ч[еловек]. В симфонических концертах мой оркестр доходил до 60^{ти} членов²⁵.

К наиболее крупным работам я отношу: балет «Негритенок и обезьяна»²⁶, прошедший более 500 раз, балет о пионерах «Я мало — мы — сила»²⁷, произведение в значительно более развитых формах, приближающихся по развитости к русск[ому] классич[ескому] балету. Сюита из этого балета издана Музгизом в партитуре. Сказка о рыбаке и рыбке опера [Л. 4] на сюжет пушкинской сказки, кот[орая] была поставлена и в Киевском оперн[ом] акад[емическом] театре с участием нар[одных] арт[истов] Литвиненко-Вольгемут и Паторжинского²⁸. С расширенным по сравнению с I редакцией хорами и балетом²⁹. «Володя — музыкант» детская симфония с тенором в III частях, о колхозном пастушке, научившемся музыке³⁰. «Пограничники» симфонич[еская] баллада

²³ Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933) — музыковед, композитор, педагог. В двадцатые годы был деканом композиторской кафедры Московской консерватории; преподавал анализ музыкальной формы по собственной оригинальной теории метротектонизма. Руководил Лабораторией метротектонического анализа в Государственном институте музыкальной науки.

²⁴ Опера «Сказка о рыбаке и рыбке» в 4-х д. (1934–1935), либретто В. Королева по сказке А. Пушкина.

²⁵ Половинкин организовал в театре детские симфонические концерты, на которых выступал и как дирижер, и как занимательный рассказчик. Он исполнял не только свои сочинения, но и произведения современников (см. ниже Л. 4 об.).

²⁶ Балет «Негритенок и обезьяна» («Нагуа») в 3-х д., либретто Н. Сац и М. Розанова. Премьера состоялась 7 мая 1927 года в Московском театре для детей.

²⁷ Балет «Я — мало, мы — сила» в 4-х д. (1931), либретто Н. Сац по пьесе Э. Мей. Премьера состоялась 2 августа 1931 года в Московском театре для детей. На основе музыки балета Половинкин создал сюиту для малого симфонического оркестра: Вступление («Море»), «Танец со щетками», «Танец ученья — марш», Вальс, «Встреча с врагом», «Общая пляска» (Музгиз, 1933).

²⁸ Мария Ивановна Литвиненко-Вольгемут (1892–1966) — украинская оперная певица (лирико-драматическое сопрано), педагог.

Иван Сергеевич Паторжинский (1896–1960) — украинский оперный певец (бас), педагог.

²⁹ В первом варианте автобиографии здесь было еще несколько предложений, впоследствии зачеркнутых: «В последнее время интерес к этой партитуре возник и в Нью-Йорке, как мне было сообщено Литературным агентством. Впрочем, не знаю, осуществлена ли ее постановка или нет. Клавир был направлен Музгизом, но задержан выпуском».

³⁰ «Володя — музыкант» — детская симфония с ритмической декламацией (A-dur, в 3-х ч., около 1929). Литературный текст написан Половинкиным. Партитура не издана (РНММ. Ф. 119. №25).

изданная в клавире Музгизом³¹. Музыка к пьесам: «Алтайские робинзоны», «В стране вечных льдов», «Брат», «Золотой ключик»³² и множество эстрадных музык[альных] номеров, частично изданных Музгизом: Танцы загадок³³ и пр. Дудочка, Жучок, Мэмлекет и т. д. Кроме этого, я написал довольно большое число массовых детских песен, из кот[орых] «Спасибо», «Метро», «На параде», «Наталка» получили широкое распространение среди советских детей.

[Л. 4 об.] В симфонич[еских] концертах для детей я исполнял «Петя и Волк» соч[инение] Серг[ея] Прокофьева, «Болтунью» (его же), Танцы загадок[,] Ан. Александрова, произв[едения] Ив[анова]-Радкевича, Тих[она] Хренникова, Раухвергера, Кабалевского и много классических вещей.

За время пребывания в театре я писал музыку и для других театров. Таковы оперетта Сирокко (Камерный т[еатр]³⁴, пьеса Машиналь [Камерный театр]³⁵, пьеса Чертов мост [Камерный театр]³⁶, для Театра Революции — «Мой друг»³⁷, [для театра] МОСПС³⁸ — «Гордость»³⁹, [для театра] оперетты — «Даже в трикотаже»⁴⁰.

В разное время мною написаны: симфонич[еские] произведения Телескоп I Телескоп II⁴¹ несколько симфоний, 1^о Майская увертюра, Увертюра «Живи, Москва»⁴².

³¹ Сведения об изданной партитуре отсутствуют. Иногда симфоническую балладу «Пограничники» называют детским балетом на сюжет А. Барто (1937).

³² Премьеры всех перечисленных спектаклей состоялись в Московском театре для детей: «Алтайские робинзоны» по пьесе Н. Шестакова (29 марта 1928 года); «В стране вечных льдов» по пьесе Ю. Болотова (или «Среди вечных снегов», 19 февраля 1927 года); «Брат» по пьесе Н. Шестакова (май 1933 года); «Золотой ключик» по пьесе А. Толстого (10 декабря 1936 года).

³³ Сюита «Танцы загадок» для малого симфонического оркестра (1928; Музгиз, 1930): «Кукла», «Марш», «Балерина», «Капризы», «Чарли Чаплин». Издано авторское переложение для фортепиано (Музгиз, 1931).

³⁴ Оперетта «Сирокко» в 3-х д. (1928), либретто В. Зака, Ю. Данцигера по пьесе А. Соболя «О голубом покое».

³⁵ Музыка к спектаклю «Машиналь» (см. подробнее комментарии к дневниковой записи от 27 сентября 1933 года).

³⁶ Музыка к спектаклю «Чертов мост» (1940) по пьесе А. Толстого.

³⁷ Музыка к спектаклю «Мой друг» (1932) по пьесе Н. Погодина.

³⁸ Театр МОСПС (Театр имени Московского областного совета профессиональных союзов) — так в 1930–1938 годах назывался Государственный академический театр имени Моссовета.

³⁹ Музыка к спектаклю «Гордость» (1934) по пьесе Ф. Гладкова.

⁴⁰ Оперетта «Даже в трикотаже» (1931) по пьесе Ю. Данцигера и Н. Типота.

⁴¹ «Телескопы» (1926–1934) — симфонический цикл, состоящий из четырех пьес. В настоящее время третья из них не обнаружена; партитура «Телескопа II» издана Музгизом, остальные находятся в РГАЛИ в виде черновых автографов (Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 60, 61). В 2019 году в рамках проекта «Возрождаем наследие русских композиторов» симфоническим оркестром радио «Орфей» под руководством С. Кондрашева были сделаны записи первой, второй и четвертой пьес, а также Увертюры ор. 8 №2, «Пролога» ор. 17, «Симфонического этюда» ор. 34 (ФГБУ «РГМЦ», CD). Среди них были мировые премьеры.

⁴² Об увертюре «Живи — Москва» сведений нет. Сохранилась сюита с таким названием, созданная на основе музыки к одноименному кинофильму.

[Л. 5] Время от времени я возвращаюсь к композиции для ф[орте]п[иано]. Из них 5 сонат, 7 происшествий и множество: сюит (магниты и пр.) танцев (мазурки); токката[,] юморесок — напечатано.

В последнее время я написал «Токкату» *fis-moll*, «Elegio [sic] et All[egro]-fugato», 24 Постлюдии⁴³. Все это, или напечатано, или принято к изданию (последняя) ред[акция] 1 ф[орте]п[ианного] Конц[ерта]⁴⁴ и 2 сюиты⁴⁵).

По заказу театра «Малегот» Ленинград и его худ[ожественного] руководителя Самосуда⁴⁶ я написал балет «Цыганка» на сюжет Брика⁴⁷. Опера моя на сюжет Дж. Синга «Герой» была принята в 4 театра, стеклографирована и премирована Всесоюзным конкурсом на Сов[етскую] оперу, организованным В[ольшим] Ак[адемическим] Театром и Комсом[ольской] правдою.

[Л. 5 об.] Из кино музык много сделано музыки к «Рядом с нами»⁴⁸, «Самоедский мальчик Чу»⁴⁹, «Марионетки»⁵⁰ и цветной фильм «Веселые артисты»⁵¹ и делается фильм «Москва»⁵².

Л. Половинкин

* * *

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

Не датировано. По упомянутым событиям и созданным произведениям можно предположить, что оно было написано в конце 1925 года.

Сохранилось в виде двух рукописных автографов:

1) Архив МГК. Ф. 1. Оп. 4. Ед. хр. 3120. Л. 8–8 об.

2) Архив МГК. Ф. 2. Оп. 24-а. Ед. хр. 2255. Л. 21.

Оба автографа чистовые (почерк аккуратный, убористый, пометки отсутствуют). Содержание идентичное (с разницей в нескольких словах). Пагинация полистная:

⁴³ Токката *fis-moll* (1937; Музгиз, 1939), «Элегия и Фугированное аллегро» (1938; Музгиз, 1938), цикл «24 постлюдии» (1938; Музгиз, 1941).

⁴⁴ Первый концерт для фортепиано с оркестром не издан (см. подробнее дневниковую запись от 2 декабря 1933 года).

⁴⁵ Возможно, речь идет о неизданных фортепианных сюитах №3 «Лирическое путешествие» (1933) и №4 (1938).

⁴⁶ Самуил Абрамович Самосуд (1884–1964) — дирижер, виолончелист, педагог. В 1918–1936 годах был главным дирижером и художественным руководителем Михайловского театра (в 1926–1964 годах — Государственный академический Малый оперный театр, или МАЛЕГОТ).

⁴⁷ Балет «Цыганка» в 3-х д. на сюжет О. Брика. В 1933 году балет был поставлен Э. Капланом и Ф. Лопуховым в Михайловском театре. Партитура и клавиры находятся в РГАЛИ (Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 43).

⁴⁸ Музыка к историческому фильму «Рядом с нами» (1931). Совместно с композитором М. Старокадомским. Сценарий В. Гусева, В. Ромма.

⁴⁹ Музыка к мультфильму «Самоедский мальчик Чу» (1928 — немой; 1931 — озвучен Н. Бравко). Сценарий Н. и О. Ходатаевых, В. и З. Брумберг.

⁵⁰ Музыка к политической комедии «Марионетки» (см. комментарии к дневниковой записи за январь-февраль 1933 года).

⁵¹ Музыка к комедии «Веселые артисты» (1938). Сценарий Г. Ягдфельда, Ю. Фрадкина.

⁵² Музыка к несохранившемуся научно-историческому фильму «Москва».

в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. Тип бумаги (листы в голубую клетку, 17*20 см.; очевидно, вырваны из блокнота) и цвет чернил — одинаковые (основной текст написан фиолетовыми чернилами, список сочинений — красными). В основу публикации положен второй вариант.

[Л. 21] Я родился в 1894 г[оду] в местечке «Одикуль»[?]⁵³ близ г[орода] Кургана Тобольск[ой] губернии в семье отца моего — строителя железнодорожных путей.

Большую часть времени провел в Москве, где получил как среднее, так и высшее образование (в гимназии Поливанова и Университете оконченном мною в 1917 году).

Поступив в Консерваторию с целью сделаться пианистом, я вскоре перешел на отделение композиторское, где учился с перерывами вследствие службы в Красной Армии⁵⁴.

После окончания Консерваторского курса я с целью изучения театрального дела, в особенности со стороны музыкально-драматической, принял предложение заведовать муз[ыкальной] частью в тогда (1924 г[оду]) организовавшейся Студии Монументального театра в Ленинграде, после чего перешел в качестве дирижера в Ак[адемическую] драму там же в Ленинграде и писал музыку для сцены.

В настоящее время служа в Гос[ударственном] Муз[ыкальном] Техникуме им. Скрябина в качестве преподавателя теоретических предметов я не оставляю композиции, театра и не чужд интересу в направлении музыкально-научных изысканий в области формы, в каковом направлении я намереваюсь серьезно работать по мере бытовых возможностей и эвристической удачи.

Л. Половинкин

В 1922/[19]23 году мною написаны

- 1) 1^е, 2^е трио для ф[орте]п[иано] и стр[унных]⁵⁵
- 2) 1^я соната для ф[орте]п[иано]

В 1923/[19]24 году: 1. 2. 3. 4. 5 «Происшествия», ряд вокальных сочинений, 1 акт оперы «Чурило»⁵⁶, увертюра для оркестра⁵⁷, романсы и 2-я соната для ф[орте]п[иано].

⁵³ Найти населенный пункт с таким названием не удалось.

⁵⁴ В 1919 году балалаечником Б. С. Трояновским при артиллерийской части Красной армии был создан Первый московский великорусский оркестр народных инструментов. Согласно удостоверению от 17 августа 1920 года Половинкин «есть действительно музыкант оркестра имени Трояновского» (Архив МГК. Ф. 1. Оп. 4. Ед. хр. 3120. Л. 13–13 об.). Скорее всего, он служил в нем в качестве дирижера; о подобном виде прохождения воинской повинности он упоминал в анкете от 17 апреля 1926 года, подлежавшей сдаче в Управление делами МГК (Архив МГК. Ф. 2. Оп. 24-а. Ед. хр. 2255. Л. 2).

⁵⁵ Трио №1 (С-dur, 1922), сохранились отрывки.

Трио №2 (G-dur, в 3-х ч., 1922). Премьера состоялась 16 мая 1923 года в Малом зале Московской консерватории (А. Давыдова, А. Егоров, Л. Половинкин).

⁵⁶ Былинная опера «Чурило Плёнкович» в 3-х д., либретто С. Шервинского. Сохранились отрывки.

⁵⁷ Увертюра ор. 8 №2 (F-dur, одночастная, 1923) для большого симфонического оркестра.

Жизнеописание.

Я родился в 1894 г. в местечке "Орши" близ г. Курган. Мать — Мария Ивановна — строителю железнодорожной линии. Близкую связь с матерью я имел в Москве, где соучился как прежде, так и впоследствии (в гимназии Толстого в Университете имени Ломоносова в 1917 году). Сначала в консерватории с целью овладеть музыкой, вскоре перешел на отделение композиционного, где учился по преподаванию всеобщей теории в Красно-Армии. После окончания консерваторского курса с целью изучения театрального дела, в течение года со стороны музыкально-драматической школы, я перешел в консерваторию им. Глинки (1923 г.) драматической студии Московской консерватории. В Ленинграде после того перешел в качестве артиста в Ан-драму имени Ленинского и писал музыку для опер.

В настоящее время работаю в Ц. М. М. Музыкальной школы. В консерватории преподаю предмет музыкальная композиция, театра и музыкальные интересы в направлении музыкально-наглядного искусства в области поэзии, в частности направлении музыкально-драматического искусства по мере возможности и активности учащихся.

М.Половинкин

В 1922/23 году мною написаны: 1) 1-я 2-я симфонии для оркестра и др.
2) 1-я симфония для оркестра.

В 1923/24 году: 1. 2. 3. 4. 5 "Промисловия", ряд вокальных сочинений как опера "Пурим", увертюра для оркестра, романсы и 2-я симфония для оркестра.

В 1924/25 г.: ноты музыкальной трагедии "Опера", "Пурим" для оркестра, 3-я симфония, ряд вокальных вещей и фортепианных.

В 1925 г. ряд музыкальных драматических произведений для оперы "Корабль строится" (Ленинград ан. театр. Драм.) и в Москве для Камерного театра. М.

В 1924/[19]25 г[оду]: начало «музык[альной] трагедии» (оперы)⁵⁸, «Пролог» для оркестра⁵⁹, 3-я соната для фортепиано, ряд вокальных вещей и фортепианных.

Ряд музык для драматических постановок «Герой»[,] «Когда спящий проснется» (Ленинград[ский] ак[адемический] театр драмы) и в Москве для Камерного театра.

ЛП

* * *

ОТЧЕТ

О РАБОТАХ АСПИРАНТА Московской Государственной Консерватории Л. А. ПОЛОВИНКИНА (при Пр[офессоре] Н. Я. Мясковском) [за 1925–1927 годы]

Сохранился в двух вариантах:

1) РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 2–5. Автограф черновой (имеются авторские исправления, зачеркнутые слова; почерк довольно аккуратный). Листы тетрадные в клетку. Пагинация полистная: в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. Чернила черные.

2) Архив МГК. Ф. 2. Оп. 24-а. Ед. хр. 2255. Л. 16–16 об. (второй экземпляр отчета — Л. 19–19 об.). Машинописная копия. Пагинация полистная: в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. Страницы желтоватые, 35*22 см. Чернила фиолетовые.

За исключением нескольких мест оба варианта сходны по содержанию. Самые существенные различия (по-видимому, в машинописную копию они внесены с согласия автора) отмечены ниже. В основу публикации положен второй вариант отчета.

[Л. 16] Начиная с осени 1925⁶⁰ года я — при сравнительно небольшой педагогической работе в Госуд[арственном] Московском Техникуме им. СКРЯБИНА — занимался композицией, когда мною были сочинены:

- 1) Симфоническая увертюра «Пролог»
- 2) 3-я соната для фортепиано в 4-х частях (вышла в свет в 1926 г[оду])
- 3) Серия вокальных пьес.
- 4) Мелкие пьесы для фортепиано.

⁵⁸ Возможно, имеется в виду опера «Ленин».

⁵⁹ Симфоническая увертюра «Пролог» ор. 17 (D-dur, одночастная, 1925). Премьера состоялась 4 декабря 1927 года на Первом симфоническом собрании АСМ в Колонном зале Дома Союзов, приуроченном к десятой годовщине Октябрьской революции. В том же концерте прозвучали Вторая симфония («Посвящение Октябрю») Д. Д. Шостаковича, кантата «Октябрь» Н. Рославца и сюита из балета «Сталь» А. В. Мосолова. Дирижировали К. Сараджев и Б. Хайкин.

⁶⁰ Судя по этому отчету, Половинкин начал обучение в аспирантуре осенью 1925 года, что вполне логично, так как к этому времени относится его возвращение из Ленинграда. Однако во всех других источниках сказано, что композитор продолжил учиться в Московской консерватории в 1926 году.

С осени 1926 года, несмотря на педагогическую работу уже увеличившуюся, когда я имел 2 группы⁶¹ в Техникуме и 2 в М. Г. Консерватории, мне удалось написать, исполнить и приготовить к печатанию:

- 1) 7 вокальных пьес ор. 23 (в скором времени выйдут в свет из Госиздата)⁶².
- 2) Четырехчастную сюиту для 8 инструментов⁶³.
- 3) Сонату для фортепиано (№4) в трех частях. (Вышла в свет в 1926 г[оду])
- 4) Переложение двух пьес из сюиты для фортепиано⁶⁴.
- 5) Переложение I-ой части Сюиты для большого оркестра.
- 6) Сделана 2-ая редакция незадолго до того сочиненной I-ой части симфонического цикла «ТЕЛЕСКОП».
- 7) «Последняя Соната» для фортепиано (№5) в 4-х частях.
- 8) Сделана 2-ая часть цикла «ТЕЛЕСКОП», но мною затем уничтожена.
- 9) Сочинены мелкие пьесы для фортепиано и малого оркестра.

Весну 1927 года провел за работой по писанию, постановке и дирижированию балетом «НАГУА» или «НЕГРИТЕНОК И ОБЕЗЬЯНА» (Московский театр для Детей); балет этот был поставлен в конце сезона, но последний был продолжен, что дало еще 2 недели рядовых спектаклей балета⁶⁵.

Во время сезона 1926–1927 года кроме 207 этих спектаклей имели место следующие концертные исполнения моих сочинений.

<p>10/X — 2 симфонических фрагмента (Ленинград, Гос[ударственная] Ак[адемическая] Филармония). 25/XII — Они же повторены в Москве (в клубе им. КУХМИСТЕРОВА)⁶⁶</p>	<p>Под управлением К. С. САРАДЖЕВА.</p>
---	---

[Л. 16 об.] В Ноябре в Ассоциации Современной Музыки исполнены: Соната №4, пять вокальных пьес.

30/XII — в Малом зале М. Г. Консерватории — Авторский вечер (целиком отдан был моим произведениям)⁶⁷.

⁶¹ В автографе речь идет о двух группах в МГК и о трех в Техникуме.

⁶² Семь романсов ор. 23 (Музгиз, 1927): «Я — пастух» (С. Есенин), «Над ручьем» (К. Бальмонт), «Как яркий луч ко мне вошла» (К. Бальмонт), «Свирель запела на мосту» (А. Блок), «Пахнут медом и лимоном» (А. Глоба), «Глаз бессонных не смыкая» (А. Голищев-Кутузов), «Красная горка» (Н. Клюев).

⁶³ Сюита для флейты, кларнета, трубы, двух скрипок, виолончели, фортепиано, ударных. Партитура не обнаружена. Упомянута в списке сочинений Половинкина, составленном Н. Слонимским (Библиотека Конгресса США, Вашингтон. Фонд Н. Слонимского).

⁶⁴ Скорее всего, одна из пьес — Танец, который вошел в Шесть пьес ор. 30.

⁶⁵ В автографе: 4 недели рядовых спектаклей.

⁶⁶ Клуб имени Е. Ф. Кухмистерова в послереволюционное время располагался в здании бывшего машиностроительного завода Вейхельта (ул. Казакова, 8). Ныне там находится Московский драматический театр имени Н. В. Гоголя. Предположительно, были исполнены «Andante sostenuto» и «Телескоп I».

⁶⁷ Программу этого авторского вечера установить не удалось.

Неоднократно, кроме этих, происходили исполнения моих сочинений в небольших количествах, о чем подробно указывать затруднительно.

В плане — методологическом мною проделана довольно большая работа:

1) Прочтение значительного количества литературы (на русском и иностранных языках)⁶⁸ по методологии музыкальной формы и смежным вопросам.

2) Приступлено к подготовке к опубликованию трудов покойного проф. Г. Л. КАТУАРА по музыкальной форме (это мне поручила группа друзей Катюара).

3) Я вынужден был готовиться к дискуссии о предпочтительности принципов системы КАТУАРА перед «Метро-тектонизмом».

4) Положены начала собственным исследованиям некоторых особенностей формы, главным образом со стороны динамики ее. Последней работе я придаю значение, как практической системе для композиции⁶⁹.

Л. Половинкин

* * *

ОТЗЫВ [ПРОФ. Н. Я. МЯСКОВСКОГО] О РАБОТЕ АСПИРАНТА Л. А. ПОЛОВИНКИНА [за 1926–1927 год]

Архив МГК. Ф. 2. Оп. 24-а. Ед. хр. 2255. Л. 11–11 об. (второй экземпляр отзыва — Л. 20–20 об.). Машинописная копия. Пагинация полистная: в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. Страницы желтоватые, 35*22 см. Имеется надрыв сверху около 5 см. Чернила фиолетовые.

[Л. 11] Работа аспиранта Л. ПОЛОВИНКИНА в области композиции была в истекшем году (1926-[19]27 г[оду]) очень успешна, как по количеству выполненных им работ (ряд романсов — отличных по фактуре и по законченному и умелому использованию голоса, так и сопровождающего инструмента, две фортепианные сонаты, сюиту для маленького оркестра, две части симфонической сюиты для большого оркестра, «Телескоп», мелкие пьесы для фортепиано и малого оркестра⁷⁰ и наконец музыка к детской пьесе «Негритенок и обезьяна»), так и по их удельному весу (большинство сочинений одобрено к изданию Музсектором госиздата).

⁶⁸ Увлечение Половинкина иностранными языками относится еще ко времени учебы в гимназии Поливанова. Судя по сохранившимся в архивах документам, впоследствии он владел английским, французским, немецким и латинским языками.

⁶⁹ Хотя в архивах имеется много черновых анализов произведений, конспектов, набросков статей и докладов Половинкина, единственным законченным его теоретическим трудом является небольшая статья под названием «Записка по методологии музыкальной формы» (1927). Сохранилось два ее варианта с небольшими различиями: рукописный (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 157) и машинописный (Архив МГК. Ф. 2. Оп. 24-а. Ед. хр. 2255. Л. 7–10 об.).

⁷⁰ Имеются в виду Четвертая и Пятая фортепианные сонаты, Сюита для восьми инструментов и ее переложение для большого симфонического оркестра, пьеса «Andante sostenuto» для малого симфонического оркестра, Шесть пьес ор. 30 для фортепиано и другие произведения.

В особенности считаю нужным подчеркнуть его работу по овладению массовыми средствами выражения (оркестром в разных видах), в чем Л. ПОЛОВИНКИНЫМ с прошлого года сделаны большие достижения, нашедшие наиболее полное воплощение в музыке к детской пьесе «Негритенок и обезьяна». Здесь ему удалось дать отличную работу, как чисто музыкальную (хотя и довольно специфическую по характеру — в основе танцевального склада, или изобразительно-иллюстрационную), так и театрально-меткую и гибкую, причем инструментальная ее часть (оркестр), несмотря на крайнюю ограниченность средств, обнаружили в ПОЛОВИНКИНЕ уже почти вполне законченное владение аппаратом оркестра, что несомненно развязывает ему руки для дальнейших его работ в области крупной музыкальной композиции, к чему я считаю его органически склонным.

Что касается до работ Л. ПОЛОВИНКИНА в педагогической области, то я отвожу им второе место, считая что главная область в которой ему надлежит совершенствоваться это композиция; но вместе с тем не могу не отметить, что его отношение к преподаванию музыкальной формы основано на чрезвычайно вдумчивом подходе к этой проблеме и сопровождается весьма кропотливым и обширным анализом образцов. Работа его в названной области ведется применительно к курсу ведущемуся проф. Г. Л. КАТУАРОМ (Половинкиным же подготавливается к печати последний труд КАТУАРА по музыкальной форме), что также весьма целесообразно, поскольку эта система имеет характер большей синтетичности сравнительно с другими⁷¹ и, будучи более связанной с традиционными методами подхода к музыкальной форме, имеет преимущества в смысле более широкой наглядности при анализе музыкальных образцов, и, таким образом большей приложимости для практического усвоения композиционных навыков.

Проф[ессор] Моск[овской] гос. КОНСЕРВАТОРИИ: Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

[Л. 11 об.] ОТЗЫВ

Композиторского отделения Научно-композиторского факультета.

Отделение находит работу аспиранта Л. А. ПОЛОВИНКИНА выполненной вполне успешно.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ НКФ: — А. Н. АЛЕКСАНДРОВ

⁷¹ Помимо вышеупомянутых теорий Г. Э. Конюса и Г. Л. Катюара, в двадцатые годы в Московской консерватории преподавали теорию многоосновности ладов и созвучий Н. А. Гарбузова, теорию ладового ритма Б. Л. Яворского (курс читала Н. Я. Брюсова), теорию золотого сечения Э. К. Розенова.

* * *

ОТЧЕТ

АСПИРАНТА ПРИ ПРОФ. Н. Я. МЯСКОВСКОМ
Л. А. ПОЛОВИНКИНА [за 1926–1928 годы]

Архив МГК. Ф. 2. Оп. 24-а. Ед. хр. 2255. Л. 17–17 об. Машинописная копия. Пагинация полистная: в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. Страницы желтоватые, 35*22 см. Имеются небольшие надрывы по краям. Чернила фиолетовые. На Л. 17 об. снизу (11 см) текст был отредактирован (приклеен машинописный фрагмент с черными чернилами).

[Л. 17] I. Работа, проделанная за три года в области композиции дала результаты в различных направлениях:

Во-первых — только год-полтора назад мне пришлось впервые почувствовать, что сочинение музыки — не только потребность характера или темперамента, но каждый раз — новая задача, новая ответственность, поставленная самому себе. Это отношение к сочинению я рассматриваю, как результат — с одной стороны методической крепости, а с другой — упражнения в сочинении «объективных форм», что характеризуется мною как отрицание «субъективных форм», — другими словами — наполненность композиции элементами, организующими сознание широкой аудитории, что стоит в связи с начинающимся в моей композиции преобладанием эмоциональных элементов над интеллектуальными.

Как следствие этого явилось и второе требование — итти во чтобы то ни стало в сторону большей выразительности. Здесь я обратился к театру, где нашел оркестровый аппарат в качестве средства и требования психологических конкретностей как задачи. Надеюсь, что последние театральные особенности работы говорят о некоторых достижениях в этой области. Правда, служебная часть музыки в драматическом театре соблазняет на упрощение музыкальных задач, но только в театре я мог написать так много, прослушивать через день после написания уже в оркестре и учиться.

Если сравнить мою «симфоническую работу» «Пролог», написанную в 1924–[19]25 году и «Телескоп II» недавно исполненную в симфоническом концерте АСМ⁷², то придется оправдать то время, которое было пожертвовано театральным работам, по написанию (и дирижированию) на всевозможные составы инструментов, поставленных (для слушателя, по отношению к источнику звука) в самых различных положениях; за сценой, на балконе, в двух-трех местах, с участием хора, сольных номеров /голосов/, танцев и декламации, а также шумов.

Этот путь мой отразился и на каталоге моих сочинений, в котором фортепианные опусы начинают сменяться вокальными, и затем вступает в свои права симфонический и театральные жанры.

⁷² Премьера «Телескопа II» состоялась 29 апреля 1928 года на Пятом симфоническом собрании АСМ в Большом зале консерватории под управлением К. Сараджева (вместе с премьерой Девятой симфонии Н. Мясковского).

После приложенного перечня изданных произведений⁷³, должны быть упомянуты [Л. 17 об.] еще неизданные:

симфонич[еский] «ПРОЛОГ» /1925/

«ТЕЛЕСКОП I» /1926/

«ТЕЛЕСКОП II» /1928/

и музыка к музык[альной] ком[едии] «Сирокко» /Москва, Ленинград, Оренбург/, балет («Негритенок и обезьяна»); пьесы Хрономобиль⁷⁴, Разлом⁷⁵ /Минск/, «Алтайские робинзоны» и т. д.⁷⁶

II. Второй год, как я веду курс «Принципы музыкального оформления»⁷⁷ — анализ по системе покойного моего учителя Г. Л. КАТУАРА.

Этот академический год должен быть отмечен, как более уверенно проведенный и давший большое количество разобранных образцов.

Состав класса моего следующий:

1. Мацуцын, Д. /Педаг./⁷⁸

2. Ревенский, Н. /Педаг./

3. Рыжкин, И. /Педаг./

4. Сергеев, А. /Педаг./

5. Трофимов, /Педаг./

6. Благовещенский, /Мунаис/⁷⁹

7. Гачев, Д. /Мунаис/

8. Кёлдыш, Ю. [sic] /Мунаис/

9. Корсунский, С. /Мунаис/

10. Мазель, /Мунаис/

11. Таранущенко, В. /Мунаис/

12. Лалинов, /комп./ кл. проф. Александрова/

13. Беккерман /кл. пр. Игумнова/

14. Казанский, Н.⁸⁰ /Педаг./

⁷³ Список изданных сочинений, о котором идет речь, в архиве не обнаружен.

⁷⁴ Музыка к спектаклю «Хрономобиль профессора Иванова» по пьесе С. Розанова. Премьера состоялась 6 ноября 1927 года в Московском театре для детей.

⁷⁵ Музыка к спектаклю «Разлом» (1928) по пьесе Б. Лавренева. Премьера состоялась в Государственном белорусском театре.

⁷⁶ Из упомянутых произведений был опубликован только «Телескоп II» (Музгиз, 1930).

⁷⁷ Возможно, предмет «Принципы музыкального оформления» был введен в качестве дополнительного: один раз в неделю (два академических часа) его одновременно посещали учащиеся разных отделений и годов обучения.

⁷⁸ Инструкторско-педагогический факультет состоял из трех отделений: общего музыкального образования, музыкально-теоретического и музыкального исполнения (специальности: фортепиано, оркестровые инструменты, пение).

⁷⁹ МУНАИС — Музыкально-научно-исследовательское (или научно-музыкальное) отделение (подотдел) научно-композиторского факультета Московской консерватории. Основан М. В. Ивановым-Борецким в 1924 году.

⁸⁰ Дмитрий Дмитриевич Мацуцын / Мацуцин (1898–1980) — композитор, дирижер, педагог, фольклорист. В 1926 году окончил исполнительский факультет Московской консерватории по классу хорового дирижирования П. Г. Чеснокова; в 1930 году — музыкально-теоретическое отделение инструкторско-педагогического факультета, класс А. В. Никольского.

Николай Яковлевич Ревенский / Ровенский (1886–1953) — композитор, дирижер, музыкальный критик. В 1930 году окончил композиторское отделение научно-композиторского факультета.

III. В области методологии мне удалось докончить и редактировать курс покойного Г. Л. КАТУАРА — «Музыкальные формы». Материал представлен в Редакц. Коллегию Музсектора Госиздата.

Осталось привести в нужной для печатания вид его анализы отдельных произведений классической литературы⁸¹.

В первом семестре 1928/[19]29 г[ода] мною продолжался курс «Принципы музыкального оформления».

В области композиции — закончил большую эксцентрическую пантомиму⁸² и приступил к сочинению симфонического опуса — «Телескопу IV».

Л. Половинкин

* * *

ОТЧЕТ [ПРОФ. Н. Я. МЯСКОВСКОГО] О РАБОТЕ АСПИРАНТА Л. А. ПОЛОВИНКИНА ЗА 1927–1928 ГОД

Архив МГК. Ф. 2. Оп. 24-а. Ед. хр. 2255. Л. 18–18 об. Машинописная копия. Пагинация полистная: в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. Страницы желтоватые, 35*22 см.

[Л. 18] 1. В области сочинения Л. Половинкиным проделана очень большая работа и с очень ощутительными результатами, главным образом в музыке

Иосиф Яковлевич Рыжкин (1907–2008) — музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель. В 1930 году окончил музыкально-теоретическое отделение инструкторско-педагогического факультета Московской консерватории.

А. Сергеев — личность установить не удалось.

Трофимов — личность установить не удалось.

Благовещенский — личность установить не удалось.

Дмитрий Иванович Гачев (1902–1946) — музыковед, историк эстетики, литератор. В 1929 году окончил музыкально-научно-исследовательское отделение научно-композиторского факультета Московской консерватории в классе истории музыки М. В. Иванова-Борецкого.

Юрий Всеволодович Келдыш (1907–1995) — музыковед, педагог. В 1930 году окончил музыкально-научно-исследовательское отделение научно-композиторского факультета Московской консерватории в классе истории музыки М. В. Иванова-Борецкого.

Саул Григорьевич Корсунский (1901–?) — музыковед. В 1930 году окончил музыкально-научно-исследовательское отделение научно-композиторского факультета Московской консерватории в классе музыкальной акустики Н. А. Гарбузова.

Лев (Лео) Абрамович Мазель (1907–2000) — музыковед, педагог. В 1930 году окончил музыкально-научно-исследовательское отделение научно-композиторского факультета Московской консерватории в классе А. Н. Александрова.

Валентина Алексеевна Таранущенко (1901–1965) — музыковед, педагог. В 1930 году окончила научно-композиторский факультет Московской консерватории.

Михаил Иванович Лалинов (1902–1967) — композитор. В 1932 году окончил композиторское отделение научно-композиторского факультета Московской консерватории в классе А. Н. Александрова.

Беккерман — личность установить не удалось.

Н. Казанский — личность установить не удалось.

⁸¹ См. ниже комментарии к отчету Н. Мясковского за 1927–1928 год.

⁸² Имеется в виду музыка к пьесе «Алтайские робинзоны».

театрального склада. Написанные им в течение последнего года: музык[а] [к] комедии «Сирокко» /20 номеров/, музыка к пьесам: «Хрономобиль» /№10/, «Разлом» /12 №№/ и «Алтайские робинзоны» /пантомима и 6 №/, свидетельствуют об овладении им всеми тремя основными сторонами театральной музыки. Музыка эта весьма живо связана с ходом театрального действия, не разрушая в то же время чисто-музыкальных своих форм, отлично выполнена в инструментальном смысле и, когда нужно, вполне четко и удобно сделана для пения. Вместе с тем, считаю нужным отметить, что создавая музыку определенного характера, несколько м[ожет] б[ыть] упрощенную по своему внешнему выражению /как того требовали задачи/ и психологическому складу, ПОЛОВИНКИН в то же время остается в строгих рамках отличного вкуса и большой тонкости изобретения.

Кроме театральной музыки ПОЛОВИНКИНЫМ заново проработана оркестровая увертюра «ПРОЛОГ» (исполнена на концерте А.С.М., посвященном 10-ти летию Октября) и сочинена симфоническая пьеса «Телескоп II», — в последней аспирант показал свое оркестровое мастерство достигшим полной зрелости (исполн[ена] в 5 конц[ерте] А.С.М.)⁸³. К более мелким работам его за этот год относятся: 5-я соната для фортепиано и ряд ф[орте]п[ианнных] пьес (около 10) в не столь крупных формах.

2. В педагогической части Л. ПОЛОВИНКИН — в течение года успешно вел класс «принципы музыкального оформления», применительно к системе проводившейся Г. КАТУАРОМ; в настоящее время выяснилось что этот метод учения о музыкальных формах вызвал настолько большой интерес к себе со стороны студентов, что двое из оканчивающих эту дисциплину пожелали остаться для специализации⁸⁴.

Кроме того Половинкиным велась педагогическая работа в Техникуме им. СКРЯБИНА.

[Л. 18 об.] 3. По методической части Л. ПОЛОВИНКИНЫМ приведен в порядок, закончен и подготовлен к печати труд Г. КАТУАРА «Музыкальные формы» ч. 1 /Метрика/ и ч. 2 (собственно формы), причем работа эта в настоящем виде, т[о] е[сть] проредактированная, получила одобрение Редак[ционной] Коллегии Музсектора Госиздата и принята к изданию в части теоретической.

Что касается до «Анализ» (Соната Бетховена, фуги Баха, пьесы Листа и Шопена), то эта часть наследия Г. Катуара Половинкиным тоже заканчивается⁸⁵.

⁸³ О премьерных исполнениях перечисленных произведений см. выше комментарии к жизнеописанию и отчету Половинкина за 1926–1928 год (примеч. 59 и 72).

⁸⁴ Предположительно, это были И. Рыжкин и Л. Мазель. Из всех упомянутых учеников Половинкина именно они впоследствии стали серьезно заниматься проблемами анализа музыкальных произведений. В РГАЛИ сохранилось письмо от 9 сентября 1928 года, в котором четверокурсник Л. Мазель просит Леонида Алексеевича стать руководителем его дипломной работы. В этой просьбе ему было отказано, так как Половинкин на тот момент сам был аспирантом (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 185). См. подробнее публикацию Е. Власовой и Н. Лобачевой: [5, 117–125].

⁸⁵ В архиве сохранилось много черновых набросков анализов музыкальных произведений, схем формы (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 156). Сейчас трудно установить, что принадлежало Катуару, а что было задумано самим Половинкиным.

На основании всего изложенного, я считаю Л. А. ПОЛОВИНКИНА сделавшим за три года пребывания аспирантом огромные успехи как в области композиции (овладение театральной музыкой и достижение полной зрелости в письме для оркестра), так и в области методологии муз[ыкальной] формы, совершенно готовым для предоставления ему возможности вести самостоятельно преподавание композиционных дисциплин в ВУЗ'е⁸⁶.

Проф. Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

* * *

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ

РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 155. 9 л.

Пагинация полистная: в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. На листах 5 и 6 об. записи отсутствуют. В данной единице хранения представлены черновые автографы двух типов.

Первая из дневниковых записей выделяется и хронологически, и внешним видом. Она сделана простым карандашом на половине тетрадного листа в линейку. Края листа надорваны. Почерк довольно аккуратный.

Остальные четыре заметки написаны десятилетие спустя черными чернилами на полях печатной брошюры Управления московского купеческого собрания. Края многих листов оборваны, из-за чего текст Половинкина частично не сохранился.

[Л. 1] 13 мая 1922 [года]

Сейчас состояние человека, кот[орый] перенес большую серьезную болезнь. Какое-то безразличное, каменное состояние. Вот ск[олько] времени стараюсь проанализировать себя и не могу разобраться в себе. Я опять в деревне, далеко от города; все — то что раньше заставляло меня наслаждаться, радоваться теперь для меня безразлично! Глазами воспринимаю и вижу, что красиво, а до сердца не доходит. Когда же дойдет, то причиняет такую большую глубокую боль, щемит в душе и сердце разрывается⁸⁷.

[Л. 2] [январь — февраль 1933 года]

[лист оборван] в Москве в Колон⁸⁸ д[ля] Sebastian'a⁸⁹, [лист оборван] Лос Анджелес'е Клемпереру⁹⁰, который сообщил[?] на днях что он тоже написал

⁸⁶ Насколько известно, Половинкин никогда не преподавал композицию, хотя подобные предложения ему поступали. В письме от 29 февраля 1932 года Г. И. Литинский, в то время заведующий кафедрой композиции Московской консерватории, предлагал Леониду Алексеевичу вакансию на кафедре композиции. Половинкин отказался от этой должности, так как его больше привлекала работа в театре (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 184. Л. 1).

⁸⁷ В это время Половинкин еще только начинает композиторский путь: пишет первые фортепианные сочинения (Соната №1, пьесы «Происшествия» №1, 2), камерные ансамбли (два струнных трио, вариации «На рассвете»). Скорее всего, он находился в деревне Троицкое (ныне Троицкий административный округ Москвы) или поселке Быково (ныне Раменский район Московской области) — местах, где с родителями неоднократно проводил летние месяцы (см. далее дневниковую запись от 18 сентября 1933 года).

⁸⁸ Театр Колон — национальный оперный театр в Буэнос-Айресе (Аргентина).

⁸⁹ Георг Себастьян (1903–1989) — французский дирижер. В тридцатые годы часто выступал в СССР, был дирижером оркестра Всесоюзного радио. Под его руководством нередко звучали произведения Половинкина.

2 [лист оборван] оперы, но у него нету Станиславского⁹¹, чтобы принять их к постановке! В общем он славный, но чудак и ненормален. Беднягу уволили из Берлинской Staatsoper'ы⁹² за еврейство, так теперь он путешествует и может быть приедет и к нам весной.

Удивительно, как легко писать по привычному, как[?] срастается[?] работа «достойная самого себя». [лист оборван] Телескоп⁹³, а через него переехала ф[орте]п[ианная] сюита⁹⁴. В этом году у меня срывов не должно быть. [В] этом же месяце надо фонировать два фильма [лист оборван] с Протазановым⁹⁵ [лист оборван]

[Л. 2 об.] 18 / сент[ября 1933 года]

Приехал из Гаспры, где был с[?] 30 августа в санатории К. С. У⁹⁶. Эти [две] с половиной недели прошли в интен[сивнейшей] крымско-санаторной деятельности. Созерцать приходилось очень мало. Когда играешь на бильярде в качестве гроссмейстера (ибо вообще уровень игроков был очень неважный) когда побил всех находившихся поблизости теннисистов и каждый день упражняешься в плавании в море, то ясно, что время не хватает⁹⁷. Ходил совершенно

⁹⁰ Отто Клемперер (1885–1973) — немецкий дирижер, композитор. В двадцатые-тридцатые годы неоднократно выступал в Советской России. Половинкин познакомился с ним благодаря Н. Сац. Во время гастролей Клемперер с большим интересом посещал постановки с музыкой Половинкина в Детском театре (в частности, балет «Негритенок и обезьяна», спектакль «Про Дзюбу»). Летом 1931 года Сац и Клемперер поставили в театре Колон «Свадьбу Фигаро» В. Моцарта и «Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера (вместо запланированного «Кавалера роз» Р. Штрауса). На гастроли она ездила вместе с Половинкиным. См. подробнее воспоминания Н. Сац: [14].

⁹¹ Константин Сергеевич Станиславский (1863–1938) — режиссер, актер, педагог, реформатор театра.

⁹² Берлинская государственная опера (Staatsoper Berlin) — крупный музыкальный театр в Германии.

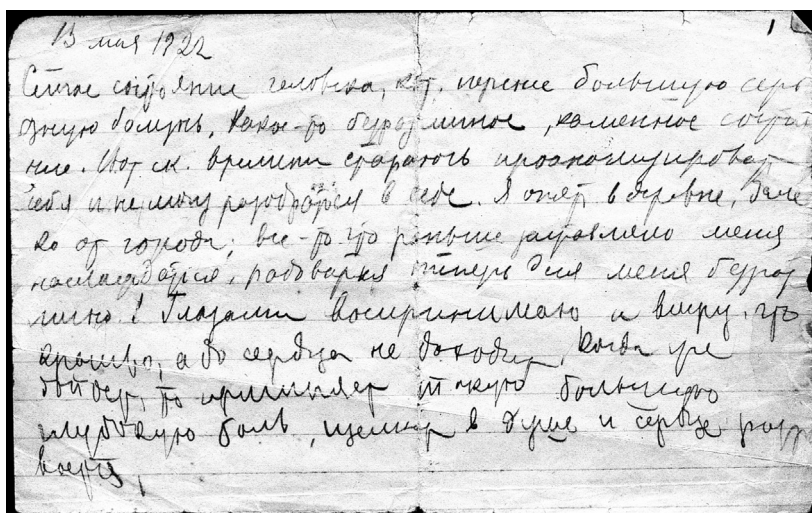
⁹³ Имеется в виду «Телескоп IV», работу над которым Половинкин неоднократно прерывал.

⁹⁴ Фортепианная сюита №3 «Лирическое путешествие» (1933) не издана; черновой автограф находится в РГАЛИ (Ф. 1947. Оп. 2. Ед. хр. 30).

