

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

выходит 4 раза в год

*Учредитель и издатель:*

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

*Редакция:*

А. В. Денисов, главный редактор  
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)  
Т. И. Твердовская, заместитель главного  
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьёв (доктор иск., профессор СПбГК)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)  
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент  
СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор  
СПбГК и АРБ)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)  
В. О. Петров (доктор иск., доцент  
Астраханской консерватории)  
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)  
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)  
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.ru  
Официальный сайт:  
www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Консультативный совет:*

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)  
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского  
университета)  
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор  
Колумбийского ун-та)  
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)  
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор  
Белорусской гос. академии музыки)  
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)  
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)  
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской  
консерватории)  
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)  
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ  
им. Гнесиных)  
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,  
вед. науч. сотр. ГИИ)  
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)  
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,  
профессор Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)  
А. М. Цукер (доктор иск., профессор  
Ростовской консерватории)  
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации  
ПИ №ФС-77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»  
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых  
научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук  
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут  
быть воспроизведены, полностью или частично,  
в какой-либо форме (электронной или печатной)  
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением  
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

## Содержание

### Статьи

*Сергей Никифоров*  
Symphonie zur Serenate в наследии  
Г. Ф. Телемана (1681–1767) и собрании  
фонда нотных изданий  
Российской государственной  
библиотеки **8**

*Алексей Панов, Иван Розанов*  
О темпах исполнения инструментальных  
менуэтов XVIII века **38**

*Наталья Стейт*  
Семантика тональности b-moll  
в сочинениях Ф. Листа  
(на примере транскрипции песни  
Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской  
рапсодии № 3) **54**

*Мэгуми Ханья*  
И. С. Бах — А. Г. Шнитке: цитата  
как форма диалога в музыке  
анимационного кино **76**

*Настасья Хрущева*  
«Вертер. Сентиментальная музыка»  
Юрия Красавина как произведение  
раннего метамодерна **98**

*Владислав Петров*  
О проявлении театральности  
в инструментальной музыке  
Фараджа Караева **114**

*Марина Подгузова*  
Основные векторы творческого поиска  
в исполнительской деятельности  
К. А. Эрдели **136**

*Олег Бадалов*  
Исполнительская деятельность  
Елены Гилельс (к 75-летию со дня  
рождения) **150**

### Документы

*Наталья Савкина*  
«Вследствие расстроенного здоровья  
и по художественным надобностям».  
Из переписки Прокофьева в архиве  
Колумбийского университета **170**

### Рецензии

*Наталья Копысева*  
Яркий след Наталии Лазаревны  
Дунаевой **210**

Сведения об авторах **222**

Информация для авторов **229**

Quarterly

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor  
Olga Baranova, Editor of English texts

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Leonid Menshikov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)  
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Alexei Panov (*Doctor of Art History, Prof., SPb University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)  
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)  
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)  
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

*Contacts:*

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: [opera\\_musicologica@conservatory.ru](mailto:opera_musicologica@conservatory.ru),  
[opera\\_musicologica@mail.ru](mailto:opera_musicologica@mail.ru)  
Official site: [www.conservatory.ru/operamus](http://www.conservatory.ru/operamus)

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)  
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)  
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)  
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)  
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)  
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)  
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency  
for Information Technologies and Communications  
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2024

## Contents

### Articles

*Sergey Nikiforov*

“Symphonie zur Serenate” by G. Ph. Telemann  
(1681–1767) as Part of his Musical Heritage  
in the Music Collection of Russian State  
Library **8**

*Alexei Panov, Ivan Rosanoff*

On Tempos of Instrumental Minuets  
of the 18th Century **38**

*Natalia Steyt*

Semantics of b-moll Tonality in Works  
by F. Liszt (On the Example of Transcriptions  
of F. Schubert’s Song “Her Portrait”  
and Hungarian Rhapsody No. 3) **54**

*Megumi Hanya*

Johann Sebastian Bach — Alfred Schnittke:  
Quotation as Form of Dialogue in Music  
for Animated Films **76**

*Nastasya Khroustcheva*

“Werther. Sentimental Music”  
by Yuri Krasavin as an Early Metamodern  
Work **98**

*Vladislav Petrov*

On the Manifestation of Theaterity  
in the Instrumental Music  
of Faradzh Karaev **114**

*Marina Podguzova*

The Main Vectors of Creative Search  
in the Performing Activity  
of K. A. Erdeli **136**

*Oleg Badalov*

Elena Gilels’ Performing Activities  
(To the 75th Anniversary) **150**

### Documents

*Natalia Savkina*

“Due to Poor Health and for Artistic  
Necessity”. From Prokofiev’s Correspondence  
Archived at Columbia University **170**

### Reviews

*Natalya Kopyseva*

Bright Impact of Natalia Dunayeva **210**

Contributors to this issue **222**

Directions to contributors **229**



# *Статъи*

Научная статья  
УДК 78.089; 785.7  
doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.001

## **Symphonie zur Serenate в наследии Г. Ф. Телемана (1681–1767) и собрании фонда нотных изданий Российской государственной библиотеки**

*Сергей Николаевич Никифоров*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,  
Россия  
niks21v@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0166-746X>

**Аннотация.** Первый раздел настоящей статьи содержит описание оригинальных печатных изданий произведений Г. Ф. Телемана, хранящихся в Российской государственной библиотеке. Собрание насчитывает 15 публикаций, ранее принадлежавших Королевской библиотеке в Берлине (ныне — Берлинская государственная библиотека). Сравнение оригинала *Symphonie zur Serenate* (шифр МЗ Р-ИН/3280) с так называемым «факсимиле» Симфонии, изданном в Германии в 1980 г., показывает, что последнее не воспроизводит всех деталей подлинника, но представляет его ретушированную версию. Второй раздел публикации посвящен характеристике источников и особенностям композиции Симфонии и Серенаты. Музыка к юбилею целиком не сохранилась, до нас дошли лишь партитура Симфонии и либретто Серенаты. Изучение либретто позволяет получить представление о типах номеров и структурах некоторых из них. Как либретто Серенаты, так и партитура Симфонии включают другой немаловажный источник — авторский комментарий к частям Симфонии.

**Благодарности:** автор статьи выражает благодарность заведующей отделом нотных изданий и звукозаписей РГБ, кандидату искусствоведения Алле Алексеевне Семенюк за возможность ознакомиться с оригиналами прижизненных изданий сочинений Г. Ф. Телемана.

**Ключевые слова:** *Георг Филипп Телеман, Симфония к Серенате, Российская государственная библиотека, источники, оригинальные издания*

**Для цитирования:** *Никифоров С. Н. Symphonie zur Serenate в наследии Г. Ф. Телемана (1681–1767) и собрании фонда нотных изданий Российской государственной библиотеки // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1 (март). С. 8–37. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.001>*

© Никифоров С. Н., 2024



Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.001

## “Symphonie zur Serenate” by G. Ph. Telemann (1681–1767) as Part of his Musical Heritage in the Music Collection of Russian State Library

Sergey N. Nikiforov

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

niks21v@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0166-746X>

**Abstract.** The first part of this article reports about the original prints of G. Ph. Telemann’s music from the collection of Russian State Library. This collection includes 15 publications previously belonging to the Berlin State Library (formerly Berlin Royal Library). Comparison of the original print of *Symphonie zur Serenate* (RUS-Mrg/3280) with the so called “facsimile” of this *Symphonie* published in 1980 shows, that the latter doesn’t reproduce all the original details of the real print but presents its revised version. The second part of the publication reports about the sources and specifics of the composition of the *Symphony* and the *Serenate*. The music is not preserved in full volume, only the score of the *Symphony* and the libretto of the *Serenate* reaching us. Studies of the libretto gives us an impression about the type of music numbers and their structure. Both the *Serenate* libretto and the *Symphony* score include another essential source — the composer’s comments to the *Symphony* movements.

**Acknowledgments:** The author of the article expresses his gratitude to the Chief of the section of notes editions and sound recordings of Russian State Library Alla A. Semenyuk for her kind permission to study the original editions of works by G. Ph. Telemann.

**Keywords:** *Georg Philipp Telemann, Symphonie zur Serenate, Russian State Library, the sources, original prints, libretto*

**For citation:** Nikiforov, Sergey N. “Symphonie zur Serenate” by G. Ph. Telemann (1681–1767) as Part of his Musical Heritage in the Music Collection of Russian State Library. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1 (March). P. 8–37. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.001>

© Sergey N. Nikiforov, 2024

Сергей Никифоров

## **Symphonie zur Serenate в наследии Г. Ф. Телемана (1681–1767) и собрании фонда нотных изданий Российской государственной библиотеки**

В марте 2020 г. в Магдебурге планировалось проведение международного Телемановского фестиваля (25. Magdeburger Telemann-Festtage) и научной конференции. Автор настоящей публикации намеревался выступить с сообщением о печатных изданиях сочинений композитора из фонда Российской государственной библиотеки. Немецким коллегам подобная тема показалась невероятно интересной, поскольку, как выяснилось, до этого момента никто из исследователей творчества Телемана еще не имел возможности ознакомиться с оригинальными публикациями московского собрания — к примеру, с сохранившейся в единственном экземпляре так называемой *Symphonie zur Serenate auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation* («Симфонией к Серенате по случаю столетнего юбилея достопочтенной гамбургской торговой депутации»). Естественно, что было бы абсолютно неправильно не познакомить и российскую публику с результатами проделанной работы. В подготовленном, но, к сожалению, не представленном докладе автор ограничился лишь описанием собрания и характеристикой отдельных изданий. Однако содержание настоящей публикации было расширено. В центре изучения здесь оказывается *Symphonie zur Serenate* — сочинение последнего десятилетия жизни композитора.

### **Печатные издания сочинений Г. Ф. Телемана в собрании Российской государственной библиотеки**

В отделе нотных изданий и звукозаписей Российской государственной библиотеки хранятся 15 оригинальных печатных изданий произведений Г. Ф. Телемана<sup>1</sup>. Практически все ноты (за исключением *Continuation des*

---

<sup>1</sup> Издание под шифром МЗ Р-ИН/3420 — аллигат, представляет собой объединение в одном переплете двух сборников (по шесть сочинений в каждом) так называемых

*sonates méthodiques* и *De Danske, Norske*) снабжены штемпелем Ленинской библиотеки<sup>2</sup> и инвентарным номером под ним, причем две последние цифры номера указывают на год инвентаризации. В соответствии с этим такие сочинения, как *VI Ouvertures à 4 ou 6*, *VI moralische Cantaten u Lustige Arien aus der Opera Adelheid* были инвентаризованы в 1949 г.; затем, в 1951, — *Nouveaux quatuors* и *Six sonates à violon seul*; в 1954 — первая часть годового цикла кантат *Harmonischer Gottes-Dienst oder geistliche Cantaten 1725/26*<sup>3</sup>, продолжение цикла с названием *Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes* и *Fantaisies pour le clavessin*; в 1960 — *Symphonie zur Serenate*, и, наконец, в 1972 г. — *Music vom Leiden und Sterben* (так называемый *Johannespassion 1745*), *XII Solos à violon ou traversière*, второй том *Harmonischer Gottes-Dienst oder geistliche Cantaten* и сочинение *Auszug derjenigen musicalischen ... Arien*<sup>4</sup>. Автору настоящей статьи неизвестно, когда ноты были перемещены на территорию Советского Союза. Пренежного владельца собрания нетрудно идентифицировать по сохранившимся шифрам и штемпелям<sup>5</sup>. В большинстве случаев шифры (индикатор *Mus.* и соответствующее четырех- либо пятизначное число), если таковые не уничтожены, расположены на общем титульном листе (внизу слева), либо на титульных листах отдельных партий, также на верхней крышке переплета, форзацах. В отдельных случаях — на первой нотной

«VI нравственных кантат» (*VI moralische Cantaten 1735*, TVWV 20:23–28 и *VI moralische Cantaten 1736*, TVWV 20:29–34), изданных Телеманом по отдельности. В настоящей статье каждый из сборников принимается за отдельную публикацию, отсюда общее число экземпляров — 15. Все они приведены в таблице, см. *Приложение 1*. Об издательской деятельности Телемана в Гамбурге см., к примеру, соответствующую главу исследования С. Зона [Zohn 2008, 335–390].