⁹⁵ Яков Александрович Протазанов (1981–1945) — кинорежиссер, сценарист, актер. Известно только об одной совместной работе Половинкина и Протазанова: черно-белая звуковая политическая комедия «Марионетки» вышла на экраны 3 февраля 1934 года. Действие происходит в выдуманном государстве Буфферия, где правят капиталисты и фашисты, желающие развязать войну против Советской России. Семь нот — имена главных героев фильма.

⁹⁶ Гаспра — курорт на берегу Крыма, где неоднократно отдыхал Половинкин. Очевидно, этому способствовала Комиссия содействия ученым (КСУ при Совнарком СССР), в 1931 году сменившая Центральную комиссию по улучшению быта ученых. В санатории Половинкин пробыл с 30 августа по 16 сентября 1933 года. О событиях этого времени также упоминает Д. Шостакович в письмах И. Соллертинскому [15, 123–130].

⁹⁷ Спортом (футбол, хоккей, теннис, бильярд, плавание) Половинкин занимался с детства, изначально — для укрепления слабого здоровья. Впоследствии он неоднократно принимал участие в спортивных мероприятиях. Например, во время пребывания в Гурзуфе в июне 1926 года Половинкин сообщал в письме Мясковскому: «Я совершенно отдохнул



Ил. 4. РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 1

[лист оборван]. Сам не писал почти. От [лист оборван] [по]лучил четыре письма. Безвыходное полож[ение] в отношен[иях]. Одна теннисистка была очень славная — Нина Хорошко⁹⁸.

Я переделал заново мою ф[орте]п[ианную] сюиту:

I Элегич[еское] прощан[ие]⁹⁹

II Психол[огический] марш

III Кав[атина]

IV Фи[нал] (возвр[ащен]ие)

Назвать хо[чу] ее «Ли[ри]ческое пу[те]шес[твие]»

[Л. 3] Играл ее находившемуся там же Мите Шостаковичу. Он одобрил и поздравил с новым опусом. Мне было приятно, потому что накануне мы давали с ним пополам авторский концерт. И мне очень понравилась I и III часть его ф[орте]п[ианного] концерта с-moll-dur¹⁰⁰. [Я] играл [ст]арые [в]ещи. [лист оборван]

в эти три дня, хотя всего ломит от тенниса, примененного в чудовищной дозе» (РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 2. Ед. хр. 210. Цит. по: [12, 177]).

Гурзуф — еще одно излюбленное место отдыха Половинкина: приморский курортный поселок на южном берегу Крыма. Судя по сохранившимся письмам, Половинкин нередко гостил на даче своего друга, композитора Л. Книппера (1898–1974). Именно благодаря Леониду Алексеевичу Книппер стал участником Ассоциации современной музыки (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 180).

⁹⁸ О двадцатитрехлетней красавице Нине Васильевне Хорошко, которая прекрасно играла в теннис, также упоминает Д. Шостакович в письме И. Соллертинскому от 1 сентября 1933 года [15, 125].

⁹⁹ В нотном автографе первая часть Сюиты названа «Элегический отъезд».

¹⁰⁰ Очевидно, на упомянутом вечере прозвучал Концерт №1 для фортепиано с оркестром (1933) Д. Шостаковича. Это было одно из первых исполнений сочинения. Вполне возможно, что именно впечатление от него подтолкнуло Половинкина обратиться к ранее не освоен-

Шостакович был с совершенно вспухшим лицом: его сначала укусил «серверный гнус» на Беломорск[ом] Канале, куда он ездил до Гаспры, а потом доделали дважды москиты.

[Л. 3 об.] В море он[?] не был ни разу (при мне — я раньше уехал). Впрочем, ездили как-то на катере «Заря» с Гавр[иилом] Поповым¹⁰¹ и Шостаковичем в Ялту обедали и играли там на биллиарде в публичном зале. Пили чудесный мускат, но мало.

Все это внешнее, а внутреннее... Очень много чувствовал и думал. В частности я понял и заметил что, каждое мое [Л. 4] серьезное сочинение не столько отражает мое прошлое настроение, сколько предсказывает будущее. С вниманием и некоторым беспокойством от загадочности этого я вслушиваюсь в написанное мною [со]чинение, гадаю. Это выдумка и шутка, а у меня почти что уверенность.

Приехав в Москву занялся доинструментовкой II акта Playboy'я¹⁰² и мелкими заказными вещами для радио и кино, и нашего театра. Это все перебило временно Телескоп IV. Но совместно [Л. 4 об.] с этим я начал вдумчиво играть с целью запомнить I часть сюиты (Элегию). Она не сразу запоминается из-за пассажей в среднем регистре, да и вообще хотелось побольше ее поиграть, ибо тянуло «погадать». Один сеанс игры был непосредственно после возвращения из 2^х-дневной поездки в Быково, которое я оставил пятнадцать лет тому назад¹⁰³.

[Л. 5] Еще там, на месте, воспоминания нахлынули со страшной силой, особенно потому, что как-то ничего конкретного в голове не возникало, а природа и строения воздействовали мучительно гипнотизирующе. И больно, и сладко¹⁰⁴.

Приехав в Москву, я положил на рояльный попиптр веточку ели, сорванную на нашем быковском [уч]астке [и] «гадал [э]легично». [М]не было [ж]алко, [но] до [это]го днем был занят чем-то: был на дебатах в театре, давал интервью Daily News¹⁰⁵ и играл музыку балетмейстерше [Л. 6 об.] В. Друцкой¹⁰⁶. Хотелось бы посвятить такому состоянию все силы дня, зато эти 2–3 часа вечером я провел блаженно, сладкомучительно. И наполнил наконец только теперь эту элегию, написанную 2 недели назад, содержанием. Будет ли говорить комунибудь эта лирика, но я находился в дурма[не] настоящего вдохновения, когда [Л. 7] становишься лучше, и делаешь это из внутренних побуждений, своих, а не подхлестнутый или испуганный внешним несчастьем или испытанием. Это ведь вдвойне ценно! Завтра доучу всю сюиту. Теперь я ее люблю!

ному крупному жанру: в декабре состоялась премьера его Концерта №1 для фортепиано с оркестром (см. далее дневниковую запись от 2 декабря 1933 года).

¹⁰¹ Гавриил Николаевич Попов (1904–1972) — советский композитор.

¹⁰² Опера «Удалой молодец — гордость Запада».

¹⁰³ См. комментарии к дневниковой записи от 13 мая 1922 года (примеч. 87).

¹⁰⁴ Слова из одноименного романса П. Чайковского ор. 6 №3 на слова Е. Раstopчиной.

¹⁰⁵ Daily News (полное название — «New York Daily News») — ежедневная газета в Нью-Йорке; выходит с 1919 года.

¹⁰⁶ Вера Федоровна Друцкая (1898–1946) — балетмейстер, танцовщица. В первой половине тридцатых годов успешно выступала в эстрадных и сюжетно-жанровых номерах, участвовала в различных экспериментальных постановках.

[Л. 7 об.] 27/IX [1933 года]

Играл в клубе 7 сетов Singles [одиночного разряда. — С. П.]¹⁰⁷. Устал как черт, но из них 6 выиграл! Поскорее бы кончить танцы для радио и театра и возобновить работу над Телескопом IV!

Вчера авиатор Линдберг¹⁰⁸ слушал в Камерн[ом] театре «Машиналь»¹⁰⁹ с моей музыкой. Сначала хотел было пойти, потом не пошел, пришел домой, надоели смертельно. Мелоч[и] как бы от н[их] избавить[ся]?

[Л. 8 об.] 2/XII 1933 [года]

На двенадцатое дек[абря] назначено исполнение моего ф[орте]п[ианного] концерта (я — солист)¹¹⁰. На торжественн[ом] (в честь 10[-летия] орк[естра] радио¹¹¹) концерте при участии нескольких дирижеров мне аккомпанировать будет Аносов¹¹². Неделю тому назад просил дать премьеру этого концерта Себастьяну (гастролеру), но я же раньше дал обещание Аносову и вероятно повторю в Б[ольшом] зале консерватории с другим дирижером (м[ожет] б[ыть] Сараджев[ым]¹¹³).

[Л. 9] [лист оборван] Еще 6 мая 1932 [года выступал?] со своими ф[орте]-п[ианными] пьесами¹¹⁴. Наблюдалось[?] такое концентрированное усилие воли личности, что я устал после этого концерта как[?] после огромной работы, несмотря на [удач]ный исход, кот[орый] обыкновенно приподнимает настроение[?], вот что значит заставить (хотя бы себя).

¹⁰⁷ Одиночный разряд (одиночная игра) — способ игры в большой теннис «один на один» со своим соперником (в противовес парному разряду, где играют два участника против двух).

¹⁰⁸ Чарльз Линдберг (1902–1974) — знаменитый американский летчик, впервые в одиночку перелетевший Атлантический океан. Известно, что он посетил СССР в 1938 году для изучения состояния советской авиации. Судя по заметке Половинкина, это был уже не первый приезд.

¹⁰⁹ «Машиналь» — спектакль по пьесе американского драматурга Софи Тредуэлл, поставленный А. Таировым в Московском камерном театре (1933). В образе машины выступает бездушный капиталистический город, уничтожающий любое человеческое чувство и мысль.

¹¹⁰ Имеется в виду Первый фортепианный концерт. Состоялось ли его исполнение, неизвестно. Черновые автографы партитуры и клавира Концерта находятся в РГАЛИ (Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 73).

¹¹¹ Советское радиовещание возникло в начале двадцатых годов (относительно точной даты имеются расхождения); один из первых радиоконcertов состоялся 17 сентября 1922 года. Можно предположить, что это был не единственный случай, когда Половинкин писал музыку для радио на заказ. Однако сохранилась только его музыка к радиокomпозиции «Днепрострой» по пьесе А. Н. Афиногенова (1928).

¹¹² Николай Павлович Аносов (1900–1962) — дирижер, педагог, теоретик искусства дирижирования, общественный деятель. Как и Г. Себастьян, в тридцатые годы был дирижером оркестра Всесоюзного радио.

¹¹³ Константин Соломонович Сараджев (1877–1954) — дирижер, педагог. В 1922–1935 годах был профессором Московской консерватории. Активный участник Ассоциации современной музыки, пропагандист советской музыки.

¹¹⁴ На концерте 6 мая 1932 года в Бетховенском зале Большого театра Половинкин исполнил Два танго, «Происшествия» №8 и №9, Вариации a-moll и сюиту «Магниты», состоящую

* * *

ДНЕВНИК

РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 2. Ед. хр. 48. 18 л. Автограф в хорошем состоянии (исправлений и помарок практически нет; почерк ближе к концу размашистый). Представляет собой небольшой блокнот в клетку (листы скреплены), в котором записи сделаны фиолетовыми и синими чернилами. Пагинация полистная: в правом верхнем углу листа арабские цифры проставлены сотрудниками архива. Листы заполнены не все. На л. 17–17 об. имеется список дней кончины известных людей (из календаря 1916 года).

[Л. 2] 1932 [года] 22/IV

Вчера с успехом прошел симф[онический] конц[ерт] в Б[ольшом] зале Консерватории, где я дирижировал своей 1^{ой} симфонией, Первомайской увертюрой, Танцевальной сюитой (Мы — сила) а также 2^{ым} ф[орте]п[ианнным] концертом Мосолова, тремя восточными песнями с изысканным аккомпанементом оркестра и его «Заводом»¹¹⁵. 6^{го} мая играю в Бетхов[енском] зале Б[ольшого] Театра свои новые ф[орте]пианные сочинения. Не прерываю заказанной вещи для Михайл[овского] Ленингр[адского] Театра¹¹⁶.

из четырех пьес («Оставленное», «Тревожное», «Дивчиночка-ж моя любя», «Плясовая»). Об этом концерте он упоминал в дневнике (см. запись от 6 мая 1932 года).

¹¹⁵ Очевидно, концерт был в двух отделениях: в первом Половинкин с оркестром Московской филармонии исполнил свои сочинения, а во втором — А. Мосолова.

Первая симфония (А-дуг, в 4-х ч., 1929). В письме к Н. Я. Мясковскому от 9 августа 1929 года, во время отдыха в Детском селе, Половинкин писал: «Симфонию кончил и работал с удовольствием от самой первой до последней строчки, это мое любимейшее из симфонич[еских] моих сочинений» (РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 2. Д. 210. Цит. по: [12, 180]). В РГАЛИ имеется ее партитура (черновой автограф) и наброски клавира всех частей (Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 62).

«Первомайская увертюра» (С-дуг, одночастная, 1930).

Танцевальная сюита «Я — мало, мы — сила» (1931) основана на музыке одноименного балета. В сюите 6 номеров: Вступление («Море»), «Танец со щетками», «Танец ученья — марш», Вальс, «Встреча с врагом», «Общая пляска».

Александр Васильевич Мосолов (1900–1973) — композитор, пианист. В двадцатые годы вместе с Половинкиным учился в Московской консерватории, был участником Ассоциации современной музыки. В первой половине тридцатых годов его музыка стала звучать в Советской России гораздо реже.

Второй фортепианный концерт ор. 34 в 3-х ч.: «Дифирамб», «Серенада», «Шествие» (1932). Это было первое исполнение; А. Мосолов выступал в качестве солиста.

«Три восточных песни» ор. 33 (ок. 1931) на слова Н. Самолевской и П. Сухотина: «Туркменская», «Киргизская», «Афганская».

«Завод. Музыка машин» — симфонический эпизод из незавершенного балета «Сталь» ор. 19 (1928). Достоверно известно, что Половинкин неоднократно включал его в свои концертные программы.

¹¹⁶ В 1932 году Половинкин начал работу над трехактным балетом «Цыганка» на либретто О. Брика.

[Л. 2 об.] 6/V [1932 года]

Незаметно подошло 6-ое мая. Несмотря на то, что мне пришлось играть при снобической публике во время поездки в Аргентину¹¹⁷, я в Москве вспомнил свою исполнительскую лихорадку и ждал позорных ощущений («двойных музык[альных] мыслей в голове»), как это было в 1924, [19]25 и [19]26 годах, когда я не только не мог играть, но сидел не в зале, а в соседней комнате во время исполнения моих [Л. 3] композиций милейшим и благороднейшим Б. Л. Жилинским¹¹⁸. Он играл наизусть целые клавирабенды из моих сочинений, а я психовал и малодушничал!

Сегодня держал себя в руках. Мысль была одна и поэтому текст изложен благополучно. Сыграл Вариации на русск[ую] тему a-moll, Магниты и Танго, написанные под знойным небом Аргентины, и 8^{ое} и 9^{ое} Происшествия.

[Л. 3 об.] 8/V [1932 года]

Я продолжаю готовиться к показу Худ[ожественному] Совету Мих[айловского] Ленингр[адского] театра клавира «Цыган»¹¹⁹.

Осложнение. На филармонич[еском] концерте 14/V значатся: моя I симфония и 1^о майская увертюра. Дирижер Шнейдерман¹²⁰ не успел выучить Симфонию, и ленинградцы просят меня дирижировать. Согласился.

[Л. 4] 15/V [1932 года]

Вчера концерт в Ленинг[радской] филармонии. Макс[имилиан] Штейнберг¹²¹ пришел за эстраду и спросил, как я добился такой силы в Увертюре и что-то еще. Шостакович. Соллертинский¹²². Вопрос пр[офессора] Брика¹²³:

¹¹⁷ Летом 1931 года Половинкин вместе с Н. Сац ездил на гастроли в Аргентину (см. примеч. 90 к дневниковой записи за январь-февраль 1933 года). Судя по этой записи, он не только был ее концертмейстером и помощником, но и давал сольные концерты.

¹¹⁸ Борис Леонидович Жилинский (1890–1961) был другом Половинкина и однокурсником по классу специального фортепиано К. Киппа. Многие сочинения композитора звучали в его исполнении. В письме Жилинскому от 13 июля 1927 года Половинкин писал: «Сегодня прочитал в 27 № Нового зрителя статью — обзор Поляновского “Итоги Конц[ертного] Сезона” (на 4-ой странице журнала) Вы упоминаетесь, как отличный пианист. Я не стал бы сообщать об этой ничтожной для Вас уже по своей краткости и “попутности” похвале критика, если бы не почувствовал в этом моменте всю сумму признательности за Вашу благороднейшую доброту и жертвенность в скромном деле пропагандирования беспутных моих сочинений» (РНММ. Ф. 244. №127).

¹¹⁹ Имеется в виду клавира вышеупомянутого балета «Цыганка».

¹²⁰ Марк Эммануилович Шнейдерман (1898–1981) — дирижер, композитор, педагог. Выпускник Ленинградской консерватории (1930). В 1935 году переехал в Белоруссию.

¹²¹ Максимилиан Осеевич (Осипович) Штейнберг (1883–1946) — композитор, дирижер, педагог. Выпускник Ленинградской консерватории (1915).

¹²² Иван Иванович Соллертинский (1902–1944) — музыковед, критик, публицист.

¹²³ Илья Осипович Брик (1876–1942) в то время был концертмейстером группы виолончелей ленинградского Филармонического оркестра. Очевидно, Половинкин взял темп Adagio в каком-то разделе Первой симфонии немного быстрее обычного, чем вызвал подобный ироничный вопрос.

могу ли я продирижировать адажио? Я с негодованием промахал ему перед носом тактище оскорбительно-медленного темпа.

Конечно все это вшутку [sic!].

[Л. 4 об.] 30/II 1935 г[ода]¹²⁴

Я не лыщу себя уверенностью в том, что по моему мановению загремит в небе гром и вихри запоют торжественные гимны, но я приду к этой уверенности, если еще немного побуду в обществе тех моих коллег по ремеслу (но не по искусству)¹²⁵, с которыми был несколько дней в (пьяноватой) компании.

Всё — относительно и даже крупно-намагниченные люди искусства только больше тех, которые — мелко-намагничены карьеризмом. Один из последних [Л. 5] дирижировал Берлиоза, другой говорил вступ[ительное] слово, третий вертелся около них в качестве генийчика.

Ах эти вступит[ельные] слова! Да ведь у Берлиоза было в голове жарко, вихрасто, а у Скрябина — красиво. Меньше слов меньше лжи. Здесь же были Шебалин¹²⁶, возбужденный напитками и не выказавший ни глубины, ни изящества ни мысли, ни вкуса.

Лучше в этих смыслах Мясков[овский], Старокад[омский]¹²⁷, но у них скованность антиартистическая. Впрочем почему те, которые близко, [Л. 5 об.] ? [sic!] быть замечательными?

Быть гордым обязывает. Но и гордость приходит из замысла и... вспоминается:

«Mich zwang dein Bild

Zu dienen deiner Huld»¹²⁸

30/II родилось обязательство — Телескоп IV. Завтра же начинаю записывать эскизы.

¹²⁴ По всей видимости, Половинкин допустил неточность в дате. Должен быть 1933 год: в 1935-м он не мог начать записывать эскизы к «Телескопу IV» (см. ниже), так как завершил его годом ранее. К тому же 1935 год нарушает хронологию в заметках, что вряд ли имело место при записях в блокноте.

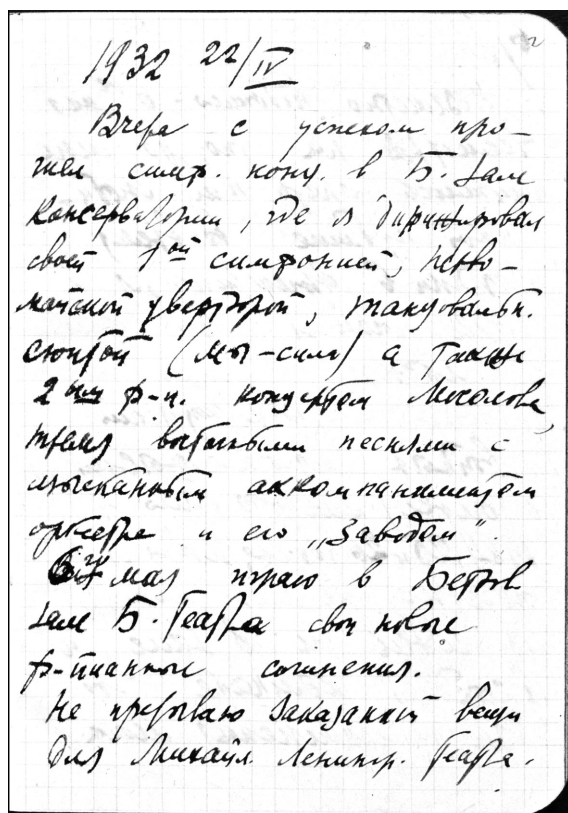
¹²⁵ Выражение Половинкина «коллег по ремеслу (но не по искусству)», возможно, является аллюзией на начало IV явления II действия пьесы Островского «Без вины виноватые».

¹²⁶ Виссарион Яковлевич Шебалин (1902–1963) — композитор, педагог. В двадцатых годах вместе с Половинкиным учился в Московской консерватории в классе Н. Мясковского, с 1928 года преподавал в ней композицию.

¹²⁷ Михаил Леонидович Старокадомский (1901–1954) — композитор, педагог, органист. Был однокурсником Половинкина по классу композиции в аспирантуре у Н. Мясковского. А. С. Абрамский вспоминал: «Спокойный, уравновешенный, несколько медлительный Михаил Леонидович [Старокадомский. — С. II.] был антиподом острого на язык, темпераментного, порывистого в движениях Половинкина» [13, 162]. По словам В. Фере, на воскресных вечерах В. В. Держановского даже внешне суховатый Н. Мясковский начинал шутить и «сопоставлять в остроумии с таким острословом, каким был Л. А. Половинкин» [3, 430].

¹²⁸ Половинкин не совсем точно цитирует слова Лоэнгринга из второй сцены III акта одноименной оперы Вагнера: «Mich zwang dein Blick, zu dienen deiner Huld» («Твой взгляд заставил меня служить твоему благу»).

Автор благодарит музыковеда Михаила Иглицкого за указание на источник цитаты.



Ил. 6. РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 2. Ед. хр. 48. Л. 2

Сейчас на катке («1 мая») носясь на коньках очень убежденно пришел к необходимости приступить к исполнению мелькнувшего, но уже вросшего в душу замысла¹²⁹:



[Л. 6 об.] 13/V [19]33 года

На мою оперу «Герой»¹³⁰ претендует Самосуд (Михайл[овский] театр. Ленинград). Однако дает ей вторую, после оперы Желобинского¹³¹, очередь.

¹²⁹ Такой мотив в доступных нам сочинениях обнаружить не удалось.

¹³⁰ Имеется в виду опера Половинкина «Ирландский герой» (см. примеч. 18 к краткой автобиографии). В РГАЛИ сохранилось письмо Половинкину из Михайловского театра от 2 июня 1933 года с просьбой срочно прислать клавиш оперы (Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 2).

¹³¹ Валерий Викторович Желобинский (1913–1946) — композитор, пианист, педагог. Выпускник Ленинградской консерватории (класс В. В. Щербачева). Половинкин гово-

Меня вызвал дирижер Столяров (Моск[овский] театр им. Немир[овича]-Данч[енко]) и предложил заключить договор на эту же оперу, хотя незадолго до этого прослушавшие ее, режи[ссеры] Мордвинов и Пав[ел] Марков¹³² и (как [Л. 7] консультант?) Шебалин — не дали мне живого ответа.

Они одержимы «Леди-Катериной» Шостаковича и, кажется, поэтому вчера я получил через Богдановича¹³³ приглашение к Станиславскому, кот[орый], видите-ли, заинтересовался этой моей оперой, тем более, что сюжет ему знаком был еще до этого.

[Л. 7 об.] Очень неохотно (ибо проигрывая оперу хрипнешь от пения-крика) пошел я в Леонтьевский пер[еулок] к 10 ч[асам] вечера¹³⁴.

Кроме К[онстантина] Сергеевича [Станиславского] был Богданович и директор-распорядитель Чернин¹³⁵ (или что-то вроде того).

Со Станиславским я встречался в то время [в] 1927 [году], когда колебался, [Л. 8] куда поступить дирижером: к нему, Нем[ировичу]-Данченко или в Моск[овский] театр для детей¹³⁶.

Он очень экзальтированно, сидя на кончике стула и часто вставая, прослушал оперу два раза и сказал своим помощникам, что опера начинает «работаться», только надо настоять на [Л. 8 об.] том, чтобы я ее не давал «соседям» («немировичам»).

Я тем более начал склоняться к Станиславскому, что режиссеры немировичевского театра были под обаянием талантливой¹³⁷ партитуры Шостаковича и в этот [Л. 9] период со мной имели дело впрок, я не чувствовал актуального темперамента.

рит о его первой опере «Камаринский мужик» (либретто О. Брика), посвященной весьма популярной в то время теме — восстанию И. Болотникова. Осенью 1933 года опера была успешно поставлена в Михайловском театре и выдержала несколько десятков представлений.

¹³² В тридцатых годах Григорий Арнольдович Столяров (1892–1963) был главным дирижером, Борис Аркадьевич Мордвинов (1899–1953) занимал должность главного режиссера, а Павел Александрович Марков (1897–1980) — заведующего художественной частью Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко.

¹³³ Александр Владимирович Богданович (1874–1950) — оперный артист (лирический тенор), педагог, общественный деятель. В 1906–1936 годах работал в Большом театре. Был помощником по музыкальной части в Оперном театре имени К. С. Станиславского.

¹³⁴ В Леонтьевском переулке, 6 находился особняк К. С. Станиславского с музыкальным залом, в котором нередко проходили репетиции спектаклей. В настоящее время там расположен Мемориальный дом-музей великого режиссера.

¹³⁵ Борис Юрьевич Чернявский (1882–1953) в 1932–1936 годах был заместителем К. С. Станиславского в Оперном театре.

¹³⁶ Тогда Половинкин выбрал Московский театр для детей, проработав в нем дирижером и заведующим музыкальной частью более 10 лет.

¹³⁷ Впрочем мне не нравившейся за мешанину натуралистичности и условной гротескности. — *примеч. Л. Половинкина.*

Данное примечание добавлено существенно позже написания заметки. Цвет карандаша (зеленый) отличает его от остального текста и совпадает с таковым в примечании к записи от 10 августа 1933 года, сделанном после января 1940 года (см. примеч. 148).

Я ушел в 3^{ем} часу ночи, унеся воспоминание о Станиславском, как о человеке большой горячности и блестящей артистичности, без всяких признаков [Л. 9 об.] возрастной утомленности.

Наутро ко мне звонил П[авел] Марков, вызвал в театр им. Нем[ировича]-Данч[енко] и сделал мне сцену ревности. Я ему отвечал, что познакомил К[онстантина] Сер[геевича] Стан[иславс]кого по его инициативе с моей оперой. [Л. 10] Что это артистическое общение еще не есть контракт, но что я вполне естественно рад всякому такому повороту дела, когда моя партитура начнет репетироваться с певцами и вслед за сим и оркестром, тем более что я не ощущаю особой горячности [Л. 10 об.] со стороны режиссеров театра Нем[ировича]-Данченко.

Он, кажется, не принял это все en tragique [трагически. — С. П.], и мы оба сделали выводы из этой чисто отрицательной сцены ревности.

Кстати, я почему то не могу забыть фигуры П[авла] А[лександровича] Маркова, [Л. 11] купавшегося на берегу моря (в Гурзуфе) с платочком на голове. Налетевшая волна прикрыла его и, когда он снова показался на поверхности, то платочка не было и найти его не могли.

Из за этого воспоминания я всегда говорю с П[авлом] А[лександровичем] М[арковым] немного юмористично.

[Л. 11 об.] Станиславский назначил на подготовку актеров Ю[рия] А[лександровича] Завадского¹³⁸ и М. И. [для фамилии оставлено место]¹³⁹, а также пригласил меня посетить репетицию Сев[ильского] Цирюльника¹⁴⁰, на одной из кот[орых] я присутствовал, придя с Н[аталией] И[льиничной] С[ац].

[Л. 12] 19 июня [19]33¹⁴¹

Я вернулся из месячного пребывания в Кисловодске. Это был первый отдых от зимнего сезона Москвы. В Санатории «Теберда»¹⁴², где я жил, было слишком много народа, да к тому же и выяснений отношений...

В конце моего пребывания дирижировал я симфоническим концертом в курзальном парке. Оркестр — Мосфильма, взяли [Л. 12 об.] все вещи еще по исполнениям в Москве. Играли: 3^я симфония, Вальс D dur и 4^я симфония¹⁴³. Вышло

¹³⁸ Юрий Александрович Завадский (1894–1977) — актер, педагог, театральный режиссер. В первой половине тридцатых годов был главным режиссером собственного Театра-студии, а также Центрального театра Красной Армии.

¹³⁹ Личность выяснить не удалось.

¹⁴⁰ Премьера «Севильского цирюльника» Дж. Россини (перевод П. Антокольского) в постановке К. С. Станиславского состоялась 26 октября 1933 года. Дирижер — Б. Э. Хайкин.

¹⁴¹ Скорее всего, Половинкин допустил неточность в обозначении месяца — по смыслу здесь должен быть июль. Судя по его письмам из Кисловодска, упомянутый в заметке концерт состоялся 14 июля 1933 года. См. письма Н. Мясковскому (РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 2. Ед. хр. 210. Цит. по: [12, 184]) и В. Держановскому (РНММ. Ф. 3. Ед. хр. 9. №721/3. Цит. по: [12, 197]).

¹⁴² «Теберда» — один из старейших туберкулезных санаториев близ Кавказского хребта. На тридцатые годы пришелся его подлинный расцвет.

¹⁴³ Симфония №3 «Романтическая» (с-moll, одночастная, 1932). Партитура издана в 1937 году (Музгиз).

ничего себе. Кое что новое сделал в исполнении III Симфонии и финала IV. Цветы. Конференция. Неуклюжие, темпераментные выступления-похвалы. Я во фраке разгоряченный на эстраде после концерта весь вечер. Обошлось¹⁴⁴.

Кисловодск был не без скуки.

[Л. 13] Приезд в Москву. Просмотрел дневники (немногочисленные), поразмышляя, посидел на скамейках бульваров (таких дорогих в мечтах о земле, когда я стекал на сутки [sic!]¹⁴⁵ от Лиссабона) и... стал уединенно заниматься эскизами к Телескопу IV.

10/VIII [1933 года]

Утро или сочиняю или, если сговорюсь, иду в Теннисный Клуб ЦВК¹⁴⁶. Это удобно, близко, души, и вообще порядок.

[Л. 13 об.] Книппер играет и жалуется на усталость. Ещебы! [sic] Днем он бегаёт по делам. Вечером пишет «Морскую оперу»¹⁴⁷. У него, как называю, — общественный нервоз [sic!].

Сегодня закончил я свою ф[орте]п[ианную] сюиту «Лирическое путешествие»¹⁴⁸.

Пошел посидеть на Никит[ский] бульвар, где мне очень хорошо всегда философствуется. [Л. 14] Но меня поймал В[асилий] В[асильевич] Яковлев¹⁴⁹ и минутная беседа затянулась на час слишком [sic]. Об франц[узских] элементах (даже генеалогических) Чайковского.

Удовольствие от окончания сюиты вечером омрачилось: проиграл по II классу Калашникову¹⁵⁰. Не ожидал. Распущенность.

«Концертный вальс» D-dur для симфонического оркестра (1928). Партитура не издана (РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 124).

Симфония №4 «Красноармейская» (A-dur, в 3-х частях, 1933). Партитура не издана (РНММ. Ф. 119. №110).

¹⁴⁴ Под словом «обошлось» Половинкин, очевидно, имел в виду, что в тот вечер не простудился. По воспоминаниям сестры композитора, в детстве он перенес воспаление легких не менее 18 раз [11, 145].

¹⁴⁵ Лиссабон — главный порт Португалии. Вероятно, под словом «стекал» Половинкин подразумевал «плыл».

¹⁴⁶ ЦВК — предположительно, Центральная выборная комиссия или Центральный выборный комитет.

¹⁴⁷ Скорее всего, под «Морской оперой» Половинкин имел в виду музыку Книппера к пьесе В. Вишневого «Оптимистическая трагедия». Спектакль был поставлен А. Таировым в Камерном театре (преьера состоялась 18 декабря 1933 года).

¹⁴⁸ Переделал ее в 1940 в январе. Гл[авным] обр[азом] финал (заново). — *примеч.* Л. Половинкина.

¹⁴⁹ Василий Васильевич Яковлев (1880–1957) — музыковед, активный общественный деятель, сотрудник Дома-музея П. И. Чайковского в Клину. Автор трудов по истории русской музыки.

¹⁵⁰ Возможно, Половинкин проиграл в теннис или бильярд Алексею Георгиевичу Калашникову (1893–1962) — советскому физико-математическим наук, министру просвещения РСФСР. Скорее всего, они были знакомы со времен учебы в Московском университете в середине 1910-х годов.

[Л. 14 об.] Завтра приведу в порядок эскизы к IV Телескопу (проблемному), и м[ожет] б[ыть] успею даже его сыграть в Москве в ноябре¹⁵¹. Себастьяну осенью надо фонировать фильм Марионетки.

Список архивных источников
Библиотека Конгресса США, Вашингтон¹⁵²

Фонд Н. Слонимского. Портрет Л. Половинкина. 1 л.

Фонд Н. Слонимского. Список сочинений Л. Половинкина. 7 л.

Российский национальный музей музыки (РНММ)

Ф. 119 (Л. А. Половинкин). №25. 49 л. «Володя — музыкант». Детская симфония A-dur для симфонического оркестра с ритмической декламацией.

Ф. 119 (Л. А. Половинкин). №110. 98 л. Четвертая симфония («Красноармейская»).

Ф. 244 (Б. Л. Жилинский). №127. 1 л. Письмо Л. Половинкина к Б. Жилинскому от 13 июля 1927 г.

Архив Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского

Ф. 1. Оп. 4. Ед. хр. 3120. 13 л. Личное дело студента [1914–1923]¹⁵³

Прошение о допуске к вступительным экзаменам в Консерваторию. Л. 1–1 об., 2.*

Свидетельство о приписке к призывному участку от 10.12.1912. Л. 3.

Приказ о присвоении звания Потомственного почетного гражданина от 12.03.1908 (копия грамоты). Л. 4.

Метрическое свидетельство о крещении от 4.08.1894. Л. 5.

Табель успеваемости за 1914–1923. Л. 6–6 об., 7.

Жизнеописание и список произведений за 1922–1925. Л. 8–8 об. (второй экземпляр документа находится в аспирантском личном деле — Л. 21).*

Удостоверение от Императорского Московского университета о состоянии в числе студентов от 9.08.1914. Л. 9.

Удостоверение о состоянии в числе учеников VII курса Московской консерватории по классу фортепиано проф. Л. Э. Конюса от 5.09.1917. Л. 10.

Свидетельство №74, данное Половинкину для свободного проживания в городе Москве, его пригородах и населенных местах по линиям железных дорог от 8.10.1919. Л. 11.

Удостоверение о состоянии в числе учеников старшего отделения Московской консерватории по классу фортепиано проф. Г. Э. Конюса от 26.12.1918. Л. 12.

Удостоверение о состоянии в числе музыкантов оркестра Трояновского от 17.08.1920. Л. 13–13 об.*

¹⁵¹ Сведений об исполнении «Телескопа IV» не сохранилось.

¹⁵² Автор благодарит доктора искусствоведения, профессора С. Ю. Сигиду за предоставленные материалы.

¹⁵³ Документы из Архива МГК, которые были использованы в данной публикации, отмечены звездочками.

Ф. 2. Оп. 24-а. Ед. хр. 2255. 22 л. Личное дело аспиранта [26.02.1926–2.05.1930]

Личный листок научного работника от 26.02.1926. Л. 1.

Анкета для сдачи в Управление делами МГК от 17.04.1926. Л. 2.*

Справка от Профкома РАБИС от 3.12.1925. Л. 3.

Заявление Л. Половинкина в правление МГК от 10.04.1929 и выписка из протокола от 19.04.1929. Л. 4, 5.

Заявление Половинкина с просьбой предоставить отпуск с 15 мая по 15 июня 1930. Л. 6.

Записка по методологии музыкальной формы (30.05.1927). Л. 7–10 об.*

Отзыв [проф. Н. Я. Мясковского] о работе аспиранта Л. А. Половинкина [1926–1927]. Л. 11–11 об. (второй экземпляр отзыва — Л. 20–20 об.).*

Отчет о работах аспиранта Московской государственной консерватории Л. А. Половинкина (при проф. Н. Я. Мясковском) [1925–1927]. Л. 16–16 об. (второй экземпляр отчета — Л. 19–19 об.).*

Отчет аспиранта при проф. Н. Я. Мясковском Л. А. Половинкина [1926–1928]. Л. 17–17 об.*

Отчет [проф. Н. Я. Мясковского] о работе аспиранта Л. А. Половинкина за 1927–1928 год. Л. 18–18 об.*

Жизнеописание и список произведений за 1922–1925. Л. 21.*

Справка об общественной деятельности Л. Половинкина. Л. 22.*

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)
Ф. 1947 (Л. Половинкин)

Оп. 1. Ед. хр. 1. 5 л. Автобиография Л. А. Половинкина.

Оп. 1. Ед. хр. 8. 5 л. Отчет Л. А. Половинкина о своей аспирантской работе в Московской государственной консерватории.

Оп. 1. Ед. хр. 9. 7 л. Удостоверения и справки, выданные Л. А. Половинкину Московской государственной консерваторией, Государственным музыкальным техникумом имени А. Н. Скрябина, Центральной комиссией по улучшению быта ученых при Совете народных комиссаров СССР, дирекцией Ленинградских государственных театров и др.

Оп. 1. Ед. хр. 15. 1 л. Хронологическая запись общественной работы Л. А. Половинкина.

Оп. 1. Ед. хр. 16. 2 л. Письма Музыкального сектора Государственного издательства и редакции Биографического словаря «Деятели русской музыкальной культуры» к Л. А. Половинкину с просьбой прислать для словаря сведения о себе и список сочинений.

Оп. 1. Ед. хр. 19. 4 л. Письма Государственного академического Большого театра, Ленинградского государственного театра оперы и балета, Государственного оперного театра имени Станиславского, Государственного музыкального театра имени Немировича-Данченко к Л. А. Половинкину по вопросу постановки в этих театрах его оперы «Ирландский герой».

Оп. 1. Ед. хр. 32. 7 л. Первый эскиз к монументальной опере «Ленин» (Ленинград 1924–1925).

Оп. 1. Ед. хр. 35. 310 л. «Ирландский герой». Опера в 3-х действиях. Клавир в двух экземплярах.

- Оп. 1. Ед. хр. 43. 168 л. «Цыганка». Балет в 3-х действиях по сценарию О. М. Брика. Черновой клавир и отрывки партитуры.
- Оп. 1. Ед. хр. 52. 27 л. Музыка к кинофильму «Живи Москва» и балетная сюита. Клавир-эскиз и партитура.
- Оп. 1. Ед. хр. 60. 88 л. «Телескоп» I и II для большого оркестра. Партитуры.
- Оп. 1. Ед. хр. 61. 46 л. «Телескоп» IV для большого симфонического оркестра. Партитура.
- Оп. 1. Ед. хр. 62. 81 л. Симфония №1 в 4-х частях. Черновая партитура и оркестровые голоса.
- Оп. 1. Ед. хр. 73. 225 л. Концерт №1 для фортепиано и симфонического оркестра в 3-х частях. Партитура, переложение для 2-х роялей (в 3-х экземплярах).
- Оп. 1. Ед. хр. 124. 137 л. Концертные вальсы для симфонического оркестра. Партитуры и оркестровые голоса.
- Оп. 1. Ед. хр. 155. 9 л. Дневниковые записи Л. А. Половинкина.
- Оп. 1. Ед. хр. 156. 295 л. Черновые записи лекций по анализу музыкальных форм, программ занятий, музыкальных примеров, выписки из книг Булгакова, Римана, Катуара, Яворского и др. на русском и немецком языках.
- Оп. 1. Ед. хр. 157. 18 л. Статья об анализе музыкальной формы Л. А. Половинкина.
- Оп. 1. Ед. хр. 180. 7 л. Письма Л. Книппера к Л. Половинкину.
- Оп. 1. Ед. хр. 184. 1 л. Письмо Г. Литинского к Л. Половинкину от 29 февраля 1932 г.
- Оп. 1. Ед. хр. 185. 3 л. Письма Л. Мазеля к Л. Половинкину.
- Оп. 2. Ед. хр. 30. 15 л. «Лирическое путешествие». Сюита для фортепиано в 5 частях.
- Оп. 2. Ед. хр. 48. 18 л. Дневник Л. Половинкина.
- Оп. 2. Ед. хр. 52. 24 л. Письма и телеграмма И. Бэлзы к Л. Половинкину.
- Оп. 2. Ед. хр. 74. 5 л. Автобиография Л. А. Половинкина.

Использованная литература

1. *Андреева А. С.* Леонид Половинкин и его театральная музыка: дипломная работа / науч. рук. доц. А. В. Наумов. Москва, 2014. 179 с.
2. *Бурдуковская О. С.* Музыка раннего советского звукового кино (1931–1935): дипломная работа / науч. рук. доц. А. В. Наумов. Москва, 2019. 161 с.
3. Воспоминания о Московской консерватории / ред. Н. В. Туманина. М.: Музыка, 1966. 608 с.
4. *Катуар Г.* Музыкальная форма. Часть I. Метрика / ред. Д. Кабалевского, Л. Мазеля, Л. Половинкина. М.: Госмузиздат, 1937. 108 с.
5. *Мазель Л.* «...Я не представляю себе другой специальности». Из эпистолярного наследия // Музыкальная академия. 2007. №3 / публ. и коммент. Е. Власовой и Н. Лобачевой. С. 117–125.
6. *Пасынкова С. А.* Леонид Половинкин: штрихи к портрету композитора // Музыкальная академия. 2019. №4. С. 80–105.
7. *Пасынкова С. А.* Неизвестные страницы инструментального творчества Леонида Половинкина. Материалы к биографии: дипломная работа / науч. рук. проф. С. И. Савенко. Москва, 2018. 259 с.

8. Поляновский Г. А. О творчестве Л. А. Половинкина // Советская музыка. 1934. № 5. С. 13–25.
9. Поляновский Г. А. Сказка о рыбаке и рыбке // Советская музыка. 1937. № 2. С. 57–70.
10. Поляновский Г. А. О творчестве Л. А. Половинкина // 70 лет в мире музыки. М.: Сов. композитор, 1977. С. 350–366.
11. Римский Л. Б. Материалы к биографии Л. А. Половинкина // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. / сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1975. С. 142–175.
12. Римский Л. Б. Переписка Л. А. Половинкина // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. / сост. Т. Н. Ливанова. М.: Сов. композитор, 1975. С. 176–209.
13. Римский Л. Б. Страницы жизни М. Л. Старокадомского // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. / сост. Т. Н. Ливанова. М.: Сов. композитор, 1976. С. 160–212.
14. Сац Н. Новеллы моей жизни. Т. I. М.: Искусство, 1984. URL: http://royallib.com/read/sats_natalya/novelli_moey_gizni_tom_1.html#0 (дата обращения: 07.06.2020).
15. Шостакович Д. Письма И. И. Соллертинскому / публ. и подгот. ил. И. Соллертинского; предисл. Л. Г. Ковнацкой. СПб.: Композитор, 2006. 276 с.

References

1. Andreeva, A. S. (2014). *Leonid Polovinkin i ego teatral'naya muzyka* [Leonid Polovinkin and his Theater Music]. Graduation work. Moscow. (in Russian).
2. Burdukovskaya, O. S. (2019). *Muzyka rannego sovetskogo zvukovogo kino (1931–1935)* [Music of Early Soviet Sound Film (1931–1935)]. Graduation work. Moscow. (in Russian).
3. _____. (1966). *Vospominaniya o Moskovskoy konservatorii* [Memoirs of Moscow Conservatory], edited by N. V. Tumanina. Moscow, Muzyka. (in Russian).
4. Katuar, G. (1937). *Muzykal'naya forma. Chast' 1. Metrika* [Musical Form. Part 1. Metrics], edited by D. Kabalevsky, L. Mazel, L. Polovinkin. Moscow, Gosmuzizdat. (in Russian)
5. Mazel', L. (2007). ...Ya ne predstavlyayu sebe drugoy spetsial'nosti. Iz epistol'yarnogo naslediya [...I Cannot Imagine Another Speciality. From the Epistolary Heritage]. Publication and commentary by E. Vlasova and N. Lobacheva. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], No. 3, 2007, 117–125. (in Russian).
6. Pasynkova, S. A. (2019). Leonid Polovinkin: Shtrikhi k portretu kompozitora [Leonid Polovinkin: Strokes to the Portrait of a Composer]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], No. 4, 2019, 80–105. (in Russian).
7. Pasynkova, S. A. (2018). *Neizvestnye stranitsy instrumental'nogo tvorchestva Leonida Polovinkina. Materialy k biografii* [The Unknown Pages of Instrumental Work of Leonid Polovinkin. Materials for the biography], graduation work. Moscow. (in Russian).
8. Polyanskiy, G. A. (1934). O tvorchestve L. A. Polovinkina [About the Work of L. A. Polovinkin]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], No. 5, 1934, 13–25. (in Russian)
9. Polyanskiy, G. A. (1937). Skazka o rybake i rybke [Tale of the Fisherman and the Fish]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], No. 2, 1937, 57–70. (in Russian).