<sup>2</sup> Прямоугольный штампель с текстом: Государственная | ордена Ленина | БИБЛИОТЕКА СССР | им. В. И. ЛЕНИНА.

<sup>3</sup> Цикл из 72 кантат представлен в двух томах. В первом томе содержатся кантаты от праздника новолетия (*Am Neu=Jahrs=Tage*) и до кантаты на первый день Пятидесятницы (*Am ersten Pfingst=Feyer=Tage*); второй том начинается кантатой на празднование дня св. Троицы (*Am Feste der Heil. Drey=Einigkeit*) и заканчивается сочинением на восшествие Рождества (*Am Sonntage nach Weihnachten*). В этом же томе содержится приложение с кантатами, опубликованными дополнительно.

<sup>4</sup> Фотокопии всех изданий (микрофиши) были изготовлены в 1992 и 1994 гг.

<sup>5</sup> В соответствии с данными, представленными в имидж-каталоге нотно-музыкального отдела Берлинской государственной библиотеки (URL: [https://musikpac.staatsbibliothek-berlin.de/ipac\\_musik/catalog/main?cn=S&lin=S6940533&rin=S6950012&css=11](https://musikpac.staatsbibliothek-berlin.de/ipac_musik/catalog/main?cn=S&lin=S6940533&rin=S6950012&css=11), дата обращения: 15.01.2024), все издания числятся пропавшими во время войны (*Kriegsverlust*), что обозначено специальной пометой: двойным крестом у шифра (по указанной здесь ссылке подобные издания можно отыскать посредством ввода так называемого имидж-имени в поле поиска, расположенное под каталожной карточкой; номера всех имидж-имен приведены в таблице из *Приложения 1*, см. колонку «шифр», и далее указание в квадратных скобках под шифром). Работа с каталогом помогла восстановить уничтоженные шифры для трех изданий (см. позиции 2, 5 и 6 в *Приложении 1*).

странице (в издании *VI Ouvertures à 4 ou 6*, басовая партии) и на корешке переплета (*Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes*)<sup>6</sup>. Практически все ноты снабжены штемпелем Ex | Biblioth. Regia | Berolinensi<sup>7</sup>, однако таковой либо затерт, либо сохранен, но объявлен недействительным посредством штампа «погашено» поверх основного, красного штемпеля<sup>8</sup>.

Три источника из пятнадцати (*VI Ouvertures à 4 ou 6*, *Nouveaux quatuors*, *Music vom Leiden und Sterben*) представляют собой комплекты голосов<sup>9</sup>, вложенные в папки с завязками. Из них только *Nouveaux quatuors* имеют этикетку (на верхней стороне картонной папки) с данными о владельце: Musikabteilung Staatsbibliothek, Berlin. Подобная этикетка — с текстом Musikabteilung der Königl. Bibliothek, Berlin — наклеена на верхнюю (картонную) обложку издания *Symphonie zur Serenate*.

Об иных владельцах изданий (т. е. держателях нот до их поступления в фонд Королевской библиотеки Берлина) можно судить по экслибрисам или рукописным пометам<sup>10</sup>. Однако таковые сохранились не во всех нотах; возможно, из-за отсутствия переплета или вида печатного издания. Так, *Lustige Arien aus der Opera Adelheid* (издание без переплета) экслибрисов не содержит, нет его и в *Auszug derjenigen musicalischen ... Arien*, хотя сочинение, в отличие от предыдущего, представлено в твердом переплете. Удалось обнаружить три разных экслибриса, один из которых — экслибрис Ex Bibliotheca Poelchaviana в изданиях *Harmonischer Gottes-Dienst oder geistliche Cantaten* (второй том), *XII Solos à violon ou traversière u De Danske, Norske*. Примечательна рукописная помета на титульном листе последнего опуса: C. D. Ebeling | α [возможно anno, т. е. год] 1767<sup>11</sup>. Мож-

<sup>6</sup> Шифр издания *Harmonischer Gottesdienst oder geistliche Cantaten* 1725/26 расположен на форзаце второго тома, в первом томе шифра нет (возможно, он был удален).

<sup>7</sup> Штемпель Королевской библиотеки Берлина.

<sup>8</sup> К исключению стоит отнести издание *Six sonates à violon seul*, в котором оригинальный штемпель отсутствует. Однако здесь сохранился шифр *Mus. 9588*. Из этого можно заключить следующее: либо по какой-то причине печать просто не была поставлена, либо ее удалили (причем бесследно), что, как думается, маловероятно. Даже если штемпель заклеен полоской бумаги или основательно зачищен, его (или его следы) все же можно разглядеть на просвет. Так, хотя в *Fantaisies pour le clavessin* штемпель уничтожен, круглая форма печати просматривается отчетливо. Исключительный пример представляют и ноты *De Danske, Norske* — здесь сохранены все оригинальные штемпели.

<sup>9</sup> Издание *Music vom Leiden und Sterben* включает в себя и так называемый Haupt-Inhalt — т. е. партителлу из двух нотоносцев, где нижний — строка генерал-баса, а верхний — ведущий мелодический голос (в речитативах и ариях — это партия солиста с текстом, в инструментальных эпизодах арий — партия облигатного инструмента, в хорах и хоралах — верхняя партия вокального ансамбля с подтекстовкой).

<sup>10</sup> См. последний столбец в *Приложении 1*.

<sup>11</sup> Приведем титульный лист кантаты *De Danske, Norske og Tydske Undersaatters Glaede* (TVWV 12:11) в переводе на русский язык: «Датских, норвежских и немецких | отпрысков радость[,] | вызванная одним | невинным | и | простительным удовольствием

но предположить, что сперва ноты принадлежали К. Д. Эбелингу (1741–1817), а затем оказались в коллекции небезызвестного Г. И. Д. Пёльхау (1773–1836). Вызывает интерес также следующее рукописное примечание на обороте верхней обложки издания: *Musik zur Geburtsfeyer Friedrichs des 5. im Odensee 1757. in dänischer Sprache* («Музыка в честь дня рождения Фридриха V в Оденсе 1757. на датском языке») <sup>12</sup>.

На задних форзацах таких изданий, как *Harmonischer Gottes-Dienst oder geistliche Cantaten* (первый том), *Continuation des sonates méthodiques u Fantaisies pour le clavessin*, ныне видны лишь следы от бумажных наклеек прямоугольной формы. Вполне возможно, что некогда здесь располагались экслибрисы, указывающие на происхождение нот из собрания Пёльхау.

На форзаце издания *Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes* сохранился экслибрис <sup>13</sup> священника и библиографа Г. Э. Шмида (1727–1814). Как указывает Ф. Вилькен, в 1803 г. Шмид преподнес кантаты в дар Королевской библиотеке Берлина [Wilken 1828, 155] <sup>14</sup>.

Экслибрис на форзаце издания *VI moralische Cantaten* явно свидетельствует о том, что до передачи Королевской библиотеке Берлина кантаты принадлежали композитору Й. Фишхофу (1804–1857) <sup>15</sup>. Здесь же разме-

с музыкой, | и одним священным песнопением Богу Правому, | нашему всемилостиво-  
му наследнику[, ] владыке и королю | королю ФРИДРИХУ пятому | [в] честь | Его высо-  
чайшего рождения | [в] день | 31 марта 1757. | Также и с молитвою в сердце и благодар-  
ностью | сложены стихи [во славу] Бога Всевышнего, | опубликовал всепреданнейший |  
Саломон фон Хавен | священник общины в Церкви Богоматери в Оденсе[.] | а | музыку  
для сего сочинил | Г[осподин] Георг Филипп Телеман | известный в Гамбурге капель-  
мейстер. | Symbolum | Господь да хранит короля и его большие владения, | одного [же]  
в его странствиях; | Да услышит Господь [нашу] молитву и песнопение | во многие лета.  
| Гамбург. 1757. | [напечатано у] Шёнемана».

<sup>12</sup> Как сообщил немецкий исследователь Р.-Ю. Райпш автору статьи в личной переписке, надпись на обороте сделана рукой Пёльхау.

<sup>13</sup> Текст в экслибрисе такой: Ex | libris | Viri Venerabilis | Gottl. Ern. Schmid | Sacror. Antist. Berol. | Regiae Bibliothecae | Dono | aut | minus commendabilium exemplorum | Permutationi | oblatis | MDCCCIII.

<sup>14</sup> Некоторая информация о деятельности Шмида опубликована также на сайте ProvenienzWiki, ?–2024. URL: [https://provenienz.gbv.de/Gottlieb\\_Ernst\\_Schmid](https://provenienz.gbv.de/Gottlieb_Ernst_Schmid) (дата обращения: 15.01.2024).

<sup>15</sup> Экслибрис имеет круглую форму (наподобие штампа), текст в центре: Dono | Friderici Wilhelmi IV. | Regis Augustissimi | D. IX. IVN. MDCCCLIX. | Ex Bibliotheca | B. M. Iosephi Fischhof | Vindobonensis. Надпись по окружности экслибриса: Bibliotheca Regia Berolinensis.

Описи нотного собрания Фишхофа, поступившего на хранение в Берлинскую библиотеку (так называемые Acta betreffend die Fischhofsche Sammlung von Musikalien: Acta III N 11), в настоящий момент проходят цифровую обработку и в скором времени должны быть доступны для ознакомления на сайте: Staatsbibliothek zu Berlin, ?–2024. URL: <http://stabikat.de/CHARSET=UTF8/DB=1/LNG=DU/CMD?ACT=SRCHA&IKT=101>

щена краткая биографическая справка о Телемане (без указания автора, но не исключено, что таковым мог быть владелец кантат). Приведем текст целиком в переводе на русский язык:

«Телеман Георг Филипп (Капельм[ейстер] в Гамбурге) род[ился] в Магдебурге | 1681 ум[ер] 1767. (Явная склонность к музык[альной] живописи, часто его | *Accompanemens* [аккомпанированные речитативы] предпочитают ариям). Полиграф. Сочинил больше, чем | его современник Алессандро Скарлатти. Каталог в старом Гербере. | Он занимался также и тем, что часть своих сочинений гравировал | на оловянных пластинах, а затем поручал печатнику | изготовление оттисков. Это сочинение не было опубликовано до 1734 года. | Его последние компо[зиции] — Пастухи в Вифлееме<sup>16</sup> | Освобожденный Израиль<sup>17</sup> | День Страшного суда<sup>18</sup> | Громовая ода<sup>19</sup> | Песнь Мириам»<sup>20</sup>.