10. Polyanovskiy, G. A. (1977). O tvorchestve L. A. Polovinkina [About the Work of L. A. Polovinkin]. In *70 let v mire muzyki* [70 Years in the World of Music]. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 350–366. (in Russian).
11. Rimskiy, L. B. (1975). Materialy k biografii L. A. Polovinkina [Materials for the Biography of L. A. Polovinkin]. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy kul'tury* [From the Past of the Soviet Music Culture], Issue 1, compiled by T. N. Livanova. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 142–175. (in Russian).
12. Rimskiy, L. B. (1975). Perepiska L. A. Polovinkina [Correspondence of L. A. Polovinkin]. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy kul'tury* [From the Past of the Soviet Music Culture], Issue 1, compiled by T. N. Livanova. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 176–209. (in Russian).
13. Rimskiy, L. B. (1976). Stranitsy zhizni M. L. Starokadomskogo [Pages of Life of M. L. Starokadomsky]. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy kul'tury* [From the Past of the Soviet Music Culture], Issue 2, compiled by T. N. Livanova. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 160–212. (in Russian).
14. Sats, N. (1984). *Novelly moey zhizni T. I* [Novels of My Life. Vol. 1]. Moscow, Iskusstvo. Available at: http://royallib.com/read/sats_natalya/novelli_moey_gizni_tom_1.html#0 (accessed 07.06.2020). (in Russian).
15. Shostakovich, D. (2006). *Pis'ma I. I. Sollertinskomu* [Letters to I. I. Sollertinsky], publ. by I. Sollertinsky, foreword by L. G. Kovnatskaya. St. Petersburg, Kompozitor. (in Russian).

СВЕТЛАНА ГЕННАДЬЕВНА ВОЙТКЕВИЧ*art-vice-rector@yandex.ru*

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по творческой и международной деятельности Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского

660049 Красноярск,
ул. Ленина, 22

SVETLANA G. VOITKEVICH*art-vice-rector@yandex.ru*

Ph. D., Full Professor of the Music History Department, Vice-Rector for Creative and International Activity at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

22, Lenin St.,
Krasnoyarsk 660049
Russia

АННОТАЦИЯ**«Изобразить положительно прекрасного человека»: образ Князя Мышкина в либретто А. Медведова к опере М. Вайнберга «Идиот»**

В российском оперном сезоне 2016–2017 годов были представлены сразу две постановки оперы Мечислава Вайнберга и Александра Медведова «Идиот»: в Большом театре в Москве и на сцене Мариинский-2 в Санкт-Петербурге. Созданная в 1986 году, опера «Идиот» ждала полноценной премьеры на отечественной сцене 30 лет и стала настоящим событием музыкального мира. Обращение авторов музыкальной драмы к сюжету самого «загадочного» романа Достоевского видится закономерным. Оно обусловлено общностью взглядов на жизнь М. С. Вайнберга и Ф. М. Достоевского: оба, несмотря на перенесенные страдания, сохранили веру в человека и светлые идеалы. Косвенным стимулом к созданию оперы можно считать общение композитора с Н. Я. Мясковским, который на протяжении пяти лет работал над оперой «Идиот», но так и не завершил ее.

Идея обращения к роману «Идиот» принадлежит либреттисту Александру Медведову. Анализ либретто и драматургии произведения позволяет утверждать, что авторы стремились максимально полно представить Князя Мышкина как «положительно прекрасного человека» и создать образ главного героя, близкого первой редакции романа Достоевского. Следуя общей логике сюжета, Медведов свободно компилирует фрагменты, фразы и отдельные слова литературного первоисточника, подчеркивая «надмирный» и возвышенный характер Князя Мышкина. Монологи героя основаны на текстах романа, где он рассуждает о природе, первоначале бытия, провидит других персонажей в идеальной проекции. В первый монолог Князя (3 картина) включена известная цитата из письма Достоевского к брату Михаилу. В либретто также фигурируют поэтические строки Н. М. Языкова и Я. П. Полонского, которые представлены в популярном в XIX веке жанре романса, что не только служит созданию атмосферы картины «День ангела», но и ярко контрастирует сценам с участием Мышкина. Принцип антитезы используется и в других картинах, чтобы подчеркнуть острый динамичный характер развертывания действия, которое завершается трагической развязкой.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, М. С. Вайнберг, А. В. Медведов, «Идиот», русская опера, современный музыкальный театр

ABSTRACT

The Image of “Positively Beautiful Man” in the Libretto of “The Idiot” by M. Weinberg and A. Medvedov
In the Russian 2016–2017 opera season two productions of “The Idiot” by Mieczysław Weinberg and Aleksandr Medvedev were presented at once: in the Bolshoi Theatre, Moscow, and in Mariinsky II (Second stage), St. Petersburg. “The Idiot”, composed in 1986, had been waiting for a proper staging in Russia for 30 years, so it became a significant event.

The authors’ turning to the most “mysterious” novel by Dostoyevsky seems to be logical. It is determined with M. S. Weinberg’s and F. M. Dostoyevsky’s common life outlook. Both of them preserved their faith in man and fair ideals in spite of sufferings. An implicit motivation to compose the opera could be also Weinberg’s association with N. Ya. Myaskovsky, who had been working over “The Idiot” but had not completed it.

The libretto and dramaturgy analysis makes it possible to claim that the authors tended to represent Prince Myshkin as a “positively beautiful man” to the full, as well as to form the image of the main character close to the first version of Dostoyevsky’s novel. Following the general plot logic, Medvedev freely compiles fragments, phrases and separate words of the literary source emphasizing the “supernal” and high-minded character of Prince Myshkin. The hero’s monologues are based on the texts where he speculates about the nature and the alpha of existence, where he foresees the ideal projection of other characters. Besides that, the first monologue of Prince Myshkin (scene 3) includes the widely known quotation from Dostoyevsky’s letter to his brother Mikhail. The libretto also comprises the poetic lines by N. M. Yazykov and Ya. P. Polonsky presented as a romance—a genre popular in the 19th century. Engaging these texts not only creates the atmosphere of the “Name Day” scene but also vividly contrasts against the scenes with Myshkin. The antithesis principle is also used in other scenes to emphasize the sharp dynamic character of unravelling the action which ends tragically.

Keywords: F. M. Dostoyevsky, M. S. Weinberg, A. V. Medvedev, “The Idiot”, Russian opera, modern musical theatre

Светлана Войткевич

«ИЗОБРАЗИТЬ ПОЛОЖИТЕЛЬНО ПРЕКРАСНОГО ЧЕЛОВЕКА»: ОБРАЗ КНЯЗЯ МЫШКИНА В ЛИБРЕТТО А. МЕДВЕДЕВА К ОПЕРЕ М. ВАЙНБЕРГА «ИДИОТ»

В декабре 2019 года исполнилось 100 лет со дня рождения Мечислава Самуиловича Вайнберга — композитора непростой судьбы, творчество которого в последние годы переживает ренессанс. Благодаря труду настоящих подвижников, в России за последние 5 лет сочинения М. С. Вайнберга вошли в репертуар ведущих исполнителей и коллективов, его наследие является предметом обсуждения музыковедов и критиков, а судьба осмысливается как часть истории XX века. Инициатором этого процесса стала национальная газета «Музыкальное обозрение» и ее главный редактор А. А. Устинов, выступивший куратором нескольких масштабных проектов в преддверии 100-летнего юбилея М. Вайнберга¹. Наиболее значительными стали: премьера первой театральной постановки оперы «Пассажи́рка» в России, прошедшая в Екатеринбурге и Москве²; грандиозный форум «Мечислав Вайнберг (1919–1996). Возвращение», программу которого можно без преувеличения назвать беспрецедентной³ и который стал «кульминацией проекта, посвященного выдающемуся композитору XX века Мечиславу Вайнбергу» [13, 11].

С 2017 года издательство «Композитор. Санкт-Петербург» начало публиковать собрание сочинений композитора⁴. В сезоне 2019–2020 Московская государственная

¹ Все материалы об этой деятельности можно найти на страницах газеты «Музыкальное обозрение», а также на ее официальном сайте.

² Этапы и детали подготовки премьеры, а также полная информация о ней опубликованы в [15].

³ Организаторами форума выступили газета «Музыкальное обозрение», Большой театр России и Государственный институт искусствознания. В течение пяти дней на сцене главного театра страны прошли московские премьеры опер «Идиот» и «Пассажи́рка» Екатеринбургского театра оперы и балета. Кроме того, участники события смогли увидеть еще одну сценическую версию первой оперы композитора в театре Новая Опера имени Е. В. Колобова. Ученые из восьми стран мира обсуждали различные аспекты творчества М. С. Вайнберга. В рамках форума проводились также концерты камерной музыки. Программа форума, материалы и тезисы конференционных докладов представлены в [9]. Автору данной статьи посчастливилось быть его участником.

⁴ К настоящему моменту вышли тома I–X и XIII первой серии. Тома XI, XIIa и XIIb готовятся к выпуску (URL: <https://compozitor.spb.ru/collected-works/weinberg/weinberg.php>). Кроме

академическая филармония провела серию абонементных концертов; кроме того, почти 60 концертов состоялось в разных городах России. В общей сложности в них прозвучала треть произведений Вайнберга⁵. В декабре 2019 года Государственным институтом искусствознания совместно с Институтом Адама Мицкевича в Варшаве и газетой «Музыкальное обозрение» была проведена международная конференция «Судьба и творчество М. С. Вайнберга. К 100-летию со дня рождения». Вот лишь самые значительные события, позволившие за короткий период возратить имя Мечислава Вайнберга российскому слушателю.

Отдельного внимания заслуживает интерес к творчеству композитора отечественных оперных театров. В течение сезона 2016–2017 годов Екатеринбургский государственный театр оперы и балета и московский театр Новая Опера имени Е. В. Колобова обратились к партитуре «Пассажирки», а Мариинский и Большой театры представили зрителю свои версии оперы «Идиот»⁶. Интересно, что опера на сюжет Ф. М. Достоевского увидела свет российской рампой в год, отмеченный несколькими важными событиями: двойным юбилеем писателя (195 лет со дня рождения и 135 лет со дня смерти), 150-летием выхода в свет романа «Преступление и наказание» и 100-летием со дня создания первой редакции оперы «Игрок». И хотя за полтора десятилетия до С. С. Прокофьева В. И. Ребиков уже обращался к произведению Достоевского (рассказу «Мальчик у Христа на елке»), а за первой редакцией «Игрока» последовала вторая, все же именно вариант 1916 года, на наш взгляд, может считаться точкой отсчета в истории музыкально-сценической достоевистики. Таким образом, отечественный оперный театр весомо отметил важную веху, представив публике сочинение композитора XX века по роману Достоевского, за которым в среде исследователей творчества писателя закрепилось «звание» самого гуманистичного и неразгаданного.

Судьбу оперы «Идиот» — последней в творчестве М. Вайнберга⁷ — нельзя назвать простой. Завершенная в 1986 году, она заинтересовала режиссера Г. Ансимова, и годом спустя обучавшийся на курсе мастера Д. Бертман вместе со своими сокурсниками в ГИТИСе осуществил постановку ее отдельных сцен. Премьерный показ музыкальной драмы состоялся в 1991 году, в юбилейном сезоне Камерного театра. Однако «в процессе постановки по просьбе Б. Покровского был создан новый вариант. Режиссером также произведены некоторые сокращения (около 50 минут музыки)» [6, 54]. В 2011 году сочинение вновь привлекло воспитанников ГИТИСа — на этот раз уже А. Бармак осуществил постановку сцен из оперы с выпускниками

того, заявлена вторая серия из семи томов.

⁵ Полный список произведений М. С. Вайнберга, прозвучавших в сезоне 2019–2020 годов на различных сценах страны, имена исполнителей и подробные программы представлены здесь: <https://muzobozrenie.ru/goda-vajnberga-v-rossii-2019-koncerty-i-spektakli/>.

⁶ Рецензия на московские премьеры опубликована [2].

⁷ Композитором созданы следующие сочинения в оперном жанре: «Пассажирка», либр. А. Медведева (1968); «Мадонна и солдат», либр. А. Медведева (1970), «Любовь д'Артаньяна», либр. Е. Гальпериной (1972); «Поздравляем!» и «Леди Магнезия», либр. автора (обе 1975); «Портрет», либр. А. Медведева (1980); «Идиот», либр. А. Медведева (1986). Стенограмма дискуссии об операх композитора, прошедшей в рамках форума «Мечислав Вайнберг (1919–1996). Возвращение», опубликована в: [3].

своей мастерской. И лишь почти 30 лет спустя после создания опера вернулась к зрителю в полном авторском варианте.

Мировая сценическая премьера «Идиота» состоялась в 2013 году на сцене Национального театра Мангейма (дирижер-постановщик — Томас Зандерлинг, режиссер-постановщик — Реула Гербер). Российские премьеры прошли в сезоне 2016–2017 годов. В Санкт-Петербурге на новой сцене Мариинского театра (Мариинский-2) ее исполнили артисты молодежной оперной труппы (дирижер — Томас Зандерлинг, режиссер-постановщик — Алексей Степанюк). В Большом театре, представившем впервые свою версию сочинения 12 февраля 2017 года, к постановке были привлечены значительные творческие силы, которые возглавили польский дирижер-постановщик Михал Клауза и режиссер-постановщик Евгений Арье — наш соотечественник, основавший в 1990 году в израильском городе Яффо собственный театр «Гешер» и поставивший на его сцене 43 спектакля, в том числе «Идиота».

Первый вопрос, который возникает в связи с любой оперой, — выбор литературного первоисточника. История оперного искусства знает немало сочинений, написанных на основе выдающихся произведений мировой литературы, к каковым, безусловно, относится роман Достоевского «Идиот», вдохновивший Вайнберга. Однако, помимо прозы русского писателя, драматург А. Медведев использовал иные тексты, в связи с чем представляется необходимым рассмотреть историю создания либретто, выявить его источники и определить логику их взаимодействия.

Обращение Медведева и Вайнберга к самому загадочному из романов «великого пятикнижия» видится не просто неслучайным, но органичным и закономерным. Общеизвестно, что, создавая роман, писатель поставил перед собой «безмерную задачу»: «изобразить положительно прекрасного человека» [10, 251]. Вместе с тем роман Достоевского «указывает на вопросы, которые выходят за рамки определенной идеологии или политического лагеря. Его отличает глобальная тревога о современной жизни, когда личная жадность угрожает братской любви, а природные инстинкты человека — основам духовности» [22, 78].

Интересно, что Мышкин в какой-то степени напоминает Мечислава Самуиловича — «человека мягкого и застенчивого, предельно скромного и предельно справедливого», герой произведений которого всегда «находит правду и справедливость, которые дают человеку свет и природа. Мысль о вселенской гармонии, единстве всего сущего — ключевая для понимания особенностей стиля Вайнберга» [14, 23]. Подобно тому как тихие, проникновенные слова Мышкина обращают на себя внимание окружающих, музыка Вайнберга, никогда не стремившегося стать «трибуном, оратором», привлекает своей глубиной и философичностью.

Заметна и общность композитора с Достоевским в мироощущении: умение не озлобиться, познав темные и неприглядные стороны действительности; талант сохранить доброе открытое отношение к миру и чуткое, доверчивое восприятие окружающего до конца своих дней. Писатель, как известно, четыре года провел в омской каторге, а Вайнберг испытал на себе тяготы военного времени и сталинского режима⁸. Однако и тот, и другой не только не ожесточились и не стали эксплуатировать эти события, вызывая жалость и сострадание к собственной

⁸ Трагические страницы судьбы Вайнберга освещаются в статье И. А. Барсовой [4].

персоне, но видели в названных фактах своей биографии необходимое начало, позволившее сформироваться их индивидуальности и углубившее присущее обоим врожденное свойство видеть во всем доброе и позитивное. В этой связи укажем на еще одно важное для двух авторов качество: необычайную искренность, с которой они «говорят» с читателем и слушателем, «облекая свои мысли, рассуждения, сомнения, терзания, поиски смыслов в форму художественных произведений» [24, 47].

Рассуждая о том, почему из большого наследия русского писателя был выбран именно «Идиот», упомянем еще об одном факте биографии Мечислава Вайнберга: его «теплые и сердечные отношения» [14, 21] с Николаем Яковлевичем Мясковским, начавшиеся в 1940 году. Старший современник Вайнберга вполне мог рассказывать о своем неосуществленном замысле оперы на сюжет этого романа Достоевского, который занимал его художественное воображение с 1914 по 1918 год⁹. Не располагая какими бы то ни было источниками, подтверждающими либо опровергающими это предположение, позволим себе допустить, что разговор о Достоевском и его творческом наследии мог послужить неким косвенным стимулом для Вайнберга, который в своей последней опере предпринял попытку «остаться наедине с зазвучавшей музыкой прозы» [19, 54].

На эту подготовленную творческую почву попала идея либреттиста и друга композитора Александра Викторовича Медведева (1927–2010) — драматурга, музыковеда, фольклориста, обладавшего широким кругом музыкальных интересов¹⁰. Их знакомство состоялось благодаря Шостаковичу и привело к плодотворному сотрудничеству, результатом которого стало рождение четырех опер: «Пассажирка», «Мадонна и солдат», «Портрет» и «Идиот».

Именно Медведеву принадлежала инициатива создания оперы на сюжет романа русского писателя. Драматург вспоминал: «Когда я дописывал финал гоголевского “Портрета”¹¹, увидел параллель с Достоевским: падший художник и поруганная красота. Так родился замысел оперы “Идиот”» [1, 48]. Получив согласие Вайнберга на совместную работу, драматург создал либретто в 4 действиях и 10 картинах. В музыкально-сценическом произведении представлены четырнадцать из девятнадцати персонажей романа, одиннадцать из них наделены вокальными партиями, трое исполняют роли без пения. Следование событийной логике литературного источника прочитывается в названиях картин. Приводимая ниже сравнительная таблица позволяет понять, какие из глав романа были использованы для либретто:

⁹ Подробно этот вопрос рассматривается в статье Е. В. Лобановой [12].

¹⁰ Александр Викторович Медведев опубликовал более 10 книг, а также сотни статей о музыке, драматургии и фольклоре на страницах отечественных газет и журналов. На протяжении пяти лет (1952–1957) он заведовал отделом редакции в журнале «Советская музыка». В 1963–1968 годах работал заведующим музыкально-литературной частью Большого театра. Неоднократно руководил пресс-центром Конкурса имени П. И. Чайковского. Интерес к фольклору и публикации по этой теме сделали закономерным назначение А. В. Медведева в 1972 году председателем Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР.

¹¹ Либретто оперы «Портрет» создано Медведевым по одноименной повести Гоголя. Опера завершена в 1980 году, премьера состоялась в 1983 году в г. Брно.

Опера М. С. Вайнберга и А. В. Медведева			Роман Ф. М. Достоевского	
Действие первое	Картина первая	«Встреча в поезде»	Часть I	I, III, I
	Картина вторая	«У Епанчиных»		IV, III, V, VI, V
Действие второе	Картина третья	«У Иволгиных»		VI, VIII, X, XI
	Картина четвертая	«День ангела»		XIII, XIV, XV, XVI
Действие третье	Картина пятая	«У Рогожина»	Часть II	I, II, III, IV, V
	Картина шестая	«Рыцарь бедный»	Часть II	VI, VII
			Часть III	II, I
Картина седьмая	«Два свидания»	Часть III	VIII, X	
Действие четвертое	Картина восьмая	«Исповедь Лебедева»	Часть IV	V, VI, IV, III, VIII
			Часть III	I
			Часть IV	III, VIII
	Картина девятая	«Соперницы»	Часть IV	VIII, X
	Картина десятая	«Примирение»	Часть IV	XI

Таблица 1

Медведев очень бережно обращается со словом Достоевского, максимально сохраняя «аутентичный» текст. Большинство картин построены на фрагментах или компиляции отдельных фраз романа, которые претерпевают изменения при переносе в либретто. Прежде всего это касается тех случаев, когда в одной картине совмещаются события нескольких глав романа либо изменяется тип речи с косвенной на прямую. Текст ряда сольных эпизодов представляет собой свободный «пересказ» глав первоисточника. Нередко повествование от автора переводится в речь персонажей от первого лица, и наоборот. Некоторые реплики переданы от одних персонажей другим¹² либо распределены между разными персонажами. Наконец, существуют фразы, написанные либреттистом и выполняющие роль связок между фрагментами разных глав романа с целью последовательного изложения событий.

Не имея возможности в рамках статьи подробно рассмотреть все приемы работы либреттиста с текстом первоисточника, остановимся лишь на тех, которые позволили сохранить и акцентировать в музыкальной драме центральное положение главного героя романа — князя Льва Николаевича Мышкина. Благодаря им создается образ человека идеально прекрасного, словно бы приподнятого над суетностью бренного мира и воплощающего идею о том, что «простодушные и невинные могут в чистоте

¹² Например, фразы Птицына, Фердыщенко, Келлера, Ипполита, князя Щ., ввиду отсутствия этих персонажей в опере, перенесены в партию Лебедева.

своего сердца проникнуть в более глубокие истины, чем те, которые образованны и живут условностями» [23, 110]. Приведем несколько примеров.

Третья картина открывается ариозо Мышкина. Его основную мысль либреттист заимствовал из письма восемнадцатилетнего Достоевского брату Михаилу. Сравним письмо и либретто:

Письмо Достоевского

Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной ибо хочу быть человеком [9, 63].

Текст либретто

Истина! Как она ясна и проста: люди могут быть прекрасны и счастливы на этой земле! Не верю, никогда не поверю, что зло нормально для жизни людской! Человек есть тайна. Ее разгадывать надо. Да только хватит ли на это жизни? [5, 48].

Таблица 2

Другой пример — начало седьмой картины «Два свидания», действие которой происходит в парке Павловска. В романе встрече Мышкина с Аглаей предшествует череда событий, наиболее яркое из которых — чтение «Объяснения» и попытка самоубийства Ипполита. Молодой человек не входит в число действующих лиц оперы. Однако в начале седьмой картины оперы Князь Мышкин испытывает, как и Ипполит в романе, обостренное ощущение странности своего положения: Лев Николаевич сделал предложение Аглае и тем самым еще более усложнил ситуацию. Картина открывается ариозо главного героя, начальные фразы которого демонстрируют один из методов работы Медведева с текстом романа. За основу взяты два фрагмента разных частей и глав первоисточника. Первый представляет собой размышление Мышкина об Аглае: «Он понять не мог, как в такой заносчивой, суровой красавице мог оказаться такой ребенок» (часть третья, глава VIII) [8, 358]. Другой — обращение Князя к девушке (часть четвертая, глава VI): «Я ужасно люблю, что вы такой ребенок, такой хороший и добрый ребенок! Ах, как вы прекрасны можете быть, Аглая!» [8, 436]. В опере фраза Мышкина звучит следующим образом: «Ах, Аглая! Совсем ребенок. За то и люблю ее» [5, 79]. Как видим, либреттист выбирает из двух фрагментов ключевые слова, чтобы передать восторженное отношение Князя к Аглае, в которой он ценит непосредственность и искренность, присущие ребенку.

Далее из большого массива текста VII главы третьей части романа либреттист выбирает отдельные фразы и объединяет их в монологическом высказывании: «Мир и покой... А на сердце такая тяжесть. Где он, великий праздник духа, которому нет конца? Понять ничего не могу... Ни людей, ни звуков. Всему чужой...» [5, 79–80]. Сравним с текстом литературного первоисточника: «Он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он *совсем чужой*. Что же это за пир, что ж это за всегдашний *великий праздник, которому нет конца* и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро

восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, *всему чужой* и выкидыш» [7, 350–351] (курсив мой. — С. В.).

Интересно, что, как и в ариозо третьей картины, повествовательное предложение первоисточника заменяется либреттистом на вопросительное. Тем самым Мышкин словно бы обращается к зрителю, невольно вовлекая его в смысловое поле произведения и заставляя задуматься над сложными вопросами бытия. Не случайно Илья Попов пишет, что опера «Идиот» «...» это — своего рода медитативный полюс в творчестве композитора» [18, 39].

Еще один способ подчеркнуть особое, надмирное положение Мышкина — контраст с другими героями. Он достигается в том числе с помощью монтажного принципа, которым Мечислав Вайнберг великолепно владел благодаря работе в кино. Показательно, что в примечании к перечню действующих лиц оперы написано: «Действие вынесено на три площадки, размещенных на основной сцене. События на каждой из них происходят обособленно, с мгновенными переходами»¹³. Ярким примером тому является вторая картина «У Епанчиных», форму которой можно определить как контрастно-составную. Особое внимание обращает сцена Мышкина с Лизаветой Прокофьевной и ее дочерьми, прерываемая двумя эпизодами. Первый показывает Гаврилу Ардалионовича, ведущего подсчет доходов, второй — Рогожина и ростовщиков, у которых Парфен требует собрать сто тысяч под любой процент. На фоне меркантильно-деловых отрывистых фраз Гани и пьяного разгула обезумевшего от страсти Парфена размышления князя о «новой жизни» и сцена «разгадывания» Мышкиным лиц матери и сестер Епанчиных, пронизанная откровенностью и сердечностью, воспринимается идиллически. Реплика Епанчиной как бы разъясняет смысл этого «столкновения»: «Так Вы мечтатель! Это хорошо, друг мой любезный. Потому что сердце — главное, остальное — все вздор!» [5, 41].

Приведем также примеры введения внероманных текстов, которые не связаны напрямую с Мышкиным, но привлекаются либреттистом с целью создания яркого контраста сценам с его участием. Они звучат в партии Лукьяна Тимофеевича Лебедева, который функционирует в музыкальном произведении как главный этический оппонент Мышкина и диегетический герой. На первый взгляд он может быть отнесен к числу персонажей «второго плана». Однако его функция в опере чрезвычайно важна и разнообразна. Помимо привычной роли участника событий он выступает в качестве резонера, рассказчика. Этим объяснимо довольно частое появление Лебедева на авансцене с репликами *a parte*. В начале второй картины он обращается к зрителям и разъясняет смысл диалога Тоцкого и Епанчина, «торгующих» Настасью Филипповну с целью выдать ее замуж за Ганю Иволгина [5, 36]. В завершении той же картины Лебедев, как свидетельствует ремарка, «выскакивает

¹³ Вайнберг М. С. Идиот: Опера в 4 д. Ор. 144. Клавір / либр. А. Медведева (по одному роману Ф. М. Достоевского). М.: Композитор, 1994. С. 4.

на авансцену» с репликой: «Нет, господа! День этот странный еще не закончен! Нас ждут события чрезвычайные!» [5, 46]. Шестая картина оперы отмечена романсом Аглаи «Рыцарь бедный». Исполняя его, героиня заменяет буквы девиза, начертанного на рыцарском щите, и вместо «A.M.D.» (Ave Mater Dei) произносит «Эн. Эф. Б.». Услужливый Лебедев тут же поясняет суть подмены: «Настасья Филипповна Барашкова» [5, 77]. Укажем также на окончание девятой картины, где Лебедев рассказывает о несостоявшейся свадьбе Мышкина и Настасьи Филипповны. Его речь прерывают вокальные фразы героев, звучащие из-за кулис.

Подобная многоплановость трактовки образа Лебедева предопределена романом, где он с первых же страниц представлен как «господин всезнайка» и, выступая под маской шута, в то же время позиционирует себя как толкователя Апокалипсиса, не лишен тщеславных претензий на роль «мироправителя» и убежден, что «рожден Талейраном и неизвестно каким образом остался лишь Лебедевым» [7, 487]. Поразительно, что исповедальность, столь характерная для героев Достоевского, присутствует в названии оперной картины опять-таки в связи с Лукьяном Тимофеевичем (действие IV, картина 8 «Исповедь Лебедева»). Однако его слова направлены против убежденности Князя в доброте и красоте как имманентных свойствах человека и мира, и потому они звучат не искренней исповедью, но злобной отповедью.

Обратимся к тексту начала четвертой картины «День ангела», действие которой разворачивается в доме Настасьи Филипповны. Пытаясь развлечь собравшихся в доме гостей, Лебедев поет незатейливые мелодии, наигрывая на рояле (ремарка авторов). В первоисточнике нет ничего напоминающего подобную сцену. Вероятно, она была добавлена с целью передать атмосферу XIX века, когда жанр романса был чрезвычайно популярен. Другим поводом для авторов оперы могла послужить фраза Фердыщенко, заявляющего при появлении Мышкина: «А князь у меня с того и начнет, что модный романс споеет» [7, 117]¹⁴. Лебедев исполняет фрагменты двух «романсов». Текст первого заимствован либреттистом из стихотворения «Весенняя ночь» Николая Михайловича Языкова (1803–1847), второй основан на первых строках стихотворения Якова Петровича Полонского (1819–1898) «Последний вздох».

Появление строк из стихотворения Полонского в либретто оперы по роману Достоевского объяснимо дружбой, связывавшей Федора Михайловича и Якова Петровича долгие годы [17]. Но не менее важной представляется созвучность сюжетов стихотворения и романа, которая очевидно прочитывается в контексте логики «Идиота». Приведем текст стихотворения полностью:

«Поцелуй меня...	В глубине души
Моя грудь в огне...	Догорающей.
Я еще люблю...	Я дышать не смел —
Наклонись ко мне».	Я в лицо твоё,
Так в прощальный час	Как мертвец, глядел —
Лепетал и гас	Я склонил мой слух...
Тихий голос твой,	Но, увы! мой друг,
Словно тающий	Твой последний вздох

¹⁴ Как уже отмечалось ранее, Фердыщенко не входит в число действующих лиц оперы. Его фразы переданы Лебедеву.

Мне любви твоей
Досказать не мог.
И не знаю я,
Чем развяжется

Эта жизнь моя!
Где доскажется
Мне любовь твоя [16].

Обращение к стихотворению Языкова чрезвычайно интересно и значимо. Удивительный самородок, выходец из богатой семьи, Николай Михайлович еще в годы учебы имел большой успех в студенческой среде, где часто на его стихи слагались и распевались песни. Сам же Языков, как пишет исследователь, «только на пирушках в полном вакхическом разгуле соглашался декламировать стихи свои» [20]. Талантливый поэт, великолепно владевший пером, вызвал восхищение самого А. С. Пушкина. Позже, на свадьбе автора «Евгения Онегина», Языков познакомился с певицей московского цыганского хора Татьяной Дмитриевной Демьяновой и влюбился в нее. Именно ей посвящено стихотворение «Весенняя ночь», строфа которого звучит в партии Лебедева в начале четвертой картины оперы. Приведем текст стихотворения полностью, выделив жирным шрифтом строфу, использованную А. В. Медведевым в либретто:

В прозрачной мгле безмолвствует столица;
Лишь изредка на шум и глас ночной
Откликнется дремавший часовой,
Иль топнет конь, и быстро колесница
Продребезжит по звонкой мостовой.

Как я люблю приют мой одинокий!
Как здесь мила весенняя луна:
Сребристыми узорами она
Рассыпалась на пол его широкий
Во весь объем трехрамного окна!

Сей лунный свет, таинственный и нежный,
Сей полумрак, лелеющий мечты,
Исполнены соблазнов... Где же ты,
Как поцелуй насильный и мятежный,
Разгульная и чудо красоты?

Во мне душа трепещет и пылает,
Когда, к тебе склоняясь головой,
Я слушаю, как дивный голос твой,
Томительный, журчит и замирает,
Как он кипит, веселый и живой!

Или когда твои родные звуки
Тебя зовут — и, буйная, летишь,
Крутишь головой, сверкаешь, и дрожишь,
И прыгаешь, и скидываешь руки,
И топаешь, и свищешь, и визжишь!

Приди! Тебя улыбкой задушевной,
Объятаями восторга встречу я,
Желанная и добрая моя,
Мой лучший сон, мой ангел сладкопевный,
Поэзия московского жителя!

Приди, утешь мое уединенье,
Счастливою рукой благослови
Труды и дни грядущие мои
На светлое, святое вдохновенье,
На праздники и шалости любви! [21]

Очевидно, что стихотворение пронизано чувством страстной любви 28-летнего Николая Михайловича к «цыганке Тане», на которой поэт собирался жениться. Однако, помещенная в иной ситуационно-смысловый контекст, строфа утрачивает свой лирически-восторженный пыл и воспринимается двусмысленно ввиду присутствия на именинах Настасьи Филипповны ее покровителя Тоцкого и равнодушного к ней Епанчина.

Неготовность людей принять в своей мир «положительно прекрасного человека», равно как и невозможность для него существовать в реальном мире, руководствуясь идеальными законами «христианской неизбирательной любви» (термин Т. А. Касаткиной), тщетность его попыток раскрыть окружающим подлинное предназначение земной жизни, преодолеть материальность, наконец, поступки самого Мышкина, не соответствующие его «ангелоподобной» природе¹⁵, приводят к трагическому завершению произведения.

Подводя итог, можно сказать, что в либретто Медведева к опере Вайнберга «Идиот» находит воплощение стремление Достоевского «изобразить положительно прекрасного человека». Причем средства, используемые драматургом, позволяют акцентировать идею о «Князе Христе», которая как известно, доминировала в ранних редакциях романа¹⁶. Для этого либреттист компилирует фразы из разных частей первоисточника, где герой говорит о природе, рассуждает о философских вопросах бытия и провидит судьбы других персонажей. Кроме того, А. Медведев обращается к метатексту Ф. М. Достоевского и вводит цитату из эпистолярного наследия писателя, что делает либретто глубже и содержательнее. Наконец, драматург вкладывает в уста Лебедева — главного антагониста Мышкина — поэтические строки других авторов, что позволяет выделить фигуру Князя посредством приема антитезы и показать его нравственную чистоту и возвышенность.

¹⁵ Об этом подробно см.: [11, 202–208].

¹⁶ Об этом подробно см.: [8, 363–366].

Использованная литература

1. *Абаулин Д.* Путь к Достоевскому // М. Вайнберг. «Идиот». Буклет. М., 2017. С. 45–49.
2. *Артемова Е. Г.* Оперы Мечислава Вайнберга на московских сценах: от идеи к интерпретации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 8 (82). С. 23–25.
3. *Бабурин Е., Макарова А.* Современный оперный мир Мечислава Вайнберга // Музыкальное обозрение. 2018. № 4–5 (425–426).
4. *Барсова И. А.* Семьдесят восемь дней и ночей в застенке: композитор Мечислав Вайнберг // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 90–104.
5. [Вайнберг М. Идиот / либретто А. Медведева: буклет к CD] // М. Weinberg. Idiot. Oper in vier Akten op. 144. Libretto von Alexander Medwedjev nach dem Roman von Fjodor M. Dostojewski in Russischer Sprache. Orchester des Nationaltheaters Mannheim, Thomas Sanderling. 3 CD. Pan Classics. PC 10328. 30.10.2015.
6. *Власов А.* Вариации на тему «Идиота» // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 54–57.
7. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. VIII. Л.: Наука, 1973. 514 с.
8. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. IX. Л.: Наука, 1974. 529 с.
9. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. XXVIII. Кн. 1. Л.: Наука, 1985. 554 с.
10. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. XXVIII. Кн. 2. Л.: Наука, 1985. 617 с.
11. *Касаткина Т. А.* Характерология Достоевского. М.: Наследие, 1996. 337 с.
12. *Лобанова Е. В.* «Идиот» — неосуществленный оперный замысел Н. Я. Мясковского // Опера в музыкальном театре: история и современность / сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2016. С. 127–134.
13. Мечислав Вайнберг (1919–1996). Возвращение. Международный форум. Материалы. М.: Большой театр России, 2017. 58 с.
14. *Никитина Л. Н.* «Почти любой миг жизни — работа...» // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 17–24.
15. «Пассажи́рка» М. Вайнберга: буклет. Екатеринбург: Екатеринбургский театр оперы и балета, 2016. 149 с.
16. *Полонский Я. П.* Последний вздох [Электронный ресурс.] URL.: <https://rupoem.ru/polonskij/poceluj-menya-moya.aspx> (дата обращения: 27.07.2018).
17. Полонский Яков Петрович // Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества. [Электронный ресурс.] URL.: http://www.fedordostoevsky.ru/around/Polonsky_Ya_P/ (дата обращения: 16.07.2020).
18. *Попов И.* «Рыцарь бедный» советской музыки и его опера «Идиот» // М. Вайнберг. «Идиот»: буклет. М., 2017. С. 35–44.
19. *Раку М. Г.* В поисках гармонии // М. Вайнберг. «Идиот». Буклет. М., 2017. С. 51–58.
20. *Резепов Е.* К Языкову // Русский мир.ru. 2011. Апрель. [Электронный ресурс.] URL.: <https://m.rusmir.media/2011/04/01/poet> (дата обращения: 15.07.2020).

21. Языков Н. М. Весенняя ночь. [Электронный ресурс.] URL.: <https://rupoem.ru/yazykov/v-prozrachnoj-mgle.aspx> (дата обращения: 27.07.2020).
22. Anderson R. *The Idiot* and the Subtext of Modern Materialism. *Dostoevsky studies*. 1988. Vol. 9. P. 76–89.
23. Cicovacki P. The Enigmatic Conclusion of Dostoevsky's *Idiot*: A Comparison of Prince Myshkin and Wagner's Parsifal // *Dostoevsky Studies. New Series*. 2005. Vol. 9. P. 106–114.
24. Voitkevich S. Works by F. M. Dostoyevsky on Drama and Music Stage. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2014. Vol. 7. Issue 1. P. 43–49.

References

1. Abaulin, D. (2017). Put' k Dostoevskomu [The Path to Dostoevsky]. In *M. Vaynberg. "Idiot". Buklet* [M. Weinberg. "Idiot". Booklet]. Moscow, 45–49. (in Russian).
2. Artemova, E. G. (2017). Opery Mechislava Vaynberga [Operas by Mieczysław Weinberg]. *Istoricheskie, filozofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Juristical Sciences, Culturology and Art Criticism. Questions of Theory and Practice], No. 8 (82)/2017, 23–25. (in Russian).
3. Baburina, E. & Makarova, A. (2018). Sovremennyy opernyy mir Mechislava Vaynberga [Contemporary Opera World of Mieczysław Weinberg]. *Muzykal'noe obozrenie*, No. 4–5/2018. (in Russian).
4. Barsova, I. A. (2014). Sem'desyat vosem' dney i nochey v zastenke: kompozitor Mechislav Vaynberg [78 Days and Nights in Prison: Composer Mieczysław Weinberg]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 2/2014, 90–104. (in Russian).
5. [Vaynberg, M. *Idiot*, libretto by A. Medvedev: booklet for CD] (2015). M. Weinberg. *Idiot*. Oper in vier Akten op. 144. Libretto von Alexander Medwedjev nach dem Roman von Fjodor M. Dostojewski in Russischer Sprache. Orchester des Nationaltheaters Mannheim, Thomas Sanderling, 3 CD. Pan Classics. PC 10328.
6. Vlasov, A. (1992). Variatsii na temu "Idiota" [Variations on "The Idiot"]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], Vol. 4/1992, 54–57. (in Russian).
7. Dostoevskiy, F. M. (1973). *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.]. Vol. 8, Leningrad, Nauka. (in Russian).
8. Dostoevskiy, F. M. (1974). *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.]. Vol. 9, Leningrad, Nauka. (in Russian).
9. Dostoevskiy, F. M. (1985). *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.]. Vol. 28, Book 1, Leningrad, Nauka. (in Russian).
10. Dostoevskiy, F. M. (1985). *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.]. Vol. 28, Book 2, Leningrad, Nauka. (in Russian).
11. Kasatkina, T. A. (1996). *Kharakterologiya Dostoevskogo* [Characterology of Dostoevsky]. Moscow, Nasledie. (in Russian).
12. Lobanova, E. V. (2016). "Idiot" — neosushchestvlenyy opernyy zamysel N. Ya. Myaskovskogo ["The Idiot" — An Unrealized Opera Project of N. Ya. Myaskovsky]. *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in Music Theatre: History and Contemporaneity],

- compiled by I. P. Susidko, Moscow, The Gnesins Russian Academy of Music, State Institute for Art Studies, 127–134. (in Russian).
13. _____. (2017). *Mechislav Vaynberg (1919–1996). Vozvrashchenie. Mezhdunarodnyy forum. Materialy* [Mieczysław Weinberg (1919–1996). The Return. International forum. Materials]. Moscow, The Bolshoi Theatre. (in Russian).
 14. Nikitina, L. N. (1994). “Pochti lyuboy mig zhizni — rabota...” [Almost Every Moment of Life is Work...]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], Vol. 5/1994, 17–24. (in Russian).
 15. _____. (2016). “Passazhirka” M. Vaynberga [“The Passenger” by M. Weinberg], booklet. Ekaterinburg, Ekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theatre. (in Russian).
 16. Polonskiy, Ya. P. Posledniy vzdokh [The Last Sigh]. Available at: <https://rupoem.ru/polonskiy/poceluj-menya-moya.aspx> (accessed 27.07.2018). (in Russian).
 17. _____. Polonskiy Yakov Petrovich. In *Fedor Mikhailovich Dostoevsky. Antologiya zhizni i tvorchestva* [Fedor Mikhailovich Dostoevsky. Anthology of Life and Work]. Available at: http://www.fedordostoevsky.ru/around/Polonsky_Ya_P/ (accessed 16.07.2020). (in Russian).
 18. Popov, I. (2017). “Rytsar’ bednyy” sovetskoy muzyki i ego opera “Idiot” [“The Poor Knight” of the Soviet Music and His Opera “The Idiot”]. In *M. Weinberg. “The Idiot”*. Booklet. Moscow, 35–44. (in Russian).
 19. Raku, M. G. (2017). V poiskakh garmonii [In Search of Harmony]. In *M. Weinberg. “The Idiot”*. Booklet. Moscow, 51–58. (in Russian).
 20. Rezepov, E. (2011). K Yazykovu [To Yazykov]. *Russkiy mir*, April 2011. Available at: <https://m.rusmir.media/2011/04/01/poet> (accessed 15.07.2020). (in Russian).
 21. Yazykov, N. M. Vesenniyaya noch’ [A Spring Night]. Available at: <https://rupoem.ru/yazykov/v-prozrachnoj-mgle.aspx> (accessed 27.07.2020). (in Russian).
 22. Anderson, R. (1988). *The Idiot* and the Subtext of Modern Materialism. *Dostoevsky studies*, Vol. 9/1988, 76–89.
 23. Cicovacki, P. (2005). The Enigmatic Conclusion of Dostoevsky’s *Idiot*: A Comparison of Prince Myshkin and Wagner’s Parsifal. *Dostoevsky Studies. New Series*, Vol. 9/2005, 106–114.
 24. Voitkevich, S. (2014). Works by F. M. Dostoyevsky on Drama and Music Stage. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2014, Vol. 7, Issue 1, 43–49.

Юрий Борисович Абдоков*abdokvgeorg@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, профессор компози-
торского факультета Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского; председатель
Художественного совета Общества содействия из-
учению и сохранению творческого наследия Бори-
са Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ORCID: 0000-0001-9033-3279

YURI B. ABDOKOV*abdokvgeorg@mail.ru*

Ph. D., Full Professor at the Department of Composition,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Chairman
of the Arts Council of *The Boris Tchaikovsky Society*

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

ORCID: 0000-0001-9033-3279

АННОТАЦИЯ**Секстет для арфы и духовых инструментов Бориса Чайковского: очерк стиля и тембровой поэтики**

В статье впервые анализируется темброво-поэтическая морфология итоговой камерно-инструментальной партитуры одного из крупнейших отечественных композиторов XX столетия — Бориса Александровича Чайковского (1925–1996). Секстет для арфы и духовых инструментов, воплощающий свойства сверхкамерной, оркестровой палитры, рассматривается в контексте композиторской феноменологии, стилиевой атрибуции и адекватной интерпретации сочинения. Основными принципами темброво-поэтического анализа являются стилиобразующие для Б. Чайковского элементы инструментально-ансамблевого и — шире — оркестрового письма, значительная часть которых сформулирована самим композитором: пространственно-перспективное мышление; типология тембрового дления (не равнозначного у Б. Чайковского стабильным хроно- и темпо-метрическим измерениям); колористическая палитра и этимология инструментальной живописи; специфика «тембровой оптики»; тембровая текстура и пластика; тембровая драматургия; звукотембровый дивизионизм; люминесцентная, светотеневая акцентуация палитры. Впервые публикуются оценочные суждения Б. Чайковского, касающиеся различных вопросов теории и практики инструментального (оркестрового) письма, раскрывающие индивидуальные свойства тембровой поэтики композитора, его этоса и стиля.

Ключевые слова: Борис Чайковский, Эмилия Москвитина, арфа, духовой квинтет, тембровая поэтика, стиль, этос, интерпретация

ABSTRACT**Sextet for Harp and Wind Instruments by Boris Chaykovsky: an Essay on Style and Timbre Poetics**

The article analyzes for the first time the timbre-poetic morphology of the final chamber-instrumental score of one of the greatest Russian composers of the 20th century — B. Chaykovsky (1925–1996). The Sextet for harp and wind instruments embodying the semiological properties of the super-chamber and orchestral palette is considered in the context of the composer's phenomenology, style attribution, and adequate interpretation of the work. The main principles of timbre-poetic analysis are the lexical elements of instrumental-ensemble and wider — orchestral writing, which form the style of B. Chaykovsky: spatial perspective thinking; typology of timbre thinking (which is not equivalent for B. Chaykovsky to stable chrono- and tempo-metric measurements); color palette and etymology of instrumental painting; specificity of timbre "optics"; timbre texture and plastic; timbre tectonics; sound-timbre divisionism; luminescent, light-and-shadow accentuation of the palette. For the first time, B. Chaykovsky's evaluative judgments concerning various issues of the theory and practice of instrumental (orchestral) writing are published, revealing the individual properties of the composer's timbre poetics.