Автор приведенных строк указал на источник сведений о композиторе. Таковым стал «Историко-биографический лексикон о композиторах» Э. Л. Гербера (1746–1819) [Gerber 1792, 628–635]<sup>21</sup>; при этом он же буквально точь-в-точь процитировал пассажи из лексикона. Укажем лишь на некоторые расхождения. Так, в начале Телеман назван капельмейстером в Гамбурге, хотя у Гербера написано правильно: «<...> кантор и музикадиректор в Гамбурге» [Gerber 1792, 628]. В окончании Гербер пишет о «его лучших произведениях» [Gerber 1792, 635], однако в процитированном тексте говорится о «последних композициях» (*seine letzten Compos[itionen]*), что не совсем корректно. Фразой «это сочинение не было опубликовано до 1734 года» автор справки, по-видимому, стремился указать на неточность формулировки Гербера, который полагал, что «следующие сочинения [среди прочего и „Нравственные кантаты“] были

6&SRT=YOP&TRM=Acta+betreffend+die+Fischhofsche+Sammlung+von+Musikalien%3A+Acta+III+H+11 (дата обращения 15.01.2024).

<sup>16</sup> Имеется в виду кантата *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*, TVWV 1:797.

<sup>17</sup> Оратория *Das befreite Israel*, TVWV 6:5.

<sup>18</sup> Оратория *Der Tag des Gerichts*, TVWV 6:8.

<sup>19</sup> Так называемая «Громовая ода» (*Donner-Ode*) — духовная оратория в двух частях. Часть 1 — *Wie ist dein Name so groß*, TVWV 6:3a. Часть 2 — *Mein Herz ist voll vom Geiste Gottes*, TVWV 6:3b.

<sup>20</sup> Имеется в виду следующий фрагмент из «Мессиады» Ф. Г. Клопштока (1724–1803) с музыкой Телемана — *Mirjams, und deine Wehmut, Debora*, TVWV 6:4b.

<sup>21</sup> Гербер же, судя по его словам [Gerber 1792, 635], ориентировался на суждение Эбелинга (предполагаемого владельца издания кантаты *De Danske, Norske*, о чем общалось выше), опубликованное в его так называемом *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek* («Опыте избранной музыкальной библиотеки»). См., к примеру, такое высказывание оттуда: «Полиграфы не способны на [создание] большого числа шедевров» [Ebeling 1985, 294–298].

подготовлены к публикации в указанном [т. е. 1734] году и должны были выходить друг за другом» [Gerber 1792, 633]<sup>22</sup>.

Не менее интересная рукописная помета расположена на свободном листе форзаца (т. е. на его правой стороне) издания *Six sonates à violon seul*: «М [возможно, май] 1908. 149<sup>23</sup> | [затем чуть ниже] Господину профессору Й. Иоахиму | с глубоким почтением. | Рождество 1878. | Мюллер». Не исключено, что речь здесь идет о Вильгельме Мюллере (1834–1897). Музыкант играл в квартете знаменитого скрипача Й. Г. М. Иоахима (1831–1907) и преподавал в созданной последним Королевской академической высшей школе музыки<sup>24</sup> (сегодня — *Universität der Künste Berlin*). Возможно, указанные сонаты принадлежали Мюллеру, а после были преподнесены Иоахиму в качестве рождественского подарка<sup>25</sup>.

Обращение к оригиналам изданий также позволяет скорректировать уже существующие (представленные в зарубежной телемановедческой литературе) сведения об источниках сочинений композитора.

К примеру, во вступительной статье очередного тома собрания сочинений с камерными кантатами Телемана (включая оба сборника *VI moralische Cantaten*, *TVWV* 20:23–34) при описании московского экземпляра «Нравственных кантат» указывается, что таковой сохранился не полностью ввиду отсутствия титульного листа для первых шести композиций (это кантаты *TVWV* 20:23–28) [Zohn 2011, XXIV]. В действительности титульный лист присутствует, однако его нет на микрофишах.

Вероятно, титульный лист просто забыли отсканировать, но можно допустить иное. В его нижней части остался нетронутым оригинальный шифр издания — *Mus. 15891*. Не исключено, что при изготовлении микрофиш кем-то было принято решение не сканировать титул, дабы не привлекать внимание к шифру. Однако именно на основании данного шифра можно заключить, что московский экземпляр — это второй, считающийся утерянным, берлинский экземпляр кантат. К слову, первый

<sup>22</sup> Впрочем, Гербер и не пишет об издании в 1734 г., но лишь указывает о готовности сочинений к публикации. Как указывает Зон, оба сборника *VI moralische Cantaten* были изданы в 1735 и 1736 гг. [Zohn 2008, 337–338].

Благодарю доктора Уте Пёч (Магдебург, Германия) за расшифровку рукописного текста биографической справки.

<sup>23</sup> Как литера М, так и два числа (1908, 149) написаны более крупным почерком и более темными чернилами. Возможно, по сравнению с текстом ниже эта надпись более поздняя. Не исключено, что перед нами служебная помета библиографов.

<sup>24</sup> Об этом см. в [Moser 1904, 199–200].

<sup>25</sup> Впрочем, автору настоящей статьи не удалось найти никакого документального подтверждения подобной гипотезы. По словам д-ра Инес Бурде (Университет искусств, Берлин), ни в электронном, ни в печатном каталоге нотного собрания из наследия Иоахима такое издание не представлено.



Ил. 1. Г. Ф. Телеман, *Symphonie zur Serenate* (RUS-Mrg M3 P-ИН/3280), микрофиша, л. 1

Fig. 1. G. Ph. Telemann, *Symphonie zur Serenate* (RUS-Mrg M3 P-ИН/3280), microfiche, f. 1 r.

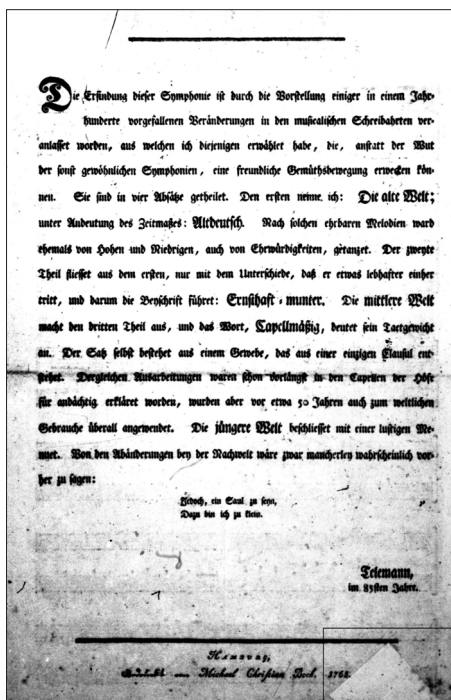
экземпляр — с шифром *Mus. 15892 Rara* — в указанной вступительной статье обозначен как источник A2 (для кантат TVWV 20:23–28) и A1 (для кантат TVWV 20:29–34) [Zohn 2011, XXIV, XXVI].

Проясним также ряд деталей относительно *Symphonie zur Serenate*, речь о которой пойдет во втором разделе статьи. В 1980 г. в Германии было опубликовано первое, так называемое факсимильное издание симфонии, предваряемое небольшим музыковедческим комментарием, не содержащим, при этом, описания московского источника [Thom 1980]. Следует отметить, что данная публикация не может считаться факсимиле — симфония представлена в уменьшенном формате, а само изображение крайне низкого качества. Но самое удивительное то, что оно к тому же было отретушировано<sup>26</sup>.

Сперва укажем на внешние особенности издания. Симфония напечатана на четырех страницах размером 36 × 24,4 см. По-видимому, листы сочинения транспортировались в Россию, будучи сложенными вдвое

<sup>26</sup> К счастью, непосредственно нотный текст ретуши не затрагивают.





Ил. 2. Г. Ф. Телеман, *Symphonie zur Serenate*, микрофиша, л. 2 об.

Fig. 2. G. Ph. Telemann, *Symphonie zur Serenate*, microfiche, f. 2 v.

(не исключено, что они пролежали некоторое время в таком состоянии). Следы сгибов хорошо просматриваются в оригинале; присутствуют они и на микрофишных копиях, здесь особенно видны горизонтальные линии (ил. 1, 2)<sup>27</sup>.

Шифр U 26954-6, упомянутый в обозначенной публикации с «факсимиле» [Thom 1980, 11], следовало бы считать инвентарным номером: он начинается с литеры «И» (начальной буквы слова «инвентарь»), которая впоследствии была прочитана как немецкая «U». Последняя цифра — не 6, а 60; имеется в виду 1960 — год инвентаризации оригинала. Нынешний шифр МЗ Р-ИН/3280 был присвоен нотам, как можно подумать, уже после передачи материала зарубежным исследователям. Интересно, что для отправки из «факсимиле» было убрано всё, что могло бы указать на

<sup>27</sup> Также и листы *Six sonates à violon seul* были сложены вдвое. При этом они, по-видимому, сперва были отделены от переплета, а затем согнуты (возможно, для транспортировки). Скорее всего, подобная процедура послужила причиной незначительных повреждений некоторых листов. Так, в левой части титульного листа видны четыре небольших отверстия, которые могли образоваться, если лист из переплета был вырван.





Ил. 4. Слева — Г. Ф. Телеман, *Symphonie zur Serenate*, микрофиша, л. 1, фрагмент; справа — Г. Ф. Телеман. *Vorwort und Symphonie zur Serenate* [Thom 1980, 13]

Fig. 4. On the left — G. Ph. Telemann, *Symphonie zur Serenate*, microfiche, f. 1 r., fragment. On the right — G. Ph. Telemann. *Vorwort und Symphonie zur Serenate* [Thom 1980, 13]

крывает как часть первой акколады, так и первую из пяти линий второго нотносца (такт 1). В «факсимиле» (ил. 6) эти же места предстают без ожидаемых дефектов, из чего можно заключить, что копия Симфонии, действительно, была отретуширована.

### Симфония и Серената: источники, особенности композиции

Музыка для серенаты<sup>28</sup> *Sey von uns mit weiten Blicken* (TVWV 24:4), сочиненной по случаю столетия гамбургской торговой депутации, не сохранилась. До нас дошли лишь печатное издание уже упомянутой сим-

<sup>28</sup> О значении термина «серената» см., к примеру, статью в русском издании музыкального словаря Гроува [Акопян 2007, 787].