Keywords: Boris Chaykovsky, Emilia Moskvitina, harp, wind quintet, timbre poetics, style, ethos, interpretation

Юрий Абдоков

СЕКСТЕТ ДЛЯ АРФЫ И ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО: ОЧЕРК СТИЛЯ И ТЕМБРОВОЙ ПОЭТИКИ

Свет – это преображенный мир.

Эжен Ионеско [7, 390]

Премьера Секстета для арфы и духовых инструментов (1990) — последнего масштабного камерно-инструментального сочинения Бориса Чайковского — состоялась в Красноярске 19 мая 1991 года на фестивале, посвященном 100-летию юбилею С. Прокофьева. 17 ноября 1992 года опус прозвучал в Москве, в Октябрьском зале Дома Союзов¹. 29 декабря 1993 года в Большом зале Московской консерватории (в рамках фестиваля «Русская зима») впервые была исполнена «Симфония с арфой» — партитура, завершающая творческий путь композитора. Есть соблазн соотнести эти произведения не только хронологически, но и по главенствующему в них тембровому образу. Арфа присутствует во множестве опусов Б. Чайковского, однако лишь в двух заключительных — камерном и оркестровом — это центральный персонаж тембровой драматургии. Этим обстоятельством онтологическое родство не ограничивается. Своеобразный *графический аскетизм* — а именно так сам Б. Чайковский определял лексический образ своей камерно-ансамблевой партитуры, в которой арфа является основным источником пространственно-резонансного преображения духовой палитры, — ни в малой степени не тиражируется в тембровой поэтике Симфонии. В «Симфонии с арфой» щипковый инструмент менее всего претендует на *концертное* доминирование в каждой из пяти частей (1. Две прелюдии; 2. Поэма; 3. Три прелюдии; 4. Осень; 5. Эпилог) и является, по слову автора, «темброво-гармоническим стержнем, пронизывающим композицию всего

¹ В обоих случаях исполнителями были Э. Москвитина (арфа), Л. Лебедев (флейта), О. Томилова (гобой), В. Пермяков (кларнет), В. Подкопаев (фагот), В. Галкин (валторна). Этот же состав в 1998 году осуществил первую студийную запись сочинения, изданную фирмой ВОНЕМЕ MUSIC (ВМР). В 2007 году фирма «Relief» опубликовала новую запись Секстета в исполнении другого состава: К. Эрдели (арфа), М. Рубцов (флейта), А. Рубцов (гобой), А. Шутый (кларнет), А. Снегирев (фагот), Ф. Яровой (валторна).

цикла»². При этом обе композиции воплощают высоту итоговых, не только лексических, но метафизических обобщений, этос осмысленного *прощания*.

Секстет для арфы и духовых инструментов никогда не исследовался под знаком композиторской феноменологии и тем более тембровой поэтики. Создается впечатление, что благодаря сложным событиям девяностых годов, которые Б. Чайковский называл «новым русским безвременьем», о самом существовании его прощального камерно-инструментального опуса знали немногие. Не лучшим образом дело обстоит и за рубежом, хотя Секстет и упоминается в некоторых обзорах, не претендующих на серьезный анализ³.

Б. Чайковский никогда не ограничивался унифицированными представлениями о колористических, образно-поэтических, рельефно-пластических свойствах того или иного инструмента и инструментального ансамбля. Даже там, где используются «стабильные», традиционные составы (струнный квартет, струнное и фортепианное трио, фортепианный квинтет и другие), в *каждом новом сочинении* воплощается неожиданный пространственно-акустический, темброво-колористический, *оптический* и *движенческий* тип разработки инструментальной палитры. Перечисленные лексические свойства — это не только стилеобразующие средства выразительности, но и слагаемые *тембровой поэтики* Б. Чайковского, одинаково актуальные при анализе его оркестрового и камерно-инструментального мышления. Именно автору Секстета и «Симфонии с арфой» принадлежат определения таких концептов инструментальной поэтики, как «тембровая оптика» и «движенческая палитра», без которых анализ его ансамблевых и оркестровых партитур немислим.

«Тембровая оптика», по Б. Чайковскому, — это поэтическая категория, этимологически восходящая к перспективной логике оркестра. «Оптическая» многоплановость оркестровой палитры самым непосредственным образом связана с многомерностью оркестрового континуума. Оркестровая палитра, как говорил своим ученикам композитор, предполагает наличие своеобразной «тембровой авансцены» и удаленных от нее темброво-перспективных позиций, сложносоставное единство которых определяет глубину и объем оркестрового пространства. «Умение *приближать, удалять* и в самом широком смысле — *перемещать* темброво-звуковые «блоки», мыслить их как различные *перспективные измерения*» [1, 203], — все это Б. Чайковский называл «оптическим инструментарием» оркестрового письма.

Движенческая палитра — и это становилось предметом серьезных штудий композитора с учениками — воплощала для него характерность того, что точнее

² Здесь и далее цитируются слова Б. Чайковского, зафиксированные автором статьи в 1991–1994 годах и впервые публикуемые в печати.

³ Секстет для арфы и духовых инструментов как «сочинение, находящееся в поэтической орбите Севастопольской симфонии», фигурирует в обзоре Мартина Андерсона в журнале «Тетро» (издательство Кембриджского университета) [15]. Некоторые коннотации Андерсона представляются весьма спорными. При этом британский рецензент, безусловно, — настоящий энтузиаст творчества Б. Чайковского, много сделавший для пропаганды русской музыки XX века на Западе. Еще одно упоминание о Секстете есть в микроскопической интернет-рецензии Юбера Кюло, в которой опус назван «настоящей жемчужиной» [16].

всего назвать *тембровым длением* — явлением сложным и многомерным по своей семантической природе. «Типология тембрового дления не равнозначна метрономической логике (заданной скорости) музыкального движения. Отдельный тембр и всякое тембровое сопряжение трансформируют, преобразуют и, по сути, продуцируют характер оркестрового и шире — музыкального развертывания. Так, в зависимости от различных тембровых характеристик, даже утрированно медленные темпы могут воплощать инерцию “космических вихрей”, а метрономически “сверхскоростные”, напротив, — движенческую статику и т. д. Определив характерность тембрового дления, можно осмыслить не только структурно-схематический, но и онтологический образ *становления* оркестровой композиции, точно диагностировать стиль (равно индивидуальный и исторический)» [1, 202].

Композитор принадлежит к числу «оркестрово мыслящих» [6, 81] художников, чье творчество в любых темброво-жанровых проявлениях одухотворено оркестром. Секстет для арфы и духовых инструментов в этом смысле не является исключением. В лаконичной камерно-ансамблевой партитуре запечатлен *метаоркестровый* по своей сути и *симфонический* по архитектурной логике замысел.

Автору статьи — одному из немногочисленных учеников композитора — посчастливилось присутствовать на московской премьере Секстета, а после смерти Б. Чайковского участвовать в подготовке уртекста к изданию. Все это было во многих отношениях поучительно. «Обнаженный», моцартианский тип формирования тембровой палитры; темброво-текстурный рельеф, в котором каждая инструментальная линия окружена пространством тишины и света; лаконичная, своеобразно *стихотворная* тектоника в сопряжении «тембровых строф»; эмблематическая многомерность всех интонационных, ритмопластических, колористических, движенческих образов, не говоря уже о созерцательно-религиозной лирике медленных частей, — все это заставило воспринять сочинение, длящееся около семнадцати минут⁴, как нечто «сверххронометрическое», почти несовместимое с линейным исчислением композиционного времени. На премьере в Красноярске, как выразился сам композитор, «никто ничего не понял». Немногим лучше, несмотря на громкий успех, дело обстояло и в Москве. Нечто подобное (своего рода замешательство) Б. А. Чайковский заметил в профессиональной и критической среде и после премьеры «Музыки для оркестра». Семиологическая многомерность этого сочинения позволяет трактовать его еще и как «Поэзию...», «Живопись...» или «Зодчество...» для оркестра. Кому-то слишком зашифрованными казались «необычные» названия частей, иных смущали «поэтические

⁴ Б. Чайковский был весьма точен в обозначении разного рода исполнительских ремарок, включая хронографические указания. На авторской рукописи Секстета значится: «Durata: 17'-18'». Именно столько Секстет звучит в первой и лучшей записи сочинения, осуществленной Э. Москвитиной и солистами БСО *под непосредственным руководством автора*. Любые (тем более, значительные) отклонения от аутентичного хронометража — признак серьезного искажения авторского замысла.

недоговоренности» в формировании и т. д. Композитор был спокоен. «Любое творчество, — по слову И. Стравинского, — стремится преодолеть свои границы <...> Судьба произведения в конечном счете несомненно зависит от вкуса публики, от перемен ее настроения и привычек, одним словом, от ее предпочтений, *но не от ее суда*, подобно приговору без права обжалования <...>» [12, 234] (курсив мой. — Ю. А.). В Секстете, как и в других сочинениях Б. Чайковского, нет демократических приманок, как и «направленческих» ухищрений для посвященных, но есть очевидное преодоление *своих* границ, когда музыкальный язык стремится к выражению истин абсолютного порядка. «Тайна подлинности, — пишет Ф. Степун, — очень близка тайне личности, то есть тайне органического единства между человеческой особью и абсолютной истиной» [11, 91]. Нет ничего парадоксального в том, что именно *тембровая поэтика* стала для Б. Чайковского одним из важнейших средств органичного сопряжения эстетики и метафизики. Вне подобного соотношения композитор не мыслил качественный анализ музыкального языка.

Первое, что привлекает внимание к последнему камерно-ансамблевому произведению Б. Чайковского, это необычный инструментальный состав — как будто бы вполне классический по тембровому набору (арфа в сочетании с флейтой, гобоем, кларнетом, фаготом и валторной). Неординарность проявляется в самом сочетании *компактного* квинтета духовых со струнно-щипковым инструментом (с его фантастическими, «безбрежными» реверберационно-резонансными свойствами) и в гораздо большей степени — в *пространственно-пластической* трактовке этого тембрового союза. Принципиальным для логико-текстурного соотношения двух темброво-акустических измерений (духового и струнно-щипкового) является преодоление традиционного соотношения «соло — аккомпанемент». В привычном смысле в Секстете никто никому не аккомпанирует. Все персонажи тембровой игры — и в своей замкнутости «на себе», и в различных ансамблевых сочетаниях — воплощают *апологию абсолютного солирования*. То, что композитор в трактовке арфы уходит от навязчивых штампов специфической (нарочито арпеджированной или обманчиво виртуозной) фактуры, ничуть не обедняет палитру. Напротив, арфа — и в своей отдельности, и в самых разнообразных (колористических, текстурных, акустических) *микстах* с духовыми — являет поэтические образы широчайшей тембровой этимологии: от лютни до клавесина. *Оркестровая многомерность* арфы проявлена не только в постоянных трансформациях ее колористического образа, но — и это главное — в трактовке резонансно-реверберационных свойств инструмента в формировании общего — *сверхкамерного* — политембрового континуума.

Тембровая палитра Секстета биполярна, то есть в ней действуют два самостоятельных «гравитационных» центра — арфа и духовой квинтет. При этом Б. Чайковский не ограничивается стабильной «двухорностью», постоянно трансформируя пространственный облик состава, используя различные типы темброво-колористической живописной лессировки, яркие модификации текстурно-пластического рельефа. Мы убеждены, что выбор состава обусловлен

(помимо того, что всегда остается тайным и необъяснимым) стремлением весьма аскетичными камерно-ансамблевыми средствами выразить идеи подлинно симфонического масштаба. И в творчестве, и в педагогической деятельности Б. Чайковский не следовал общепотребительным схемам, предлагая для создания больших и даже усиленных звучностей искать «немногословные», камерные средства, а в разработке масштабных оркестровых «массивов» добиваться различных модификаций плотности, включая такие живописно-пластические категории, как *невесомость*, *прозрачность* и т. д. Примечательны его ремарки при анализе музыки широкого историко-стилевого спектра, в которых отчетливо проявлялись принципы собственного тембрового мышления. Так, — и это косвенно объясняет интерес Б. Чайковского к камерным составам как к «вместилищу» грандиозного тембрового объема — относительно позднеромантической традиции исполнения кантатно-ораториальной музыки И. С. Баха усиленными составами, композитор делал пронизательные замечания, смысл которых сводился к тому, что масштабность большого (в нашем представлении — оркестрового) замысла совсем не обязательно искажается, если использовать небольшой состав исполнителей. «У Баха и некоторых его современников, — говорил Б. Чайковский, — многомерность *усиленных* звучностей в *камерном измерении* проявляется гораздо ярче. *Не стоит укрупнять и без того крупное*». Эти мысли перекликаются с размышлениями крупнейших исполнителей-аутентистов второй половины XX и начала XXI столетий, и в частности с рекомендациями Николауса Арнонкура, изложенными им в книге «Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vortäge» [17], которую автор «Севастопольской симфонии» не мог знать. История оркестровых стилей и искусства в целом не была для Б. Чайковского историей миграции (эволюции) эстетических «-измов», а потому тембровая поэтика Баха (равно как Шютца или Монтеверди, Моцарта или Бетховена, Берлиоза или Вагнера, Малера или Р. Штрауса...) рассматривалась им как явление вневременной музыкальной ноосферы.

Фундирующим элементом формирования цикла становится непрерывное *тембровое становление*, организуемое своего рода «поэтической строфичностью», свойственной, к слову, большинству сочинений композитора. По сути, четыре части Секстета — это своеобразные музыкальные «стихотворения», пронизанные единством мысли и связанные, как звенья неразрывной цепи. Во всяком случае, так мыслил формирование цикла сам композитор, ничуть не злоупотребляя иносказательностью и «вербальными шифрами» (по его собственному выражению). Еще в начале семидесятых годов прошлого века Г. Свиридов заметил, что «музыка Б. Чайковского — это не проза, да еще и многословная, это — истинная поэзия, где слова отобраны с бережной тщательностью, и каждое из них много значит» [9, 109].

«Стихотворной строфичностью» в инструментальной музыке автор Секстета именовал не воображаемую «подтекстовку», а явление сугубо тембровое — своеобразную (ритмически стройную) организацию всех тембровых модификаций, включая так называемые «тембровые рифмы» и т. д. Подобный

тип музыкальной архитектоники весьма характерен для многих *симфонических* сочинений Б. Чайковского, однако в каждом случае имеет оригинальное тембровое решение. Композитор очень редко говорил с учениками о своей музыке, но иногда (при анализе сочинений других авторов) им опосредованно высказывались суждения, очевидным образом раскрывавшие некоторые тайны его собственного творческого метода. Чайковский «не дорого ценил» искусственный, схематический тип архитектоники, уподобляя становление музыкальной композиции *живой судьбе*. Это не означает, что им отрицались совершенные и неисчерпаемые — «на все времена» — формы и жанры. «До сонаты, токкаты или прелюдии многим надо бы дорасти», — иногда сетовал он, встречаясь с излишне формализованным отношением к структурированию «канонических» форм.

После Виолончельного концерта (1964) композитор ни разу не повторился не только на уровне оркестрового состава, но и по части конструкционного решения, даже если использовал сугубо классические (соната, симфония, концерт и т. д.) типы музыкального формообразования и жанры. М. Пришвин — с ним Б. Чайковский познакомился в детстве благодаря посредничеству А. Ф. Мутли — относительно литературного творчества, которое в нашем случае вполне допустимо уподобить музыкальному, писал: «Если у писателя есть *свое оригинальное содержание*, то он никогда не будет неоригинальным по форме» [8, 209] (курсив мой. — Ю. А.). Б. Чайковский нередко высказывал схожие мысли, едва ли не буквально повторяя Пришвина, но уточняя, что процесс формования, в том числе и тембрового, не может быть «дополнительным», «декоративно-оформительским»⁵. К слову, вместо привычного термина «архитектоника» он упорно использовал более лапидарное — *тектоника*, и призывал к тому же своих учеников. Дело, конечно, не в интересе композитора к геологии. Семантический объем этого термина представлялся Б. Чайковскому гораздо более широким. Музыкальное формование мыслилось им как органичный процесс *лого-тектонического* соотношения частей и целого.

Созданию ощущения лаконичного «стихотворного» построения Секстета способствуют не только упомянутые выше факторы, но и качество, во многом характеризующее индивидуальный стиль композитора, а именно — своего рода *поэтическая недоговоренность* каждой из четырех частей. Речь не идет о сознательной или случайной незавершенности композиционного развития. Напротив, исчерпанность поэтического повествования проявляется в том, что исход сочинения (или каждой отдельной части) как бы раздвигает архитектурные границы, словно за пределами свершившейся композиции жизнь музыкальных образов не обрывается, а иллюзорно продолжается. Нечто подобное свойственно и другим произведениям композитора (Поэма для оркестра «Ветер Сибири», «Музыка для оркестра», «Симфония с арфой»).

Для интерпретаторов Секстета конструкция цикла должна воплощать единство непрерывного, *сквозного симфонического становления*, как если бы речь шла об одностанной композиции с внутренними (парными) «архитектоническими

⁵ Определения Б. Чайковского.

рифмами» между частями (I–III; II–IV). Конечно, это возможно только в том случае, если мы стремимся «понять художественную форму как форму данного материала» [4, 284], а не как абстрактную, обманчиво универсальную жанрово-тектоническую схему «на все случаи жизни».

Одним из важнейших знаков стиля Б. Чайковского является его яркий, узнаваемый с двух-трех нот тематизм. Для автора Секстета эта многомерная сфера не ограничивается рамками мелодико-интонационного мышления. Как уже говорилось — а для Секстета это особенно важно, — каждый мотив обретает свойство своеобразной *интонационно-тембровой эмблемы*. В цикле преодолены классические типы интонационного и тембрового экспонирования, развития и обобщения, а точнее (в плане разработки мелодических и колористических образов), все это дается в некоем конденсированном, *центростремительном единстве*. Проблема интонирования для Б. Чайковского (и в камерном, и в оркестровом измерении) прочно связана с логикой тембрового развития. «У этой мелодии нет *своего лица*», — можно было услышать иногда от него, когда речь шла не только об интонационной, но и о колористической инфантильности в воплощении даже очень яркого мелодического рисунка. На одном из уроков кто-то из студентов повторил банальную максиму школьного «оркестроведения» о том, что «Берлиоз не был силен по части мелодического рисунка». Реакция Чайковского была мгновенной: «Автор “Троянцев” один из лучших мелодистов — в оркестре. Вот эту мелодию (*играет*) может исполнить только кларнет, а эту — только альт, а этот мотив — только унисонный хор меди... И все это высший пилотаж! Да, в мелосе Берлиоза напрочь отсутствует рынок, но краска и тембр в его оркестре — символы *инструментального интонирования*».

По мысли Б. Чайковского — и это подтверждается мелодической графикой Секстета, — в инструментальной палитре *только в определенном колористическом (тембровом) выражении* даже самый мимолетный интонационный образ обретает адекватный тип развертывания, который (согласовав движение, текстуру и колорит) мы называем *тембровым длением*. Инструментальность, берущиеся за исполнение Секстета, не должны обманываться точными обозначениями темпа и метрономическими указаниями в нотном тексте. Они важны, но достаточно условно отражают логику сложнейшей «*движенческой палитры*» — особенно того, что автор называл, «*свободой внутритактового пространства*» и музыкальным выражением «*короткого и длинного дыхания*»⁶. Впрочем, идеальным образцом — не для подражания, а для усвоения сложной «кардиограммы» движения в Секстете — является превосходная фондовая запись сочинения, выполненная солистами БСО им. П. И. Чайковского. Особенно это касается понимания сути *тембрового дления*, явленного в игре Э. Москвитиной (арфа). Найти адекватный тип движения многих эпизодов Секстета можно лишь в согласовании всех упомянутых факторов, в расшифровке темброво-мелодической пластики, когда иллюзорно статический, почти неподвижный тематический образ скрывает в себе инерцию (энергию) вихря, а весьма подвижные мелодические линии в различных тембровых ипостасях,

⁶ Термины Б. Чайковского.

напротив, воплощают медитативную созерцательность и т. д. Подобный феномен (антиномическое соотношение выразительных свойств тем различной пластической и движенческой этимологии) редок и в чем-то перекликается с явлением, о котором пишет В. Цуккерман: «Прислушиваясь к некоторым лирическим темам Шопена, мы замечаем, что их певучесть и даже нежность удивительным образом совмещаются с качествами, до известной степени противоположными, — собранностью, четкостью, даже строгостью. И наоборот — темы в характере активного, энергичного движения эмоционально насыщаются, обнаруживают то скрытые, то явные черты лиризма» [14, 142]. То же самое можно сказать о мелодических образах Секстета, с той разницей, что их свойства продуцируются не только ярким интонированием и ритмикой, но и *темброво-колористическим* обликом.

Б. Бриттен сделал остроумное замечание, которое невольно вспоминаешь, изучая Секстет для арфы и духовых, да и многие другие ансамблевые и оркестровые опусы Б. Чайковского: «Иногда, открыв “Зимний путь”, можно испытать чувство испуга. *Как будто на страницах почти ничего нет.* Не следует преувеличивать — *графика шубертовской музыки отчетливо видна*» [5, 27] (курсив мой. — Ю. А.). Нечто похожее ощущаешь, открывая партитуры Секстета, Третьего и Четвертого квартетов, Шести этюдов для струнных и органа, «Знаков Зодиака», «Музыки для оркестра» и многих других сочинений Б. Чайковского, в которых, фигурально выражаясь, «почти нет нот», или, говоря точнее, звуко-образные реалии значительно превосходят «визуальные ожидания». Подобный феномен не имеет ничего общего с расхожими представлениями о «механическом» минимализме.

Первая часть цикла (*Allegro*) объемлет огромное — по сути, оркестровое — пространство за счет того, что автор виртуозно трактует *тембровые* расстояния между отдельными голосами и их сочетаниями. Деревянные духовые инструменты (даже в сочетании с валторной) — это достаточно сжатый, весьма компактный темброво-акустический континуум. В каждой строфе *Allegro* он модифицируется. Для формирования подлинно оркестровой *глубины* звукового пространства принципиальное значение имеет огромное *тембровое* расстояние между двумя самыми «звонкими» элементами палитры — валторной и арфой. Эмблематическим для всего цикла является фанфарный мотив валторны, открывающий композицию и как бы пронизывающий все тембровое пространство «током высокого напряжения» [18, 42]⁷. Своеобразным ответом («выписанным реверберационным откликом»)⁸ на яркий валторновый «призыв» становится причудливый *текстурно-колористический микст* арфы (аккорды *pop arpegg.*) и кларнета (волнообразная фигурация). Несмотря на

⁷ Эпитет Р. Баршая, характеризующий музыку Б. Чайковского. Из письма Баршая Обществу им. Б. Чайковского. Фрагмент этого послания (небольшого мемуарного эссе) впервые опубликован Полом Ингремом на английском языке в американском журнале «Fanfare» в 2009 году [18, 42].

⁸ Выражение Б. Чайковского, употреблявшееся им в схожих ситуациях при анализе тембровой поэтики других композиторов.

высокий регистр, в котором реверберационные свойства арфы значительно уменьшаются, именно звучность струнно-щипкового инструмента создает эффект сверхкамерной широты тембрового континуума.

Арфа в Секстете воплощает тембровую и пространственно-перспективную силу, сравнимую со струнными в большом симфоническом оркестре. *Пространственнообразующую* роль струнно-щипкового инструмента великолепно чувствует Э. Москвитина, как, впрочем, и солисты-духовики, участвовавшие в первом исполнении Секстета. Это проявляется в том числе и в понимании специфики *цезур*, которые Б. Чайковский использует как своеобразные акустические, *световые окна*. Вплоть до середины ц. 2 все экспонирующиеся тембры предельно «оголены» и перспективно значительно удалены друг от друга. В начальном такте ц. 2 как бы «обнаженный» по своей звучности кларнет экспонирует короткий мотив-символ, интонационно-ритмическая пластика которого позволяет в считанные секунды определить авторство Б. Чайковского.

Для композиции, открывающей Секстет, да и для всего цикла важное значение имеет антифонная логика тембровой риторики и в целом — драматургии. Почти все тембровые строфы структурируются в проекции «звук — отзвук», «свет — тень», «вопрос — ответ» и т. д. Так, элементарный, казалось бы, *октавный микст* флейты и кларнета во второй половине микроэпизода (ц. 2) значительно раздвигает сопрановый регистр тембрового пространства, при этом как бы мгновенно перемещая звучность «сольного» кларнета на самое близкое расстояние — к «авансцене» тембровой палитры. Почему это происходит? В предыдущих тактах — в среднем регистре — звучал лишь солирующий кларнет (*P, dolce*), фокусируя на себе весь тембровый континуум, как бы «овеществляя» огромное пространство вокруг. Б. А. Чайковский, анализируя музыку учеников (и не только), сетовал иногда на непонимание перспективно-пространственной и, как он чаще всего выражался, — «оптической» сущности *сольных* красок. У него была даже собственная, своеобразная шкала *оптических градаций* («перспективных позиций»): первый, второй, третий «планы», «тембровая авансцена», «тембровый задник» и т. д. и т. п.

Композитор полагал бессмысленным анализ своей музыки — по крайней мере, камерно-инструментальной и оркестровой — вне этих коннотаций⁹.

Солирующий кларнет (в обозначенных регистровых и динамических условиях) звучит *из глубины* тембрового пространства. Октавное сопряжение кларнета и флейты мгновенно преобразует *звучащую краску* и ее «перспективную позицию». Значение имеет, конечно же, не преодоление инерции сложившегося монодического контекста, а именно точное понимание функций колористических трансформаций в «оптических модификациях» палитры. Если предположить, что в качестве микшируемого голоса к кларнету добавилась бы не флейта (в «прозрачном» октавном миксте), а, например, гобой, произошло бы нечто обратное: новая краска обрела бы свойства перспективного («оптического») *удаления*. Анализируя одну из дирижерских интерпретаций «Шехеразады» Римского-Корсакова, автор Секстета заметил: «Как это грустно, когда профессиональный музыкант не понимает, что звучности в оркестре перемещаются не потому, что музыканты передвигаются по сцене. Он (дирижер. — Ю. А.) выжимает из сольной скрипки тембровую силу всей струнной группы, не подозревая, что *громко и ярко* — не одно и то же. Но главное даже не в этом: сольная скрипка у Корсакова — это краска, как бы *выходящая* за условные *перспективные позиции* оркестра. Глупо и непрофессионально мыслить ее как *соло над* каким-то аккомпанементом. Мы много говорили об этом с К. П. Кондрашиным, и он был со мной согласен». Для Б. Чайковского подобные, как он выражался, *оптические модификации* — одно из важнейших средств естественного расширения тембровой лексики и в оркестре, и в камерно-инструментальных жанрах.

Наконец, в ц. 5. стаккатирующая флейта озвучивает еще один иконографический мотив-символ, который далее (по слову Б. Чайковского) «обрастает судьбой», то есть контрапунктически, темброво, пластически сопрягается со всеми элементами музыкального повествования. Антифонная («многохорная», по сути) логика сохраняется и здесь — в элементарных по внешнему рисунку, но ярких по звучанию *темброво-световых* переключках арфы и флейты (ц. 5).

2

⁹ Опыт выдающихся дирижеров (Р. Б. Баршай, Э. А. Серов и др.), с которыми приходилось обсуждать проблему «оптики» и «перспективно-пространственного» облика оркестра, говорит о том, что эти принципы универсальны относительно анализа музыки всех крупных оркестровых мастеров.

Б. Чайковский считал духовой квинтет (деревянные инструменты с валторной) — при его богатейших «природно-пластических» свойствах — одним из самых сложных и в определенном смысле опасных для композитора. По мысли художника, многие современные авторы, обращаясь к этому составу, забывают о том, что даже в широком регистровом охвате деревянные духовые имеют обыкновение значительно сужать тембровый континуум и производить эффект весьма дискомфортной «тембровой навязчивости». Не этим ли объясняется то, что пластический рельеф Секстета постоянно трансформируется? Непрестанно варьируется плотность даже «стабильных» ансамблевых измерений — таких, например, как *tutti* духового состава. В одном случае это как бы «расщепленная» ткань (первые четыре такта ц. 7); в другом — тотальная ритмопластическая и интонационная симметрия и мгновенное антифонное разделение *tutti* на «тембровые пары» (пятый и шестой такты ц. 7); и наконец — полифоническое сопряжение «парных антифонов» с перспективно выделенной экспрессивной линией валторны (ц. 8). Непрерывность тембрового дления подчеркивается неожиданными тембровыми модуляциями, в которых основную роль играет арфа, а точнее — ее строго нормированные включения, мгновенно преображающие звуковую палитру. Так, по-настоящему оркестрово трансформируется тембровая текстура, когда в ц. 9 арфа неожиданно вводится в палитру как краска, отнюдь не механически дублирующая отдельные духовые партии (кларнет и фагот), а своеобразно *подсвечивающая* их и за счет этого — сообщающая тембровой текстуре волшебный колорит.

Подобное микширование можно назвать *люминесцентным* (световым), поскольку автор стремится не к образованию принципиально нового колористического измерения, а к трансформации свето-тембровой насыщенности палитры. Изменения *световой насыщенности* — без опасений впасть в метафорическое преувеличение — можно назвать люминесцентной (светотеневой) артикуляцией тембровой палитры. Именно так именовал подобную практику автор Секстета.

Арфа, будучи основным средством кардинальных изменений образов пространственности в Секстете, трактуется по-разному: как инструмент, с одной стороны, реверберационно «объемлющий» весь духовой состав, а с другой — своеобразно отстоящий от него, иногда даже «отталкивающий» его. Интересно в этом контексте наблюдение Б. Чайковского, высказанное им по поводу Третьей симфонии Сен-Санса: «Вот где открытия: орган в одном случае акустически, пространственно *вмещает* в себя весь оркестр, в другом — незаметно *подсвечивает* его изнутри, и наконец — противостоит оркестру как самостоятельная сила»¹⁰. В сопряжении арфы и духовых у Б. Чайковского происходит нечто подобное. Инструменталистов, привыкших к «лексическим» штампам во всем, что касается концертной фактуры арфы, удивит тотальное отсутствие подобных «заменителей мыслей и образов» (выражение Б. Чайковского) в Секстете. В этом сочинении нет того, что в отношении арфы можно с известной долей иронии назвать «рамплиссажно-полоскательным» началом. И дело не в том, что композитор исключал возможность арпеджирования, не говоря уже о глissандо, да и других, специфически арфовых типах звукоизвлечения. Речь идет о строгой поэтической нормированности подобных эффектов, нередко использующихся как сугубо декоративные средства. В этом смысле неожиданно и свежо звучат ниспадающие глissандо арфы, сопряженные с арфовыми же мощными аккордами в ц. 22 (кульминационном эпизоде Allegro).

4

Секрет нетривиальности в использовании, казалось бы, обычных средств скрыт в ярком *темброво-текстурном миксте* арфы и туттийного блока духовых.

¹⁰ Б. Чайковский вспоминал, как обсуждал это с органистом С. Дижуром и дирижером Э. Серовым.

В этих сверкающих, словно перехлестывающих друг друга тембровых волнах заключен не только живописный, но и драматургический смысл. Первый же туттийный «всплеск» — это тембровая «точка золотого сечения» композиции, после чего (при сохранении общего характера движения) экспрессия неуклонного движения к развязке усиливается кратно и разрешается в заключительном двутакте (в туттийном, подчеркнуто регистровом — верхний и нижний «этажи» — антифоне).

Вторая часть (*Andante sostenuto*) — лирический центр цикла. Было бы крайним упрощением искать в музыке *Andante* хоть какое-то — даже весьма отдаленное — «фольклорное» начало. «Песенность» прочно связана в этосе Б. Чайковского с молитвенной созерцательностью.¹¹ Интонационные образы заставляют вспомнить некоторые знаковые — трансцендентные — мотивы «Музыки для оркестра». Для всей пьесы особое значение имеет «двухорное» разделение пространства: камерный, предельно интимный «акустический интерьер» (выражение Б. Чайковского) духовых и бездонно-неизмеримый континуум арфы. Подобное антифонное «разделение» не является следствием тембровой модуляции (в рамках схожей инструментальной ткани у арфы и духовых). Действительно, арфа в начале части исполняет тот же материал, который только что прозвучал у духовых. Но это само по себе ни в малейшей степени не влияет на характер темброво-акустического сопряжения двух «тембровых блоков», осмысленных как удаленные друг от друга тембровые «полюса». Значение имеет открытое противопоставление сильного «реверберационного излучения» арфы и предельной акустической компактности (и даже «сухости») духовых. Расстояние между этими «полюсами» грандиозно, как если бы воплощало расстояние между небом и землей. «Слишком близко!.. Это какой-то *промежуток*, а хотелось бы измерить здесь пространство между небом и землей», — говорил иногда композитор, замечая в обыденном тесситурном разрыве попытку инсталляции пространственного размаха.

Б. Чайковский явил в своем оркестровом творчестве настоящую *апологию* тембрового микширования (от неординарного смешивания чистых красок до причудливых сопряжений различных темброво-световых аберраций). Ресурсы подобной колористической работы в камерно-инструментальном ансамблировании, возможно, и уступают оркестровым, но не у автора Секстета. Достаточно упомянуть миксты колеблющейся (короткие фигурации шестнадцатыми) флейты и бесплотных арфовых флажолетов в ц. 38, 45 и 47 (см. пример 5 на с. 140).

¹¹ Обманчивое исклечение составляют лишь некоторые ранние оркестровые партии композитора, в которых действительно используется фольклорный материал. Но и там преодолевается ощущение явных жанрово-этнографических цитаций. Заимствованный тематизм трактуется и воспринимается как сочиненный самим композитором. Не раз именно в ранние годы автор «Фантазии на русские народные темы», «Славянской рапсодии» и «Английского каприччио» подвергался остракизму советской критики за слишком вольную интерпретацию фольклорного материала. Характерным был призыв Б. Чайковского-педагога к ученикам: «Ничего не брать напрокат; ни к чему не приспосабливаться потребительски, особенно к фольклору».

Казалось бы, нет ничего экстраординарного в смешивании эфемерного флейтового тембра и прозрачно-невесомых флажолетов арфы. В чем же *поэтическое* своеобразие этой краски? Значение имеет не только прозрачная *тембровая лессировка*¹² (флажолеты арфы, высокий регистр флейты и дробная — колеблющаяся, как пламя свечи, — текстура духового инструмента), но, фигурально выражаясь, *тембровая поверхность*, на которую «наносится» микст арфы и флейты. В ц. 38 и 45 это «незримая», как бы скрытая валторновая педаль, в ц. 47 (последний двутакт композиции) — неподвижный фон валторны и кларнета (см. пример 6).

5

6

Andante sostenuto (♩ = 56)

Fl. *fp* *fp* *fp*

Cl. (B) *ppp*

Cor. (F) *ppp*

Arpa *p*

«Свойство поверхности *глубоко предопределяет способ нанесения краски* и даже *выбор самой краски*» [13, 54] (курсив мой. — Ю. А.), — эта мысль священника П. Флоренского, размышлявшего о пластических свойствах красок в иконописи, как нельзя лучше объясняет логику тембрового мышления Б. Чайковского в обозначенных эпизодах, тем более что в самой музыке *Andante sostenuto* запечатлен отнюдь не бытовой, а созерцательный, исповедальный тип лирики. Для стилистически адекватной интерпретации *Andante sostenuto* принципиально важно чувствовать «звуко-вес» отдельных (чистых и смешанных) тембровых измерений и то, как это отражается на типологии движения.

¹² Автор Секстета неоднократно использовал эту метафору как вполне определенный термин. «В изобразительном искусстве мощным фактором колористического усиления палитры является сам *способ нанесения* красок, который, по признанию многих художников, выражает интимное восприятие цвета каждым живописцем. Способы нанесения весьма различны — от прозрачного до чрезвычайно плотного или “рыхлого”. Всевозможные лессировки, игра с рельефом красочного слоя могут создавать фантастические колористические эффекты даже при сдержанной цветовой гамме. Аналогичные явления естественны и для оркестрового письма и чрезвычайно важны именно в сфере тембрового микширования. Оркестр Б. Чайковского красноречиво об этом свидетельствует. *Фактурный, агогический образ тембра* в оркестре можно условно сравнить с характерностью ударов кисти художника. Нет ничего удивительного, что именно по этим свойствам — и в музыке, и в изобразительном искусстве — можно быстро и точно определить авторский оркестровый почерк. *Агогическая лессировка* становится у Б. Чайковского одним из самых действенных способов расширения колористической многомерности оркестрового звучания» [2, 77].

Третья часть (*Allegro*), при том что ее текстурно-пластический образ кардинально трансформирует тембровую палитру всего цикла, мыслится как архитектурная «рифма» первой части. Логика антифонного разделения пространства, своеобразная тембровая риторика, включающая в себя, как уже говорилось, не только колористический контраст, но и тончайшую разработку светотени, доведена в *Allegro* до абсолютного выражения. Текстурно-пластическая палитра и характер всех колористических сопряжений подчинены идее *звукотембрового дивизионизма*. Инструментальный пуантилизм — одно из ярчайших свойств тембровой поэтики Б. Чайковского. Достаточно вспомнить Вторую симфонию, Тему и восемь вариаций, Скрипичный и Фортепианный концерты, Поэму для оркестра «Подросток» и многие другие сочинения композитора, в которых подобный живописно-пространственный принцип находит неординарные решения. Тембровый пуантилизм трактовался композитором как возможность принципиально новой организации инструментального континуума, ничего общего с «распадом», «разрушением» не имеющей.

Allegro (♩ = 88) 48 7

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. (B) *p*

Fag. *p*

Здесь не место уходить в рассмотрение этимологии звукотембрового дивизионизма в общеисторическом музыкальном контексте. Это задача отдельного масштабного исследования. На вопрос одного из учеников: у кого из предшественников Б. Чайковский воспринял подобную «живописно-тембровую технику», автор Секстета лаконично и весьма строго ответил: «Не ищите лобовых контекстов и сравнений. Не ищите бесконечных подобий. Воспринял... у собственной природы. Так слышу. Не все можно подглядеть. Да и не стоит подглядывать! Эстетический вуайеризм — болезнь». Сегментарное, почти атомарное членение инструментальных фраз, благодаря логике сугубо тематического (мелодического) развертывания, не приводит у Б. Чайковского к неконтролируемому и тем более спорадическому расщеплению тембровой ткани и, как следствие, к ощущению пространственного распада, хаоса, что иногда случается, когда «пуантилизма больше на бумаге, нежели в реальном звучании»¹³. Напротив, пуантилизм Б. Чайковского способствует строжайшей организации тембрового пространства, в котором *оптические метаморфозы*

¹³ Слова Б. Чайковского.

(неожиданные, иногда головокружительные *приближения, удаления, взлеты, спады* и т. д.) — одна из ипостасей непрерывного *тембрового дления*. По-настоящему оркестровой палитру *Allegro* делает еще один элемент тембровой поэтики — пластическая, колористическая, пространственно-перспективная разработка *октавных унисонов*.

8

49

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Detailed description: This musical score shows measures 49 through 54 for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), and Bassoon (Fag.). The music is in 3/4 time and features a series of octave unisons. The notes are: G4 (measures 49-50), A4 (51-52), B4 (53), and C5 (54). The instruments are arranged in a stack, with the Flute on top and Bassoon on the bottom. The notation includes stems, beams, and dynamic markings.

Идея тембрового унисона (как некоего символического знака) волновала Б. Чайковского в течение всего творческого пути. И это естественно для художника, искавшего исключительно внутренние, органичные (отнюдь не механические, сугубо технологические) способы расширения тембровой палитры и музыкального языка в целом. Речь идет не только об «Унисоне»¹⁴ из Камерной симфонии (1967), но и о большинстве опусов композитора для оркестра, начиная с Первой симфонии (1947). В третьей части Секстета преобладают именно *октавные унисоны* (за исключением нескольких тактов в ц. 75, где флейта, гобой и кларнет соединены в тотальный, своеобразно «звонкий» *колористический* конгломерат.

9

75

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Arpa

Detailed description: This musical score shows measures 75 through 78 for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), and Arpa. The music is in 3/4 time and features a total octave unison. The notes are: G4 (measures 75-76), A4 (77), and B4 (78). The instruments are arranged in a stack, with the Flute on top and Arpa on the bottom. The notation includes stems, beams, and dynamic markings (f).

¹⁴ Название второй части сочинения.

У Б. Чайковского *октавное сопряжение* голосов никогда не бывает спонтанным, колористически нейтральным или вынужденным. Даже там, где, по афористическому выражению самого Б. Чайковского, «*октавы воплощают предельную плотность звучания*», искомая цель — максимальная *световая проницаемость* тембрового пространства. Октава как интервальное соотношение различных тембров в этом смысле является для Б. Чайковского символическим знаком *прозрачности* при любой — сверхплотной или разреженной — инструментальной текстуре. Композитор довольно часто повторял ученикам максимуму Д. Д. Шостаковича, звучавшую на его уроках: «*Октавное изложение — это не фактура для ленивых. Это или предельная плотность в напряженном тембровом изложении (у Глюка, например)*¹⁵, или максимальная прозрачность (Шуберт)»¹⁶. Тембровый пуантилизм и чистота палитры превращают музыкальное развертывание в подобие причудливых световых аберраций. Для композиции, предвещающей финал цикла, характерен взволнованный, своеобразно «стенокардический»¹⁷ тип движения. Этому способствуют не сбой в метрике (весьма строгой и стабильной, обеспечивающей непрерывность развертывания), а значительные оптические, свето-тембровые метаморфозы. Для качественной интерпретации Allegro особое значение имеет верное представление о сопряжении инструментальной агогики и светотеневой артикуляции. Именно это поможет найти оптимальные решения там, где даются лишь намеки на различные трансформации динамики, а на самом деле — на проявления силы и эфемерности, яркости и приглушенности, экспрессии и бесплотности звуковых образов.

Финал цикла (Largo) по лапидарности композиционного формования и образной насыщенности напоминает небольшое четверостишие, вмещающее в себя целый мир. Здесь сходятся и по-новому *высветляются* все содержательные и выразительные элементы, экспонировавшиеся в предыдущих частях. Трансформируется антифонное, светотеневое сопряжение арфы и духовых. Своеобразные свето-тембровые «расслоения» инструментальной палитры напоминают многочисленные зеркальные отражения. Едва ли не в каждой «тембровой строфе» меняется не только колористический облик палитры, но и ее световое наполнение, пространственный образ. После *вязкого, «оркестрово» экспрессивного*, туттийно-духового зачина следует череда темброво-пространственных модуляций (см. пример 10).

Разреженность «инструментальной атмосферы»¹⁸ в ц. 80 — это, используя афористическое определение композитора, «световой отзвук» экспрессивного зачина. Автор «играет» на грандиозности темброво-акустического расстояния

¹⁵ И у того же Шостаковича.

¹⁶ Эту мысль Шостаковича приходилось слышать не раз и от первого и единственного ассистента Д. Д. Шостаковича в Московской консерватории — Н. И. Пейко.

¹⁷ Выражение Б. Чайковского.

¹⁸ Определение автора Секстета, которым он часто пользовался, анализируя музыку других авторов.

между линией валторны и короткими, прерывистыми «вздохами» флейты (флажолеты, см. пример 11).

Струнно-щипковый инструмент, своеобразно *продолжая*, как бы отражая звучности духовых, значительно раздвигает границы тембрового пространства. И это подлинно метафорическое — *симфоническое* пространство огромного, но *прозрачного* оркестра, а не скромного камерного ансамбля. Безбрежность воссоздаваемого композитором звукового объема лишь усиливает интимно-исповедальный характер музыки, в которой *боль преобразуется в свет*. Пожалуй, именно этим обстоятельством объясняется ощущение *трагического* — «*пушкинского мажора*»¹⁹, что характерно для многих сочинений композитора.

Небесмысленность бытия — краеугольный камень этоса Б. Чайковского. Концепты жизни и смерти обретают в творчестве композитора — и Секстет это ярко подтверждает — совсем не «театральное» и, как выражался сам композитор, — «отнюдь не реквизитное, по случаю» воплощение. В этом смысле короткий финал являет собой образец строгой созерцательной отстраненности. Так может звучать сновидение ребенка; так может быть передано в музыке предощущение исхода души. По мысли поэта, «во всем великом, что людьми было написано, смерть видимо или невидимо присутствует. Она не всегда тема, но *она всегда фон*, как и в нашем существовании» [3, 97] (курсив мой. — Ю. А.). Б. Чайковский неоднократно цитировал эти слова Георгия Адамовича, а главное — в большинстве своих сочинений находил *свой язык* для их музыкального воплощения.

Шведский журналист и музыкальный обозреватель Томас Рот, который несколько лет возглавлял редакцию авторитетного европейского журнала «Opus», в коротком релизе, посвященном сочинениям Б. Чайковского, относительно последней оркестровой партитуры композитора — «Симфонии с арфой» — употребил лаконичный, но весьма точный эпитет: «*поэзия и сила*» [19, 73]. Прощальный камерный опус для арфы и духовых — и это роднит его с Симфонией — воплощает аналогичное, отнюдь не антиномическое соотношение.