Ил. 5. Г. Ф. Телеман. *Symphonie zur Serenate*, микрофиша, л. 1 об., фрагмент

Fig. 5. G. Ph. Telemann, *Symphonie zur Serenate*, microfiche, f. 1 v., fragment

фонии и либретто сочинения<sup>29</sup>. Изучение этих источников позволяет сделать ряд выводов о структуре опусов, а также дополняет наши зна-

<sup>29</sup> На титульном листе либретто значится: Serenate | auf die | erste Jubel = Feyer | der | Hamburgischen Löblichen | Handlungs = Deputation, | entworfen | von | Christ. Wilhelm Alers, | des Ehrw. Hamb. Ministerii Candidat, | und | musikalisch aufgeführt | von | Georg Philipp Telemann, | des Musik = Chores Director. | Hamburg, 1765 den 19 Januar. | Gedruckt von Jeremias Conrad Piscator, Eines Hochedl. und Hochweisen Raths | Buchdrucker. Либретто хранится в Государственной и университетской библиотеке Гамбурга (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 2024) на сайте: Hamburger Kulturgut Digital, 2024 и доступно для ознакомления по ссылке: [https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/recherche/detail?tx\\_dlf%5Bid%5D=10962&tx\\_dlf%5Bpage%5D=2&tx\\_dlf\\_navigation%5Baction%5D=main&tx\\_dlf\\_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=f7d6e8dcc96d699182c54217bd269547](https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/recherche/detail?tx_dlf%5Bid%5D=10962&tx_dlf%5Bpage%5D=2&tx_dlf_navigation%5Baction%5D=main&tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=f7d6e8dcc96d699182c54217bd269547) (дата обращения: 15.01.2024).



Ил. 6. Г. Ф. Телеман. Vorwort und *Symphonie zur Serenate* [Thom 1980, 14]

Fig. 6. G. Ph. Telemann. Vorwort und *Symphonie zur Serenate* [Thom 1980, 14]

ния об исполнительской практике Телемана в поздние годы новыми сведениями.

Нам известны также и некоторые подробности подготовки и исполнения Серенаты. Как указывает Ю. Нойбахер, в соответствии с протоколом торгового ведомства, 15 декабря 1764 г. Телеман дал согласие написать музыку для торжества [Neubacher 2009, 90]. Из архивных документов, воспроизведенных в книге немецкого исследователя, мы узнаем, что открытую репетицию сочинения 14 января 1765 г. (таково было по-

---

Кристиан Вильгельм Алерс (1737–1806) — немецкий теолог и поэт, с 1757 — ученик Телемана в гимназии *Johanneum*. Автор либретто для оратории Телемана «День Страшного суда».

желание депутатов) Телеман предложил провести у себя дома. Гамбургская квартира композитора располагала залом, способным вместить не менее 50 человек [Neubacher 2009, 90]. Премьера Серенаты состоялась 19 января, в пять часов дня, в обеденном зале *Vaumhaus*, причем, как сообщается в очередном протоколе, «музыкальный хор (*das Music=Chor*)<sup>30</sup> расположился на балконе<sup>31</sup>, где были литавристы с трубами, а также на возвышении, поднятом на один фут» [Neubacher 2009, 90]. Выдержки из протоколов с описанием событий праздничного дня приведены также и в упомянутой выше публикации с «факсимиле» [Thom 1980, 7–8]. Отсюда мы узнаем одну интересную деталь, касающуюся исполнения симфонии. Согласно сведениям протоколиста,

...началось исполнение серенаты, сочиненной Алерсом и положенной на музыку знаменитым господином музикадиректором Телеманом; [ее исполнение] уместно дополнили (*geschickt unterschoben*) симфонии, написанные господином Телеманом сверх того, а также некоторые итальянские арии [Thom 1980, 8].

По-видимому, музыка симфонии не предвляла Серенату, как можно было бы подумать<sup>32</sup>, а звучала внутри нее. Или, что более вероятно, разделы симфонии, дополненные ариями<sup>33</sup>, играли роль своеобразных интермедий между частями более крупного опуса<sup>34</sup>. Косвенное подтверждение этой же гипотезы мы обнаруживаем в одном из протоколов с описанием репетиции Серенаты, где сказано:

Поскольку же в обозначенной *Musique* очень много арий, да такковые к тому же еще и короткие, то г[осподин] Телеман дополнил их 4 симфониями... [Neubacher 2009, 90]<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Т. е. исполнители сочинения: вокалисты и инструменталисты. Согласно смете, составленной внуком композитора — Георгом Михаэлем, ансамбль включал 31 музыканта. Затраты на исполнение, включая гонорар за сочинение музыки в 150 марок, составили 462 марки и 4 шиллинга [Neubacher 2009, 391–392].

<sup>31</sup> В оригинале — *auf die hervorragende Höhe*, букв. «на выпирающую высоту».

<sup>32</sup> Ведь Телеман недвусмысленно написал в нотах *Symphonie zur Serenate*, т. е. «Симфония к Серенате», а не *Symphonie aus der Serenate*, т. е. «Симфония из Серенаты».

<sup>33</sup> К сожалению, на данный момент нам неизвестно, о каких ариях идет речь.

<sup>34</sup> Серената включает три части.

<sup>35</sup> Впрочем, такая информация нуждается в уточнениях. Во-первых, Телеман написал одну симфонию, а не четыре, как сказано в этом сообщении, равно как и в процитированном до него. По-видимому, под словом «симфония» в протоколах имелась в виду отдельная пьеса, коих Телеман написал четыре (поэтому протоколисты и пишут «симфонии»). Во-вторых, в серенате всего лишь три сольных вокальных номера (подробнее об этом далее), значит, все остальные арии не имели отношение к структуре серенаты,

Сама симфония представлена в виде двух-трехстрочной партитуры: первая часть (состоящая из двух разделов) и третья написаны для одного голоса<sup>36</sup> и партии *b. c.*<sup>37</sup>, вторая — для двух инструментов с *b. c.* Первая часть озаглавлена Телеманом как *Die alte Welt* («Старый мир»), вторая — *Die mittlere Welt* (букв. «Средний мир»), третья — *Die jüngere Welt* («Юный мир»).

Либретто Серенаты, кроме поэтического текста, содержит также описание памятной монеты, изготовленной по случаю юбилея<sup>38</sup>. И либретто, и ноты симфонии включают еще один весьма важный материал — авторский комментарий с объяснением особенностей композиции симфонии. Однако сперва обратимся к либретто и охарактеризуем структуру Серенаты.

В первой части<sup>39</sup> основными персонажами являются Время (*die Zeit*), Гамбург (*Hammonia*), Торговля (*die Handlung*), их сопровождают Хор Часов (*Chor der Stunden*) и Хор свиты Торговли (*Chor des Gefolges der Handlung*). Благодаря ремаркам в либретто мы получаем представление о типах номеров<sup>40</sup> и форме некоторых из них. Так, первый номер — Хор Часов — имеет структуру *da capo*, однако его средний раздел (в либретто — *Chor der vorigen*, т. е. «Хор предыдущих») отделен от первого речитативом Гамбурга. Аббревиатура *V. A.* (*von Anfang*, т. е. «сначала») после *Chor der vorigen* и указывает на необходимость повтора первого раздела. Стоит обратить внимание на структуру номера, обозначенного в либретто как Хор свиты Торговли. Реплика *Nichts ist, Freundin unsers Lebens, uns für deinen Ruhm zu schwer!* («Прославлять тебя, подруга нашей жизни, нам отнюдь не сложно!») играет роль хорового обрамления, внутри же обнаруживаются две строфы неравного объема и разные по тексту. Не исключено, что они исполнялись солистами хора, поскольку при повторе хоровой реплики в конце напротив нее появляется обозначение *Chor*. На

---

а были исполнены в рамках подразумеваемых нами интермедий. Хотя естественно, что для очевидца событий подобные тонкости не были важны. Не случайно в своем сообщении все прозвучавшее кратко обозначено им как *Musique*.

<sup>36</sup> Композитор не указал, какие инструменты принимают участие в исполнении.

<sup>37</sup> *b. c.* — *basso continuo*.

<sup>38</sup> Описание монеты (в переводе на русский язык) см. в *Приложении 2*. Изображение монеты воспроизведено в [Langermann 1843, 26]. Издание доступно для ознакомления по ссылке: [https://www.google.ru/books/edition/Die\\_neuen\\_hamburgischen\\_M%C3%BCnzen\\_und\\_Meda/nwGn4Mv0SgQC?hl=ru&gbpv=0](https://www.google.ru/books/edition/Die_neuen_hamburgischen_M%C3%BCnzen_und_Meda/nwGn4Mv0SgQC?hl=ru&gbpv=0) (дата обращения: 19.11.2023).

<sup>39</sup> По сюжету здесь царят радость и веселье, персонажи поздравляют друг друга и славят Гамбург.

<sup>40</sup> Отметим, что указание на порядок номеров — первый, второй и т. д. — используется здесь для более удобного описания структуры, в самом либретто его компоненты не обозначены никакими номерами.

наш взгляд, это явный признак того, что строфы не пелись хором. Следует также исключить исполнение их солистами из числа аллегорических персонажей, поскольку в этом случае напротив строф были бы указаны имена персонажей. К слову, подобным образом написан завершающий номер первой части — Chor der Zeit u[nd] der Stunden (т. е. Хор [с участием] Времени и Часов), включающий сольные строфы Гамбурга и Торговли (в либретто присутствуют указания на персонажей). Последнее трехстишие организовано так: первый стих исполняет Гамбург. Обратим внимание на его текст: Kanonen, blitzt! Trompeten, hallet! («Пушки, палите! Трубы, звучите!») — здесь наверняка были задействованы литавры и трубы для создания соответствующего тексту звукового оформления. Второй и третий стих поручен всем героям — ремарка Alle в либретто. Интересно, что Chor der Stunden из начала Серенаты и Chor der Zeit u[nd] der Stunden из окончания основаны на практически идентичном тексте<sup>41</sup>. Подобное обрамление способствует цельности композиции первой части.

Во второй части сюжетная картина иная. На сцене появляются Зависть (der Neid), Беспорядок (die Unordnung), Злоба (die Chikane), Обман (der Betrug), Подлость (die Arglist)<sup>42</sup>. Здесь нет хоров, сюжет излагается в довольно пространственных речитативах, перемежаемых тремя сольными номерами, два из которых имеют жанровое обозначение — это ария Подлости (ария da capo, т. к. есть ремарка V. A. в конце) и следующее затем ариозо Беспорядка. Первый из сольных номеров — в исполнении Злобы, тоскующей по былым временам, — в либретто никак не обозначен<sup>43</sup>.

Номера третьей, финальной части<sup>44</sup> образуют концентрическую структуру. По краям располагаются два номера с участием хора: хор V. A. в начале и большой Rundgesang (рондо) в окончании<sup>45</sup>. Второй и предпоследний номера представлены обширными речитативами: сперва с участием Мудрости, Гамбурга и Торговли, затем — Благодарности и Радости.

<sup>41</sup> Текст первого хора: Sey von uns, mit heitern Blicken, | Sey begrüßt, Hammonia! | Dich zu segnen, zu beglücken, | Sind wir frohen Stunden da. Текст другого: Sey begrüßt mit heitern Blicken, | Handlung und Hammonia! | Euch zu segnen, zu beglücken, | Sind wir frohen Stunden da.

<sup>42</sup> По сюжету им не нравится всеобщая радость, персонажи вспоминают о былом времени, когда в торговле царили обман и подлость. Однако изменить установленный порядок они не могут.