«В творческой направленности Б. Чайковского ценно стремление не разрушить, а развить сложившийся музыкальный язык <...>» [10, 25], — замечает Г. Серова — автор единственного исследования, посвященного вопросам *исполнительского анализа* камерных сочинений Б. Чайковского. Это так, при том что стиль и профессиональный этос композитора далек от грубого «механического» охранительства. Своим ученикам Борис Александрович часто говорил: «Канонические нормы мешают только дилетантам. Но овладев правилом, необходимо преодолеть его, ничего не разрушая, бережно

¹⁹ Определение, которое Борис Александрович чрезвычайно ценил, принадлежит известному поэту и критику С. Серапину (наст. имя — Сергей Александрович Пинус). Широко известным оно стало благодаря восторженной реакции на «новый термин» со стороны поэта, главы «Парижской ноты» и крупнейшего критика русского литературного зарубежья Г. Адамовича в его знаменитых «Комментариях» [3, 97].

Largo (♩ = 50)

прислушиваясь ко всему значительному, что было сделано до тебя. Только в этом случае есть шанс сказать что-то *свое* и действительно *новое*».

Использованная литература

1. *Абдоков Ю.* У истоков поэтики оркестра. Вестник ПСТГУ. Серия V: вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 45. С. 181–207.
2. *Абдоков Ю.* Поэтика цвета и колорита в оркестре Бориса Чайковского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 71–78.
3. *Адамович Г.* Собрание сочинений: в 18 т. Т. XIV: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М.: Дмитрий Сечин, 2016. 624 с.
4. *Бахтин М.* Избранное. Том I: Автор и герой в эстетическом событии. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 544 с.
5. *Бриттен Б.* Получая первую премию Аспена // Музыка и время. Мысли о современной музыке. М.: Советский композитор, 1970. 232 с.
6. *Вальтер Б.* О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 176 с.
7. *Ионеско Э.* Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением. СПб.: Симпозиум, 1999. 464 с.
8. *Пришвин М.* Ранний дневник. 1905–1913. СПб.: Росток, 2019. 800 с.
9. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
10. *Серова Г.* Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. 25 с.
11. *Степун Ф.* Встречи. М.: Аграф, 1998. 256 с.
12. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
13. *Флоренский П., свящ.* История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. 623 с.
14. *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1970. 464 с.

15. *Anderson M.* Boris Tchaikovsky // CD Reviews // Tempo. Vol. 62. No. 246 (Oct., 2008). P. 81–87.
16. *Culot H.* Boris Tchaikovsky. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/sept08/cr991091.htm> (дата обращения: 20.07.2020).
17. *Harnoncourt N.* Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg usw.: Residenz Verlag, 2009. 269 S.
18. *Ingram P.* Getting to know Boris Tchaikovsky // Fanfare. Vol. 32. No. 5 (May/June 2009). P. 42–51.
19. *Rotte T.* Spana in... Boris Tjajkovsky! Rysslands doldis skapade djupt personlig music // Opus. 2006. No. 6. Malmo, Konungariket Sverige. S. 72–73.

References

1. Abdokov, Yu. (2019). U istokov poetiki orchestra [The Origins of “Orchestral Poetics”]. *Vestnik PSTGU. Seriya V: voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva* [Journal of Saint Tikhon’s Orthodox University. Series 5: Questions of History and Theory of Christian Art], No. 45, 181–207. (in Russian).
2. Abdokov, Yu. (2020). Poetika tsveta i kolorita v orkestre Borisa Chaykovskogo [Poetics of Colour and Tone in the Orchestral Works of Boris Chaykovsky]. *Yuzhno-Rossiyskiy Muzykal’nyy Al’manakh* [South-Russian Musical Almanach], No. 1, 71–78. (in Russian).
3. Adamovich, G. (2016). Esseistika 1923–1971 [Essays 1923–1971]. In *Adamovich, G. Sobranie sochineniy: v 18 t. T. XIV: Kommentarii (1967)* [Collected Works: in 18 vols. Vol. 14: Commentary]. Moscow, Dmitriy Sechin. (in Russian).
4. Bakhtin, M. (2017). *Izbrannoe. T. I: Avtor i geroy v esteticheskom sobytii* [Selected Works. Vol. I: An Author and a Hero in Aesthetical Event]. Moscow, Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (in Russian).
5. Britten, B. (1970). Poluchaya pervuyu premiyu Aspenu [On Receiving the First Aspen Award]. In *Muzyka i vremya. Mysli o sovremennoy muzyke* [Music and Time. Thoughts on Contemporary Music]. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 217–229. (in Russian).
6. Val’ter, B. (1962). O muzyke i muzitsirovanii [On Music and Music-Making]. In *Ispolnitel’skoe iskusstvo zarubezhnykh stran. Vyp. I* [Performing Art of Foreign Countries. Vol. I]. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, 3–118. (in Russian).
7. Ionesco, E. (1999). *Sobranie sochineniy. Mezhdru zhizn’yu i snovideniem* [Collected Works. Between Life and Dream]. Saint Petersburg, Simpozium. (in Russian).
8. Prishvin, M. (2019). *Ranniy dnevnik. 1905–1913* [Early Diaries. 1905–1913]. St. Petersburg, Rostok. (in Russian).
9. Sviridov, G. (2002). *Muzyka kak sud’ba* [Music as a Fate]. Moscow, Molodaya gvardiya. (in Russian).
10. Serova, G. (1994). *Kamernoe tvorchestvo Borisa Chaykovskogo (Nekotorye aspekty ispolnitel’skogo analiza)* [Chamber Music of Boris Chaykovsky (Some Aspects of Performer’s Analysis)]. Abstract of Ph. D. diss. St. Petersburg, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. (in Russian).
11. Stepun, F. (1998). *Vstrechi* [Meetings]. Moscow, Agraf. (in Russian).
12. Stravinskiy, I. (2004). *Khronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow, ROSSPEN. (in Russian).

13. Florenskiy, P., svyasch. (2017). *Istoriya i filosofiya iskusstva* [History and Philosophy of Arts]. Moscow, Akademicheskii proekt. (in Russian).
14. Tsukkerman, V. (1970). *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy* [Musical-Theoretical Essays and Sketches]. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
15. Anderson, M. (2008). CD Reviews / Boris Tchaikovsky. *Tempo*, Vol. 62, No. 246, 81–87.
16. Culot, H. (2008). *Boris Tchaikovsky*. Available at: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/sept08/cr991091.htm> (accessed 20.07.2020).
17. Harnoncourt, N. (2009). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. Salzburg, Residenz Verlag.
18. Ingram, P. (2009). Getting to know Boris Tchaikovsky. *Fanfare*, May/June 2009, Vol. 32, No. 5, 42–51.
19. Rotte, T. (2006). *Spana in... Boris Tjajkovsky! Rysslands doldis skapade djupt personlig musik*. Opus, No. 6, 2006, 72–73.

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА НИКИФОРОВА*Aelen__832@mail.ru*

редактор Научно-аналитического отдела Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

ORCID: 0000-0003-1313-2232

ELENA A. NIKIFOROVA*Aelen__832@mail.ru*

Editor at Research Analytics Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0003-1313-2232

АННОТАЦИЯ**Балет «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» Н. Н. Каретникова в контексте европейской культурной традиции**

В статье подробно рассматриваются содержание и партитура балета Н. Каретникова «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер». На основе нотных материалов — изданного клавира и двух авторских рукописей партитуры, а также эпистолярного наследия композитора, раскрываются особенности содержания балета, отразившего в себе мотивы старинной карнавальной традиции. В концепции музыки балета были претворены особенности художественного мышления, сформировавшегося под влиянием неклассического направления западноевропейской культуры, к которому относятся такие творческие системы, как симфоническая концепция Г. Малера, полифонический роман Ф. М. Достоевского и додекафонная техника композиции А. Шёнберга. Также в исследовании раскрываются особенности претворения карнавальных мотивов в кинофильме «Скверный анекдот» (реж. А. Алов и В. Наумов), музыкальной основой которого стали фрагменты партитуры балета «Крошка Цахес».

Ключевые слова: Николай Каретников, музыка балета, балет «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер», неклассическое художественное мышление, карнавал, Э. Т. А. Гофман, Г. Малер, А. Шёнберг, додекафония, вариационность, фильм «Скверный анекдот».

ABSTRACT**The Ballet “Little Zaches Called Cinnabar” by N. N. Karetnikov in the Context of European Cultural Tradition**

The article elaborates on the content and score of the ballet “Little Zaches Called Cinnabar” by Moscow composer Nikolai N. Karetnikov. On the basis of the notes (the published clavier and two copyrighted manuscripts of the score, as well as the composer’s epistolary heritage) the peculiarities of the content of the ballet, which embodies the motives of the old carnival tradition, are revealed. The concept of ballet music included the particularities of artistic thinking, formed under the influence of the non-classical direction of European culture, which also included creative systems such as G. Mahler’s symphonic concept, F. M. Dostoevsky’s polyphonic novel and A. Schoenberg’s twelve-tone technique. Also, the study reveals the peculiarities of the implementation of carnival motifs in the film “Bad Anecdote” by A. Alov and V. Naumov, the musical basis of which became fragments of the score of the ballet “Little Zaches”.

Keywords: Nikolai N. Karetnikov, ballet music, ballet “Little Zaches Called Cinnabar”, non-classical direction, carnival, E. T. A. Hoffmann, G. Mahler, A. Schoenberg, dodecaphony, variation, film “Bad Anecdote”.

Елена Никифорова

БАЛЕТ Н. Н. КАРЕТНИКОВА «КРОШКА ЦАХЕС, ПО ПРОЗВАНИЮ ЦИННОБЕР» В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Балет «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» ор. 20 Николая Каретникова (1930–1993) являет собой редкий для данного жанра пример воплощения в музыке уникальной авторской философско-эстетической концепции. В его партитуре¹ нашли претворение ведущие особенности художественного мышления композитора, сформировавшегося под влиянием канонов европейской культурной традиции и сопоставимого по своей направленности с полифоническим романом Ф. М. Достоевского, симфонической концепцией Г. Малера и додекафонной техникой композиции, разработанной А. Шёнбергом.

Балет создавался в 1964–1967 годах по заказу балетмейстеров Наталии Касаткиной и Владимира Василёва. Однако на сцене произведение оказалось невостребованным — причиной тому послужил сложный социально-политический подтекст сюжета, в основу которого легла одноименная сказочная повесть Э. Т. А. Гофмана². Затрагиваемые в истории о Цахесе темы³ были для Каретникова столь насущны, что в одном из интервью по случаю российской премьеры балета он отметил: «Я воспринимаю этот сюжет как мою личную войну с обывательщиной» [17, 45].

¹ Автор данной статьи выражает признательность вдове композитора Ольге Юрьевне Каретниковой и его сыну Антону Николаевичу Каретникову за предоставленную возможность ознакомиться с рукописями партитуры и аудиозаписью балета, а также с нотными материалами к кинофильму «Скверный анекдот», без которых подготовка настоящей публикации была бы невозможна.

² Балет «Крошка Цахес» стал третьей совместной работой молодых хореографов с композитором. В отличие от их первых двух балетов — «Ванина Ванини» (1961) и «Геологи» (1964), с успехом представленных на сцене Большого театра, его ожидала более скромная сценическая судьба. Мировая премьера состоялась в Ганновере в 1970 году, на родине композитора зрители увидели балет только в 1983 году.

³ В либретто, написанном Касаткиной и Василёвым, была сохранена остросоциальная проблематика, воплощенная средствами гротеска и едкой сатиры. Вопросы неравенства и дисгармонии в обществе, в котором благосостояние достигается лестью и обманом, почет и слава достаются бездельникам, а поэты и ученые подвергаются унижениям и гонениям, остроумно подчеркнули неизбежное несовершенство человеческой природы с ее бесчисленными слабостями и заблуждениями.

ПОИСКИ ВЕРНЫХ ПУТЕЙ

Интерес к воплощению в музыке сюжета сказки Гофмана явился для композитора следствием изменений в его художественном мышлении, произошедших в начале творческого пути, в шестидесятые годы, в результате кардинальных перемен в мировоззрении. С одной стороны, после исторического XX съезда КПСС в 1956 году, на котором был развенчан культ личности Сталина, Каретников неожиданно для себя осознал лживость и противоречивость общества, в котором он жил⁴. Покорно принять окружавшее его двоемыслие композитор не смог⁵. С другой стороны, пришло понимание бессмысленности сочинения музыки в традициях того академического советского стиля, которого он придерживался во время обучения в консерватории и в первые годы самостоятельного творческого пути⁶.

Открытие индивидуального художественного метода было постепенным. Прежде всего в своих композициях Каретников стремился избавиться от расхожих мелодических, гармонических, фактурных приемов и стандартных решений в области формы. Источниками нового подхода стали композиционные принципы, обнаруженные в музыке европейских мастеров. Позже он вспоминал об этом: «Как-то ни с того ни с сего открыл оставшийся от бабки сборник песен Шуберта⁷. И “открыл” его для себя... Два года я играл и пел его песни, не прикасаясь к нотной бумаге. Появилось ощущение: всё, что я знаю о композиции — школьная премудрость, не более того. Шуберт показал мне, что музыкальная форма есть производное от тематического материала» [19, 55]. В дальнейшем Каретников стал «обучаться» у И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Р. Вагнера, А. Брукнера и других композиторов, как он отмечал, немецкой и венской школы.

Одним из любимейших композиторов стал Малер, наследие которого оказало особое влияние на формирование творческих принципов Каретникова. Произведения гениального австрийца были для молодого музыканта воплощением безграничной авторской свободы: в малеровских симфонических концепциях, облеченных в разнообразные формы-процессы с персонифицированной трактовкой оркестровых средств и непрерывным развитием тематизма на протяжении всего сочинения Николаю Николаевичу открылся богатый источник вдохновения,

⁴ В интервью А. Голубевой Каретников вспоминал: «Я рос здоровым, правозерным, был комсоргом в школе, потом в консерватории, молился на Сталина. В моей семье никто не пострадал, так что жизнь казалась прекрасной» [7, 16].

⁵ «Первый удар случился в 48-м — те самые постановления... Прокофьева и Шостаковича я слушал и почитал как Великих Мастеров. И вот сверху, с высоты, равной солнцу, спускается Постановление об опере Вано Мурадели “Великая дружба”, где сказано, что Прокофьев, Шостакович, Шебалин — композиторы вредные и порочные. Это не укладывалось в голову: с одной стороны, Великие Мастера, с другой — Великое Правительство во главе с Великим Вождем... Удивительно, но голова не раскололась. Оказалось, можно жить с двойным сознанием. Это страшное двоемыслие длилось долго, до тех пор, пока я не узнал правду» [там же].

⁶ «Ученик В. Шебалина — ученик отнюдь не формальный <...> — он получил крепкую профессиональную выучку в духе заветов той ветви русской школы, у истоков которой стояли Римский-Корсаков и Глазунов» [21, 7].

⁷ Бабушкой композитора была известная русская оперная певица (сопрано), заслуженная артистка императорских театров Мария Адриановна Дейша-Сионицкая (1859–1932).

основанный на особом, как он осознал, «истинном» художественном мышлении. По определению И. А. Барсовой, такой творческий подход принадлежит к «иной», «неклассической» струе искусства, которая проходит через всю его историю» [2, 12]; он воплощает в себе «сближение взаимоисключающего, разнородного, высокого и низкого, серьезного и смешного, духовного и телесного... нагромождение музыки всех родов, соединение взаимоисключающего — ученого и варварского, грубого и утонченного, строгости и несвязности» [там же, 13]⁸.

Произведения Малера стали для Каретникова образцами претворения «неклассического» художественного мышления в музыке. Они рельефно обнажали характерную для многих авторов немецкой школы логику, истоки которой кроются в старинной традиции площадного народного гулянья, той самой, что вдохновляла писателей неклассической линии в искусстве, в том числе Жан Поля, Гофмана и Достоевского.

Кульминацией поисков Каретникова стало знакомство с сочинениями композиторов нововенской школы. Позднее он вспоминал: «Мне хотелось найти ключ того, что в великой классической музыке обозначало единство сочинения. До тех пор, пока я не услышал музыку новой венской школы. А это серийная додекафония — техника, которую А. Шёнберг вывел из практики Баха, Бетховена и Вагнера. Она подразумевает метод сочетания и перестановки <...> тех элементов, которые есть у тебя в главном музыкальном материале, в твоей главной мысли. И всё сочинение

⁸ «Неклассическое» художественное мышление обусловило особое отношение Малера к литературе, которая служила ему не только в качестве источника сюжетов, но и как ориентир в области средств и форм воплощения идеи в произведении. Подобно слову в руках писателя, музыка для композитора являлась инструментом выражения проблематики общечеловеческого значения. Так, для Малера с юношеских лет источником вдохновения был поэтический мир произведений Жан Поля. Композитор не просто впитал главные идеи романов писателя, затронувшие сложные темы внутренней свободы личности, ее совершенствования и достижения высокого духовного развития, неизбежного конфликта с циничной искусственностью окружающих и жестокой реальностью, но и воплотил в своих творениях их образный круг и стиль. Через призму концепции «уничтожающего юмора» Жан Поля, направленного на весь мир, композитор открыл для себя эстетику, возвращенную литературным наследием Возрождения с ее гротеском, восходящим к старинной народной карнавальной культуре. А в сложном языке писателя Малер почерпнул каноны неклассического мышления с его калейдоскопом мыслей и чувств, запутанностью сюжетных линий и незавершенностью образных сфер, непрерывно развивающихся на протяжении всего произведения.

Аналогичную симпатию Малер испытывал к наследию Гофмана и Достоевского, также и с небывалой широтой воплотивших в своих произведениях сложные вечно актуальные нравственные проблемы человека и неизбежный конфликт личности и общества. В гофмановском причудливом романтическом гротеске композитор открыл для себя художественный прием, обнажающий трагическую иронию жизни. В полифонических структурах романов Достоевского с его психологически индивидуальными и незавершенными, находящимися в постоянной динамике образами героев Малера воодушевляло разнообразие слоев изложения, складывающихся в цельное гармоничное творение. В этом отношении особо примечательна его реплика на встрече с молодыми венскими композиторами: «...Шёнберг! Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт!» [10, 456].

тотально выстраивается на этом материале <...>. Именно эта техника обеспечивает тотальную организацию всего сочинения на одной теме»⁹.

Знакомство Каретникова с додекафонной музыкой состоялось во второй половине шестидесятых годов, в то время, когда в стране стали появляться редкие издания нот, музыкальные записи и научные труды зарубежных исследователей¹⁰, с большим интересом изучаемые в узких кругах. В 1956 году он впервые услышал в записи Вариации ор. 27 А. Веберна¹¹. По свидетельству музыковеда А. Я. Селицкого, многие годы поддерживавшего дружеские отношения с композитором, первая реакция Каретникова «выразилась... в смехе: это казалось чудовищной насмешкой, надувательством!» [19, 56]. Однако звучание серийной музыки, вызвавшее удивление, не оттолкнуло его, и, познакомившись ближе с принципами техники, он нашел в ней именно то качество, которое так долго искал — создание единства произведения посредством неизменной главной музыкальной идеи и, как следствие, полный контроль над всеми компонентами композиции¹². Позже в одном из интервью Каретников отметил: «Я избавился от вечной проблемы “идти — не идти”. Я стал думать, что делаю, говорить, что думаю, и делать, что хочу» [7, 17]¹³.

Впоследствии Каретников полностью отдал предпочтение серийной технике композиции, несмотря на то, что она не приветствовалась в академических кругах¹⁴. Обретенная личностная и творческая свобода дорого стоили композитору — его произведения почти не исполнялись на протяжении двадцати пяти лет¹⁵.

⁹ Интервью с Николаем Каретниковым // «Профессия композитор: Николай Каретников». Документальный фильм; режиссер В. Н. Зобин; в пяти частях (1991). Ч. 1. <https://www.youtube.com/watch?v=0zuDeKdnIKE> (дата обращения: 12.08.2020).

¹⁰ В 1958 году в журнале «Советская музыка» была представлена статья (в переводе Н. Аносова) немецкого композитора и музыковеда Йоханеса Пауля Тильмана (1906–1973) «О додекафонном методе композиции», опубликованная в журнале «Musik und Gesellschaft» в 1956 году (№№7, 8) [23, 119–126].

¹¹ Каретников прослушал запись Вариаций Веберна в исполнении Г. Гульда, сделанную во время встречи со студентами Московской консерватории.

¹² Тильман, к примеру, об этом свойстве говорит следующее: «При помощи додекафонной теории Шёнберг изобрел способ сочинять атональную музыку, основываясь на строгих, им самим выведенных законах <...>. В додекафонной музыке композитор идет к намеченной цели и достигает тех же звуковых результатов, строго следуя установленным правилам» [23, 124].

¹³ Селицкий об этом писал: «Додекафонные опусы нововенцев убеждали: целое можно построить, не прибегая к моментам так называемого свободного развития <...>. Новая техника обеспечивала генерализацию композиторских намерений <...>. Додекафония открывала для Каретникова перспективу невиданной творческой свободы. Она и сама представлялась метафорой свободы: отсутствие единого звуковысотного центра (тоники), полное “равенство перед законом” всех двенадцати тонов звукоряда» [19, 57].

¹⁴ «А “додекафония — это какофония”, что разъяснил всему миру не кто иной, как сам Н. С. Хрущев — явно с чьей-то услужливой подачи» [21, 7].

¹⁵ В рассказе «Покупка» Каретников вспоминал: «В 1961 году, после постановки Большим театром балета “Ванина Ванини”, который был оценен как злобная вражеская вылазка, из-за того, что при сочинении его я пользовался средствами серийной додекафонии, вокруг меня на долгие годы замкнулся заговор молчания... Захлопнулись все двери: киностудий, филармонии, радио. Дошло до голода. Три года телефон безмолвствовал...» [14, 122].

Сочиненный именно в этот, столь сложный период, балет «Крошка Цахес», безусловно, воплотил личное мировосприятие Каретникова, однако его композиционными «инструментами» стали ведущие принципы европейской художественной культуры, которые он «открыл» для себя за время «самообучения». На основе готового либретто Касаткиной и Василёва композитор посредством персонифицированного микротематизма¹⁶ и уникальной драматургии форм создал музыкальный спектакль *с собственным внутренним сюжетом*, мастерски завуалированным в партитуре.

«МАЛЕРИЯ»

На первый взгляд музыка «Крошки Цахеса» представляется пестрым, порой хаотично организованным полотном из разностилевых номеров. Возможно, такая особенность обусловлена общими настроениями времени. Облеченная Альфредом Шнитке в термин «полистилистика», в устах, к примеру, Лучано Берियो эта особенность нашла философское обоснование в том, что современная музыка «переживает свой самый богатый период. Впервые композитор получил возможность синтезировать различные типы мышления. Сейчас композитор имеет возможность осуществить мечту — отыскать связь между всеми музыкальными экспериментами»¹⁷.

Соединение в одном произведении разных стилей и композиционных техник¹⁸, безусловно, обогатило музыкальный язык¹⁹. Такое стилевое разнообразие было характерным свойством произведений Каретникова для музыкального театра, о чем М. Е. Тараканов писал: «Это эклектика, причем эклектика откровенная, возведенная в принцип» [21, 13]. Можно, конечно, сделать вывод, что «в пору подведения итогов, в канун третьего тысячелетия христианской эры наступило время собирать камни, и художник эпохи постмодернизма вправе брать добро там, где оно под рукой» [21, 13]. Но несмотря на полную авторскую свободу, оказавшийся в изоляции Каретников вовсе не имел такого намерения. Напротив, подобный подход, напомним, был для композитора совершенно неприемлем, поскольку основой его творчества стала бескомпромиссная принципиальность в воплощении авторского замысла. Все средства, к которым обращается

¹⁶ Под персонифицированным микротематизмом мы понимаем ряд кратких, индивидуализированных тематических образований, либо отдельных их элементов, в совокупности служащих характеристике одного из персонажей балета или места действия и являющихся (в некоторых случаях) музыкальными символами, отличающимися особой образно-смысловой наполненностью. Понятие «микротематизм» было широко разработано в исследованиях музыковедов XX и XXI веков; см. подробно в труде В. Б. Вальковой [6, 198–217].

¹⁷ Из беседы в Московской консерватории, 1986 [22, 20].

¹⁸ В отечественном музыкознании было предпринято немало попыток найти наиболее точное определение, применимое к различным формам стилистического синтеза: например, «мышление стилями» С. И. Савенко, «культурологический метод» В. Г. Тарнопольского, «интерпретирующий стиль» В. В. Медушевского или «открыто ассоциативный стиль» Г. В. Григорьевой.

¹⁹ Как утверждал Шнитке, «чем больше “культурных слоев” в музыке, тем она тоньше» [26, 188].

композитор в произведении, становятся инструментами претворения в музыку его художественной идеи; именно это, а не игра со стилями и техниками, было для Каретникова приоритетным.

Многообразие музыкальных находок, воплощенных в партитуре балета «Крошка Цахес», связано в единый, композиционно стройный замысел, воссоздающий картину жизни. Эта художественная идея была почерпнута, скорее всего, в наследии Малера. Вероятно, Каретникова вдохновила Первая симфония Малера, названная автором в программе для слушателей «Титан»²⁰; в грандиозном симфоническом полотне австрийского композитора воплощена схожая с мотивами сказки Гофмана идея столкновения романтического одинокого юноши с суровой действительностью. «Замечая следы его (Малера. — Е. Н.) влияний в своей музыке, Каретников говорил: это малерия», — вспоминает Селицкий [19, 55]. Не «малерией» ли навеяна и карнавальная образность балета? И. А. Барсова пишет: «В музыке Малера открывается пласт, на первый взгляд несовместимый с серьезностью поставленных проблем — жанровый, языковый низ музыкального быта, поразительный по глубине слой не только городской песенности, но прямых вульгаризмов, банальностей» [2, 10]. Источником вдохновения для автора балета здесь могла стать третья часть симфонии Малера: как и в этом траурном марше, пестрая галерея образов в партитуре Каретникова собрала вместе высокие жанры и уличную, городскую музыку, интеллектуально сложную лексику додекафонии и вульгарность кадрили, светский менуэт и механическое звучание музыкальной шкатулки²¹.

Как и Малер, Каретников вовсе не был устремлен к красочной эффектности музыкальной разностильности, а подчинил все компоненты партитуры ведущей творческой идее. Основой композиции «Крошки Цахеса», объединяющей обозначенные выше самодостаточные компоненты в гармоничное целое, стало воплощение старинной европейской традиции *карнавала*. Каждая деталь музыкального сюжета партитуры по сути обусловлена его закономерностями. Но обнаруживает свой замысел композитор постепенно, раскрывая в различных деталях характерные для карнавальной традиции мотивы.

С первой же минуты балета Каретников словно разрушает барьер между исполнителями и слушателями, делая настройку оркестра и разыгрывание музыкантов частью действия. И это не случайность — ведь, как писал Бахтин, «карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей... Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ» [4, 12]. Причем, оркестранты принимают участие в импровизированной репетиции, по сути, как карнавальные

²⁰ Отсылка к одноименному роману Жана Поля, созданному в 1800–1803 годах.

²¹ Таким свойством обладали и произведения Малера, о чем пишет И. А. Барсова: «Действительно, в музыке Малера открывается пласт, на первый взгляд несовместимый с серьезностью поставленных проблем — жанровый, языковый низ музыкального быта, поразительный по глубине слой не только городской песенности, но прямых вульгаризмов, банальностей» [2, 10].

маски, олицетворяющие уличных музыкантов-самоучек — впоследствии они станут главными участниками финальной всеобщей кадрили.

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Красочное театральное представление в пестрых декорациях различных стилей и жанров подобно актерам «разыгрывают» музыкальные темы (зачастую краткие, но емкие мелодические образования), получившие в музыке балета яркие острохарактерные роли. Экспозиция музыкальных портретов в первом действии подобна параду героев, традиционно открывавшему итальянские комедии дель арте — прием вовсе не уникальный и прежде находивший оригинальное воплощение в произведениях крупнейших европейских композиторов. Аналогичным образом, к примеру, выстроена экспозиция в «Карнавале» Шумана. И в балете Каретникова, и в фортепианном цикле Шумана портретная галерея становится ареной демонстрации основного интонационно-тематического материала. Но если у Шумана в рамках камерного жанра исходная музыкальная идея заключена в лаконичных «сфинксах», то в партитуре Каретникова перед слушателем предстает целый калейдоскоп микротематических комплексов. Необходимость же такой развернутой экспозиции в обоих произведениях продиктована, напомним, архитектурой художественного замысла, где приоритетом является концентрация на главной идее и, как следствие, построение музыкальной формы, которая «есть производное от тематического материала».

В процессе имитации настройки оркестра во Вступлении наряду с привычным звуковым фоном (традиционный протяжный звук *ля* у гобоя, выстраивание квинт у струнных, стремительный хроматический пассаж разыгрывающейся флейты пикколо) в кратких интонационных комплексах поочередно «представляются» главные герои действия. Так, открывает Вступление гулкой кластер фортепиано и ансамбля ударных (большой барабан, тарелки, треугольник, хлопушка, тамтам и коробочка; см. пример 1). Призванный привлечь внимание зрителей к предстоящему спектаклю, он в то же время представляет собой предельно утрированную характеристику места действия — странного, хаотичного «мирка» при дворе простодушного князя Деметрия. Звучащий в очень низком регистре кластер оказывается почти лишенным тембровой краски и скорее напоминает отдаленный шум, в котором едва прослушивается дробь барабанов.

1 *Moderato* Вступление. Кластер

The image shows a musical score for a piece titled 'Moderato'. It features four staves: Flute Piccolo (Fl. Picc.), Bassoon (Bass.), Trumpet (Tromb.), and Piano (pno). The piano part is characterized by a low-frequency cluster of notes, marked with a large asterisk at the end of the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *mf*.

В дальнейшем действии балета он появляется в наиболее абсурдных по сюжету сценах: в комичном номере «Князь стреляет. Ужас» (на охоте, после выстрела из ружья, с князя спадают штаны, что повергает всех придворных в смятение) или в момент разоблачения господина Циннобера в кульминации второго действия (под звуки стремительного *glissando* виолончелей на фоне кластера Бальтазар вырывает у заколдованного крошки волшебную прядь волос).

Продолжает вступительную сцену настройка «участников» финальной кадрили балета — музыкантов-самоучек: каждый из инструменталистов разыгрывается, исполняя свои простенькие попевки из будущего заключительного танца. К примеру, скрипка робко наигрывает четырехзвучный репетитивный мотив.

2 Вступление. Moderato. Первый мотив скрипки

Вслед за ней лаконично высказываются контрабас и флейта, и постепенно складывается простой выразительный ансамбль инструментов, подобный импровизированным коллективам уличных музыкантов, довольно распространенным в городской среде Европы прошлых веков — их незатейливое музицирование являлось неотъемлемой частью народных гуляний и домашних праздников горожан²².

Завершают экспозицию «персонажей» во Вступлении балета судорожный мотив князя Деметрия (скрипка соло) из первого номера первого действия («Счастливое правление») и жалобные фразы саксофона из монолога матери Цахеса (сцена «Выход Матери с Цахесом», №3).

Главные же герои сказки — крошка Цахес, поэт Бальтазар и Кандида, дочь Первого министра — остаются не представленными. Причины такой экспозиции становятся очевидны в последующих сценах балетах, по драматургии которого на первом плане оказались именно образы обывательской среды, в то время как история Цахеса, Бальтазара и Кандиды предстает лишь эпизодом в общей картине народного гулянья.

Связанность тематизма с определенными персонажами позволила композитору создать рельефные музыкальные портреты, часто предельно утрированные, что приблизило их «к той атмосфере гротеска и чисто романтической иронии, которая характеризует и другие сказки Гофмана» [5, 25]. Наряду с яркой интонационной выразительностью важнейшим средством характеристики персонажей

²² Подобную музыку, к примеру, весьма красочно описал Достоевский в сатирическом рассказе «Скверный анекдот» (сыгравшем, к слову, важную роль в судьбе музыки балета Каретникова): «На другой стороне улицы в очень ветхом одноэтажном, но длинном деревянном доме задавался пир горой, гудели скрипки, скрипел контрабас и визгливо заливалась флейта на очень веселый кадрильный мотив» [11, 174].

выступает тембровая окраска: звучание солирующего инструмента, реже — небольшого ансамбля. Посредством своих героев-инструментов Каретников выводит определенные типажы (к примеру, флейта — тривиальная, скрипка — вульгарная, контрабас — ленивый) и наделяет их репликами наподобие сольных высказываний певцов в опере²³.

Индивидуализация образов также подкреплена стилевым и жанровым плюрализмом, но музыкальные жанры, к которым обращается композитор, представлены в гротескном преломлении. Характерные стилистические черты в них подвержены искажению посредством введения чужеродных элементов, превращающих музыкальные портреты в карикатуры и шаржи. К примеру, таким образом интерпретирован жанр менуэта придворных на «празднестве у князя» (первая сцена первого действия: «Счастливое правление князя Деметрия»). Согласно либретто, на торжество собрались представители высшего света княжества, среди которых и главные действующие лица — «поэт Бальтазар, прекрасная девушка Кандида и ее отец Первый Министр²⁴, фея Розабельверде и волшебник Проспер Альпанус» [12, 5]. Жанр менуэта, безусловно, как нельзя лучше соответствует официальной придворной атмосфере. Однако в трактовке композитора складывается весьма противоречивая картина: основная тема проходит в высоком регистре и отличается «звонящей» инструментовкой в исполнении колоритного ансамбля, состоящего из кларнета, скрипок, флейты и колокольчиков. В результате слышится скорее игрушечное звучание музыкальной шкатулки, нежели торжественный бальный танец.

3 № 1. «Счастливое правление князя Деметрия». Основная тема

Подчеркнутая камерность инструментального состава, высокая тесситура, тихая динамика создают впечатление, что танец придворных исполняется вовсе

²³ Подобный подход обусловлен особым вниманием композитора к роли тембровых красок в произведении, о чем он говорил: «Для меня работа <...> начинается с эскизов на двух строчках. Записывая их, я уже знаю, какой будет инструментовка, так как обычно слышу тембр даже раньше, чем сам тематический материал. Характер и содержание фразы в значительной мере определяет инструмент, на котором она будет сыграна» [14, 261].

²⁴ В сказке Гофмана Кандида была дочерью профессора естественных наук Керепесского университета Моша Терпина, одним из слушателей лекций которого являлся поэт Бальтазар.

не в дворцовых залах, а в маленькой тесной комнатке. Однако стоит отметить, что столь своеобразное прочтение жанра менуэта тонко воплощает один из ведущих мотивов в творчестве Гофмана, который, как писал И. Бэлза, «был первым немецким романтиком, с такой силой обрушившимся на уродства социального строя “игрушечных государств”, в изобилии существовавших в его время на территории Германии» [5, 25].

Продолжает экспозицию образной сферы придворных выход Кандиды с отцом, Первым Министром (№9, «Бальгазар, Кандида, Министр»), который также представляет собой изящный менуэт в стилистике музыки для механических инструментов наподобие музыкальной шкатулки. Гротесковский эффект, достигаемый, аналогично сцене, описанной выше, посредством высокой тесситуры основной темы, усилен введением звонкого тембра челюсти.

Завершает экспозицию безмятежной праздной жизни третий менуэт придворных под названием «Танец с чашечками» (№12) с ироничной ремаркой в нотах *con grazia*. Мелодия основной темы (в исполнении солирующей скрипки) проводится, как и в прежних двух танцах придворных, в нарочито высоком регистре. Но аккомпанемент теперь размещен в низком регистре — чем обозначено участие в танце министров. Карикатурная неуклюжесть участников подчеркнута в основной теме менуэта посредством диссонантной гармонии; в аккордовую фактуру ансамбля деревянных духовых на сильных долях изредка комично встревает гулкий бас тубы.

4

№12. «Танец с чашечками». Основная тема

К экспозиции образов героев спектакля относятся и эпизоды в менуэтах. В сцене «Счастлирое правление...» так проходят две темы князя Деметрия, раскрывающие его портрет в различных ипостасях. В первом эпизоде «простодушный» правитель играет роль радушного хозяина торжества — в изящной мелодии, звучащей сначала у солирующего саксофона, а затем, как ни странно, у тубы, изображаются вежливые поклоны (разделенные паузами нисходящие и восходящие малые секунды *legato*) и чинные приветствия присутствующим (краткие стаккатные мотивы).

Несмотря на то, что первая тема князя в последующих номерах больше не является как целое и, следовательно, не имеет особого значения в драматургии балета, композитор выводит в ней два знаковых для партитуры компонента. Интонации «вежливых поклонов» в дальнейшем появляются в теме Кандиды (сцена ее выхода с отцом — первый эпизод второго менуэта придворных, №9). Вторым важным компонентом первой темы Деметрия является обращение к низким тембрам (фагота, тубы и контрабаса), что на фоне звонкого колорита основной темы менуэта подчеркивает значительность статуса героя. В дальнейшем гулкие краски духовых и контрабаса предстают неотъемлемой частью музыкальной характеристики министров.

Вторая тема князя Деметрия — многократно повторяющаяся мелодическая фраза-«утверждение», звучащая во втором эпизоде менуэта «Счастлиное правление...», — также играет в партитуре балета важную роль. Неслучайно именно она рельефно проводится в заключительной части Вступления (см. такты 61–63): ведь ее интонационно-ритмический комплекс становится основой драматургического развития в образах других ведущих героев балета. Характерный ритм позволяет узнать во второй теме Деметрия императивную фразу в духе восклицания оратора. Монотонно звучащая то в восходящем, то в нисходящем движении, она исполнена напряжения (в том числе благодаря интервалу малой ноты, образуемому крайними звуками мелодии), словно князь настойчиво диктует придворным свою волю.

5 № 1. «Счастлиное правление князя Деметрия». Мотив-«утверждение»



Отголоски фразы-«утверждения», олицетворяющей в музыке балета образ диктатора, проникают в музыкальные образы других героев. Так, ее элементы завершают лирико-философскую тему поэта Бальтазара, в которой плавная восходящая мелодия лирико-философского характера, исполняемая в унисон виолончелью и контрабасом, заканчивается утвердительным мотивом, схожим с характерным для каденционного оборота мелодическим ходом, и настойчивым повторением последнего звука (см. пример 6, такты 8–9)²⁵.

²⁵ Во всех сценах с сольными высказываниями Бальтазара мотив утверждения звучит в завершении фраз, словно поэт пытается донести окружающим некую важную истину. Лишь в сцене чтения стихов (основной раздел номера «Бальтазар читает стихи») герой забывает о своих убеждениях и предается любовному чувству к Кандиде, и его тема в исполнении солирующей скрипки в сопровождении ансамбля струнных наполняется нарочитой чувственностью. Способствует такой перемене и ярко выраженная жанровая стилистика: если



Мотивы утверждения не менее важны в портрете Цахеса, однако появляются они не сразу. Таковых нет в музыкальном образе крошки-уродца, изначально представленном в первом действии (после исполненного отчаяния монолога матери Цахеса)²⁶. В музыке игривой сцены «Цахес и Бабочка» (№4), созданной в стилистике джазовой импровизации, обрисованы как внешний облик героя, так и его характер.



Каждый из двух компонентов темы Цахеса — терпкие диссонирующие созвучия с прерывистым ритмическим рисунком, исполняемые ансамблем труб и тромбонов, и воинственное соло трубы — в последующих сценах «упорядочивается» чарами феи Розабельверде: если вначале для темы заглавного персонажа характерна импровизационность, то далее, после сцены «Фея колдует», она приобретает черты марша. Впервые в таком варианте тема Цахеса звучит в завершении драки студентов с участием назойливого крошки: шествие удаляется под робкие звуки марша с мелодией солирующей трубы.



первоначально тема Бальтазара подобна возвышенно-сосредоточенному речитативному монологу, в котором звучащий в завершении мотив-«утверждение» является логичным итогом, то в сцене чтения стихов она стремительно обретает облик страстного лирического ариозо, пылкого и стремительного, чуждого глубокомысленным высказываниям.

²⁶ «Выход Матери с Цахесом» (№3).

Марш из номера 10 («Возвращение Цахеса со студентами»), звучащий более мощно благодаря плотной инструментовке, также основан на мелодическом мотиве трубы из номера 4 («Цахес и бабочка»), но дополнен сопровождением «хромяющего» элемента темы Цахеса-уродца, ведь, согласно сюжету, крошка пришел в чувство и смело зашагал вместе с новыми почитателями.

Мотив утверждения появляется в музыкальном портрете Цахеса только в завершении первого действия — в большом марше под названием «Правление Цахеса» (№19). Парадное шествие, олицетворяющее установившуюся тотальную диктатуру, вбирает в себя как все элементы темы уродливого крошки, так и мотивы из других сцен, дополняющих образ героя. Следуя сюжету сказки Гофмана, согласно которому Цахес был способен лишь присваивать себе чужое, композитор включил в музыкальную характеристику новоиспеченного правителя мотив, некогда замыкавший речитативную тему «правдолюбца» поэта Бальтазара — ведь и слава поэта силою волшебных чар досталась крошке. На этих интонациях построены причудливые вступительные фанфарные имитации трех труб и основная тема марша²⁷.



Полифоническая фактура марша отразила нарастание силы достигшего власти Цахеса и наполнила сцену особым трагизмом²⁸. Объединяет пестрое полифоническое полотно «Правления...» мерная ритмическая поступь военизированного шествия и неуклонное динамическое развитие, подобное «Болеро» М. Равеля или эпизоду нашествия из первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича. Создавая эффект неотвратимости надвигающейся катастрофы, композитор усилил его введением в кульминациях *tutti* мотива «намеренного действия» — интонационного комплекса из трех диссонантных аккордов, прозвучавшего ранее в сцене «Возвращения Цахеса со студентами», в момент, когда крошка «случайно» сбил Кандиду с ног.

В композиции целого «Правление Цахеса» занимает центральное положение. Замыкая первое действие, марш «Правление Цахеса» получает продолжение в начале второго, таким образом стирая в музыке границы между актами спектакля, и, по сути, является кульминацией в развитии образной сферы абсурдного

²⁷ Примечательно, что элементы темы Цахеса предстают не только в основном виде, но и в обращении, подобно теме «утверждению» князя Деметрия из первого менюэта в номере «Счастлиное правление...».

²⁸ Подобная драматичная трактовка жанра не была исключением в творчестве Каретникова. В марш композитор всегда вкладывал особый смысл. Селицкий писал: «Чаще всего это марш трагедийного звучания, траурные массовые шествия <...>. В их трактовке много воспринято от Малера: черты хоральности и фанфарности, гибкое чередование пунктирных и триольных ритмических фигур, в последующих проведений полифоническая разветвленность оркестровой ткани» [19, 61].

придворного быта при князе Деметрии, представляющего часть общей картины карнавала.

В череде ярких музыкальных портретов особняком стоит сцена «Соревнование волшебников» (№23) из второго действия — диалог волшебника Проспера Альпануса и феи Розабельверде. Музыка этой интеллектуальной «дуэли», написанная в додекафонной технике, не просто контрастна по отношению к остальным номерам балета, она кардинально противоположна всему, что звучит до и после, словно вставлена из другого произведения. Интонационное разнообразие и изысканность оркестровки сочетаются в ней с разреженным, едва уловимым тематизмом, сдержанной динамикой и внешней статикой развития формы целого.

В отрывистых репликах солирующих инструментов «Соревнования...» порой угадываются фрагменты знакомых интонаций — то труба начинает провозглашать воинственный мотив из марша Цахеса, то саксофон вспоминает выход князя, то челеста имитирует звон бокалов. Но они так и не складываются в отчетливые темы. Лишь в центральной части сцены соревнования в музыке возникает едва уловимый облик вальса (ремарка *quasi valse*). Жанр парного танца (правда, переданный весьма условно — ни традиционного четкого трехдольного метра, ни ясности мелодических линий; лишь лаконичные фразы в аккомпанементе, да краткие реплики флейты пикколо и скрипки) становится здесь выражением согласия между волшебниками.

10 № 23. «Соревнование волшебников»

183 Quasi valse ♩ = 69

Соревнование феи Розабельверде и Проспера Альпануса намеренно изложено «сложнейшим языком» додекафонии, понятным только «просвещенным»²⁹: ведь в сказке волшебники олицетворяют собой интеллектуальную среду и личную свободу, аллегорией которых выступает музыка. По мнению Гофмана, она — самое

²⁹ Столь кардинально отделив сцену соревнования волшебников посредством обращения к додекафонному языку от окружающих образов придворных, Каретников, без сомнения, в насмешливой форме запечатлел свое отношение к обывательщине. В рассказе «Лекарство от тщеславия» композитор вспоминал: «Прославленный оркестр Большого театра до постановки в 62-м году моего балета «Ванина Ванини» никогда не играл музыку, написанную с применением додекафонной системы. Нервное напряжение возникло на первой же репетиции. Музыканты эту музыку не понимали и не принимали. Они растерянно крутили головами каждый раз, когда фразу продолжал не тот инструмент, который ее начал» [14, 73]. В этом эпизоде композитор запечатлел восприятие серийной музыки неподготовленными слушателями и исполнителями, что, вероятно, нашло ироничное отражение в партитуре нового балета как противопоставление интеллектуальной среды волшебников и мира придворных.

совершенное из искусств, что неоднократно подчеркивается в сюжете³⁰. Для Каретникова же, напомним, образом совершенства и инструментом выражения творческой свободы в музыке была додекафония — неудивительно, что именно она явилась средством воплощения этой образной сферы³¹.