<sup>43</sup> В том, что это именно сольный номер, сомнений нет: как и в других прижизненных изданиях либретто, тексты арий, хоров, дуэтов выделены жирным шрифтом.

<sup>44</sup> Ее содержание — всеобщее ликование, хвала отечеству и Гамбургу. К уже знакомым по первой части героям присоединяются Мудрость (die Weisheit), Благодарность (die Dankbarkeit), Радость (die Freude), Избыток (der Ueberfluss), Свобода (die Freyheit), Мир (der Friede). Последние три, согласно ремарке в либретто, принимают участие в завершающем серенату номере.

<sup>45</sup> Его содержание связано со славлением Гамбурга и торговли.



В центре композиции — дуэт Гамбурга и Торговли. Отдельно рассмотрим форму финального рондо и буквами обозначим ее разделы:

A	B	C	D	E	A
ab	cb	db	Eb	F	ab
все	Избыток, все	Свобода, все	Мир, все	Радость	все

Как видно из схемы, начальная хоровая строфа А, в точности повторяющаяся в окончании, распадается на два раздела — а и b, из которых b играет роль рефрена, появляющегося в окончаниях последующих сольных строф (за исключением строфы E)<sup>46</sup>.

Обратимся теперь к авторскому комментарию. Пояснение Телемана было опубликовано в 1765 г. дважды: вместе с либретто (текст комментария датирован 19 января 1765 г.) и вместе с нотами симфонии (здесь текст без даты, но с примечанием композитора «на 85 году жизни»; см. *ил. 2*). И если в первом случае публикация привязана к дате юбилея, то в отношении второго текста не исключены два варианта: либо он был издан до появления либретто в январе, либо (что кажется более естественным) был напечатан уже после юбилейных торжеств (но не позднее 14 марта 1765 г., в ином случае композитору пришлось бы написать «на 86 году жизни»). По мнению исследовательницы У. Пёч, комментарий Телемана в нотах появился после публикации либретто. Телеман, по ее словам, несколько улучшил текст и, что самое главное, исправил ошибку, закрашившуюся в текст двустушия в окончании послесловия: в либретто последнее слово *klein* («мал») награвировано с пропуском буквы l — *kein*<sup>47</sup>. В пояснении к нотам оно представлено верно. Вполне логично, что Телеман уже после юбилейных торжеств, как бы по горячим следам, решил увековечить память о событии подобной публикацией и в том числе исправить досадную ошибку в тексте своего комментария. Не исключено также, что отдельное издание симфонии было связано с повторным исполнением Серенаты 11 апреля 1765 г. в зале *Drillhaus* [Neubacher 2009, 391]. Тем не менее, внося одно исправление, он при этом допустил неточность в другом месте текста при его переработке. Так, в тексте либретто (т. е. подразумеваемой ранней версии комментария) композитор, говоря о строении своей симфонии, совершенно верно пишет по-немецки так:

<sup>46</sup> Думается, было бы неуместно проводить рефрен перед финальным разделом, включающим его же.

<sup>47</sup> Свои соображения г-жа Пёч высказала автору статьи в личной переписке.

sie ist in vier Absätze getheilet («она поделена на четыре части») [Serenate 1765, без пагинации], согласовывая при этом местоимение третьего лица единственного числа sie (она, т. е. симфония) с формой глагола sein («быть») настоящего времени для этого же лица и числа. В пояснении из нот в этом месте мы читаем следующее: sie *sind* (выделено мной. — С. Н.) in vier Absätze getheilet. Подобная фраза однозначно переводится как «они поделены на четыре части». Но поскольку речь идет об одном сочинении, возникает вопрос, почему Телеман использует здесь местоимение «они»? Дело в том, что в предложении, предшествующем данной фразе, есть два дополнения, с успехом заменяемые в следующей фразе указанным местоимением sie. Одно из них — *dieser Symphonie* («этой симфонии»), второе — *in den musicalischen Schreibahrten* («в музыкальных стилях»). Логично предположить, что рассматриваемое sie в данном случае относится к сочетанию *dieser Symphonie*, однако в этом случае Телеман должен был написать *sie ist* вместо *sie sind*, т. е. так, как он сделал в пояснении из либретто. Скорее всего, композитор имел в виду «музыкальные стили», говоря, что «они поделены на четыре части». В этом случае снимается грамматическое противоречие, однако возникает иное — логическое (как можно разделить на четыре части музыкальные стили?) Вероятно, для издания нот симфонии в виде партитуры Телеман решил немного переработать свое пояснение: изъять ненужную привязку к событию, убрать дату, исправить ошибку в двустииши. Казус с «симфонией» и «музыкальными стилями» стоит трактовать в том ключе, что для Телемана более значимым был разговор именно о стилях, а не о симфонии как таковой, заказанной композитору по случаю юбилея. Возможно, Телеман спешил, желая издать ноты, не слишком отдаляясь от даты торжества, но, исправив одно место, он, вероятно, сам того не подозревая, неточно выразился в другом (не стоит забывать и о возрасте композитора на тот момент). Второй вариант авторского пояснения мы склонны считать более ценным, ведь в нем размышления о музыкальных стилях (текст из нотного издания) явно превалируют над описанием структуры симфонии по случаю юбилея (текст из либретто). Именно его мы приводим ниже в переводе на русский язык:

Сочинение этой<sup>48</sup> симфонии обусловлено представлением о некоторых изменениях в музыкальных стилях<sup>49</sup>, произошедших

<sup>48</sup> В тексте Телемана из либретто в этом месте стоит *meiner Symphonie zur Jubel-Serenate*, т. е. «моей симфонии к торжественной серенате».

<sup>49</sup> Вместо *einiger <...> Veränderungen in den musicalischen Schreibahrten* в тексте из либретто стоит *einiger <...> veränderlichen Schreib=Ahrten*. Смысл фразы при этом суще-

за столетие. Из них я выбрал таковые, что вместо ярости [от прослушивания] обычных симфоний вызовут радостные чувства<sup>50</sup>. Они [стили] поделены на четыре части<sup>51</sup>. Первый назван мною [так]: Старый мир (*Die alte Welt*), с темповым указанием «по-старонемецки» (*Altdeutsch*)<sup>52</sup>. Под такие величественные мелодии танцевали и знать, и чернь, и достопочтенные [персоны]. Вторая<sup>53</sup> часть пристокает из первой<sup>54</sup>, с той лишь разницей, что она звучит живее, поэтому здесь такое примечание<sup>55</sup>: серьезно, но бодро (*Ernsthaft=munter*). Средний мир (*Die mittlere Welt*) составляет третью часть, а слово «по-капельмейстерски» (*Capellmäßig*)<sup>56</sup> указывает на весомость ее такта (*deutet sein Tactgewicht an*)<sup>57</sup>. Часть представляет собой построение (*Gewebe*), пристокающее из одного оборота (*Clausul*)<sup>58</sup>. Сыздавна в при-

---

ственно не меняется, однако в тексте издания партитуры Телеман подчеркивает, что речь идет именно о музыкальных стилях.

<sup>50</sup> В этом месте текста из нотного издания стоит *erwecken können*, в тексте либретто — *zu erwecken gesucht*. В обоих случаях смысл не меняется.

<sup>51</sup> Напомним, что частей (обособленных фрагментов сочинения, контрастирующих друг другу по тематизму и жанровому наклонению) здесь три, и им даны «программные заголовки». Первая часть при этом распадается на два раздела.

<sup>52</sup> Пьеса (первый раздел первой части) выдержана в характере аллеманды, что и подчеркивается, как можно предположить, подобной ремаркой.

<sup>53</sup> В обоих текстах автором использованы две формы написания числительного «второй»: в нотах — *zweyte*, в либретто — *zwote*.

<sup>54</sup> Музыка первого раздела повторяется во втором, однако там она изложена в трехдольном метре.

<sup>55</sup> В тексте из партитуры здесь использовано слово *Beischrift* («примечание»), в тексте из либретто — *Unterschrift* («подпись»).

<sup>56</sup> В отношении авторского обозначения «по-капельмейстерски» в статье *Capella* из Музыкального словаря Вальтера можно прочесть следующее: «...чтобы различные вокальные и инструментальные голоса зазвучали вместе чисто (*accurat*), то само сочинение должно давать для сего основания (*füglich geschehen könne*). Поэтому-то добротные и рассудительные мастера используют только целые, половинные и четвертные ноты в размере *alla breve* (*im alla-breve-Tact*), однако и в таковых проявляют большое искусство и много мастерства. Такой серьезный *stylus*, собственно, и называется *à* или *da Capella* (по-ит[альянски]), *par la hapelle* (по-фр[анцузски])» [Walther 1732, 139].

<sup>57</sup> По-видимому, такой фразой Телеман хочет подчеркнуть легкость такта в размере *alla breve* при счете на два и одном акценте. Заметим, что в XVIII столетии слово *Tactgewicht* (букв. «вес такта»), скорее всего, служило для обозначения акцентов на долях (или частях этих долей) в такте. См., к примеру, следующее выражение из пособия Кирнбергера: *Er [der Vierachteltact] unterscheidet sich von dem  $\frac{2}{4}$  Tactt durch das Gewicht seiner Zeiten, die alle gleich schwer sind, statt das im  $\frac{2}{4}$  Tactt die erste und dritte Zeit das Tacttgewicht fühlen lassen <...>* (Он [такт на четыре восьмые] отличается от такта на  $\frac{2}{4}$  весомостью своих долей, которые все одинаково тяжелые, в отличие от такта на  $\frac{2}{4}$ , в котором весомы первая и третья [т. е. первая часть второй] доли) [Kirnberger 1776, 123].

<sup>58</sup> В конце предложения в тексте из партитуры стоит глагол *entstehet*, в тексте из либретто — *entspringet* (смысл не меняется). В отношении понятия «клаузула» у Вальтера читаем: «Клаузулой называется такая часть *canonis* («канона») или *fуги*, которая слыш-

дворных капеллах к подобным способам [имитационной] разработки [темы] относились с благоговением (für andächtig erklärt worden), но примерно 50 лет назад таковые нашли повсеместное применение и в светской музыке (zum weltlichen Gebrauche überall angewendet)<sup>59</sup>. Юный мир (Die jüngere Welt) завершает [симфонию] веселым менуэтом<sup>60</sup>. Об изменениях грядущего мира (bei der Nachwelt) можно было бы сказать что-то наперед:

Но мне не быть Саулом,

Для этого я мал<sup>61</sup>

Телеман,

на 85 году жизни.

Гамбург,

напечатал Михаэль Кристиан Бок. 1765 [Thom 1980, 12].

Размышления Телемана о старинных и современных стилях, конечно, лишены подлинной научной основы. Скорее всего, столь крупная

---

на, прежде чем вступит другой или последующий голос. Кроме этого также и каждую короткую мелодию так называют» [Walther 1732, 170].