Средства додекафонии используются в балете также в наиболее острые моменты действия. В сцене на охоте «Князь стреляет. Ужас» (№17) из первого действия в серийной технике написан эпизод с ремаркой «*Все в испуге, дамы падают в обморок*», запечатлевший всеобщую растерянность после внезапной потери князем Дмитрием собственных штанов. В свободной двенадцатитоновой технике решен эпизод «*Цахес лезет по головам придворных, и все заслуги достаются ему*» в завершении номера «Министры думают» (с ремаркой «*Штаны, по совету Первого министра, поддерживают двое егерей*»). Этот краткий фрагмент основан на передаче обрывков триольных фраз между разными солирующими инструментами; таким приемом композитор остроумно запечатлевает в музыке неожиданное ловкое достижение карьерных вершин человеком без каких-либо достоинств и заслуг, просто сумевшим вовремя оказаться в нужном месте.

Аналогичный художественный прием используется во втором действии, в «Дуэте Цахеса и Кандиды». Девушка, пребывающая во власти волшебных чар, предстает здесь как всего лишь инструмент для злонравного крошки на его пути к высшему положению в обществе. Каждая из двух частей драматичного «любовного» дуэта (эпизоды *quasi patetico*) заканчивается яркими хаотичными триольным пассажами в додекафонной технике, исполняемыми различными солирующими инструментами, сменяющимися друг друга в пестром чередовании; благодаря использованию этого приема сцена кажется незавершенной, что отражает сюжетную ситуацию: герои скорее пребывают в растерянности, нежели влюблены в друг друга.

Нигде, кроме рассмотренных случаев, собственно додекафония в музыке балета не появляется, но влияние ее специфики как ведущего для Каретникова композиционного инструмента и способа мышления прослеживается на всех уровнях партитуры. В «Крошке Цахесе», как и в сочинениях, написанных в додекафонной технике с ее тематической и интонационной концентрированностью,

³⁰ В сказке о Цахесе музыка сопровождает все возвышенные события. Вспомним, к примеру, картину причудливого появления Проспера Альпануса: «Шелест и жужжание становились всё нежнее, переходя в сладостно журчащую музыку, которая принесла утешение истерзанному сердцу Бальтазара. Над ним всё сильнее разгоралось лучистое сияние. Он подняв глаза и с изумлением увидел Проспера Альпануса, летевшего к нему на каком-то диковинном насекомом, не лишенном сходства с великолепной, сверкающей всеми красками стрекозой» [8, 80].

³¹ Стоит отметить, что такой же художественный прием композитор использовал в опере «Тиль Уленшпигель» (двухактная опера создавалась Каретниковым в период с 1965 по 1985 год; в ее основе лежит либретто, написанное композитором в соавторстве с кинорежиссером Павлом Лунгиным по мотивам романа Ш. де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке», 1867), о чем писал М. Тараканов: «Когда же надо найти музыкальное воплощение неземного образа, далекого от суетных забот мира сего, композитор обращается к чисто серийным структурам классической додекафонии. Таково музыкальное явление Христа Тилю, и эта музыка решительно непохожа на всё то, что отсутствовало движению событий оперы, взаимоотношениям ее действующих лиц» [21, 12].

вся оркестровая ткань наполнена фрагментами тем, взаимодействующих друг с другом подобно сегментам серии. Музыка балета последовательно, сюжетно точно и сценически объемно «рассказывает» слушателям сказку Гофмана (в авторской версии Каретникова), ни на мгновение не отвлекаясь на привычные для классического балета бессодержательные танцевальные сцены.

После портретной экспозиции в первом действии балета композитор более не вводит новых тем, а только разрабатывает имеющиеся компоненты «методом сочетания и перестановки», реализуя таким образом свой принцип единства главной мысли на всех уровнях музыкальной формы³².

КАРНАВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

Стоит отметить, что после перемен в мировоззрении Каретникова серийная техника композиции стала доминировать в его инструментальном творчестве. В отношении же музыки для театра и кино композитор не был столь принципиален. Напротив, он свободно комбинировал все виды техник, которыми, к слову, владел превосходно. Казалось бы, отступая, таким образом, от приверженности любимому методу, композитор в своих театральных произведениях противоречит собственным убеждениям, ведь, к примеру, в «Крошке Цахесе» техника классической тональной композиции доминирует, и партитура балета лишь «приукрашена» средствами додекафонии. В данном произведении носителем главной идеи предстает не музыкальная мысль в виде серии, тематического комплекса и прочее, а сюжетная фабула. Воплощенная композитором в музыке картина карнавала является определяющей в тематизме, композиции и драматургии произведения.

Характерные мотивы карнавальской традиции пронизывают все компоненты музыкального повествования. Так, уже в первой сцене, «Счастлирое правление князя Деметрия», карнавальность проявляет себя в скромной детали — ритмически ровных репетициях звука *fis* второй октавы у челесты, имитирующих звон бокала. Такой образ обывательской пошлости, введенный композитором в менюэт придворных перед высказываниями князя, придает особую ироничность сцене дворцового церемониала. Звук хрусталя призывает к вниманию собравшихся гостей и в тот момент, когда Бальтазар на «литературном чаепитии» выходит читать стихи. Таким же стеклянным перезвоном придворные прерывают возвышенное выступление поэта и суетливо благодарят его под звуки менюэта из «Танца с чашечками», саркастично звучащего в ускоренном темпе (в сцене «Восторг придворных», №14).

Мотивы площадной народной культуры постепенно заполняют пространство действия и достигают кульминации в финале. Лицемерность и суетливость придворной жизни, остроумно претворенные композитором в музыке, становятся

³² Поэтому, к примеру, в диалоговых сценах каждый из героев не утрачивает своей индивидуальной характеристики. Темы разных персонажей звучат в них параллельно друг другу, словно голоса разных людей в беседе. Так, в номере «Бальтазар, Кандида, Министр» (№9) адажио влюбленных проходит под непрерывное гнусавое «бормотание» саксофона и фагота в унисон. В их ритмически переменчивом и интонационно монотонном соло запечатлен образ Первого министра. Его невнятная речь также звучит в сцене «Адажио (Цахес, Кандида, Бальтазар)» (№15) на фоне спонтанного диалога молодых, попавших в неловкую ситуацию из-за волшебных чар феи.

частью игривого представления в духе карнавальной традиции всеобщего осмеяния. В хаотично стремительном «Шествии на “литературное чаепитие”» (№ 11) и в формально вежливом «Восторге придворных» эти характерные элементы обывательского мира постепенно набирают силу и находят мощное воплощение в сценах за пределами дворцового пространства.

Действие балета «на улице» приобретает стремительное безудержное движение, наполняющее весь второй акт. Так, началом карнавального шествия, несомненно, является сцена «Охота» из первого действия (№ 16). Открывающаяся имитационно вступающими друг за другом комичными диссонантными фанфарами валторн, тромбонов и труб, она представляет собой задорный галоп. Его тема, взлетающая по аккордовым звукам с упругими форшлагами и проходящая на фоне пружинистого аккомпанемента виолончелей и контрабасов, стремительно достигает кульминации, отмеченной монотонным повторением простого трехзвучного «визгливого» мотива у скрипки в верхнем регистре.

11

№ 16. Охота. Тема галопа

12

№ 16. Охота. Пассажи скрипки в кульминации

Сцена охоты получает продолжение в номере «Погоня за Цахесом» второго действия (№ 28), по существу, являющемся вариацией на музыку галопа. Здесь тот же простой моторный аккомпанемент типа «бас-аккорд», банальная мелодия солирующих инструментов, те же пронзительные трехзвучные мотивы скрипки в кульминации. Однако в музыке появляются элементы из заключительной кадрили — в мелодию «встречают» те самые карнавальные персонажи, которые разыгрывались на оркестровой репетиции во Вступлении: флейта с ее монотонным триольным мотивом и скрипка с визгливым вульгарным пассажем.

Продолжением уличного гулянья становится краткая сцена «Гибель Цахеса» (№ 30), повторяющая музыку «Погони», а затем «Финал» (№ 32) — кадрили, в которой создана живописная картина общего веселья; оба номера также по сути являются вариациями на тему галопа из сцены охоты.

В предшествующей финалу сцене «Торжественные похороны Цахеса» (№ 31) композитор ввел в партитуру еще один мотив, восходящий к народной площадной культуре: похороны короля карнавала. В этом эпизоде балет вновь обнаруживает созвучие с Первой симфонией Малера, третья часть которой, пародийный траурный марш, обозначенный в программе для слушателей как «Траурный марш в манере Калло»³³ (того самого, к которому отсылает название популярного сборника повестей Гофмана: «Фантазии в манере Калло»³⁴).

Источником вдохновения для Малера послужила гравюра австрийского художника Морица фон Швинда «Как звери хоронят охотника» (1850), запечатлевшая гротескную карнавальную традицию увенчания-развенчания посредством разыгрывания сцены похорон «короля карнавала». В трактовке Малера претворены две ритуальные стороны этого символического обряда: лицемерное оплакивание (воплощенное в собственно теме траурного марша), и утрированно пошлое осмеяние правителя (танцевальная кабацкая мелодия)³⁵. Подобное амбивалентное единство в партитуре Каретникова также послужило средством обличения лицемерности мироустройства.

В номере под звучным заголовком «Торжественные похороны Цахеса» представлена помпезная, но вместе с тем комичная сцена начала траурного шествия. Открывающее ее большое вступление в исполнении ударных инструментов

³³ Жак Калло (фр. *Jacques Callot*; 1592–1635) — французский гравёр и рисовальщик, мастер офорта. Автор серий «Персонажи итальянского театра», «Жизнь блудного сына», «Лотарингское дворянство» и другие.

³⁴ В четырехтомный сборник «Phantasiestucke in Callots Manier» (1814–1815) Гофман включил свои изданные ранее в периодике тексты «Жак Калло» (1813), «Кавалер Глюк» (1808), «Крейслериана» (1810), «Дон Жуан» (1812), «Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца» (1813), «Магнетизер» (1813), «Золотой горшок» (1813–1814), «Приключения в новогоднюю ночь» (1815).

³⁵ Как метко отмечено И. А. Барсовой, таким образом «совершенно в духе гофмановского романтизма композитор услышал народный смех как смех отрицающий, саркастичский, горький, как трагическую иронию» [2, 28], ведь «для Малера скорбь и смех остаются нравственной антитезой, они могут сочетаться только как лицо и маска. Поэтому в таком сочетании скорбь становится лицемерием, осмеяние — глумлением; старинная картинка

занимает почти половину всего эпизода, при этом барабанная дробь и утрированно громкое проведение темы траурного марша у литавр словно предвещают большую скорбную сцену. Основная тема похоронного марша звучит тихо у дуга засурдиненных трубы и тромбона и робко проходит на фоне мерных ударов литавр, а ее жалостливому настроению вторят краткие выразительные реплики солирующей скрипки (с ремаркой *patetico*). Ироничность разыгрываемого действия, подчеркнутая композитором такой трактовкой медных духовых, особенно заметна в кульминации — здесь звучание засурдиненных инструментов более походит на шутивное «кваканье», нежели на интонации скорби.

Довершением карнавального развенчания-увенчания становится появление Цахеса в финальной кадрили (цифра 259). Композитор полностью раскрывает свой творческий замысел: уродливым крошкой оказывается облаченный в карнавальную костюм один из участников гулянья — «*Цахес скидывает костюм и превращается в маленькую веселую балерину. Веселье*» [12, 95]. Таким образом, крошка-уродец в трактовке Каретникова оказывается воплощением карнавального образа шута³⁶.

Картина мира в балете воссоздана композитором через призму смеховой культуры, отразив его «личную войну с обывательщиной»³⁷. Ни один из образов в музыке «Крошки Цахеса» не был хотя бы отчасти «помилван» автором: едкой иронии подвергнуты все герои спектакля, все сюжетные перипетии, все музыкальные формы, жанры и техники.

Изящно обыграв противоположность двух образных сфер — официального праздничного дворцового церемониала и всеобщего уличного карнавального действия, композитор выстроил их в цельную гармоничную картину мироустройства, сделав первую комичным театрализованным представлением внутри второй: сцены беспечной дворцовой жизни представляют собой лишь шуточные пародии на лицемерность придворных мероприятий, разыгранные перед публикой на карнавальном гулянье.

В построении истинной картины мира, казалось бы, осмеянию не должен быть подвергнут поэт Бальтазар: ведь подобное амплуа в немецкой романтической традиции — это портрет творца, находящегося в трагическом конфликте с окружающей действительностью. Вспомним, что словами Проспера Альпануса Гофман представляет Бальтазара читателю как героя, наделенного совершенно

превратилась в общезначимый символ “человеческой комедии” — одной из узловых проблем Малера» [там же, 63].

³⁶ Как писал Бахтин, «для смеховой культуры средневековья характерны такие фигуры, как шуты и дураки. Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т. е. некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала» [4, 13].

³⁷ О такой особенности старинной карнавальной традиции Бахтин писал: «При всем разнообразии этих форм и проявлений — площадные празднества карнавального типа, отдельные смеховые обряды и культы, шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга, огромная и многообразная пародийная литература и многое другое — все они, эти формы, обладают единым стилем и являются частями и частицами единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры» [4, 8].

исключительными качествами, важнейшие среди которых — умение видеть истинную суть окружающих вещей, любовь к музыке как к самому совершенному из искусств и способность ее слышать³⁸. Такие персонажи типичны для произведений литературы писателей неклассического художественного направления. К примеру, в произведениях Жан Поля подобный герой предстает как вещатель правды, единственный, кто видит окружающий мир без искажений.

Каретников также наделяет Бальтазара подобными качествами — поэт в настойчивом стремлении поведать окружающим истину твердит ее в своих монологах, что запечатлено в мотиве-«утверждении», замыкающем его тему. Но, напомним, этот мотив передается «из уст в уста» от одного временного властителя дум среди обывателей другому: то князю Деметрию, то поэту Бальтазару, то правителю Цахесу, — чтобы окончательно раствориться в музыке еще до заключительного всеобщего веселья. Последнее появление мотива-«утверждения» в возвышенном монологе Бальтазара, отрешенно звучащем в исполнении солирующей скрипки на фоне кадрили (сцена «Погоня за Цахесом»), кажется лишь насмешкой автора над идеей «правды», ведь достигнув своей цели — любви Кандиды, — пылкий поэт больше не стремится никому ничего доказать³⁹ и предается своему чувству в любовном «Адажио», построенном композитором на теме из сцены чтения стихов (№ 13 «Бальтазар читает стихи»), не без иронии соединенной с типичным для данного балетного жанра аккомпанементом арфы⁴⁰.

³⁸ «Я люблю юношей, у которых, подобно тебе, любезный Бальтазар, в чистом сердце заключено нетерпеливое стремление и любовь, в чьих душах находят отзвук те величественные аккорды, что доносятся из дальней, полной божественных чудес страны — моей родины. Счастливы, одаренные этой внутренней музыкой, — единственные, кого можно назвать поэтами, хотя этим словом называют многих, которые хватают первый попавшийся контрабас, водят по нему смычком и беспорядочное дребезжание стонущих от их прикосновения струн принимают за великолепную музыку, что струится из глубины их собственных сердец. Я знаю, возлюбленный Бальтазар, — подчас тебе сдается, что ты понимаешь бормотание ручьев, шепот деревьев и будто пламенеющий закат ведет с тобой разумные речи. Да, мой Бальтазар, в эти мгновения ты и впрямь постигаешь чудесные голоса природы, ибо в твоей собственной душе возникает божественный звук, порожденный дивной гармонией сокровеннейших начал природы. Так как ты играешь на фортепьяно, о, поэт, то тебе, верно, известно, что взятому тону вторят все ему созвучные. Этот закон природы взят мною не для пустого сравнения. Да, ты поэт, ты много выше, чем полагают иные из тех, кому ты читал свои опыты, в которых пытался с помощью пера и чернил переложить на бумагу внутреннюю музыку» [8, 82].

³⁹ Примечательно, что так же тема Бальтазара звучала на фоне шутового галопа в сцене охоты в первом действии, тем самым превращая поэта в «неспешного участника» всеобщей задорной погони.

⁴⁰ Становится очевидным, почему музыкальный портрет поэта изначально наполнен саркастическими штрихами. В безудержном стремлении лирической мелодии из сцены чтения стихов к кульминации, достигаемой сразу после первой фразы в «арии», Бальтазар предстает скорее несдержанным пылким юношей. И, пожалуй, эта черта в нем доминирует, ведь впервые в балете поэт появляется в сцене драки «Бальтазар и студенты. Дуэль» (№ 5). Стремительные, маршеобразные пассажи «Дуэли» получают развитие во втором действии в эпизодах «Отчаяние Бальтазара» (№ 22) и «Бальтазар разоблачает Цахеса» (№ 27). В коротких призывных возгласах валторны и трубы под громыхающий маршеобразный аккомпа-

Может показаться, что среди всех музыкальных портретов, особняком стоит образ волшебников, запечатленный в сцене их соревнования. С точки зрения творческого кредо Каретникова, считавшего додекафонию единственно верным инструментом в выражении истины в музыке неслучайно, что дуэль Проспера Альпануса и феи Розабельверде оказывается лишена карнавального гротеска и осмеяния. Она становится моментом просветления в безудержном карнавальном потоке, возвышенным эпизодом в череде низменного обывательского праздника. Этому есть обоснование и в сюжете сказки: интеллектуалы, воплощенные Гофманом в образах волшебников, будучи изгнаны из страны, сохраняют здравомыслие и знания для будущих поколений. И. Бэлза приводит интересное в этом отношении высказывание советского литературоведа Ф. Федорова: «Если в романах и новеллах Гофман, как правило, отнимает надежду, декларирует господство мрака и безысходности, то в одновременно создаваемых сказках и капрично звучит апология надежды, света, “блаженной страны”. Именно такой “блаженной страной” и является сказочный Джинистан — родина доброй феи Розабельверде, сжалившейся над уродцем, который не только впоследствии зазнался, но и причинил страдания студенту Бальтазару, влюбленному в прекрасную Кандиду, охотно (под действием чар!) принимающую ухаживания Цахеса» [5, 25].

Однако и здесь Каретников верен карнавальному канону всеобщего осмеяния, перед которым, напомним, все равны, ведь действие балета, в прочтении композитора, разворачивается вовсе не в «блаженной стране» Джинистан, а посреди площадного гулянья. Тонкости воплощения интеллектуальной дуэли посредством додекафонии явно противоречит сцена «Фея колдует», где изящная и сентиментальная танцевальная мелодия солирующей скрипки звучит в сопровождении комичного аккомпанемента диссонирующих аккордов медных духовых. Она кажется старомодной и банальной, словно старинный популярный танец, звучащий с пластинки на ветхом патефоне.

14 № 6. «Фея колдует»

Фея причисляет Цахеса.

Otoni
p
C. b.
Allegro

46 47

немент тромбонов лишь в заключительных мелодических оборотах мотива «утверждения» узнается облик романтического поэта, отчаявшегося преодолеть обманщика Цахеса.

Остроумно изображенное таким образом чувство жалости феи Розабельверде предстает в трактовке композитора ее слабостью. К ней заботливая волшебница непреодолимо склонна — ведь и после гибели Цахеса она «берется за старое» и вновь колдует под звуки своего старомодного танца (в номере «Гибель Цахеса»). Такой находкой композитор с изяществом снижает образную сферу волшебников, оказывающихся в его прочтении также склонными к простым человеческим заблуждениям.

О ТРАКТОВКЕ ЖАНРОВ И ФОРМ

Художественный прием осмеяния, помимо обозначенной выше сюжетной линии, нашел отражение и в трактовке жанров и форм в балете. Выше мы упоминали комический эффект, который придают менуэтам придворных высокий регистр и пестрая оркестровка, уподобляющие звучание этих номеров композициям из музыкальной шкатулки. Изящная пародия на придворную церемониальность, созданная в «Танце с чашечками» из первого действия, во втором действии доведена до едкой сатиры в сцене «Помолвки Цахеса и Кандиды». Музыка незатейливого третьего менуэта воспроизведена здесь в характере торжественного полонеза, однако утрированная оркестровка придает его звучанию саркастичность. Помпезное шествие высшего руководства представлено в традиционном карнавальном модусе «мир наизнанку» — как карикатура в кривом зеркале: мелодия, помещенная в нижний голос и порученная солирующему тромбону, звучит неряшливо, над ней «возвышается» неуклюжий, «хромающий» аккомпанемент духового ансамбля.

15

№ 26. «Помолвка Цахеса и Кандиды». Тема полонеза

Жанр траурного марша в балете также служит средством выражения иронии. Впервые композитор обращается к нему в сцене «Министры думают» из первого действия (№ 18), где саркастично представлено совещание высокопоставленных лиц по поводу внезапной потери князем Деметрием своих штанов. Тема среднего раздела в стилистике траурного марша, звучащая у дуэта флейты пикколо и тубы, сатирически живописует безграничное отчаяние глупых министров, оказавшихся беспомощными в столь пикантной ситуации. Комичен жанр траурного марша и в «Торжественных похоронах Цахеса», где его скорбная мелодия, напомним, окрашена «квакающими» тембрами медных духовых с сурдинами.

Столь же неоднозначно прочтение традиционного в балетном спектакле любовного дуэта адажио. Несмотря на то, что партитура «Крошки Цахеса» далека от классических канонов, композитор не отказался от этого жанра, но в условиях смеховой карнавальности адажио претерпело сложные трансформации. Все

дуэты Кандиды с кавалерами оказались лишены привычной для адажио роли лирической кульминации и располагаются внутри более крупных сцен в качестве незначительных эпизодов. К тому же композитор, следуя за сюжетом сказки, изрядно усложнил их противоречивым контекстом. В первом любовном дуэте дочери Кандиды и Бальтазара (средний раздел номера 9 «Бальтазар, Кандида, Министр») вальсовый метр, светлый G-dur, широкие выразительные пассажи солирующей скрипки теряют свое романтическое обаяние на фоне комичного бормотания Первого министра (ритмически и мелодически разнообразные квазиимпровизационные реплики низких духовых — то гулкий унисон саксофона и фагота, то туба). Нежная беседа молодых и беспристрастные реплики отца девушки звучат, таким образом, параллельно, как два обособленных музыкальных слоя, явно противоречащих друг другу.

Второй «любовный дуэт» — «Адажио (Цахес, Кандида, Бальтазар)» (№15) еще более далек от традиционного балетного жанра. Сцена лишена лирики, музыкальная ткань складывается из хаотичных обрывков тем разных героев — бормотания саксофона, олицетворяющего Первого министра, изящных реверансов струнных из темы Кандиды, воинственных возгласов трубы из темы Цахеса, второго менюэта из эпизода выхода девушки с отцом. Основанием для такой причудливой трактовки жанра вновь стал сюжет: Кандида внезапно, неведомо и для самой себя, и для окружающих, попала под действие волшебных чар, которыми фея Розабельверде одарила Цахеса, и никто из участников событий не в силах догадаться об этом.

Третье адажио — «Дуэт Цахеса и Кандиды» (№21) из второго действия — также далеко от классического образца. Экспрессивная лавинообразная музыка номера еще больше диссонирует с привычным для балета образом идиллического любовного танца; в двух его разделах *Agitato* (ремарка *quasi patetico*), завершающихся стремительными триольными додекафонными пассажами, живописуется скорее трагедия: тремолирующие аккордовые пассажи деревянных духовых сопровождают воинственную драматичную мелодию у виолончели, фагота и саксофона, которую в кульминации патетично завершают пронзительные струнные.

Последней попыткой претворения в партитуре жанра любовного дуэта становится краткая сцена «Примирение Кандиды и Бальтазара» (№29), имеющая красноречивую ремарку *Adagio amoroso*. Внешне она в наибольшей степени приближена к классическому прототипу: трепетный лирический дуэт скрипок из сцены «Бальтазар читает стихи» (первое действие, №13) звучит на фоне характерного аккомпанемента арфы. Однако романтически отрешенный танец влюбленных предстает лишь как краткий и незначительный лирический фрагмент внутри сцены погони придворных за разоблаченным Цахесом, на мгновение выведенный, подобно эпизодам в кино, на «крупный план».

Таким образом, жанр лирического адажио в трактовке Каретникова также становится частью карнавальной культуры развенчания — его значение долгожданной лирической кульминации снижено до пародии на любовный дуэт. В музыке «Крошки Цахеса» оно предстает в качестве лицемерной дани традиции, чем подчеркнуто, что глубокое чувство любви, объединяющее людей друг с другом

и возвышающее их над обывательским миром, недостижимо для обитателей княжества Деметрия, да и в карнавале все равны, никто не может быть возвышен в своих чувствах и намерениях⁴¹.

В музыкальной картине балета ироничность стала для автора основанием интеллектуальной игры с композиционными средствами. В чередовании и совмещении различных стиливых приемов особое значение отдано противопоставлению классических и неклассических форм, что воплощает характерный для неклассического художественного видения гротескное образное мышление: ведь, как отметил Бахтин, «необходимая черта его — амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения — и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» [4, 31].

Композиционно замкнутые традиционные формы в балете «Крошка Цахес» предстают олицетворением ограниченности обывателей, безмятежно и безропотно существующих в заданных условиях. Все темы в номерах придворных заключены «в рамки» простых восьмитактовых периодов из двух предложений, а самая распространенная форма в таких сценах — простая трехчастная репризная.

Выходя за пределы характеристики придворных, Каретников применяет на разных уровнях структуры балета излюбленную им вариационность. В своих высказываниях композитор не раз отмечал, что именно она стала для него ведущим принципом развития музыкального материала. Собственно, в возможности сохранить посредством вариационности целостный замысел при многоплановости развития и заключается для композитора ценность серийной техники. В упоминавшемся выше фильме «Профессия композитор» Каретников говорит об этом на примере своей Четвертой симфонии (1963): она «сделана строго в системе серийной додекафонии. Это тема и бесконечное количество вариаций. И более ничего. Именно вариационность, так как никуда не отходишь в сторону от своего главного материала»⁴².

Вариационность обуславливает структуру всего балета, выстраивая столь пеструю по стилям и жанрам последовательность его номеров в строго продуманную единую форму-процесс, гармонично воплощающую на уровне формообразования генеральную художественную идею произведения — карнавальное празднество⁴³.

⁴¹ Аналогично поданы и другие благородные порывы, например, в сцене «Восторг придворных» в первом действии (№ 14), где в ускоренном темпе звучит тема менуэта из «Танца с чашечками», живописующая формально вежливую, равнодушную и суетливую благодарность слушателей поэту за его выступление.

⁴² Примечательно, что приверженность Каретникова принципам такого мышления нашла отражение и в его литературном наследии — сборник автобиографических новелл он называет «Темы с вариациями» [13].

⁴³ Подобный подход был присущ симфоническим формам Малера, о чем пишет И. А. Барсова: «Грани произведения расплываются, форма размыкается, стремясь увести зрителя или слушателя в бесконечность. В одно произведение включаются самые разнообразные элементы, на первый взгляд перемешанные в хаотическом беспорядке, но слитые в некое противоречивое единство» [2, 17].

В одном из высказываний Каретников облек свое видение амбивалентности формы произведения в интересное образное представление: «Мне кажется, что вся великая музыка формообразуется по принципу “береговой линии”, при всей сложной и зачастую скрытой очевидности хода от начала к завершению. Определяемые фундаментальной силой тяжести направление и мощь потока остаются главными и незыблемыми, но то, как поток выражает себя, как он живет, обнаруживается как раз на стыке потока и берега (а ведь твердо фундаментально статична), в чрезвычайной прихотливости береговой линии. Береговая линия создает как бы ощущение случайности — на самом же деле она генерализована основными действующими силами и их векторами. В искусстве это проявляется четко и ясно, как особая авторская система» [14, 262]. Подобной системой в партитуре «Крошки Цахеса» стал вариационный принцип, претворивший в себе процесс диалектического движения жизни, отраженного в карнавальной традиции⁴⁴.

Средствами вариационности композитор не только развивает тематический материал каждой образной сферы, но и выстраивает формы в крупные структуры. На малом уровне музыкальные темы героев развиваются средствами интонационно-тематического и тембрового варьирования. При повторах в репризных формах основной тематический материал часто дополнен новыми фигурационными и фактурными элементами, звучание которых способствует углублению характеристики⁴⁵.

В небольших сюжетно единых сценах вариационность проникает в репризные формы. Так, к примеру, завершает балет большая вариационно-репризная форма с чертами рондо, по сути представляющая собой стремительное карнавальное

⁴⁴ Отметим, что вариационный принцип как основа формообразования циклического произведения был использован Р. Шуманом в «Карнавале» ор. 9, весь тематический материал которого создан на основе четырех нот — *a-es-c-h* (звуковое воплощение анаграммы ASCH), отдельно представленных композитором в виде трех мотивов под названием «Сфинксы». Пьесы цикла, которые Шуман назвал «миниатюрными сценами на четырех нотах», благодаря общей интонационной основе словно выстраиваются в цепь вариаций, хотя в каждой из них запечатлен колоритный индивидуальный характер — в большинстве своем это звуковые портреты участников празднества. Таким образом, и в цикле Шумана, и в балете Каретникова вариационность как принцип мышления служит для передачи идеи карнавального гулянья, объединяющей в гармоничное целое в том числе и противоречивые, зачастую несовместимые в обычной жизни явления. Существенное различие между циклом Шумана и балетом Каретникова — в том, как композиторы претворяют идею карнавала, что обусловлено различием масштабов произведений. Замысел Шумана более органичен с точки зрения единства материала благодаря наличию интонационно-тематического ядра из четырех звуков. У Каретникова же материал рассредоточен в сложном калейдоскопе персонифицированного микротематизма, а вариационность завуалирована в более крупных масштабах, так что с первого взгляда она едва уловима, но, как и в «Карнавале» Шумана, связывает архитектонику произведения, при этом точно передавая смысловое содержание.

⁴⁵ К примеру, тема менуэта в сцене «Счастливое правление князя Деметрия» при втором проведении звучит в сопровождении пронзительных кратких пассажей флейты пикколо. Словно взятые из детского марша солдатиков, они превращают и без того комичную «шкатулочную» музыку придворного танца в пародию на военизированное шествие, после которого вполне логично, что правитель-диктатор провозглашает свои законы (напомним, основой второго эпизода в менуэте является мотив «утверждение»).

веселье с его ярко характерными традициями. Сцены «Погоня за Цахесом» (№28), «Гибель Цахеса» (№30) и «Финал» настойчиво возвращают «основную тему» всеобщего празднества, отодвигая на второй план пестрые эпизоды с отдельными персонажами⁴⁶.

Большая кадриль под заголовком «Финал», звучащая в завершении балета и живописующая картину безудержного веселья, наконец-то не «прячет» вариационный принцип развития — она представляет собой форму из восьми варьированных проведений банальной темы. Кадриль кажется бесконечно долгой⁴⁷. Таким образом композитор словно размыкает форму всего балета, как разрывает пространственные пределы вылившееся на улицы всеобщее карнавальное гулянье.

О МУЗЫКЕ БАЛЕТА В КИНОФИЛЬМЕ «СКВЕРНЫЙ АНЕКДОТ»

При создании партитуры «Крошки Цахеса» Каретников понимал, что услышать балет, как и другие свои произведения академического ряда, в живом исполнении в скором времени вряд ли удастся. Для композитора, оказавшегося в изоляции, единственной возможностью самореализации на долгие годы стала работа в кино⁴⁸ и драматическом театре⁴⁹. Поэтому зачастую в качестве музыки к кинолентам он использовал фрагменты своих невостребованных академических произведений — ведь такая практика позволяла опробовать сочинения в реальном звучании. Так, фрагменты партитуры «Крошки Цахеса» стали музыкальной основой киноленты «Скверный анекдот», снятой по сюжету одноименного сатирического рассказа Достоевского⁵⁰. Музыка балета оказалась идеально подходящей для передачи карнавальной образности фильма⁵¹.

⁴⁶ Подобная крупная музыкальная форма, к примеру, была претворена в балете С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Во втором акте, в сцене танцев на площади, также живописующей карнавал, в калейдоскопе тем-образов константой выступают номера «Народный танец» (№22), «Танец пяти пар» (№24), «Народное веселье продолжается» (№30), настойчиво возвращающих действие к картине безудержного народного гулянья.

⁴⁷ Как остроумно было подмечено Асафьевым, вариационные формы дают «право продолжать всякое вариантно-вариационное движение беспредельно, то есть считать эту форму разомкнутой. Ведь как бы ни был блестящ и динамически ярок финал любых вариаций — в принципе можно мыслить за ним еще более сильную вариацию!» [1, 127].

⁴⁸ «Мир входящему» (реж. А. Алов и В. Наумов; Мосфильм, 1961), «Первороссияне» (реж. А. Иванов и Е. Шифферс; Ленфильм, 1967 г.), «Бег» (реж. А. Алов и В. Наумов; Мосфильм, 1970) и др.

⁴⁹ «Десять дней, которые потрясли мир» (Театр на Таганке, реж. Ю. Любимов, 1965), «Тоот, другие и майор» (театр «Современник», реж. А. Алов и В. Наумов, 1971), «Бесприданница» (Центральное телевидение, реж. К. Худяков, 1974), «Тевье-молочник» (Центральное телевидение, режиссер С. Евлахишвили, 1985) и др.

⁵⁰ Реж. А. Алов и В. Наумов; «Мосфильм», 1966.

⁵¹ Несомненно, именно общая художественная идея воплощения мотивов старинной традиции народных гуляний подтолкнула Каретникова к созданию такого «союза», ведь при сочинении музыки к кинолентам он видел своей творческой задачей отражение глубокого контекста видеоряда: «В сегодняшнем кинематографе я <...> выделил бы прежде всего смысловые функции музыки — она должна работать на главную мысль ленты <...>».

Стоит отметить, что рассказ Достоевского был написан в 1861 году⁵², сразу после отмены крепостного права в Российской империи, и в острой сатирической форме отразил злободневную проблему эпохи — полное взаимное непонимание представителей высших сословий и вчерашних крепостных. Столетия социального неравенства настолько глубоко, на психологическом уровне, укоренили в простом народе рабство, что даже при малейших гуманных попытках сближения вместо диалога возникали только взаимная ненависть и вражда.

Пространством «столкновения» сословий Достоевский остроумно и символично сделал свадебное застолье, что позволило в их нескладном диалоге обнажить неприглядную правду: как писал Бахтин, «свободную и откровенную истину можно высказать только в атмосфере пира и только в тоне застольной беседы, ибо, помимо всяких соображений осторожности, только эта атмосфера и этот тон отвечали и самому существу истины, <...> внутренне свободной, веселой и материалистичной» [4, 314]. Скромная небогатая свадьба в ветхом доме статского советника Млекопитаева предстает образом карнавального праздника, бушующего под звуки импровизированного ансамбля уличных музыкантов.

Вещателем истины становится новоиспеченный генерал, действительный статский советник Иван Ильич Пралинский, фигура которого воплощает карнавальную образ шута; характерный персонаж, смешной человек появляется в литературных сюжетах под разными именами (гофмановский капельмейстер Крейслер, «идиот» в романе Достоевского) и то и дело становится главным героем. Ему введомы истина, но над ним смеются, как над сумасшедшим.

Вокруг Пралинского сконцентрированы все характерные карнавальные мотивы фильма. Так, в начале первой картины, на словах «Гуманность, именно гуманность к подчиненным», открывающих философский диалог генералов о человеколюбии, из его уст раздается саркастический смех. Сцена гротескных похорон короля карнавала завуалирована в ироничной картине всеобщего смеха гостей свадьбы над упавшим без чувств пьяным высокопоставленным гостем и чтением молитв над его телом, возложенным на стол подобно покойному. В картине сна Пралинского обыгран карнавальная мотив «мира наизнанку»: генерал предстает в образе нищего, просящего на свадебной процессии копейку у своего подчиненного, теперь «высокопоставленного», со словами «смирение, смирение, смирение».

Весь фильм пронизывает идея карнавального веселья, музыкальным олицетворением которого является финальная кадрили балета. Под ее звуки идут вступительные титры, пестро иллюстрированные кадрами свадебного застолья, в которых крупным планом показываются уродливые лица гостей, в своих застывших гримасах скорее похожие на маски. Кадрили наполняет залу в момент неожиданного появления высокого гостя — Пралинского. Ее звучанием сопровождается и финальный смех толпы над чиновником Пселдонимовым в ироничном

Музыка же — компонент, обращающийся к душам зрителей самым коротким и быстрым путем» [14, 261].

⁵² Рассказ был впервые опубликован в 1862 году в петербургском литературно-политическом журнале «Время» (1861–1863), издававшимся старшим братом писателя, Михаилом Михайловичем Достоевским.

философско-карнавальном эпилоге, вновь выворачивающим мир наизнанку: собравшиеся никак не могут понять — свадьба это или похороны, муху ли убили или Пселдонимова. И «это очень весело!»

В картине неклеящейся беседы гуманного Пралинского с рабски подчиненным Пселдонимовым композитор искусно «расположил» музыку Вступления к балету, которая, напомним, имитирует настройку оркестра, где инструменты разыгрываются с характерными интонациями из кадрили. С одной стороны, таким образом в музыке запечатлена неловкость ситуации. С другой стороны, неожиданное появление Пралинского в доме Млекопитаева по сути есть начало карнавального гулянья, в котором по традиции должны принимать участие все без исключения, независимо от социального положения. И после прибытия символического «короля» праздника гости свадьбы, приравняв его к себе унижительными выкриками «А генерал-то наш подшофе», пускаются в безудержную пляску.

Карикатурные менюэты балета, гротескно воплощающие образы придворных, в фильме также предстают в картинах, иронично живописующих лицемерный аристократический церемониал. Причудливый «Танец с чашечками» (см. пример 4) становится в «Скверном анекдоте» помпезным менюэтом гостей свадьбы, который представляется в воображении наивному Пралинскому, спонтанно собравшемуся почтить присутствием праздник своего подчиненного. Гротескность повествования, подчеркнутая в рассказе Достоевского контрастом масштабов — большой праздник в маленьком помещении⁵³, иронично запечатлена режиссерами фильма посредством нарочито нарушенной геометрии пространства комнаты, в которой чинно празднует свадьбу «благородный» простой люд. Кривые стены, пол и потолок визуально гармонируют с музыкальной сатирой на фальшивую возвышенность «Танца с чашечками».

Во второй раз тема этого менюэта звучит в фильме в варианте из сцены «Помолвка Цахеса и Кандиды» — как саркастический полонез, в котором над «изящной» мелодией у низких медных духовых «возвышается» неуклюжий аккомпанемент (см. пример 15). В фильме эта музыка иллюстрирует абсурдную карнавальную картину из сна пьяного Пралинского, возмнившего себя отцом, а своих подчиненных — детьми, нуждающимися в его опеке.

Довершает воплощение мира наизнанку в киноленте ироничное звучание номера «Министры думают», сопровождающее картину второго сна генерала, в котором он, представ в образе уличного нищего, терпит окончательное унижение. «Ты тля передо мной», — едко говорит Пралинскому Пселдонимов, еще недавно не смевший и головы поднять перед ним. Музыка в духе траурного марша из сцены с несчастными министрами, не знающими, как вернуть штаны своему

⁵³ «[Генерал] нащупал обитую войлоком дверь, растворил ее и очутился в премаленькой передней. Одна половина ее была буквально завалена шинелями, бекешами, салопами, капорами, шарфами и калошами. В другой расположились музыканты: две скрипки, флейта и контрабас, всего четыре человека, взятые, разумеется с улицы. Они сидели за некрашенным деревянным столиком, при одной сальной свече, и во всю ивановскую допиликивали последнюю фигуру кадрили... Было как-то бешено весело. Слышался хохот, крики и дамские взвизги. Кавалеры топали, как эскадрон лошадей» [11, 176].

князю (дуэт флейты пикколо и тубы), оказывается идеально подходящей и для меткой характеристики сюжетной ситуации, в которой представители непреодолимо полярных верха и низа общества в одно мгновение оборачиваются каждый своей противоположностью.

Фильм «Скверный анекдот» был запрещен к прокату и, по свидетельству искусствоведа В. И. Фомина, «положил начало “полки” брежневской эпохи. Анализ документов показывает, что судьба фильма окончательно решалась в конце сентября 1966 года» [24, 41]. Впервые лента представлена зрителю только в 1987 году.

* * *

Балет «Крошка Цахес» изначально не предполагал постановки в театре: он был задуман авторами в новом для своего времени жанре «кино-балета»⁵⁴. На художественном совете «Ленфильма» производство ленты было утверждено, но съемки так и не состоялись — вето наложил Государственный комитет по делам кинематографии на основании антисоветского характера сюжета⁵⁵. Позднее партитура «Крошки Цахеса» была приобретена Министерством культуры РСФСР⁵⁶. На этом «официальный» интерес к произведению был исчерпан.

Сценическая премьера балета все же состоялась, но за рубежом — в Оперном театре Ганновера, ФРГ⁵⁷ в 1970 году (хореограф — Ивонн Джорджи, известная своим комедийным талантом⁵⁸). Ганноверская постановка имела успех и была представлена публике при полном аншлаге более сорока раз.

⁵⁴ Прежде в качестве фильмов-балетов записывались сценические постановки, снятые в интерьерах киностудий. Яркий пример — фильм-балет «Хрустальный башмачок» (1960), созданный кинорежиссером Александром Роу в сотрудничестве с режиссером-балетмейстером Ростиславом Захаровым на киностудии имени М. Горького. В его основе лежит постановка балета Прокофьева «Золушка», осуществленная в 1945 году на сцене Большого театра.

⁵⁵ О своем общении с чиновниками, отвечавшими за возможность реализации кинобалета, Каретников рассказывает в новелле «Аллюзии». В связи с тем, что «официального такого жанра не существовало», пришлось направить в Комитет по делам кинематографии отдельную просьбу «разрешить оплату оригинального балетного сценария». Не дождавшись ответа, композитор добился личной встречи с заместителем председателя Комитета по делам кинематографии В. Баскаковым, от которого получил категорический отказ с формулировкой: «Вы хотите снять антисоветский балет!» Несмотря на возражения композитора: «Гофман написал свою сказку в 1819 году», «Он воевал с третьим сословием», «мы не имели в виду никаких политических мотивов! Единственное, что там можно при желании усмотреть, — это элементы прихода Гитлера к власти», — съемки были отменены [14, 119].

⁵⁶ Известно из рассказа Каретникова «Чего стоит балет» [14, 115–116].

⁵⁷ Первоначально партитура была представлена в Берлине — столице ГДР, но «в Берлинском оперном театре, ознакомившись с музыкой и либретто, доверительно мотивировали отказ: “Да ведь это — Ульбрихт!”» (цит. по: [19, 114]). Вальтер Ульбрихт (1893–1973) — немецкий политический деятель, коммунист, руководитель ГДР, Первый секретарь ЦК Социалистической единой партии Германии (1950–1971), инициатор строительства Берлинской стены.

⁵⁸ Ивонн Джорджи (1903–1975) — немецкая балерина, ученица известной танцовщицы и хореографа, основательницы направления «экспрессивный танец» Мари Вигман (1886–1973).

Первое отечественное представление спектакля, под названием «Волшебный камзол», осуществили Касаткина и Василёв в 1983 году силами руководимого ими Государственного ансамбля «Московский классический балет»⁵⁹. Спектакль был поставлен как лирико-юмористическая сказка для юных зрителей, вследствие чего были внесены значительные правки в сценарий и сделаны купюры. Волшебная прядь Цахеса превратилась в более наглядный для зрителей волшебный камзол (что привело к изменению названия). Оригинальная партитура балета была редуцирована до камерного состава из пятнадцати исполнителей (струнные, деревянные, медные, ударные и фортепиано), включенного в действие и располагавшегося на сцене в костюмах придворных⁶⁰. Красочно оформленный спектакль имел успех у юных зрителей, был тепло встречен взрослой публикой и критиками.

Ни одной из постановок Каретников не видел, поскольку на премьеру в Ганновер его не выпустили из страны, а работа отечественных коллег ему не была интересна, поскольку из-за новой трактовки либретто и редакции партитуры в ней была совершенно утеряна сложность художественного замысла, скрупулезно воплощенного в музыке.

Художник высочайших моральных качеств, Каретников был принципиально верен однажды выбранному пути. Композитор говорил: «Музыка не способна утверждать негативное начало, ее онтологическое свойство — утверждение жизни» [14, 258]. И его «Крошка Цахес», воплотивший в своей богатой музыкальной образности традиции европейской карнавальной культуры, есть «утверждение жизни», которая не терпит даже самых изящных аббревиатур.

Использованная литература

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая. Л.: Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 1971. 376 с.
2. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Изд. 2-е. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2010. 584 с.
3. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. М.: AUGSBURG, 2002. 167 с.
4. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 544 с.
5. *Бэлза И.* Сказочный мир Гофмана // Советский балет. 1983. № 5. С. 24–26.
6. *Валькова В. Б.* Микротематизм: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная академия. 2019. № 3. С. 198–217.
7. *Голубева А.* Освобождение от двоемыслия: Интервью с Н. Каретниковым / Огонек. 1990. № 1. С. 15–17.
8. *Гофман Э. Т. А.* Крошка Цахес по прозвищу Циннобер. М.: ЭКСМО, 2008. 114 с.
9. *Григорьева Г. В.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50—80-е годы. М.: Советский композитор, 1985. 208 с.

⁵⁹ Дирижер Алексей Виноградов, автор декораций — известный театральный художник Татьяна Бруни.