<sup>59</sup> В издании либретто предложение сформулировано несколько по-иному. Приведем его в оригинале и в переводе на русский язык: Dergleichen Ausarbeitungen wurden vor 50 und mehreren Jahren in den Capellen der Höfe für andächtig erklärt, breiteten sich aber hernach überall aus («50 и более лет назад в придворных капеллах к подобным способам разработки относились с благоговением, однако затем таковые распространились повсюду»). Получается, что в одном случае (в тексте из нотного издания) Телеман пишет о том, что примерно полвека назад (т. е. в начале второго десятилетия XVIII в.) подобные формы уже распространились в светской музыке (вокальной и инструментальной), в другом же (в издании либретто) подчеркивает, что к этому периоду они еще ассоциировались с церковной вокальной полифонией, но лишь затем вышли в область светского творчества.

<sup>60</sup> В издании либретто лексема «менуэт» представлена с удвоенной t на конце (mit einem <...> Menuett). В тексте из партитуры это же слово имеет написание с одной t (Menuet). Интересно, что в «Совершенном капельмейстере» Маттезон сперва приводит обозначение лексемы по-французски и по-итальянски: le Menuet и la Minuetta. Далее же в описании «менуэт» фигурирует в сочетании с артиклем и с одной t — eines Menuets и an dem Menuet [Mattheson 1739, 224]. К такому же написанию — Menuet — склоняются Вальтер и Цедлер [Walther 1732, 398], [Zedler 1731–1754]. Кстати, в современном немецком языке (согласно словарю Duden) «менуэт» среднего рода и с удвоенной t — das Menuett. Насчет различного написания слова в обоих текстах У. Пёч высказала довольно любопытную идею. По ее словам, комментарий Телемана из издания либретто был адресован, прежде всего, любителям и просто всем заинтересованным. Возможно, поэтому-то здесь и использован расхожий вариант написания слова «менуэт» с удвоенной t на конце. Текст из партитуры явно предназначался иной публике, вследствие чего и наименование танца приводится здесь соответственно академической норме, зафиксированной в современных Телеману словарях.

<sup>61</sup> Возможный перевод второго стиха: «Как он, я не велик». Однако в данном случае мы решили использовать буквальное значение прилагательного klein («маленький»), поскольку именно это слово в пояснении из либретто напечатано с ошибкой.

юбилейная дата и преклонный возраст автора навели его на мысль поразмышлять о явлении музыкального стиля в исторической перспективе. Весьма любопытно сопоставить сказанное композитором и музыкальный материал для каждого из «стилей». Так, «Старый мир», как было отмечено выше, — пьеса из двух разделов, причем второй раздел — это, по сути, вариация на основную тему (мелодию и бас), изложенную в четном метре, степенную по характеру. Вариация выдержана в трехдольном метре, что придает ей более легкий, танцевальный характер (см. *ил. 1*. Сверху: первый раздел, тт. 1–16; снизу: второй раздел тт. 1–16). Думается, что вариационность не случайно проявила себя именно в этой части. Можно предположить, что Телеман будто бы намекает на стилистику вариаций на *basso ostinato*, действительно, свойственных старой (в восприятии композитора) музыке XVII столетия. Следующая часть («стиль») — «Средний мир» — представлен имитационной полифонией, расцвет которой традиционно связывается с деятельностью современников Телемана, к примеру, И. С. Баха (см. *ил. 5*)<sup>62</sup>. Важно при этом, что «Новый мир» представлен уже не полифонической, а гомофонно-гармонической композицией, да еще в стилистике менуэта — одного из популярнейших танцев нового и культивируемого Телеманом так называемого «галантного стиля» (отрицающего, по сути, первенство усложненных полифонических композиций; *ил. 7*).

Получается, что развитие музыкальных стилей в понимании Телемана шло в такой проекции: quasi-старинные вариации — имитационная полифония — танцевальные гомофонно-гармонические формы. В этом отношении размышления Телемана свидетельствуют о его стремлении осмыслить этапы развития музыкального искусства.

\* \* \*

Суммируя вышесказанное, можно прийти к следующим выводам:

1. Московское собрание оригинальных печатных изданий сочинений Телемана — уникальное наследие с нелегкой судьбой. Изучение сохранившихся экслибрисов, оригинальных шифров, библиотечных штемпелей и иных рукописных помет помогло идентифицировать как прежнего владельца нот, так и лиц, в чьем персональном владении находились отдельные экземпляры. Среди них — К. Д. Эбелинг, Й. Фишхоф, Г. И. Д. Пёльхау, Г. Э. Шмид. Предполагается также, что владельцем *Six sonates à violon seul* мог быть Й. Иоахим.

<sup>62</sup> Данная композиция представляет собой инструментованный вариант его же клавирной фугетты TWV 30:28 [Ruhnke 1992, 235].



Ил. 7. *Symphonie zur Serenate*, 3 часть *Die jüngere Welt*, тт. 1–34

Fig. 7. *Symphonie zur Serenate*, part 3 *Die jüngere Welt*, meas. 1–34

2. Изучение оригиналов позволило установить соответствие московского экземпляра *VI moralische Cantaten* МЗ Р-ИН/3420 (TVWV 20:23–34) так называемому второму берлинскому экземпляру тех же кантат (с шифром *Mus. 15891*), который ранее считался утерянным.
3. Сравнение оригинала *Symphonie zur Serenate* с так называемым факсимиле того же сочинения помогло обнаружить несоответствия в ряде графических элементов и заключить, что, скорее всего, перед отправкой за рубеж в конце 1970-х гг. с целью издания копия с оригинала была подвергнута ретуши.
4. Изучение либретто Серенаты *Sey von uns mit weiten Blicken* (TVWV 24:4) позволило получить представление о типах номеров и струк-

туре некоторых из них в сочинении, чья музыка не дошла до наших дней. Либреттист явно стремился к цельности композиции в крайних частях, о чем свидетельствует обрамление в первой части (хор Chor der Stunden и Chor der Zeit u[nd] der Stunden на практически идентичный текст) и концентрическая форма, складывающаяся из номеров третьей части. Кроме этого, вероятно, что на премьере Серенаты разделы Симфонии, дополненные ариями, звучали между ее частями.

5. На основе сравнения обоих вариантов авторского комментария к *Symphonie zur Serenate* мы заключили, что во втором (на наш взгляд, более позднем) тексте из нотного издания на первом месте оказываются размышления композитора о музыкальных стилях (условно говоря, старом, т. е. не столь актуальном для Телемана, и новом — не полифоническом). При этом в первом комментарии (тексте из либретто) внимание читателей фокусируется на симфонии как сочинении по случаю столетнего юбилея.

Приложение 1  
Сочинения Г. Ф. Телемана в фонде нотных изданий  
Российской государственной библиотеки

№	Название, дата публикации	Шифр RUS-Mrg	Прежние владельцы		
			Шифр	Штемтель	Экслибрисы, рукописные пометы
1.	Harmonischer Gottes Dienst 1725/26	МЗ Р-ИН/278 olim D 120/159	Mus. 9437 [имидж-ния: S6950397]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	EX BIBLIOTHECA POELCHAVIANA
2.	Auszug derjenigen musicalischen [...] Arten 1727	МЗ Р-ИН/178	Уничтожен (Mus. 15884) [имидж-ния: S6950096]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	
3.	Six sonates à violon seul 1727/28	МЗ Р-ИН/3398 olim S 66/1834;	Mus. 9588 [имидж-ния: S6950721]		Müller an J. Joachim
4.	Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes 1731/32	МЗ Р-ИН/3222 olim D 122/46	Mus. 15893 [имидж-ния: S6950398]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	Ex libris <...> GOTTL. ERN. SCHMID
5.	Continuation des sonates méthodiques 1732	МЗ Р-ИН/206	Уничтожен (Mus. 12325) [имидж-ния: S6950752]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	Экслибрис уничтожен, возм. EX BIBLIOTHECA POELCHAVIANA
6.	Fantaisies pour le clavessin 1732/33	МЗ Р-ИН/3166 olim D 122/7	Уничтожен (Mus. 15890) [имидж-ния: S6950345]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	Экслибрис уничтожен, возм. EX BIBLIOTHECA POELCHAVIANA
7.	Lustige Arien aus der Opera Adelheid 1733	МЗ Р-ИН/3470 olim D 102/680	Mus. 15888 [имидж-ния: S6950087]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	
8.	XII Solos à violon ou traversière 1734	МЗ Р-ИН/2898	Mus. 12364 [имидж-ния: S6950636]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	EX BIBLIOTHECA POELCHAVIANA



9.	VI moralische Cantaten 1735	M3 P-ИИН/3420 olim D 99/408	Mus. 15891 [имидж-имя: S6950144]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	EX BIBLIOTHECA B. M. JOSEPHI FISCHHOF
10.	VI moralische Cantaten 1736				
11.	VI Ouvertures à 4 ou 6 1736	M3 P-ИИН/1511 olim D 64/754	Mus. 15881 [имидж-имя: S6950539]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	
12.	Nouveaux quatuors 1738	M3 P-ИИН/3393 olim S 69/2381	Mus. 15848 [имидж-имя: S6950586]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	
13.	Music vom Leiden und Sterben 1746/47	M3 P-ИИН/2897	Mus. 15911 [имидж-имя: S6950460]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	
14.	De Danske, Norske 1757	M3 P-ИИН/2896	Mus. 15883 [имидж-имя: S6950394]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	C. D. Ebeling; Musik zur Geburtsfeyer Friedrichs des 5. im Odensee 1757. in dänischer Sprache; Эклибрис EX BIBLIOTHECA POELCHAVIANA
15.	Symphonie zur Serenate 1765	M3 P-ИИН/3280 olim D 152/833	Mus. 15912 [имидж-имя: S6950619]	Ex Biblioth. Regia Berolinensi	

## Приложение 2 Описание юбилейной монеты

Памятная монета  
[по случаю] столетия учреждения торговой делегации [гильдии],  
Гамбург, 19 января 1765.

### Аверс:

Поскольку большая торговля главным образом связана с мореплаванием, то на аверсе в качестве [её] символа изображен корабль аргонатов — первое большое судно, пересекшее открытое море. Согласно мифологии, чтобы аргонаты под предводительством Ясона достали из Колхиды Золотое руно, или, собственно, большое сокровище, сама Паллада обучила [их] [судо] строительству. Паллада стоит на берегу и левой рукой указывает Ясону путь на Геллеспонт.

Надпись: ARTE ANIMOQVE. («мастерски и с душой»)  
Т. е. после наставлений Паллады Ясон готов противостоять  
натиску волн;

также и в торговле важны искусство и мужество.

Внизу: DELEGATI COMMERCII HAMBVRG  
(«делегаты торговой [делегации]. Гамбург»).

### Реверс:

Когда Ясон вернулся с сокровищем домой, он подарил корабль аргонатов Палладе, а та отправила его к звездам. И по сей день на Globis coelestibus («звездных глобусах») таковой изображается в Hemisphaerio australi («южном полушарии»). Ранее же, у Эратосфена и других, изображалась лишь его задняя часть вплоть до мачты. Поэтому-то Globus coelestis на подставке, изображенный на гербе города Гамбурга, и был выбран для реверса.

Торговый город при этом воплощен в образе женщины, правой рукой указывающей на корабль аргонатов в небе, а левой старающейся надеть на Нермае («герму») или колонну Меркурия венок из цветов.