⁶⁰ Каретников отказался редактировать свое произведение, работу осуществил человек, приглашенный постановщиками.

10. Густав Малер. Письма. 1875–1911. СПб.: Издательства имени Н. И. Новикова, 2006. 896 с.
11. *Достоевский Ф. М.* Скверный анекдот // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. СПб.: Типография Ф. Стелловского, 1865. С. 174–192.
12. *Каретников Н. Н.* Крошка Цахес, по прозванию Циннобер. Балет в двух действиях. Клавир. М.: «Советский композитор», 1988. 96 с.
13. *Каретников Н. Н.* Темы с вариациями: [воспоминания]. М.: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1990. 108 с.
14. *Каретников Н. Н.* Темы с вариациями: рассказы. М.: Астрель; CORPUS, 2011. 272 с.
15. *Луцкая Е.* И фее пришлось раскаться // Театральная жизнь. 1983. № 12.
16. *Протопопов В. В.* Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. 151 с.
17. *Рыцарева М.* С непримиримостью к обывателю // Советская музыка. 1984. № 10. С. 45–47.
18. *Савенко С.* Ассоциация современной музыки: второй опыт на русской почве // Музыка XX века. Московский форум: Научные труды МГК. Сб. 25. М.: Московская консерватория, 1999. С. 45–51.
19. *Селицкий А. Я.* Николай Каретников. Выбор судьбы. М.: Издательство «Композитор», 2011. 336 с.
20. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.
21. *Тараканов М.* Апология непризнания // Советская музыка. 1990. № 7. С. 6–13.
22. Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. 624 с.
23. *Тильман И.* О додекафонном методе композиции // Советская музыка. 1958. № 11. С. 119–126.
24. *Фомин В.* Полка. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 1992. 173 с.
25. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. Н., Чigareва Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. С. 327–331.
26. *Шнитке А.* Klangfarbenmelodie — «мелодия тембров» // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1: Научные труды Московской консерватории. Сб. 44. М.: Московская консерватория, 2003. С. 185–188.
27. Die Bosheiten des Klein Zack mit Phantasie und Humor vertantz // Hannoversche Allgemeine Zeitung. S. 5.
28. *Keil W.* Die Aktualität E. T. A. Hoffmanns in Musik und Tanz des 20. Und 21. Jh.s // E. T. A. Hoffmann. Handbuch. Leben — Werk — Wirkung / hrsg. von C. Lubkoll, H. Neumeyer. Verlag J. B. Metzler, 2015. S. 424.
29. *Krebs D.* Gustav Mahlers Erste Symphonie. Form und Gehalt. München, Salzburg: Katzbichler, 1997. 69 S.
30. *Lenk R.* Getanztes Märchen. E. T. A. Hoffmanns Klein-Zaches als Ballett in Hannover // Das Ostpreußenblatt. 14 März 1970. S. 5.

References

31. Asaf'ev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]: in 2 Books. Leningrad, Muzyka, Leningrad Division. (in Russian).
32. Barsova, I. A. (2010). *Simfonii Gustava Mahlera* [Symphonies by Gustav Mahler], 2nd ed. St. Petersburg, N. I. Novikov Publ. (in Russian).
33. Bakhtin, M. M. (2002). *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, AUGSBURG. (in Russian).
34. Bakhtin, M. M. (1990). *Tvorchestvo François Rabelais i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [François Rabelais' Oeuvre and Popular Culture in the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (in Russian).
35. Belza, I. (1983). Skazochnyy mir Hoffmana [Hoffmann's Fairytale World]. *Sovetskiy balet* [Soviet Ballet], 1983, No. 5, 24–6. (in Russian).
36. Val'kova, V. B. (2019). Mikrotematizm: metamorfozy i nauchnye resursy muzykovedcheskogo ponyatiya [Microthematism: Metamorphoses and Scientific Resources of the Musicological Concept]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2019, No. 3, 198–217. (in Russian).
37. Golubeva, A. (1990). Osvobozhdenie ot dvoemysliya: Interv'yu s N. Karetnikovym [The Release From Doublethink: Interview with N. Karetnikov]. *Ogonek* [Ogoniok], 1990, No. 1, 15–17. (in Russian).
38. Hoffman, E. T. A. (2008). *Kroshka Tsakhes po prozvaniyu Tsinnober* [Klein Zaches genannt Zinnober], translated by A. Morozov. Moscow, EKSMO. (in Russian).
39. Grigor'eva, G. V. (1985). *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka. 50–80-e gody* [Style Issues of Russian Soviet Music in the Second Half of the 20th Century. 50–80s]. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
40. _____. (2006). *Gustav Mahler. Pis'ma. 1875–1911* [Gustav Mahler. Letters. 1875–1911], edited and commented by I. A. Barsova and D. R. Petrov, translated by S. A. Oshero, D. R. Petrov, S. E. Shlapoberskaya. St. Petersburg, N. I. Novikov Publ. (in Russian).
41. Dostoevskiy, F. M. (1865). Skvernyy anekdot [A Nasty Story]. In *Polnoe sobranie sochineniy F. M. Dostoevskogo* [The Complete Works of Dostoevsky], Vol. II, 174–92. St. Petersburg, Tipografiya F. Stellovskogo. (in Russian).
42. Karetnikov, N. N. (1988). *Kroshka Tsakhes, po prozvaniyu Tsinnober* [Klein Zaches genannt Zinnober]: Ballet in 2 Acts. Piano Score. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
43. Karetnikov, N. N. (1990). *Temy s variatsiyami: vospominaniya* [Themes and Variations: Memories]. Moscow, Kinotsentr. (in Russian).
44. Karetnikov, N. N. (2011). *Tema s variatsiyami: rasskazy* [Theme and Variations: Stories]. Moscow, Astrel' 6 CORPUS. (in Russian).
45. Lutsкая, E. (1983). I fee prishlos' raskayat'sya [And the Fairy Had to Repent]. *Teatral'naya zhizn'* [The Stage], 1983, № 12. (in Russian).
46. Protopopov, V. V. (1967). *Variatsionnye protsessy v muzykal'noy forme* [Variation Processes in Musical Form]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
47. Rytsareva, M. (1984). S neprimirnost'yu k obyvatelyu [With Irreconcilability to the Layman]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1984, No. 10, 45–7. (in Russian).

48. Savenko, S. (1999). Assotsiatsiya sovremennoy muzyki: vtoroy opyt na russkoy pochve [Association for Contemporary Music: The Second Attempt in Russia]. In *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum* [20th Century Music. Moscow Forum], 45–51. Moscow, Moscow Conservatory Publ. (in Russian).
49. Selitskiy, Ya. (2011). *Nikolay Karetnikov. Vybory sud'by* [Nikolay Karetnikov. Making Choice of Lot]. Moscow, Kompozitor. 336 p. (in Russian).
50. Sokolov, A. (1992). *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva* [Musical Composition in 20th Century: Dialectic of Creativity]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
51. Tarakanov, M. (1990). Apologiya nepriznaniya [Apology for Non-Recognition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1990, No. 7, 6–13. (in Russian).
52. _____. (2005). *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Composition], edited by V. S. Tsenova. Moscow, Muzyka. (in Russian).
53. Til'man, I. (1958). O dodekafonnnoy metode kompozitsii [On the Twelve-Note Composition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1958, No. 11, 119–26. (in Russian).
54. Fomin, V. (1992). *Pol'ka* [Polka]. Moscow, Film Art Research Institute. (in Russian).
55. Schnittke, A. (1990). Polistilisticheskie tendentsii v sovremennoy muzyke [Polystylistic Trends in Contemporary Music]. In V. N. Kholopova, E. I. Chigareva. *Alfred Schnittke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: An Essay on His Life and Work], 327–31. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
56. Schnittke, A. (2003) Klangfarbenmelodie — «melodiya tembrev» [Klangfarbenmelodie — “Melody of Timbres”]. In *Orkestr. Instrumenty. Partitura* [Orchestra. Instruments. Score], Issue 1, 185–8. Moscow, Moscow Conservatory Publ. (in Russian).
57. _____. (1970). Die Bosheiten des Klein Zack mit Phantasie und Humor vertantz. *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 3 März 1970, 5.
58. Keil, W. (2015). Die Aktualität E. T. A. Hoffmanns in Musik und Tanz des 20. und 21. Jh.s. In *E. T. A. Hoffmann-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung*, herausgegeben von C. Lubkoll, H. Neumeyer, 424. Stuttgart, J. B. Metzler.
59. Krebs, D. (1997). *Gustav Mahlers Erste Symphonie. Form und Gehalt*. München und Salzburg, Katzwichler.
60. Lenk, R. (1970) Getanztes Märchen. E. T. A. Hoffmanns Klein-Zaches als Ballett in Hannover. *Das Ostpreußenblatt*. 14 März 1970, 5.

ДЕНИС ГЕРМАНОВИЧ ЛОМТЕВ*degelo@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, ответственный редактор музыкального издательства BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

DR. DENIS G. LOMTEV*degelo@mail.ru*

Ph. D.; Senior Editor of the Publishing House BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

АННОТАЦИЯ

Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана
Структура ассортимента издательства Ю. Г. Циммермана рассматривается в контексте его коммерческих стратегий. Выделяется наиболее прибыльная группа печатных изданий развлекательной музыки с центральным положением в ней русского бытового романса в его жанровых разновидностях. Прослеживаются финансово рискованные попытки изданий клавирауцгугов опер. Особенности деловой коммуникации Циммермана раскрываются на примере договорной документации и переписки с М. А. Балакиревым.

Ключевые слова: Юлиус Генрих Циммерман, музыкальное издательство, коммерческие стратегии, ассортимент, М. А. Балакирев

ABSTRACT**The Commercial Strategies and the Product Range of the Music Publishing House Julius Heinrich Zimmermann**

The assortment of the publishing house Julius Heinrich Zimmerman is considered in the context of the commercial strategies of his enterprise. Accordingly, the printed editions of the popular music prove to be particularly profitable. They primarily contain the Russian petty-bourgeois piano songs in their genre variants. In addition, the publications of piano-vocal scores, which were not always financially successful, are studied. A detailed representation of Zimmerman's business communication can be reconstructed using contracts, agreements and correspondence with Mily Balakirev as an example.

Keywords: Julius Heinrich Zimmermann, music publishing house, commercial strategies, product range, Mily Balakirev

Денис Ломтев

АССОРТИМЕНТ И КОММЕРЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА ЮЛИУСА ГЕНРИХА ЦИММЕРМАНА

Чикаго, весна 1893 года. При монтаже витрин российских участников музыкального отдела Всемирной Колумбовой выставки выяснилось, что для заявленного количества экспонатов не хватает отведенного места. Администрация в срочном порядке почти вдвое увеличивает площадь, чтобы посетители имели возможность ознакомиться с производством музыкальных инструментов от концертных роялей до балалаек, многочисленными изобретениями, включая звукозаписывающий аппарат, и, наконец, с разнообразной издательской продукцией. Свои достижения экспонируют тридцать два производителя из России, и лишь один из них представлен сразу в нескольких товарных группах. Юлиус Генрих Циммерман (Julius Heinrich Zimmermann, 1851–1923) демонстрирует духовые и ударные инструменты как образцы регулярного ассортимента, «струнный орган» (фортепиано со специальными язычками на месте привычных молоточков) в рубрике изобретений и, наконец, «массу нот с пьесами легкого жанра» [7, 52].

На момент начала работы выставки Циммерману почти сорок два года, а в Санкт-Петербург амбициозный коммерсант приехал в возрасте двадцати четырех лет (1875), будучи представителем берлинского банка Mendelssohn & Co с целью проверки бухгалтерских книг и консультирования по налоговым вопросам. Его предшествующая карьера развивалась стремительно: благодаря незаурядному предпринимательскому чутью сын владельца дубильной мастерской из провинциального Штернберга на северо-востоке Германии по окончании школы буквально за несколько лет прошел путь от продавца в магазине колониальных товаров до финансового служащего в крупнейшем денежно-кредитном институте страны [14, 672]; [15].

В российской столице, выполняя поручения берлинского банка, он попутно изучал финансовые и правовые возможности для открытия собственного дела. Знакомство с Эммой Мандельштам, его будущей супругой, в семье которой серьезно увлекались музыкой, подтолкнуло предпринимателя к идее о специализации будущей фирмы. Импорт некрупных партий музыкальных инструментов и печатание нот популярной музыки были налажены буквально за считанные месяцы после приезда, причем издательская деятельность вскоре стала превалировать.

В 1883 году Циммерман расширил фирму собственным производством музыкальных инструментов [8, 147–150], создав уникальную для музыкальной инфраструктуры¹ России концепцию комбинированного ассортимента (т. е. набора отличных друг от друга групп товаров, связанных общностью спроса) для самого широкого круга потребителей. И хотя с 1886 года центральный офис концерна был перенесен в Лейпциг, часть его активов оставалась в России, что существенно упрощало коммерческую деятельность по материальному обеспечению музыкального быта обеих стран.

Оценка Циммермана в отечественной литературе прошлых десятилетий скорее сдержанная. Не причисляя его издательство к важнейшим для музыкальной культуры страны, авторы, тем не менее, отмечают, что оно «сыграло определенную роль в развитии русской музыки» [9]; [8, 147]. Из ассортимента фирмы, до настоящего момента малоизученного, обычно упоминаются сочинения Балакирева, Ляпунова, Танеева и Гречанинова, бытовой развлекательный репертуар и «немало инструктивных пособий для разных инструментов» [5, 753].

Педагогическая литература как продукт издательства Циммермана впервые стала объектом специального исследования только в 2020 году [6]. По количественным показателям школы и самоучители, конечно, уступали модным танцам и цыганским романсам, но, тем не менее, пользовались стабильным спросом, стимулируя практику музицирования на том или ином инструменте и выполняя важную просветительскую функцию. В большинстве многоязычные, учебные пособия как своеобразные трансферные явления в сфере музыкального образования содействовали распространению новейших на тот момент методических разработок как в России, так и в немецкоязычных странах. Умело скомпонованный учебный материал зачастую позволял использовать эти труды не только в среде начинающих любителей, но и при подготовке профессиональных музыкантов. Многие школы игры неоднократно переиздавались и после ухода фирмы с российского рынка в связи с событиями Первой мировой войны². В оригинальном виде или адаптированном ввиду усовершенствования конструкции самих инструментов, они встречались в каталогах Musikverlag Zimmermann вплоть до конца XX столетия.

¹ Под музыкальной инфраструктурой понимается совокупность экономических, организационных и правовых условий, обеспечивающих существование музыкальной культуры. О роли немецких предпринимателей в музыкальной инфраструктуре России см. [16].

² В марте 1915 года Циммерман продал всю коммерческую недвижимость в Санкт-Петербурге и Москве за сто тысяч рублей двум доверенным лицам, А. Лембергу и Г. Леака. Основанный ими торговый дом просуществовал около двух лет, фактически представляя интересы Циммермана на территории Российской империи. В Германии концерн продолжал разрастаться и с 1922 года возглавлялся сыновьями основателя, Августом (1877–1952) и Вильгельмом (1891–1946). Последний занимался преимущественно делами издательства и в 1928 году выделил его из состава концерна. После его смерти вдова В. Циммермана Эдит, урожденная Харт-Криклер (1900–1975), перерегистрировала фирму уже во Франкфурте-на-Майне и позже передала ее в наследование своей дочери Майе-Марии Райс (1929–2000) [6, 85], [13].

Основу же ассортимента в период его работы в России составляли как раз те самые «пьесы легкого жанра» (со средней розничной ценой 40 копеек), образцы которых Циммерман демонстрировал на упомянутой Всемирной Колумбовой выставке в Чикаго. А повод для гордости имелся, ведь разнообразие представленных нот было результатом эффективно выстроенной производственной системы. Одно из ключевых ее звеньев представляли собой полиграфические предприятия — исполнители заказов на изготовление тиражей. Определить их круг и даже выделить фаворита позволил анализ экземпляров, сохранившихся в ведущих книгохранилищах России.

Санкт-Петербургскую типолитографию саксонского купца Германа Карловича Шмидта можно в полной мере назвать стратегическим партнером Циммермана с начала 1880-х до конца 1900-х годов. В меньшем объеме он сотрудничал с другими печатными заведениями Северной столицы. Помимо Шмидта, среди исполнителей его заказов с середины 1880-х годов значится Вячеслав Андреевич Вацлик, с начала 1890-х годов — Оскар Богданович Май, на рубеже веков — Николай Георгиевич Уль и Филипп Тимофеевич Эйлер. Все они владели предприятиями схожего профиля и ноты были лишь одной из многих предлагаемых ими полиграфических услуг, что, однако, не влияло на добротное типографское исполнение большинства изданий. В этом отношении в худшую сторону отличалась продукция паровой типолитографии «Энергия» купца первой гильдии Эммануила Марковича Шапиро, работавшей с Циммерманом в первое пятнадцатилетие XX века.

Практикуемый в сотрудничестве с петербургскими типографиями подход при составлении сметы основывался на дифференцированной калькуляции каждой статьи затрат: изготовлении нотной доски (от 2 руб. до 2 руб. 50 коп.), гравировки заглавного или титульного листа (от 7 руб.), собственно печатания нотного текста (60 коп. за сотню) и титульного листа (от 1 руб. 50 коп. до 1 руб. 75 коп. за сотню при однокрасочной печати), расхода бумаги (от 10 до 12 руб. за так называемую стопу, то есть 480 двойных листов) и корректуры (20 коп. за страницу при однократной вычитке и 30 коп. за страницу при двукратной) [2, 51–52].

Расчеты с московскими типографиями строились проще и заключались в унифицированном тарифе за одну печатную страницу в зависимости от тиража. Ее стоимость составляла, к примеру, для 100 экземпляров — 3 руб., для 200 экземпляров — 3 руб. 50 коп. Титульный лист тарифицировался отдельно и стоил около 10 руб. вне зависимости от тиража [16, 67]. Несмотря на наличие с 1882 года крупного торгового филиала в Москве, с местными типографиями Циммерман почти не сотрудничал. Лишь отдельные заказы на печать изданий большого объема вроде школ игры на инструментах или оперных клавираусцугов он поручал московскому предприятию прусского подданного Фридриха Вильгельма Гроссе.

Художественное оформление нот зависело от степени коммерциализации того или иного произведения. Экономичный вариант представлял собой обложку в виде списка сочинений одного автора или одного жанра, универсально

подходящую для каждого из перечисленных там произведений, выходявших отдельно или небольшим сборником. Одно или несколько названий оттуда, соответственно содержанию, помечались от руки. При небольшом объеме списка свободное место на странице заполнялось изобразительными элементами (орнаментальными, тематическими или сюжетными), анонсами или рекламой.

Более затратной отдельной обложки и титульного листа, зачастую с броским цветовым оформлением, удостаивались танцы и произведения, приуроченные к тому или иному важному событию. Среди колоритных примеров последних можно упомянуть Большое попури из новейших и популярных мотивов «На Нижегородской выставке» ор. 105 Бориса Кейля (1896), посвященное работе XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки, или Новый франко-русский марш *Felix Faure* ор. 36 Георга Трауготта, названный так в честь президента Франции Феликса Фора по случаю его официального визита в Россию в августе 1897 года (см. ил. 1 на цветной вклейке).

Художники-оформители в подавляющем большинстве остаются неизвестными. Но имя одного автора все же удалось установить: обложки ряда изданий танцевальной музыки в 1902/1903 годах принадлежат архитектору Василию Ивановичу Шене (1867 — ок. 1935), автору первой петербургской постройки в стиле модерн (см. ил. 2 на цветной вклейке).

Формирование корпуса циммермановских публикаций развлекательной музыки особенно отчетливо прослеживается с начала 1890-х годов. Перспективный сегмент этого рынка, привлеченный возможностью высокой и быстрой прибыли, стремительно разрастался благодаря популярности городского русского романса, включая его «жестокий» и «цыганский» жанровые разновидности. Их распространение во многом обуславливалось выступлениями эстрадных исполнителей, возведенных многочисленными поклонниками буквально в культовый статус. Знаковой фигурой среди них можно назвать Анастасию Вьяльцеву, в репертуаре которой насчитывалось, пожалуй, наибольшее число известных впоследствии романсов и песен, прочно связанных в сознании слушателей с ее личностью. Неудивительно, что Циммерман, как и его конкуренты, стремились наладить контакты с композиторами, сочинявшими в упомянутых жанрах, а в идеале — с теми из них, чью музыку фаворизировали дивы отечественной эстрады.

Ему удалось опубликовать почти треть из известных на сегодняшний день сочинений Николая Владимировича Зубова (1867–1908). В течение двенадцати лет, с 1894 по 1906 годы, были выпущены 46 изданий, начиная с ор. 11 и заканчивая ор. 162. Все они пользовались высочайшим спросом. Отсутствие у автора музыкального образования не помешало ему овладеть игрой на фортепиано по слуху и с 1892 года регулярно сочинять романсы. Поскольку нотной грамотой Зубов не владел, фиксировать свои опусы в нотах он просил двух двоюродных племянников — выпускников Санкт-Петербургской консерватории. Встреча с Вьяльцевой оказалась судьбоносной для его музыкальной карьеры: благодаря включению в репертуар артистки написанных специально для

Иллюстрации к статье Д. Ломтева
АССОРТИМЕНТ И КОММЕРЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА ЮЛИУСА ГЕНРИХА ЦИММЕРМАНА

Hommage respectueux au président de
la République Française

Felix Faure.

Nouvelle Marche
Franco-Russe
par



G. Traugott.

Op. 36.

Pour piano u 2-ms 50 c. Pour musique militaire 1 r. net.
Pour fanfare 1 r. net.

— PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR —
Jules Henri Zimmermann.

St.-Petersbourg, Gr. Morskoï, 34 n. 40. Moscou, Pont des Marchaux.
Varsovie, chez Gebethner et Wolff.

Дозволено ценз. Сиб., 25 июня 1897 г. Погономчатна В. А. Валуйка, Сиб.

Ил. 1. Издание, приуроченное к официальному визиту в Россию президента Франции Феликса Фора в августе 1897 года



Ил. 2. Автор обложки — архитектор В. И. Шене

ЦЫГАНСКІЯ НОЧИ

собрание любимѣйшихъ цыганскихъ пѣсенъ

И списокъ. **Н. ШИШКИНА, Н. ЗУБОВА и друг.** № 509 б.

Исполняемыя съ большѣйшъ успѣхомъ А. Д. Вальцовой, Р. М. Раисовой, Н. А. Тонской, Н. Г. Сѣверскимъ и всѣми известными цыганскими хорями.

№ 100. Мы пѣтане печали не знаемъ.—40	№ 119. Отчего такъ грустно? . . . —40	№ 139. Милъ въ сердце вѣраюлюе, —40
№ 101. Не тамъ отрадо . . . —40	№ 120. Въ очажъ смуглянки черно- —40	№ 140. Къ тебѣ, цыганка, я принакъ.—40
№ 102. Оставь сомнѣнья. Дуэтъ. —40	№ 121. Ахъ, не найди въ прошломъ —40	№ 141. Я хотѣла бы тебя полюбятъ. —40
№ 103. Разлука . . . —40	забвѣна . . . —40	Посв. Вальцовой . . . —40
№ 104. Я люблю какъ ребенокъ капризную . . . —40	№ 122. Принимь! . . . —40	№ 142. (Довольно) Посв. Тонской . . . —40
№ 105. Ахъ, если-бъ счастье . . . —40	№ 123. Тренеть сладостной любви . . . —40	№ 143. Какъ забываетъ Н. Зубова. —40
№ 106. Подъ чарующей ласковой твоею . . . —40	№ 124. Грудой забываетъ бѣловъ . . . —40	№ 144. Вновь бѣснову счастье. —50
Имѣются въ отд. аранжировки:	Пѣсня . . . —40	И. Зубова . . . —50
Для фортепиано съ 2 рукамъ	№ 125. О не тоскуй. II мотивъ А. —40	№ 145. Гдѣ счастье. В. Селезнева. —40
арр. Н. Александрова . . . —40	А. Зубова . . . —40	исполн. А. Д. Вальцовой . . . —40
Вальсъ сост. Дж. де Вогари —75	№ 126. Хочешь ли ты? Н. Зубова —40	№ 146. Для насъ я путаю. В. Селезнева. —40
Для скрипки и фортеп. —40	(Посв. Н. А. Тонской) . . . —40	исполн. Посв. А. Д. Вальцовой. —40
Для флейты и фортеп. —40	№ 127. Не уходи, не покидай Н. Зубова. —40	№ 147. Я влюбъ люблю. И. Зубова. —40
Для виолончели и фортеп. —40	Посв. (Посв. А. Д. Вальцовой) . . . —40	№ 148. Съ пѣтлѣкъ восторгомъ. В. Селезнева. —40
Для фортеп. арр. В. Вурмъ.—40	№ 128. О милая моя, не забывай —40	исполн. Посв. А. Д. Вальцовой . . . —40
№ 107. Милая моя, брось всѣ сомнѣнья. Дуэтъ Н. Зубова . . . —40	исполн. Н. Зубова (Посв. А. Д. Вальцовой) . . . —40	№ 49. Припомни то какъ вы пѣвали В. Селезнева. —40
№ 108. Я люблю васъ такъ безумно —40	№ 129. Я гдѣку на тебя. Н. Зубова —40	исполн. Посв. А. Д. Вальцовой . . . —40
№ 109. Три отгавта Н. Зубова . . . —40	(Посв. Н. Г. Сѣверскому) . . . —40	№ 150. Бѣтъ чего я такъ хочу. В. Селезнева. —40
№ 110. Остань моя. Н. Зубова (Поэтич. Р. М. Раисовой) . . . —40	№ 130. Разлука. Соч. Э. Мейеръ-Гельмгольцъ . . . —50	исполн. Посв. А. Д. Вальцовой . . . —40
№ 111. Но я влюбъ востанъ люблю . . . —40	№ 131. Приводи поскорѣй. Соч. Э. Мейеръ-Гельмгольцъ . . . —40	№ 151. Ахъ, да цыганъ, свѣтъ безудачитъ. Изъ реп. Н. А. Д. Вальцовой . . . —40
№ 112. Жуть! Не дождись! Отпѣвъ на „Дадъ мнѣ увидѣть“ (Посв. А. Д. Вальцовой) . . . —40	№ 132. Проще печаль и сомнѣнья. —40	И. Зубова. —40
№ 113. Показайъ мнѣ (на мотивъ вальса „Шаманская воина“) —40	И. Зубова. (Посв. А. Д. Вальцовой) . . . —40	№ 152. Коробочкѣ Пѣсенки исполн. А. Д. Вальцовой . . . —40
№ 114. Брось всѣ надежды Н. Шинкина . . . —40	№ 133. Мой другъ желанный. Соч. Э. Мейеръ-Гельмгольцъ . . . —50	№ 153. Полюбуйми жизнь даритъ. В. Селезнева, исп. А. Д. Вальцовой . . . —40
№ 115. Любовь. Н. Шинкина . . . —40	№ 134. Сколько цѣти любви . . . —40	№ 154. Эхъ, распонетъ . . . —40
№ 116. Брось гудить. Н. Шинкина . . . —40	№ 135. Не хочу никого . . . —40	№ 155. Право любить . . . —40
№ 117. Молодецкая ухажат. Н. Шинкина . . . —40	№ 136. Не уводъ — брось . . . —40	№ 156. Ты не справедливъ . . . —40
№ 118. Памвнъ, брось! Пѣсенка . . . —40	№ 137. То было разъ . . . —40	№ 157. Отгавние . . . —40
	№ 138. Очъ не придетъ . . . —40	

НОВОСТЕ: Довл. Новая цыганскія пѣсни въ явкахъ. Оперетка изъ новыхъ цыганскихъ пѣсенъ. Слова А. Сурина. Музыка Н. Александрова. II издавие. Понная оперетка для явля съ акк. форт. 2 р. 50 к. нетто.

СБОРНИКИ ЦЫГАНСКИХЪ ПѢСЕНЪ.

Вальсена-Альбомъ. сод. любимѣйшій дѣт. пѣсни изъ репертуара А. Д. Вальцовой, для явля съ акк. фортеп. Часть I. II кажда по 1 руб. 50 коп. нетто.

Цыганскія ночи. Сборникъ 125 нов. и старыхъ цыганскихъ пѣсенъ для явля съ акк. фортепiano. Часть I, II, III, IV, V, кажда (сод. по 25 пѣсенъ по 2 р. 50 к. нетто). Въ рок. переиздѣть по 3 р. 50 к. нетто.

Исабонныя ночи. Сборникъ 100 цыганск. пѣсенъ въ легк. арр. для фортепиано съ 2 рукамъ (со словами) Н. Артемьева и др. (Продолженіе сборника „Ночь у Яра“). 5 р. нетто, или въ 4-хъ отдѣльныхъ по 1 р. 50 к. нетто, или въ 8 тетрадахъ по 85 к.

Цыганскія ночи. Сборникъ любимѣйшихъ цыганскихъ пѣсенъ для явля съ акк. 7-ми стр. гитары. Арр. Галичъ и Штебергъ. Тетр. I, II по 75 к. Тетр. III I р. Въ 3 тетради въ одномъ томѣ 2 р. нетто.

Новый сборникъ цыганскихъ пѣсенъ. для явля съ акк. 7-ми стр. гитары, арр. В. Лебедевъ. Въ 4-хъ тетрадахъ по 75 к. или въ одномъ томѣ 2 р. 50 к. нетто.

Вальсена-Альбомъ. 20 нов. цыганскихъ пѣсенъ изъ реп. А. Д. Вальцовой. Для явля съ акк. 7-ми стр. гитары арр. В. Лебедевъ. 2 тетради по 1 р., въ одномъ томѣ 1 р. 50 к. нетто. **Новосте!**

Новый сборникъ цыганскихъ пѣсенъ. для явля съ акк. 6-ми стр. гитары, арр. В. Лебедевъ. Въ 3-хъ тетрадахъ по 1 р. или въ одномъ томѣ 2 р. 50 к. нетто.


Альбомъ цыганскихъ пѣсенъ. для скрипки, арр. Н. Денкеръ-Шенкъ. а) Для одной скрипки 75 к. нетто. б) Для 2-хъ скрипокъ 1 р. 50 к. нетто. в) Для скрипки и фортепиано 1 р. 75 к. нетто.

Альбомъ цыганскихъ пѣсенъ. для флейты, арр. Э. Кеаръ. 50 к.

Альбомъ цыганскихъ пѣсенъ. для корнети, арр. К. Садоскнй. а) Для одного корнета 1 р. п. б) Для корнета и фортеп. 2 тетради по 1 р. 50 к. нетто.

Новый альбомъ цыг. пѣсенъ. (Neues Zigeunerlieder-Album) перев. В. Вурмъ. Для одного корнета 1 руб. нетто. Для корнети съ фортеп. 2 тетр. по 1 р. 50 к. нетто. **Новосте!**

Альбомъ цыганскихъ пѣсенъ. для виолонч., арр. Н. Денкеръ-Шенкъ. а) Для одной виолонч. 75 к. п. б) Для виолонч. и гитары 1 р. 50 к. нетто. в) Для виолонч. и фортепиано 1 р. 75 к. нетто и во многихъ другихъ арр. для мандолинъ.

СОБСТВЕННОСТЬ  ИЗДАТЕЛЯ

ЮЛІЙ ГЕНРИХЪ ЦИММЕРМАНЪ.
 ПОСТАВИВШІЙ ВЪРА ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
 С.-ПЕТЕРБУРГЪ. МОСКВА. ЛЕЙПЦИГЪ. ЛОНДОНЪ.
 ВАРШАВА. У Гебелера и Вольфа.

Прому обратитъ вниманіе и на послѣднюю страницу.

Ил. 3. Типичная универсальная обложка в виде списка сочинений с выделенным от руки названием помещенного в нотах произведения

ПОЛНАЯ ОПЕРЕТКА
со всеми прибавлениями.



DIE GEISHA

ГЕИША

или
НЕОБЫЧАЙНОЕ ПРОИСШЕСТВІЕ
ВЪ ОДНОЙ ЯПОНСКОЙ
ЧАЙНОЙ

ОПЕРЕТКА

въ 3^х ДѢЙСТВІЯХЪ,
переводъ А. ПАУЛИ и Э. ЯРОНА.

МУЗЫКА

ДЖОНСА.

Цѣна 1р 50к

Юліи Генрихъ Циммерманъ.

С. ПЕТЕРБУРГЪ, ————— МОСКВА,
Большая Морская, 34. Кузнецкій мостъ, д. Захарына.

Ил. 4. Титульный лист клавирауцуга оперетты С. Джонса



Ил. 5. Вариант обложки партитуры симфонической поэмы «Русь» М. А. Балакирева для покупателей в Западной Европе

нее романсов с 1899 по 1905 годы он стал востребованным автором шлягеров (см. ил. 3 на цветной вклейке).

Не менее успешным оказалось сотрудничество Циммермана с Александром Николаевичем Чернявским (1871–1942), известным тогда эстрадным пианистом и аккомпаниатором, а также автором сочинений в разных жанрах от комических куплетов до военных маршей. В ассортименте издательства были представлены около шестидесяти его романсов, многие из которых пела не только Вяльцева, но и не менее популярные тогда Варвара Панина и Наталия Тамара.

К той же когорте принадлежал и выходец из остзейских немцев Михаил Карлович Штейнберг (1867 — после 1917), по профессии банковский служащий. Его цыганская песня «Гай-да, тройка!» на собственный текст стала бесспорным шлягером благодаря исполнению Надежды Плевицкой, Раисы Раисовой, Марии Эмской и, конечно же, самой Вяльцевой, впоследствии считавшей это произведение одним из лучших в своем репертуаре. Она же способствовала продвижению Штейнберга в эстрадных кругах. Циммерман был не единственным и даже не предпочитаемым его издателем, опубликовав в 1910/1911 годах лишь 18 из более трехсот песен композитора.

К цыганскому романсу не остался равнодушным и упомянутый выше автор попури «На Нижегородской выставке» Борис Федорович Кейль (1876–1928). Циммерман напечатал 16 его сочинений в этом жанре, из них четыре исполняла Вяльцева. Но гораздо ярче композитор проявил себя в создании салонных танцев для фортепиано, посвящая их какой-либо злободневной теме. Так, к примеру, «Электрическая шнель-полька» (*Elektrische Schnell-Polka*) оп. 40 (1885) возникла как художественный отклик на электрификацию уличного освещения в Санкт-Петербурге. Циммерман конечно же использовал новый опус Кейля как повод для рекламы собственной фирмы, поместив на обложку рисунок своего магазина на Большой Морской улице (дом 36) в лучах стоящего напротив фонаря.

Разумеется, начатое перечисление изданий бытовой и популярной музыки можно продолжить, однако тут приходится сталкиваться с крайне скухими биографическими сведениями об их авторах. На момент публикации нот имена композиторов вроде Ивана Августовича Бородина, Алексея Павловича Денисьева, Евгения Дмитриевича Юрьева или Якова Федоровича Пригожего наверняка были на слуху у покупателей. Но почти все бывшие фавориты канули в лету с завершением карьеры тех эстрадных знаменитостей, для которых они сочиняли и из популярности которых извлекали коммерческую выгоду. Избежать такой участи могли те из них, кто преодолел в своих произведениях стилистические рамки эстрадной музыки и не ограничил себя творческим союзом с одним единственным исполнителем (и, как следствие, материальной зависимостью от него).

Алексей Владимирович Таскин (1871–1942) работал как концертмейстер с Вяльцевой, но также с Ф. И. Шаляпиным, И. В. Тартаковым и супругами Фигнер. Уже в силу приобретенных им в Санкт-Петербургской консерватории

профессиональных навыков (Таскин учился композиции у Н. Ф. Соловьева) его многочисленные романсы зачастую выходили за рамки эстрадной стилистики, что, с другой стороны, вряд ли оправдывало ожидания поклонников Вяльцевой, вкусовые предпочтения которых сформировались произведениями Зубова, Чернявского и Штейнберга. Это наверняка понимал и Циммерман, ограничившись включением 19 романсов и 11 мелодекламаций в текущий асортимент с 1896 по 1903 годы.

Вильгельм Иосифович Шпачек (1857–1919) был знаком публике в основном как дирижер-постановщик оперетт, в том числе собственного сочинения («Змейка», «Их невинность»). Предприимчивый музыкант не остался в стороне от модных тенденций российской эстрады. Свои опусы он предлагал сразу семи издателям, чаще других — Давингофу и Циммерману. Последний напечатал между 1905 и 1914 годами в общей сложности 10 цыганских песен и 27 романсов Шпачека, причем два из них («Хочу веселья!» и «Миг блаженный») пела Вяльцева.

Уроженец Санкт-Петербурга Эрик Мейер-Гельмунд (Erik Meyer-Helmund, 1861–1932) рассматривал русский романс, очевидно, как средство привлечения симпатий русских любителей музыки, потому как чаще ориентировался на немецкую аудиторию, создав внушительное количество камерно-вокальных и камерно-инструментальных опусов, а также семь опер.

В начале карьеры ему помог Д. Г. Ратер, в 1869 году основавший нотное издательство в Санкт-Петербурге и десятилетием позже — в Гамбурге. Именно там и печатались с 1882 года сочинения Мейер-Гельмунда, начиная с Четырех песен ор. 1. В дальнейшем композитор сотрудничал попеременно то с русскими, то с немецкими издателями, в том числе — с Циммерманом, у которого опубликовал Канцонетту для скрипки и фортепиано ор. 160 (1898), три фортепианные пьесы ор. 176 (1901), два мужских хора a cappella ор. 179 и ор. 181 (1903), одиннадцать русских романсов (1903/1904), причем один из них («Я жду тебя») входил в репертуар Вяльцевой, и, наконец, клавираусцуг оперы «Лукулл» (*Lucullus*, 1908).

Впрочем, выпуск оперной литературы Циммерман не считал приоритетной задачей в формировании и без того богатого ассортимента. Не проявлял он интереса и к продаже подобных изданий к премьере спектакля, как это практиковал его петербургский конкурент В. В. Бессель, снискав этим немало похвал со стороны музыкантов. Циммермановские клавираусцуги немногочисленны и в большинстве своем вряд ли принесли ощутимую прибыль ввиду недолгой сценической жизни самих произведений. Но поддержание престижа фирмы, способной выпустить такого рода продукт, в данном случае явно ставилось выше профита.

Оперу «Цыганы» Александра Николаевича Шефера (1866–1914) в переложении для пения с фортепиано Циммерман выпустил, следуя примеру Бесселя, перед ее первым петербургским показом 17 декабря 1901 года под управлением автора в Народном доме Императора Николая II, наверняка рассчитывая на грядущий успех. Но несмотря на позитивные отклики, в которых опере

пророчили почетное место в репертуаре по крайней мере небольших и провинциальных театров [12, 510], она быстро забылась.

Сомнительный коммерческий результат от публикации «Цыган» не остановил Циммермана в желании предпринять очередную попытку в этой области. Появившийся в продаже с мая 1902 года клавираусцуг оперетты «Гейша или необычное происшествие в одной японской чайной» (*The Geisha, a Story of a Tea House*) британского композитора Сидни Джонса (Sidney Jones, 1861–1946) с русским и немецким текстом сулил куда большую выгоду, нежели опера Шеффера. Ведь уже только в первой половине того же года она давалась на трех петербургских сценах, а именно в Мариинском театре (март), в театре «Пассаж» (апрель) и театре «Буфф» (май–июнь), что действительно могло существенно способствовать реализации тиража (см. ил. 4 на цветной вклейке).

При включении в ассортимент клавираусцуга оперы «Каморра» Эудже-нио Эспозито (Eugenio Esposito, 1863–1950) Циммерманом двигало, по всей видимости, стремление завязать деловое знакомство с С. И. Мамонтовым как с влиятельным предпринимателем. Последний, пригласив в 1892 году неаполитанца в Россию, сыграл определяющую роль в его дирижерской карьере. Эспозито работал в оперных антрепризах разных городов, в том числе в финансируемых Мамонтовым Итальянской опере и Частной русской опере в Москве. Меценат также способствовал постановке «Каморры» на сцене театра в саду «Эрмитаж» (премьера 3 февраля 1903 года), будучи автором ее либретто. Вполне возможно, что он же выступил инициатором публикации нот произведения у Циммермана.

Издание оперы «Миранда» Николая Ивановича Казанли (1869–1916) в сравнении с предшествующими потребовало, пожалуй, самых больших вложений. В 1908 году, помимо клавираусцуга с русским и немецким текстом, Циммерман предлагал покупателям партитуру, хоровые партии, оркестровые голоса и отдельные номера в переложении для пения с фортепиано. Изготовление тиражей он поручил не Г. К. Шмидту или его петербургским коллегам, а лейпцигской типографии Breitkopf & Härtel, к которой обычно обращался для выполнения самых ответственных изданий произведений Балакирева и Ляпунова. Решающим для таких затрат был, очевидно, фактор известности композитора в Германии. С 1897 по 1904 годы Казанли часто выступал как дирижер сочинений русских композиторов в организованных известным импресарио Ф. Каймом Мюнхенских симфонических концертах, а также в Берлине и Бад-Киссингене.

Однако премьера «Миранды» под руководством автора, состоявшаяся 23 февраля 1910 года в Мариинском театре, «не смогла вызвать живого интереса у зрителей»³, что, в свою очередь, негативно сказалось на объемах продаж ее нот. И хотя музыкальная критика ставила «Миранду» в ряд выдающихся русских опер последних пяти лет [11, 635], публика могла оценить лишь достоинства увертюры, которая изредка включалась в программы провинциальных симфонических концертов.

³ Die Musik. Jg 9 (1909/1910). Heft 15. S. 173.

Минимальные финансовые риски ожидали Циммермана при тиражировании в 1912–1915 годах музыкально-сценических сочинений капельмейстера оркестра лейб-гвардии Егерского и Кавалергардского полков Ивана Ивановича Армсгеймера (Johann Joseph Armsheimer, 1860–1933), поскольку они удачно вписывались в уже существовавшую тогда успешную «армейскую» товарную линию, включавшую в себя, помимо нот, музыкальные инструменты для военных оркестров и принадлежности к ним. Романсы Армсгеймера издатель публиковал еще в предшествующие десятилетия (1887, 1896, 1897). Теперь же, идя в ногу с политической ситуацией, Циммерман выпустил его произведения патриотической тематики — «Наполеон и Репнин при Аустерлице. Героический эпизод из истории подвигов кавалергардского полка» для баритона в сопровождении фортепиано (1912), «Двенадцатый год. Юбилейные сцены в ознаменование великих событий 1812 г. с пением и световыми картинками» (1912) и патриотическую оперу-миниатуру «Прощание казака» (1915).

Оперное издание стало поводом для начала сотрудничества Циммермана с А. Т. Гречаниновым. Речь идет о «Сестре Беатрисе», на тот момент только что завершенной и представленной автором зимой 1910/1911 года в германской столице. Композитор вспоминает об этом так:

«Вскоре по приезде в Берлин я решил показать “Сестру Беатрису” своим друзьям и знакомым. Собралось довольно много народу, и, между прочим, пришел послушать оперу Ю. Г. Циммерман, музыкальный издатель. Музыка моя произвела на слушателей сильное впечатление: и музыканты, и не-музыканты, все, казалось, искренне высказывали мне похвалы и сулили опере большой успех. На другое утро совершенно неожиданно приехал ко мне Циммерман с предложением ее издать. Я охотно принял его предложение, т. к. как раз перед этим я разошелся с Гутхейлем. <...> Циммерман тогда явился для меня как раз вовремя. Я отдал ему “Сестру Беатрису”, а также Шотландские песни. С этого началась полоса издательства моих сочинений у Циммермана» [3, 103–104].

20 шотландских песен для голоса и фортепиано ор. 49 вышли уже в 1911 году, а в течение последующих двух лет — еще одиннадцать опусов: клавираусцуги оперы «Сестра Беатриса» ор. 50 и детской рождественской пьесы «Елочкин сон» ор. 55, вокальные циклы «Драматическая поэма» ор. 51, «К звездам» ор. 54 и «В сумерках» ор. 63, Четыре мазурки ор. 53 и второй альбом «Пастелей» ор. 61 для фортепиано, «Мертвые листья» для контральто и струнного оркестра ор. 52, два квартета для мужских голосов а cappella ор. 56 и два квартета для женских голосов а cappella ор. 57, «Страстная седмица» для смешанного хора ор. 58.

Впоследствии Гречанинов не связывал себя долгосрочными обязательствами с каким-либо издательством. В 1927 году он только раз обратился к преемнику фирмы Августу Циммерману, опубликовав у него «Багатели» для фортепиано ор. 112.

Вполне вероятно, что опера явилась лишь формальным предлогом для знакомства с композитором, чье имя снискало известность и в России, и за ее пределами, а значит могло принести ощутимый доход от продажи его сочинений. Более весомым для Циммермана поводом к сотрудничеству мог послужить

недавний разлад Гречанинова с Гутхейлем, а своевременное появление в поле зрения маэстро входило в его стратегические планы, пусть и закулисного толка.

Похожие сложности с издателями перед завязыванием деловых отношений с Циммерманом имел за плечами и М. А. Балакирев, которому на тот момент было уже 62 года. Начало их совместной работе положила публикация Первой симфонии, о чем сохранился следующий документ⁴:

Тысяча восемьсот девяносто девятого года, января девятого дня.