Надпись: DIGNA COELO NOSTRISQVE HONORIBUS  
(«Достойна небес и наших почестей»)

т. е. Достоин образ торговли быть среди звезд;

Достоин отметить в Гамбурге свое торжество

Внизу: GRATVLATIONE SAECVLARI D. XIX IAN. A. MDCCLXV.

(«поздравления со столетием 19 ян[варя], г[од] 1765»)

[Serenate 1765, без пагинации].

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ**

- [1] Акопян 2007 — *Акопян Л. О.* (ред.) Серената // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. д-ра иск. Л. О. Акопяна; Второе русское издание, исправленное и дополненное. Москва: Практика, 2007. Стб. 787.
- [2] Ebeling 1985 — *Ebeling Ch. D.* Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek, Juli 1770 // Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1985. S. 294–298.
- [3] Gerber 1792 — *Gerber E. L.* Telemann (Georg Philipp) // Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Zweyter Theil N–Z. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Compag, 1792. Sp. 628–635.
- [4] Kirnberger 1776 — *Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweiter Theil. Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G. L. Hartung, 1776. 153 S.
- [5] Langermann 1843 — Die neueren hamburgischen Münzen und Medaillen. Eine Fortsetzung des Hamburgischen Münz- und Medaillen-Vergnügens von Langermann / hrsg. von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte. Die Abbildungen von Franz Schröder gestochen. Erstes Stück: Die Portugaleser. Hamburg: Johann August Meissner, 1843. 339 S.
- [6] Mattheson 1739 — *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 484 S.
- [7] Moser 1904 — *Moser A.* Joseph Joachim. Ein Lebensbild. 3. Auflage. Neue wohlfeile Volksausgabe. Mit Porträt- und Facsimile-Beilagen. Berlin: B. Behr's Verlag, 1904. VIII, 301 S.
- [8] Neubacher 2009 — *Neubacher J.* Georg Philipp Telemanns hamburgischer Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms Verlag, 2009. 559 S.
- [9] Ruhnke 1992 — *Ruhnke M.* (Hrsg.) Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Instrumentalwerke / hrsg. von Martin Ruhnke. Bd. 2. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1992. 246 S.
- [10] Serenate 1765 — Serenate auf die erste Jubel-Feyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation, entworfen von Christ. Wilhelm Alers, des Ehrw. Hamb. Ministerii Candidat, und musikalisch aufgeführt von Georg Philipp Telemann, des Musik-Chores Director. Hamburg, 1765 den 19 Januar. Цифровая копия: Hamburger Kulturgut Digital, 2024. URL: [https://digitalisate.sub.unihamburg.de/recherche/detail?tx\\_dlf%5Bid%5D=10962&tx\\_dlf%5Bpage%5D=20&tx\\_dlf\\_navigation%5Baction%5D=main&tx\\_dlf\\_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=1f14a0a99f2917b5d809e8366794af15](https://digitalisate.sub.unihamburg.de/recherche/detail?tx_dlf%5Bid%5D=10962&tx_dlf%5Bpage%5D=20&tx_dlf_navigation%5Baction%5D=main&tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=1f14a0a99f2917b5d809e8366794af15) (дата обращения: 15.01.2024).
- [11] Thom 1980 — *Thom E.* (Hrsg.) Georg Philipp Telemann. Vorwort und Symphonie zur Serenate auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation // Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts / hrsg. von E. Thom. Heft 9. Michaelstein, 1980. 15 S.
- [12] Walther 1732 — *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 659 S.

- [13] Wilken 1828 — *Wilken F.* Geschichte der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Berlin: Duncker und Humblot, 1828. XIII, 242 S.
- [14] Zedler 1731–1754 — *Zedler J. H.* Menuet // Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 20. Sp. 864. Цифровая копия: Johann Heinrich Zedlers. Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste (1731–1754). URL: [https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=bl\\_aettern&seitenzahl=441&bandnummer=20&view=100&l=de](https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=bl_aettern&seitenzahl=441&bandnummer=20&view=100&l=de) (дата обращения: 15.01.2024).
- [15] Zohn 2008 — *Zohn S.* Music for a Mixed Taste. Style, Genre and Meaning in Telemann's Instrumental Works. New York: Oxford University Press, 2008. xv, 686 p.
- [16] Zohn 2011 — *Zohn S.* Kritischer Bericht // Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. Bd. XLIV: Kammerkantaten / hrsg. von S. Zohn. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2011. S. XIX–XXIV.

## References

- [1] Hakobian, Levon O. (2007). “Serenata”. In *Muzykal'nyy slovar' Grouva [The Grove Dictionary of Music]*, translated and edited by Levon O. Hakobian. Moscow: Praktika, Col. 787. (in Russian).
- [2] Ebeling, Christoph Daniel (1985). “Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek, Juli 1770”. In *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, 294–98. Leipzig: Philipp Reclam jun. S. 294–298.
- [3] Gerber, Ernst Ludwig (1792). “Telemann (Georg Philipp)”. In *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Zweyter Theil N-Z*, 628–35. Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Compag. Sp. 628–635.
- [4] Kirnberger, Johann Philipp (1776). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweiter Teil*. Berlin und Königsberg, G. J. Decker und G. L. Hartung. 153 S.
- [5] Langermann, Johann Paul (1843). *Die neueren hamburgischen Münzen und Medaillen. Eine Fortsetzung des Hamburgischen Münz- und Medaillen-Vergnügens von Langermann. Herausgegeben von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte. Die Abbildungen von Franz Schröder gestochen. Erstes Stück: Die Portugaleser*. Hamburg, Johann August Meissner. 339 S.
- [6] Mattheson, Johann (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, Christian Herold. 484 S.
- [7] Moser, Andreas (1904). *Joseph Joachim. Ein Lebensbild. 3. Auflage. Neue wohlfeile Volksausgabe. Mit Porträt- und Facsimile-Beilagen*. Berlin, B. Behr's Verlag. VIII, 301 S.
- [8] Neubacher, Jürgen (2009). *Georg Philipp Telemanns hamburgischer Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*. Hildesheim [etc.], Georg Olms Verlag. 559 S.
- [9] Ruhnke, Martin (ed.) (1992). *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Instrumentalwerke*, edited by Martin Ruhnke, Bd. 2. Kassel [etc], Bärenreiter. 246 S.
- [10] \_\_\_\_\_ (1765). *Serenate auf die erste Jubel-Feyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation, entworfen von Christ. Wilhelm Alers, des Ehrw. Hamb. Ministerii*

*Candidat, und musikalisch aufgeführt von Georg Philipp Telemann, des Musik-Chores Director. Hamburg, 1765 den 19 Januar.* Digital copy: Hamburger Kulturgut Digital, 2024. Available at: [https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/recherche/detail?tx\\_dlf%5Bid%5D=10962&tx\\_dlf%5Bpage%5D=20&tx\\_dlf\\_navigation%5Baction%5D=main&tx\\_dlf\\_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=1f14a0a99f2917b5d809e8366794af15](https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/recherche/detail?tx_dlf%5Bid%5D=10962&tx_dlf%5Bpage%5D=20&tx_dlf_navigation%5Baction%5D=main&tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=1f14a0a99f2917b5d809e8366794af15) (accessed: 15.01.2024).

- [11] Thom, Eitelfriedrich (1980). "Georg Philipp Telemann. Vorwort und Symphonie zur Serenate auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation". In *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, edited by E. Thom, Heft. 9. Michaelstein. 15 S.
- [12] Walther, Johann Gottfried (1732). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig, Wolfgang Deer. 659 S.
- [13] Wilken, Friedrich (1828). *Geschichte der Königlichen Bibliothek zu Berlin*. Berlin, Duncer und Humblot. XIII, 242 S.
- [14] Zedler, Johann Heinrich. "Menuet". In *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 20. Sp. 864. Digital copy: Johann Heinrich Zedlers. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste (1731–1754)*. Available at: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=441&bandnummer=20&view=100&l=de> (accessed: 15.01.2024).
- [15] Zohn, Steven (2008). *Music for a Mixed Taste. Style, Genre and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York, Oxford University Press. xv, 686 p.
- [16] Zohn, Steven (2011). "Kritischer Bericht". In *Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. Bd. XLIV: Kammerkantaten*, edited by S. Zohn, XIX–XXIV. Kassel [etc.], Bärenreiter. S. XIX–XXIV.

Статья поступила в редакцию: 29.11.2023; одобрена после рецензирования: 20.12.2023; принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 29.11.2023; approved after reviewing: 20.12.2023; accepted for publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 781.68

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.002

## О темпах исполнения инструментальных менуэтов XVIII века

*Алексей Анатольевич Панов*<sup>1</sup>, *Иван Васильевич Розанов*<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

<sup>2</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

<sup>1</sup> a.panov@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4053-4512>

<sup>2</sup> i.rozanov@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6768-6831>

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам исполнения инструментальных менуэтов в западноевропейской музыкальной культуре XVIII столетия. В конце XVII в. Этьенн Лулие опубликовал описание изобретенного им «хронометра» — маятникового устройства, предназначенного для фиксации темпа музыкальных композиций. Авторы различных точных и относительно точных дометрономических систем определения темпа исполнения музыкальных произведений оставили, в числе прочих, указания по выбору темпа инструментальных менуэтов и менуэтов для танцев. В числе этих авторов — Мишель Лафийяр, (1705), Луи Леон Пайо, граф Д’Онсамбрей (1735), Жак Александр де ля Шапель (1737), Иоганн Иоахим Кванц (1752), Анри Луи Шокель (1759 и 1762). В процессе изучения текстов старинных материалов и документов, а также в результате сравнительного анализа трудов исследователей XX в. авторы статьи пришли к выводу, что в западноевропейском музыкальном искусстве XVIII в. параллельно существовали либо два типа инструментального и танцевального менуэта с принципиально различными (прежде всего, темповыми) исполнительскими характеристиками, либо две принципиально разные исполнительские традиции, не ограниченные строгими хронологическими и географическими рамками.

**Ключевые слова:** менуэт, темп, ритм, интерпретация, музыка XVIII в., исторически информированное исполнительство

**Для цитирования:** Панов А. А., Розанов И. В. О темпах исполнения инструментальных менуэтов XVIII века // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1 (март). С. 38–53. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.002>

© Панов А. А., Розанов И. В., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.002

## On Tempos of Instrumental Minuets of the 18<sup>th</sup> Century

Alexei A. Panov<sup>1</sup>, Ivan V. Rosanoff<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

<sup>2</sup> Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

<sup>1</sup> a.panov@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4053-4512>

<sup>2</sup> i.rosanov@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6768-6831>

**Abstract.** The article is devoted to the problem of performing instrumental minuets in the Western European musical culture of the 18<sup>th</sup> century. At the end of the 17<sup>th</sup> century, Étienne Loulié published a description of the “Chronometer”, which he invented, a pendulum device designed to fix the tempo of musical compositions. The authors of various earlier tempo detecting systems left, among others, instructions for setting the tempo of instrumental minuets and minuets for dancing. Among these authors are Michel L’Affillard (1705), Louis-Leon Pajot, Comte d’Onzembray (1735), Jacques Alexandre de la Chapelle (1737), Johann Joachim Quantz (1752), Henri Louis Choquel (1759 and 1762). While studying the texts of ancient materials and documents, and as a result of a comparative analysis of the works of researchers of the 20<sup>th</sup> century, the authors of the article came to a conclusion that the Western European musical art of the 18<sup>th</sup> century testifies to a parallel existence of either two types of instrumental and dance minuet with fundamentally different tempo characteristics, or two fundamentally different performing traditions, not limited by strict chronological and geographical boundaries.

**Keywords:** *Minuet, tempo, rhythm, interpretation, 18th century music, historically informed performance practice*

**For citation:** Panov, Alexei A. & Rosanoff, Ivan V. On Tempos of Instrumental Minuets of the 18<sup>th</sup> Century. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1 (March). P. 38–53. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.002>

© Alexei A. Panov, Ivan V. Rosanoff, 2024

## О темпах исполнения инструментальных менуэтов XVIII века

Одним из самых известных танцевальных жанров в Западной Европе XVIII столетия по праву считается менуэт. Минуэты исполняли на театральной сцене, в салонах, на светских приемах. Как и многие другие танцы того времени, менуэт быстро трансформировался в самостоятельный инструментальный жанр, оставив, в частности, заметный след в творчестве французских композиторов-клавесинистов. Рекомендации, касающиеся особенностей исполнения танцевальных и инструментальных менуэтов, обнаруживаются во многих теоретических руководствах конца XVII и на протяжении всего XVIII в.

Благодаря различным точным и относительно точным дометрономическим системам определения темпа исполнения музыкальных произведений, применявшимся в XVIII в. и получившим отражение в теоретических и методических трудах эпохи, сегодня исследователи располагают достаточным количеством сведений, необходимых для изучения изменчивых процессов практики исполнения старинных танцев на протяжении всего столетия. Назовем основные, наиболее распространенные в Европе XVIII столетия системы определения темпа музыкальных композиций. В 1696 г. в Париже был опубликован трактат «Основы, или Принципы музыки согласно новому порядку»<sup>1</sup> Этьена Лулие. В конце трактата, в специальном разделе, содержится описание «хронометра» — изобретенного Лулие маятникового прибора с градуированной шкалой. Установленная длина шнура, по которому двигался груз, определяла частоту колебаний маятника. Частота колебаний маятника, в свою очередь, соотносилась с частотой отбивания тактовых долей той или иной пьесы. Таким образом, автор изобретения использовал тот же принцип, по которому работает появившийся почти на сто лет позже метроном Винкеля — Мельцеля. «Хронометр» Лулие стал первым в музыкальной истории прибором для точного определения темпа исполнения музыкальных произведений.

---

<sup>1</sup> Loulié É. Elements Ou Principes De Musique, Mis dans un nouvel Ordre. Tres clair, tres facile, et tres court, et divisez en Trois Parties. Paris: Christophe Ballard, l'Auteur, 1696.



Сведения об изобретении быстро распространились в среде европейских музыкантов того времени, описания «хронометра» Лулие встречаются во многих музыкальных трактатах и словарях XVIII в. Усовершенствованные версии «хронометра», дополненные ценнейшими указаниями темпа исполнения различных жанров и типов музыкальных композиций, позднее анонсировали в своих трудах французы Жозеф Совёр (1704), Мишель Лафийяр (1705), Луи Леон Пайо, граф Д'Онсамбрей (1735), Жак Александр де ля Шапель (1737), Анри Луи Шокель (1759 и 1762), Габори (1770), английский музыкант, переехавший во второй половине XVIII в. в Америку и, очевидно, пропагандировавший там свое устройство, Уильям Тэнзур (1746, 1756 и 1772) и др.

Еще одна система определения темпа, применявшаяся автором авторитетного трактата «Основы клавесина» де Сен Ламбером (1702)<sup>2</sup>, основана на принципе соотношения шагов человека, проходящего определенный отрезок пути ( $\frac{5}{4}$  лье) в час, с долями такта музыкальной композиции. Поскольку длина парижского лье известна, систему де Сен Ламбера можно назвать относительно точной или, лучше, практически точной.

Известная с древнейших времен система — соотношение биений человеческого пульса с отбиваемыми тактовыми долями. Она переместилась из категории относительно точных в категорию точных в 1752 г., когда Иоганн Иоахим Кванц, автор знаменитого трактата по флейте траверсо, указал там единицу, принятую им за эквивалент частоты биений пульса, — 80 ударов в минуту [Quantz 1752, 267].

Обратимся к старинным источникам, авторы которых затрагивают различные аспекты исполнения менуэтов. Так, Георг Муффат в предисловии к сборнику балетных пьес *Florilegium primum* (1695) пишет:

в *менуэтах*, *курантах* и многих других, а также, по крайней мере, в *фугах*, присоединенных к *увертюрам*, он [такт] должен отбиваться очень живо [Muffat 1695, пагинация отсутствует], цит. по: [Панов, Розанов 2011, 156].

Шестью годами ранее в предисловии к первой части сборника *Das Neue Clavierübung* Иоганн Кунау рекомендует играть инструментальные менуэты относительно быстро (“etwas hurtig”), в то время как сарабанды

<sup>2</sup> Издание трактата де Сен Ламбера (1702) считается сегодня первым, однако есть все основания утверждать, что впервые «Основы клавесина» были опубликованы в 1697 г., оригинальное издание утрачено. См.: Panov A. A., Rosanoff I. V. On Dating de Saint Lambert's Treatises on Harpsichord Playing // Journal of Moscow Conservatory. T. 14. 2023. No. 1. Pp. 104–133. DOI: 10.26176/mosconsv.2023.52.1.04.

и арии, согласно Кунау, должны быть исполнены медленно [Kuhnau 1689, пагинация отсутствует]<sup>3</sup>. О преимущественно быстром темпе исполнения менуэтов говорят в это же время Мартин Хайнрих Фурман в трактате «Музыкальный ратруб» [Fuhrmann 1706, 48, 87–88] и Иоганн Маттезон в объемной работе под заголовком «Вновь открытый оркестр» [Mattheson 1713, 193].

Мишель Лафийяр в 1705 г. дает точный темп исполнения инструментальных менуэтов, который, по мнению мастера, должен составлять  $MM \downarrow = 70$  [L'Affillard 1705, 98, 145]. Следует отметить почти полное совпадение данного значения с тем, которое было тогда же предложено в таблице для «хронометра» Рауля Оже Фёйе:  $MM \downarrow = 75$  (подробнее см.: [Kroemer 2013, 25] и [Розанов 2014, 34–35]). Спустя почти 50 лет Кванц писал о танцевальном менуэте:

Менуэт исполняется в такой манере, что танцующий как бы парит; четверти должны артикулироваться достаточно тяжело, но коротким смычком; две четверти соответствуют одному удару пульса [Quantz 1752, 271].

Таким образом, темп исполнения менуэта у Кванца равен  $MM \downarrow = 160$ .

Никто из современных исследователей, изучавших вопросы выбора верного темпа исполнения старинной музыки и многочисленные дометрономические системы индикации степени скорости движения долей такта различных размеров (Розамонд Хардинг, Эта Харих-Шнайдер, Ирмгард Херманн-Бенген, Курт Закс, Ральф Киркпатрик, Ховард Фергюсон, Ханс Грюсс, Готтхольд Фрочер, Роберт Донингтон, Хельмут Кристиан Вольф, Дэйвид Мартин, Вальтер Кольнедер, Клаус Милинг и др.)<sup>4</sup>, не обратил внимания на различие в темпах исполнения менуэ-

<sup>3</sup> В отечественном музыкознании укоренился ошибочный перевод немецкой лексемы «Clavierübung» как «Клавирные упражнения». Такой (неверный также грамматически, поскольку в немецком оригинале — единственное число) перевод вызывает ассоциации с чем-то инструктивным — этюдами Карла Черни, упражнениями Шарля Ганона и т. п. Обратившись к немецко-русским словарям общей лексики XVIII в. (например, к словарю Иоганна Кристофа Аделунга [Adelung 1798, 706]), несложно обнаружить адекватный контексту русский эквивалент слова «Übung», а именно — «творение».

<sup>4</sup> См., в частности: *Harding R. E. M. Origins of Musical Time and Expression*. London a. o.: Oxford University Press, 1938; *Harding R. E. M. The Metronome and its Precursors: Origin of Musical Time and Expression*. Henley-on-Thames: Gresham Books Ltd., 1983; *Harich-Schneider E. Die Kunst des Cembalospieles, nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1939; *Herrmann-Bengen I. Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert*. Tutzing: H. Schneider, 1959; *Sachs C. Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1953;

тов, предписанных Лафийяром и Кванцем. Отмеченное различие столь велико, что возникает вопрос: только ли в субъективных индивидуальных представлениях названных авторов кроется его причина? В пересчете на один удар в такте, темп исполнения менуэта в размере  $\frac{3}{4}$  у Кванца равен  $MM \downarrow = 160$ , в то время как Лафийяр рекомендует при размере  $\frac{6}{8}$  на два удара в такте темп  $MM \downarrow = 70$ . Другой авторитетный (и содержащий точную систему фиксации темпа исполнения музыкальных композиций) документ того времени, принадлежащий перу Луи Леона Пайо, графа Д'Онсамбrea, дает предписание того же темпа, что и у Лафийяра, для исполнения менуэта из оперы-балета Андре Кампра «Галантная Европа» [D'Onzembray 1735, 192]. Таким образом, темпы исполнения менуэтов, будь то инструментальные или танцевальные пьесы, у французских музыкантов примерно идентичны, тогда как Кванц предлагает для танцевального менуэта значительно более быстрый темп.

Из содержания исторических документов и материалов следует, что в указанный период в Европе (в частности, во Франции) существовал и другой тип менуэта. О различиях в исполнении менуэтов пишет в 1702 г. де Сен Ламбер:

Таким же образом отбивают и менуэты для танцев; хотя такт в них состоит из трех четвертей, их играют очень живо. Я говорю

---

*Kirkpatrick R.* Eighteenth Century Metronomic Indications // Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting. Washington, D. C. December 29<sup>th</sup> and 30<sup>th</sup>, 1938. [New York]: The American Musicological Society, [1939], pp. 30–50; *Ferguson H.* Keyboard Interpretation from the 14<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century. An Introduction. Oxford &c.: Oxford University Press, 1987; *Gruß H.* Über Notation und Tempo einiger Werke Samuel Scheidts und Michael Prætorius // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966. 1. Jrg. Leipzig: Edition Peters, 1967. S. 72–85; *Gruß H.* Tempofragen der Bachzeit // Bach-Studien 5 (1975). S. 75–83; *Frotscher G.* Aufführungspraxis alter Musik. Ein umfassendes Handbuch über die Musik vergangener Epochen für ihre Interpreten und Liebhaber. Locarno: Wilhelmshaven und Amsterdam, Heinrichshofen's Verlag, [1963]; *Frotscher G.* Performance Practices of Early Music: A Comprehensive Reference Work about Music of Past Ages for Musicians, Interpreters, and Amateurs. New York: Heinrichshofen Edition, c1981; *Donington R.* Tempo and Rhythm in Bach's Organ Music. London: Hinrichsen, 1960; *Donington R.* The Interpretation of