Мы, нижеподписавшиеся, Германский подданный, Мекленбургский Коммерции Советник Юлий Генрих Циммерман и Статский Советник Милий Алексеевич Балакирев, заключили между собою следующий договор: я, Циммерман, купил у г. Балакирева за триста рублей право собственности издания его первой симфонии для большого оркестра (C dur) на следующих условиях: 1) Я, Циммерман, а также и мои наследники получаем право собственности издания упомянутой Симфонии Балакирева навсегда в России, Германии, Австрии, Швейцарии и Англии⁵. 2) Что касается до права издания ее в других государствах, кроме означенных в пункте 1^м, то таковое право остается в распоряжении Балакирева или его наследников. 3) Я, Циммерман, или мои наследники обязуемся в течение двух лет со дня заключения сего договора издать оркестровую партитуру и оркестровые партии упомянутой Симфонии. 4) Я, Циммерман, или мои наследники имеем право издавать также переложения означенной Симфонии для разных инструментов с тем, чтобы на изданиях их была означена фамилия лица, делавшего аранжировку. 5) В случае неисполнения мною, Циммерманом, или моими наследниками условий, означенных в предыдущих пунктах, я или мои наследники теряем право, предоставленное нам г. Балакиревым собственности издания его Симфонии, которое г. Балакирев или его наследники тогда имеют право предоставить кому-либо по своему усмотрению без возвращения мне, Циммерману, полученного от меня гонорара. 6) Означенный в сем договоре гонорар в триста рублей мною, Балакиревым, сполна получен и мы, Циммерман и Балакирев, обязуемся как за себя, так и за своих наследников или преемников хранить свято и нерушимо условия сего договора, подлинник коего иметь у себя мне, Циммерману, а засвидетельствованную с оною копию мне, Балакиреву.

Статский Советник Милий Алексеевич Балакирев

Германский подданный Юлий Генрихович Циммерман

По настоянию композитора договор был составлен и подписан в присутствии петербургского нотариуса. Мотивы такого условия при заключении соглашения проясняются в его переписке с Циммерманом осенью следующего года. Из нее следует, что Балакирев с самого начала сотрудничества расценивал некоторые действия издателя как попытку к заключению договора на

⁴ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 514.

⁵ Согласно приписке рукой Балакирева на данном документе, дополнительным договором между ним и Циммерманом от 25 декабря 1904 года предоставленное право издания Симфонии было расширено для всех стран.

неприемлемых для себя условиях. Начало же явным разногласиям положило следующее письмо Циммермана из Лейпцига от 11 сентября 1900 года⁶:

Многоуважаемый Милий Алексеевич.

Ссылаясь на мое письмо от 8 с[его] м[есяца], имею удовольствие отправить Вам по той же почте корректурные листы Ваших следующих сочинений: 1) 5^{ой} Мазурки, 2) Думки, 3) Scherzo с новым заглавным листом и 4) Valse di bravura с заглавным листом. Надеюсь, что работа в общем Вам понравится. Одновременно прошу Вас прислать мне обратно манускрипты для моего архива.

Было бы для меня весьма желательно, если бы Вы изволили дать мне формуляр издательского контракта на немецком языке, так как на основании русского формуляра мне трудно доказать мои права собственности, тем более между Россией и заграницей не существует литературной конвенции. Сказанный формуляр на немецком языке, согласно приложению, я получил также от Сергея Михайловича [Ляпунова], равно и от других композиторов, с которыми имею честь быть в сношениях.

Душевно Вам преданный
Юлий Генрих Циммерман

Приложенные к письму формуляры на русском и немецком языке имели следующий текст⁷:

№_ _
Господину
Юлию Генриху Циммерману.
В С.-Петербурге, Москве и Лейпциге

Сим удостоверяю, что уступил Вам навсегда в Вашу — или Ваших наследников — пользу исключительное и неограниченное право издания, распространения, постановки на сцене, одним словом, всецелое право собственности моих сочинений:

в оригинале, во всевозможных переложениях и для всех стран и государств света. Также удостоверяю, что все выгоды, которые произойдут для права собственности от могущих решиться изменений в существующем здешнем законодательстве, а равно в уже заключенных и еще имеющих быть заключенными международных договорах, я беспрекословно представляю в Вашу — или Ваших законных

№_ _
Herrn. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig,
St. Petersburg, Moskau, London.

Hiermit bestätige ich, dass ich Ihnen, für Sie selbst und für Ihre Erben oder Rechtsnachfolger das ausschließliche, alleinige rechtmäßige und unbeschränkte Verlags-, Vertriebs- und Aufführungs-Recht, mit einem Worte das gesamte Urheberrecht im weitesten Sinne für alle Länder und Staaten der Erde, für alle Sprachen, für alle Auflagen und Veröffentlichungen und für immerwährende Zeiten an meine nachbenannten Werke:

im Original sowohl, als auch für alle beliebigen Bearbeitungen überlassen habe. Ich bestätige ferner, dass ich alle Vorteile, welche etwa in Bezug auf das Urheberrecht an vorstehend genannte Werke durch Veränderungen in bestehenden Landesgesetzgebungen, und bereits abgeschlossenen internationalen Verträgen, oder durch mit Ländern oder Staaten in Zukunft noch abzuschließenden internationalen Verträgen erwachsen dürfen,

⁶ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 1292. Л. 44.

⁷ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 1296. Л. 62 и 65.

наследников — исключительную пользу. В отношении гонорара я раз [и] навсегда Вами вполне удовлетворен. Вышеозначенная передача права собственности моего сочинения, по Вашему желанию, во всякое время будет мною засвидетельствована нотариальным порядком.

Дата _____
Подпись _____

ohne Weiteres und ausdrücklich auf Sie für sich, Ihre Erben oder Rechtsnachfolger übertragen habe, und das ich in Bezug auf Honorar ein für allemal und vollständig von Ihnen befriedigt worden bin. Auch erkläre ich mich bereit, die geschehene, die obenerwähnten Werke betreffende Urheberrechtsübertragung auf Anordnung jederzeit notariell legalisieren zu lassen.

Datum _____
Unterschrift _____

Циммерман не получил ни рукописей для своего архива, ни столь важных для него формуляров. Они так и остались незаполненными. Больше того, на одном из них Балакирев подчеркнул два фрагмента текста, по-видимому, показавшиеся ему особенно неприемлемыми, а именно, предоставляемое автором неограниченное право издания и всецелое право собственности моих сочинений⁸.

За тринадцать лет до этого похожие условия стали поводом для расторжения сотрудничества между Балакиревым и П. И. Юргенсоном, издателем «Исламея», Увертюры на темы трех русских песен и «Тамары». Когда последний потребовал бессрочное право собственности для всех стран на симфоническую поэму «Русь», Балакирев ответил решительным отказом: «Я никому не предоставляю этого права, не желая быть в беспрекословной зависимости от издателей, между которыми попадают всякие... Завтра может явиться какой-нибудь господин, вроде покойного Ф. Т. Стелловского⁹, которому Вы найдете выгодным продать свою фирму и свое дело, и тогда я сделаюсь в положении мухи, затканной паутиной, а я ничего так не боюсь, как подвергнуть себя беззащитной и безапелляционной эксплуатации» [1, 105]. Стороны не сумели договориться, вследствие чего публикация сочинений у Юргенсона была прервана.

В переговорах с Циммерманом композитор пошел в некоторых пунктах навстречу, сняв временные ограничения на право издания и позже расширив его на все страны мира. Тем болезненнее отреагировал он на вновь выдвинутые условия, один раз им уже отклоненные. Черновик письма Балакирева Циммерману¹⁰, составленного между 18 и 21 сентября 1900 года, содержит подробное разъяснение его позиции по данному вопросу:

⁸ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 1296. Л. 63.

⁹ В 1850-х годах Стелловский скупил несколько музыкальных издательств, став, таким образом, владельцем приобретенных ими прав на публикацию сочинений ряда известных композиторов.

¹⁰ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 755. Л. 3–4.

Sehr g[eehrter] Herr [Zimmermann]¹¹,

Вследствие требований Ваших, изложенных в письме Вашем от 11 сентября [1900 года], я должен Вам напомнить, что в самом начале наших отношений, возникших вследствие издания Вами моей Симфонии, Вы мне предлагали подписать составленный Вами формуляр, но я отказался это сделать, найдя в нем такие условия, на которые я не мог согласиться, и предложил передачу Вам права собственности издания моей Симфонии закрепить составленным мною нотариальным условием, на что Вы изъявили согласие.

Вследствие этого впредь я и руководствовался этим условием при составлении передаточных записок на предоставление Вам прав издания моих фортепианных сочинений с тою разницею, что, уступая Вашему желанию, я согласился предоставить Вам право их издания для всех стран, чего я до сих пор не делал.

При многочисленности и разнообразии Ваших дел Вы, естественно, могли забыть об этом, но теперь, по возобновлении в памяти Вашей прошедшего, Вы вполне поймете, как я был удивлен присылкой для подписи давно забракованного мною формуляра.

Для удовлетворения Вашего желания предлагаю Вам следующее: или заключить со мной нотариальное условие на передачу Вам прав издания моих фортепианных сочинений, которые, смею Вас уверить, и в Германии будет крепко и действительно как и в России, или я составляю передаточную записку на немецком языке, причем подпись моей руки при посредстве г. Бервальда или кого-либо из Ваших служащих может быть засвидетельствована здесь, в Германском консульстве или в посольстве. В обоих случаях Вы будете юридически обеспечены вполне.

Что же касается до Вашего требования присылки моих автографов, то я этого никогда не делал и никакие издатели от меня этого не требовали вполне понимая, что я предоставлял им право издавать мои сочинения, а не владеть моими манускриптами, которые отчасти жертвуются в здешнюю Императорскую публичную библиотеку, а в большинстве я их оставляю для моей сестры и ее детей. Они после моей смерти может быть Ведь если кто имеет право издавать (например) сочинения Глинки, то из этого не следует, чтобы его издатель имел право владеть его манускриптами, хранящимися в настоящее время в здешней Императорской публичной библиотеке в отделе автографов.

В Германии несомненно так же смотрят на этот вопрос, судя по тому, что по издании многих и ценных сочинений Сергея Михайловича [Ляпунова] фирмами Bote & Bock и Breitkopf & Härtel манускрипты были ему возвращены при корректуре, и никому из названных мною издателей не приходило на мысль потребовать их обратно.

Очень жаль, что Вы предъявили Ваши новые требования тогда, когда мои новые сочинения почти изданы и дело сделано, а потому было бы уместнее предъявлять Вам эти новые условия прежде издания моих новых фортепианных сочинений, а теперь, когда они награвированы и дело сделано, Ваши желания можно принять за руководство только при дальнейших сношениях с Вами как с издателем (сношения с Вами как с частным лицом мне будут

¹¹ Многоуважаемый господин Циммерман (нем.).

всегда приятны и желательны), и я Вас очень прошу не оставлять меня в неизвестности о том, какими принципами Вы как издатель будете впредь руководствоваться в сношениях со мной.

Ваше решение будет иметь для меня огромное значение, ибо из него я узнаю, могу ли продолжать иметь удовольствие считать Вас своим издателем или мне нужно будет приискать другого, условия которого не были бы столь суровы.

В ожидании Вашего ответа прошу Вас верить моему искреннему уважению и душевной Вам преданности.

Искусная дипломатия позволила Циммерману не допустить обострения конфликта. В письме от 24 сентября 1900 года¹² он отозвал просьбу передачи рукописей, а подписание договорных обязательств перенес на более подходящий момент. Последующие заверения в намерении и впредь публиковать сочинения и самого Балакирева, и его протеже Ляпунова вкуче с приложенными авторскими экземплярами свеженапечатанных фортепианных пьес были призваны, по-видимому, усилить примиряющее воздействие письма:

Должен заметить, что манускриптов я у вас только просил, но отнюдь не требовал. В большинстве случаев издания, например композиций г-на Рейнеке¹³ и других, манускрипты мне были отдаваемы в собственность. Если же это Вам неприятно, то я конечно отступаю от сказанной просьбы.

Вопрос о издательском акте отложим до личного свидания нашего вскоре в С. Петербурге. В то же время мы поговорим о Сергее Михайловиче [Ляпунове], симфонию и другие композиции которого, равно как и все Ваши я охотно приму к изданию.

По той же почте имею удовольствие отправить к Вам по 10 готовых экземпляров 5^{ой} Мазурки и Думки¹⁴ и надеюсь, что Вы будете довольны печатью и отделкой. Одновременно препровождаю Вам три образца для заглавного листа Scherzo с просьбой сообщить мне, который образец Вам наилучше нравится.

В отношении порядка оформления права на издание сочинений Балакирев также смог настоять на своем. Оно по-прежнему осуществлялось в виде нотариально заверенных договоров или передаточных записок, как следует из документа, датированного 1904 годом¹⁵:

Я нижеподписавшийся сим свидетельствую, что право издания сочиненных мною нижеследующих десяти романсов: 1) «Запевка» на слова Л. Мея, 2) «Сон» на слова М. Лермонтова, 3) «Беззвездная полночь дышала прохладой» на слова А. Хомякова 4) «7 ноября» на слова А. Хомякова, 5) «Я пришел к тебе

¹² ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 1292. Л. 45.

¹³ Циммерман печатал сочинения Карла Рейнеке (1824–1910) с конца 1880-х годов. Самыми востребованными у покупателей были, пожалуй, ноты фортепианного цикла «От колыбели до могилы» (*Von der Wiege bis zum Grabe*) ор. 202, быстро завоевавшего популярность среди любителей музыки.

¹⁴ См.: 5^{ème} Mazurka en Re majeur (D dur) pour le Piano par Mili Balakirew. Leipzig [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1900]; „Думка“ / „Complainte.“ Morceau pour le Piano par Mili Balakirew. Leipzig [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1900].

¹⁵ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 516.

с рассветом» на слова А. Шеншина, 6) «Взгляни мой друг» слова В. Красова, 7) «Шепот, робкое дыханье» слова А. Шеншина, 8) «Песня» слова М. Лермонтова, 9) «Из-под таинственной холодной полумаски» слова М. Лермонтова, 10) «Спи!» слова А. Хомякова, продано мною в исключительную собственность для всех стран Германскому подданному, коммерции советнику, музыкальному торговцу Юлию Генриху Циммерману за тысячу рублей (1000 рублей), каковые мною сполна получены в Петербурге сего 7 июля 1904 года.

Статский советник Милий Алексеевич Балакирев

Циммерман опубликовал все десять произведений до конца того же года¹⁶. Их стихотворные тексты, кроме «Запевки», были дополнены иноязычным вариантом, а именно, восемь (№№2, 4–10) переводом на немецкий и одна (№3 «Беззвездная полночь») переводом на чешский. Покупатели в России могли приобрести ноты каждой песни по 50 копеек (№7 и №19 стоили на 10 копеек дороже), или же в одном томе за 2 рубля 50 копеек.

Аналогичным образом, то есть передаточной запиской, в апреле 1907 года Балакирев предоставил право издания Увертюры на тему испанского марша и, наконец, упомянутой выше симфонической поэмы «Русь»¹⁷ (см. ил. 5 на цветной вклейке), в свое время ставшей камнем преткновения для Юргенсона. Право распространялось на все страны кроме Российской империи, поскольку здесь оба произведения опубликовал еще в 1887 году В. В. Бессель.

Циммерман продолжал пропагандировать наследие Балакирева и после его смерти. Как своеобразная дань памяти композитору уже в 1910 году увидел свет «Краткий очерк его жизни и деятельности, значение его в области развития русской музыки», написанный Б. В. Гродзким [4]. В 1912 году была обнародована переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, снабженная предисловием и примечаниями С. М. Ляпунова [10]. Этим Циммерман укрепил свое реноме ведущего издателя Балакирева и пропагандиста русской музыки, что положительно отразилось на экономических показателях предприятия.

Рассмотренные выше коммерческие стратегии в формировании ассортимента, в оптимизации затрат на производство полиграфической продукции, наконец, в выстраивании взаимоотношений с ключевыми для издательской политики авторами обеспечили Циммерману высокую конкурентоспособность и признание музыкальной общественности как в России, так и Германии. В угоду последнему он шел даже на заведомые издержки при публикации некоторых сочинений (в частности, опер), понимая, что престиж фирмы в перспективе благотворно скажется на расширении рынка сбыта. А включение печатной продукции в созданную им систему комбинированного ассортимента позволяло реализовывать даже менее ходовой товар и, таким образом, компенсировало финансовые потери.

¹⁶ См.: Романсы и песни для одного голоса с сопровождением фортепьяно. Музыка Милия Балакирева. Лейпциг [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1904].

¹⁷ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 508. См.: Overture pour orchestre sur un thème de marche espagnole par Mili Balakirew. Leipzig [u. a]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1907]; Russia. Poème symphonique pour Orchestre par Mili Balakirew. Leipzig [u. a]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1907].

Использованная литература

1. Балакирев М. А. Переписка с нотоиздательством П. Юргенсона. М.: Музгиз, 1958. 419 с.
2. Бессель В. В. Нотное дело (Краткие сведения). Необходимое пособие для продавцов нот и для всех желающих заниматься нотной торговлей. СПб.: тип. Э. Арнгольда, 1901. 113 с.
3. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. New York: изд. «Нового журнала», [1951]. 153 с.
4. Гродзкий Б. В. Милий Алексеевич Балакирев. Краткий очерк его жизни и деятельности, значение его в области развития русской музыки. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1910]. 78 с.
5. История русской музыки: в 10 т. Т. 10 Б: 1890–1917. М.: Музыка, 2004. 1071 с.
6. Ломтев Д. Г. Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования // Научный вестник Московской консерватории. 2020. №2 (41). С. 66–91.
7. Отчет генерального комиссара русского отдела Всемирной Колумбовой Выставки в Чикаго камергера Высочайшего Двора П. И. Глуховского. СПб.: тип. В. Киршбаума, 1895. 210 с.
8. Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов): Очерки. Л.: Музыка, 1986. 192 с.
9. Павлов Г. Н. Циммерман // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1982. Кол. 139–140.
10. Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским: с предисловием и примечаниями С. Ляпунова. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1912]. 100 с.
11. Тюнеев Б. Н. И. Казанли (Критико-биографические материалы) // Русская музыкальная газета. 1915. №42 (18 октября). Кол. 627–636.
12. Чешихин В. Е. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). М. [и др.]: П. Юргенсон, 1905. 638 с.
13. Bieber S. Zimmermann (Musikverlag) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 17. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2004. Sp. 1491–1492.
14. Heise B. Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen // Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der musica sacra bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos / hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015. S. 672–678.
15. Kommerzienrat Julius Heinrich Zimmermann // Zeitschrift für Instrumentenbau. Nr. 23/24 vom 15. Mai 1923 (Jg. 43). S. 915.
16. Lomtev D. Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2012. 264 S.

References

1. Balakirev, M. (1958). *Perepiska s notozdatel'stvom P. Yurgensona* [Correspondence With the Music Publisher Peter Jurgenson]. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
2. Bessel', V. (1901). *Notnoe delo (Kratkie svedeniya). Neobkhodimoe posobie dlya prodavtsov not i dlya vsekh zhelayushchikh zanimat'sya notnoy torgovley* [The Sheet Music Business.

- Essential Guide for Sellers of Sheet Music and for Everyone Who Wants to Engage in Music Trade]. Saint-Petersburg, Arngol'd. (in Russian).
3. Grechaninov, A. (1951). *Moya zhizn'* [My Life]. New York, Novy zhurnal. (in Russian).
 4. Grodzkiy, B. (1910). *Miliy Alekseevich Balakirev. Kratkiy ocherk ego zhizni i deyatel'nosti, znachenie ego v oblasti razvitiya russkoy muzyki* [Mily Balakirev. A Brief Outline of His Life and Work, Its Significance in the Development of Russian Music]. Saint-Petersburg, Jul. Heinr. Zimmermann. (in Russian).
 5. _____. (2004). *Istorija russkoj muzyki* [History of the Russian Music]. Vol. 10 B: 1890–1917. Moscow, Muzyka. (in Russian).
 6. Lomtev, D. (2020). Uchebno-metodicheskie posobiya v izdatel'stve Yuliusa Genrikha Tsimmermana: kommercheskie interesy na sluzhbe muzykal'nogo obrazovaniya [The Educational Methodology Titles From the Publishing House Julius Heinrich Zimmermann: Commercial Interests in the Service of Music Education]. Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory], No. 2/2020 (41), 66–91. (in Russian).
 7. _____. (1895). *Otchet general'nogo komissara russkogo otdela Vsemirnoy Kolumbovoy Vystavki v Chikago kamergera Vysochayshego Dvora P. I. Glukhovskogo*. [Report of the General Commissioner of the Russian Department at the World's Columbian Exposition, Court Chamberlain P. I. Glukhovsky]. Saint-Petersburg, Kirshbaum. (in Russian).
 8. Otjugova, T., Galembo, A., Gurkov, I. (1986). *Rozhdenie muzykal'nyh instrumentov (Iz istorii Leningradskogo proizvodstvennogo ob'edineniya po izgotovleniju muzykal'nyh instrumentov)*. [The Making of Musical Instruments: From the History of the Leningrad Musical Instrument Manufactures]. Leningrad, Muzyka. (in Russian).
 9. Pavlov, G. (1982). Cimmerman. In *Muzykal'naja enciklopedija* [Music encyclopedia], Vol. 6, 139–40. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya. (in Russian).
 10. _____. (1912). *Perepisika M. A. Balakireva s P. I. Chaykovskim: s predisloviem i primechaniyami S. Lyapunova* [Correspondence Between M. A. Balakirev and P. I. Tchaikovsky: With a Foreword and Notes by S. Lyapunov]. Saint-Petersburg, Jul. Heinr. Zimmermann. (in Russian).
 11. Tyuneev, B. (1915). N. I. Kazanli (Kritiko-biograficheskie materialy) [N. I. Kazanli (Critical Biographical Materials)]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [The Russian Musical Newspaper], No. 42/ 1915, 627–36. (in Russian).
 12. Cheshikhin, V. (1905). *Istoriya russkoy opery (s 1674 po 1903 g.)* [History of Russian Opera (From 1674 to 1903)]. Moscow, P. Jurgenson. (in Russian).
 13. Bieber, S. (2004). Zimmermann (Musikverlag). In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 17, 1491–92. Kassel [u. a.], Bärenreiter.
 14. Heise, B. (2015). Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen. In *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der musica sacra bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos*, herausgegeben von St. Keym und St. Wünsche, 672–78. Leipzig, Leipziger Universitätsverlag.
 15. _____. (1923). Kommerzienrat Julius Heinrich Zimmermann. *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Nr. 23/24 vom 15. Mai 1923, 915.
 16. Lomtev, D. (2012). *Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands*. Lage (Westf.), BMV Robert Burau.

ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА КИРИЛЛИНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада в ГИИ искусствознания. Автор книг: «Театральное призвание Георга Фридриха Генделя» (2019), «Глюк» (серия ЖЗЛ, 2018), «Гендель» (серия ЖЗЛ, 2017), «Бетховен» (серия ЖЗЛ, 2015), «Бетховен: жизнь и творчество» (2 тома, 2009), «Реформаторские оперы Глюка» (2006), «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в.» (3 части, 1996–2007). Ред.-сост. и соавтор книги «Италия — Россия: четыре века музыки» (2017); ред. и соавтор издания «Бетховен. Письма: в 4 томах» (2011–2016; издание основано на собрании Н. Л. Фишмана 1970–1986 г.).

LARISSA V. KIRILLINA

Doctor of Fine Arts; Full Professor of the Foreign Music Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Research Fellow of the Classical Western Art Section at the State Institute for Art Studies, Moscow. Author of books: “The Theatrical Vocation of George Frederic Handel” (2019), “Gluck” (a biography, 2018), “Handel” (a biography, 2017), “Beethoven” (a biography, 2015), “Beethoven: Life and Works” (2 vols., 2009), “Gluck’s Reform Operas” (2006), “The Classical Style in the Music of the 18th — Early 19th Centuries” (3 parts, 1996–2007). Editor and contributor of the book “Italy — Russia: Four Centuries of Music” (2017); editor and collaborator of the new Russian edition (2011–2016) of N. L. Fishman’s commented collection of Beethoven’s letters (1970–1986).

АЛЛА GERMANOVNA KOROBOVA

В 1975 году окончила теоретическое отделение Челябинского музыкального училища имени П. И. Чайковского, в 1980 году — историко-теоретическое отделение Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (класс доцента кафедры теории музыки В. Н. Хлопковой). В 1981–1984 годах обучалась в очной аспирантуре при кафедре теории музыки Московской консерватории (научный руководитель — проф. Е. В. Назайкинский). В 1987 году защитила кандидатскую диссертацию «О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов». В 2008 году защитила докторскую диссертацию «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра».

В 1980–1981 и с 1985 года по настоящее время работает на кафедре теории музыки Уральской консерватории, с 1991 года доцент, с 2007 — профессор. В 2010–2015 годах — проректор по научной работе Уральской консерватории. Член диссертационных советов при Магнитогорской и Казанской консерваториях. Входит в редколлегию четырех российских научных специализированных журналов, включенных в перечень ВАК Минобрнауки РФ: «Старинная музыка», «Музыкальная академия», «Научный вестник Московской консерватории», «Проблемы музыкальной науки». Автор более 150 научных публикаций, в том числе трех монографий, одна из которых («Теория жанров в музыкальной науке: история и современность») издана за рубежом, а также ряда учебных пособий. Принимает участие в международных, всероссийских и региональных конференциях. Автор проекта «Уральский молодежный форум» — музыковедческого конкурса научных работ учащихся средних специальных учебных заведений России и стран СНГ (проводится на базе УГК с 2011 года).

В 2009 году награждена Почетной грамотой Министерства культуры РФ. В 2015 году ей присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

ALLA G. KOROBVA

In 1975 graduated from the Music Theory Department of Tchaikovsky Chelyabinsk Music College, in 1980 — from the Music History and Theory Department of Mussorgsky Ural State Conservatory (class of Assoc. Prof. V. N. Khlopkova). In 1981–84, she studied as a postgraduate student at the Music Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (scientific advisor — Full Prof. E. V. Nazaykinsky). Ph. D. (1987); thesis “On the Functioning of Reflected Genres in the Symphonies

by Soviet composers”. Doctor of Fine Arts (2008); thesis: “Pastoral in the Music of the European Tradition: Towards the Theory and History of the Genre”.

In 1980–81 and since 1985 to the present she works at the Music Theory Department of Mussorgsky Ural State Conservatory; since 1991 — Associate Professor, since 2007 — Full Professor. In 2010–2015, she has been Deputy Rector for Science at Ural Conservatory.

She is a member of two dissertation councils: at Magnitogorsk and at Kazan State Conservatories. She is also a member of Editorial Boards of four Russian musicological journals: “Starinnaya muzika” [“Early Music”], “Muzykal'naya akademiya” [“Music Academy”], “Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii” [“Journal of Moscow Conservatory”], and “Problemy muzykal'noy nauki” [“Problems of Musical Science”].

A. Korobova is the author of more than 150 scientific publications, including three monographs (one of which “The Theory of Genres in Musical Science: History and Modernity”) was published abroad), as well as a number of textbooks. She participates in international, All-Russian and regional conferences (more than 60 presentations). She is the author of the project “Ural Youth Forum” — a musicological competition for students of music colleges from Russia and CIS countries (held at Ural Conservatory since 2011).

In 2009, she was awarded a certificate of Honor from the Ministry of culture of the Russian Federation. In 2015, she was awarded the title “Honored Worker of Culture of the Russian Federation”.

АНТОНИНА ВИКТОРОВНА ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА

Старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (класс проф. Е. М. Левашева). В 1994 году в Государственном институте искусствознания защитила кандидатскую диссертацию на тему «Русская хоровая культура второй половины XVIII века» (научный руководитель — проф. Е. М. Левашев), в 2018 — докторскую диссертацию на тему «Русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное художественное явление». Читала лекции по истории русской хоровой культуры в Московской консерватории (2014–2018), ССМШ имени Гнесиных. Область научных интересов — история русской музыки XVIII–XIX веков, в том числе творчество Бортнянского, Березовского, Дегтярева, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. Важнейшие публикации (монографии): «Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений» (М., 2004); «Хоровая культура екатерининской эпохи» (М., 2010). Подготовила к публикации издания: «Бортнянский. Неизвестные духовные концерты. Для смешанного хора без сопровождения» (М., 2009), «Степан Дегтярев. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения» (в сотрудничестве с Н. И. Тетериной; М., 2006).

ANTONINA V. LEBEDEVA-EMELINA

Senior Research Fellow of the Music History Department at the State Institute for Art Studies, Moscow. Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (class of Full Prof. E. M. Levashev). In 1994 received a Ph. D. degree at the State Institute for Art Studies; thesis: “Russian Choral Culture of the Second Half of the 18th Century” (scientific advisor — E. M. Levashev). Doctor of Fine Arts; thesis: “Russian Choral Art of the Second Half of the 18th — Beginning of the 19th Century as an Integral Artistic Phenomenon”. Lectured on the Russian choral culture at Moscow Conservatory (2014–2018), Moscow Gnessins Special School (College) of Music. Research interests: Russian music of the 18th and the 19th centuries, particularly — the legacy of Bortniansky, Berezhovsky, Degtyarev, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov. The author of monographs: “Russian Sacred Music of the Classicistic Era (1765–1825). Catalog of Works” (2004), “Choral Culture of Catherine’s Epoch” (2010). She also prepared editions of printed music: “Bortniansky. Unknown Spiritual Concerts. For a Mixed Choir a Capella” (2009), “Stepan Degtyarev. Twelve Spiritual Concerts. For a Choir a Capella” (2006, in collaboration with N. I. Teterina).

ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА АНТОНЕНКО

Родилась в 1985 году в Москве. Окончила Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс И. М. Усовой) и факультет симфонического и хорового дирижирования Московской консерватории (класс проф. В. В. Суханова). В 2010 году получила стипендию DAAD для прохождения последилового обучения

в Высшей школе музыки и танца г. Кёльна (класс проф. М. Крида). В 2012 году окончила аспирантуру Московской консерватории (научный руководитель — доц. Р. А. Насонов). В 2013 г. защитила кандидатскую диссертацию «Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения». Основатель (2006) и художественный руководитель вокального ансамбля «Интрада». При поддержке зав. кафедрой зарубежной музыки Московской консерватории М. Сапонова организовала в консерватории мастер-классы П. Филиппа (2008, 2010, 2011, 2012, 2013), М. Чанса (2007), Э. Кёркби (2008), П. Ноймана (2012). Участвовала в мастер-классах Ф. Берниуса (2010, Дания) и М. Минковского (2011, Франция). С 2012 г. — преподаватель кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории («история хоровой литературы», «чтение хоровых партитур»), с 2014 г. — кафедры истории и теории исполнительского искусства («основы интерпретации старинной вокальной музыки»).

EKATERINA YU. ANTONENKO

Born in Moscow in 1985. Studied choir conducting at Moscow Academic Music College of Moscow Conservatory (class of I. M. Usova) and at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (class of Full Prof. V. V. Sukhanov). In 2010 she was granted a DAAD scholarship for postgraduate study at the Hochschule für Musik und Tanz Köln under Full Prof. M. Creed. In 2012 she finished her postgraduate course at Moscow Conservatory (scientific advisor — Assoc. Prof. R. A. Nasonov). In 2013 defended her Ph. D. thesis “Church Music by Baldassare Galuppi: Problems of Study and Performing”. In 2006 Ekaterina Antonenko founded the vocal ensemble “Intrada” which she has been leading so far. Upon her initiative there have been held master-classes of P. Philips (2008, 2010–2013), M. Chance (2007), E. Kirkby (2008) at Moscow Conservatory. She also participated in master-classes with F. Bernius (2010, Denmark) and M. Minkowsky (2011, France). Since 2012 she teaches at the Choir Conducting Subdepartment, and since 2014 — at the History and Theory of Performing Art Subdepartment of Moscow Conservatory.

АННА ВАЛЕНТИНОВНА БУЛЫЧЕВА

Родилась в Ленинграде. В 1993 году окончила Санкт-Петербургскую консерваторию. В 1999 году защитила диссертацию «Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли» (научный руководитель — В. П. Широкова). В 1992–2000 годах — редактор-переводчик газеты «Мариинский театр». В 2001–2003 годах — завлит Большого театра. С 2003 года — помощник художественного руководителя театра «Геликон-Опера». В 2004–2009 годах — старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. С 2003 года преподает в Московской консерватории.

ANNA V. BULYCHEVA

Born in Leningrad (St. Petersburg). In 1993 graduated from Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. In 1999 defended her Ph. D. thesis “Style and Genre of Jean-Baptiste Lully’s Operas” (scientific advisor — Valentina P. Shirokova). In 1992–2000 — editor and translator of “The Mariinsky Theatre” newspaper. In 2001–2003 — Head of the Literary Department of The Bolshoi Theatre. From 2003 — Assistant to the Artistic Director of “Helikon Opera”. In 2004–2009 — Senior Research Fellow at the State Institute for Art Studies, Moscow. From 2004 she has been teaching at the Foreign Music History Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, since 2009 — Associate Professor.

СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА ПАСЫНКОВА

Аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс д. иск., проф. С. И. Савенко), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Московского государственного хорового училища имени А. В. Свешникова при Академии хорового искусства имени В. С. Попова.

В 2013 году с отличием окончила теоретическое отделение Марийского республиканского колледжа культуры и искусств имени И. С. Палантая (тема дипломной работы: «Эдисон Денисов. “Силуэты”: метаморфозы “чужого слова”», науч. рук. — Л. Е. Захарова). В 2018 году окончила с отличием историко-теоретический факультет МГК имени П. И. Чайковского (тема дипломной работы: «Неизвестные страницы инструментального творчества Леонида Половинкина. Материалы к биографии», науч. рук. — д. иск., проф. С. И. Савенко). Лауреат Всероссийского конкурса по теории, истории музыки и композиции имени Ю. Н. Холопова (2011, 2013), лауреат конкурса курсовых работ студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории (2015, 2017).

SVETLANA A. PASYNKOVA

Postgraduate student at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (research advisor—Doctor of Fine Arts, Full Prof. Svetlana I. Savenko), Lecturer of Musical Theory, Sveshnikov Moscow State Choir College at Popov Choral Art Academy.

In 2013 she graduated with honors from the Music Theory Department of Mari El Republican Culture and Arts College (graduation work: “Edison Denisov. ‘Silhouette’: Metamorphosis of Borrowed Word”; scientific advisor—L. E. Zakharova). In 2018 she graduated with honors from the Music History and Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (graduation work: “The Unknown Pages From Leonid Polovinkin’s Instrumental Works. Materials for Biography”; scientific advisor—Full Prof. Svetlana I. Savenko). Svetlana has twice won the All-Russian Kholopov Music Theory and History Competition (in 2011 and 2013) and also twice—the Competition of Project Works among the Moscow State Conservatory students (in 2015 and 2017).

СВЕТЛАНА ГЕННАДЬЕВНА ВОЙТКЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, проректор по творческой и международной деятельности Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, профессор кафедры истории музыки, член Международного общества Достоевского, автор монографии «Художественный мир Ф. М. Достоевского в отечественной опере последней трети XX века», а также статей об операх, созданных на сюжеты Ф. М. Достоевского современными композиторами: Ю. М. Буцко, Г. С. Седельниковым, В. А. Кобекиным, А. Н. Холминовым, А. П. Смелковым, Э. Н. Артемьевым.

SVETLANA G. VOITKEVICH

Ph. D., Full Professor of the Russian Music Subdepartment, Deputy Rector for Artistic and International Activity at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts. Member of International Dostoevsky Society. The author of the monograph “Artistic World of F. M. Dostoevsky in the Russian Opera of the Last Third of the 20th Century”, articles about operas composed after F. M. Dostoevsky’s works by such contemporary authors as Yu. M. Butsko, G. S. Sedelnikov, V. A. Kobekin, A. N. Kholminov, A. P. Smelkov, E. N. Artyemyev.

ЮРИЙ БОРИСОВИЧ АБДОКОВ

Кандидат искусствоведения, профессор композиторского факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Академическое образование получил под руководством профессоров Б. А. Чайковского и Н. И. Пейко в Российской академии музыки им. Гнесиных. Художественный руководитель Международной творческой мастерской «Terra Musica» (Россия—Германия—Италия), в рамках которой осуществлены российские премьеры и записи сочинений Х. Изака, А. Вилларта, Дж. Кариссими, Я. Д. Зеленки, Г. Ф. Телемана, И. Г. Пизенделя, Г. И. Ф. фон Бибера, многочисленных кантат И. С. Баха, мировая премьера «Глории» Я. Д. Зеленки; первые мировые записи сочинений Н. Мяковского, Д. Шостаковича, В. Шебалина, М. Вайнберга, Н. Пейко, Б. Чайковского, Г. Галынина, Г. Свиридова, Г. Попова и др. Председатель Художественного совета Общества им. Бориса Чайковского. С 1996 года преподает в Московской консерватории. Помимо индивидуального класса (сочинение, оркестровка) ведет курсы: «История оркестровых стилей» у композиторов и оперно-симфонических дирижеров, «Теория оркестрового письма» и «Анализ оркестровых партитур» у аспирантов. Заведующий кафедрой композиции Академии Хорового Искусства (2000–2007); руководитель курса музыкальной драматургии и композиции балетмейстерской кафедры Ю. Н. Григоровича в МГАХ (1997–2014).

Автор научно-аналитических работ в области композиторской феноменологии, теории и практики оркестрового письма, истории оркестровых стилей и музыкально-хореографического искусства, в том числе монографий: «Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора» (2009); «Николай Пейко: Восполнивши тайну свою...» (2020). Среди последних крупных сочинений балет «Sombas ajenas» (Барселона, «Corella Ballet»), Хоральная Постлюдия для альта с оркестром «Памяти Рудольфа Баршая» (премьера—Konzerthaus Berlin).

YURI B. ABDOKOV

Ph. D., Full Professor of the Composition Department at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Graduated from The Gnesins Music Academy, where he studied under Full Profs. N. I. Peyko and B. A. Chaykovsky. Artistic director of International Creative Laboratory “Terra Musica” (Russia—

Germany—Italy), in which there were realized Russian premieres and recordings of works by H. Isaac, A. Willaert, G. Carissimi, J. D. Zelenka (including the world premiere of his *Gloria*), G. F. Telemann, I. G. Pissendel, H. I. F. von Biber, J. S. Bach (numerous cantatas), and also world premiere recordings of works by Russian composers—N. Myaskovsky, D. Shostakovich, V. Shebalin, M. Weinberg, N. Peyko, B. Chaykovsky, G. Galynin, G. Sviridov and others. Chairman of the Arts Council of *The Boris Tchaikovsky Society*.

Since 1996 teaches composition and orchestration at Moscow Conservatory; also leads courses “History of orchestra styles”, “Theory of writing for orchestra”, “Analyses of orchestra scores”. Head of the Composition Subdepartment at Victor Popov Academy of Choral Art (2000–2007); leader of the course of musical dramaturgy and composition at the Ballet-master Subdepartment under Yu. N. Grigovich, Moscow State Academy of Choreography (1997–2014).

Author of scientific-analytical works on composers’ phenomenology, theory and practice of orchestral writing, history of orchestra styles, and music-choreographic art, including monographies “Musical Poetics of Choreography. Outlook of a Composer” (2009); “Nikolay Peyko: Having His Mystery Fulfilled...” (2020). Among the latest works—ballet “Sombras ajenas”, Choral Postlude for viola and orchestra “In Memory of Rudolf Barshay”.

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА НИКИФОРОВА

Редактор Научно-аналитического отдела Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Окончила историко-теоретический факультет (2013) и аспирантуру (2016) Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс профессора А. П. Груцыновой). Автор статей об истории музыкального театра и музыке оперы и балета. В центре научных интересов—история музыкального театра.

ELENA A. NIKIFOROVA

Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Department of Music History and Theory, 2013), then finished a postgraduate course (scientific advisor—Full Prof. Anna P. Grutsinova). Author of scientific articles about the history of music theatre and music of opera and ballet. The main research interests include the history of music theatre.

ДЕНИС ГЕРМАНОВИЧ ЛОМТЕВ

Окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1996), аспирантуру Московской консерватории (1999; класс проф. М. А. Сапонова). Кандидат искусствоведения (1999). Преподавал в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории, Бернском университете. Занимался научной работой в Институте немецкой музыкальной культуры в Восточной Европе (Бонн), Венском университете, Институте исторических исследований стран восточной и центральной Европы им. Гердера (Марбург). Лауреат государственной премии земли Баден-Вюртемберг за заслуги в сохранении и поддержке культурного наследия немцев из России (2012). Автор десяти монографий и научный редактор нотных изданий произведений немецких композиторов.

DENIS G. LOMTEV

Graduate (1991–1996) and postgraduate education (1996–1999; class of Full Prof. M. A. Saponov) at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Ph. D. in Art Studies (1999). Taught at the Academic Music College of Tchaikovsky Moscow Conservatory and at the University of Bern. Scientific Assistant at the Institute for German Music Culture in Eastern Europe (Bonn), University of Vienna, Herder Institute for Historical Research on East Central Europe (Marburg). The laureate of the prize in recognition of contributions to the preservation and promotion of cultural heritage of the Germans from Russia (Baden-Württemberg, 2012). He is the author of 10 books and scientific editor of printed music by German composers.

ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: journal@mosconsv.ru). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

ОФОРМЛЕНИЕ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами!
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.
- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2,
Второй фортепианный концерт op. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.
- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания

в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5.—2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

ПРАВИЛА СОСТАВЛЕНИЯ НАУКОМЕТРИЧЕСКОГО СПИСКА НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ:

1. Название: References
2. Последовательность указываемой информации: а) автор; б) год публикации; в) название статьи или раздела монографии (при необходимости); г) название издания; д) место издания и название издательства (разделяются запятой); е) doi (если имеется); ж) язык публикации (при необходимости, см. далее пункт 7).
3. Все перечисленные выше пункты разделяются **точкой**.
4. Автор указывается в формате: фамилия + запятая + инициалы (разделенные неразрывным пробелом). При отсутствии автора используется прочерк в формате: _____.
5. Год публикации приводится в **круглых скобках**. Если год издания неизвестен, это указывается следующим образом: (n. d.).
6. Название издания выделяется курсивом и может иметь уточняющие дополнения, которые вводятся после запятой и разделяются запятыми, например: 2nd ed., Materials of International Scientific Conference, D.A. diss., PhD diss., edited by, compiled by, translated by, Vol. 15, Issue 3, No. 2, Jg. 55, Bd. 4, Heft 11; No. 1/2019 (последнее — формат, используемый для отечественных изданий, в которых не принято присваивать номер тома для нескольких выпусков в границах одного года). Дополнения курсивом не выделяются. В том случае, если издание фигурирует в списке частично (автор ссылается на статью из сборника, энциклопедии или из периодического издания, на раздел монографии), последнее дополнение — диапазон страниц (цифры, разделенные коротким тире, без добавления сокращений слова «страницы»; если номера страниц обозначены трех-четырёхзначными числами и номер заключительной страницы начинается с той же сотни (или тех же тысячи и сотни), то он приводится сокращенно — только десятки и единицы; см. далее образцы). Названия всех изданий, кроме периодических, вводятся английским предлогом In, который не следует выделять курсивом.

7. Если издание напечатано кириллицей, используется транслитерация в системе BGN. Транслитерацию рекомендуется осуществлять автоматически при помощи сайта <https://translit.ru/ru/bgn/>. Транслитерируются следующие компоненты описания (см. выше, п. 2): (а) — автор; (в) — название статьи или раздела монографии; (г) — название издания; (д) — название издательства. В пунктах (в) и (г) транслитерация дополняется переводом на английский язык, который помещается в квадратные скобки. Место издания не транслитерируется, а приводится по-английски в соответствии со сложившимися языковыми нормами (например: Moscow, St. Petersburg). При использовании транслитерации необходимо заполнить пункт (ж) в следующем формате: (in Russian).
8. При ссылках на электронные издания информация для пункта (д) приводится в формате: Available at: [электронный адрес] (accessed [дата последнего обращения в формате: ЧЧ.ММ.ГГГГ]).

ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ

Монография:

Potter, K. (2006). *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press.

Статья в энциклопедии:

Potter, K. (2001). Minimalism. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by St. Sadie, Vol. 16, 716–18. London, Macmillan.

Коллективная статья в периодическом издании:

Potter, K., Wiggins, G. A., Pearce, M. T. (2007). Towards greater objectivity in music theory: Information-dynamic analysis of minimalist music. *Musicae Scientiae*, Vol. XI, No. 2, 295–324.

Статья в сборнике или глава коллективного труда:

Potter, K. (2013). Mapping Early Minimalism. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, edited by K. Potter, K. Gann, P. ap Si6n, 19–37. Aldershot, Ashgate. doi:10.4324/9781315613260.ch1

Издание на русском языке:

Taneev, S. (1985). *Dnevnik. Kniga tret'ya. 1903–1909* [Diaries. Third Book: 1903–09], edited and commented by L. Z. Korabel'nikova. Moscow, Muzyka. (in Russian).

Статья в журнале на русском языке:

Brezhneva, I. (2018). Darstvennye nadpisi kak istoricheskiy istochnik [Inscriptions as a Primary Source]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 4/2018 (35), 34–49. (in Russian).

TO THE AUTHORS

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (journal@mosconsu.ru). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz_4.jpg).

EXECUTION OF THE MANUSCRIPTS

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indentation is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)

(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

THE SEQUENCE OF CONSIDERING AND PUBLISHING OF THE PAPERS

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper—either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.

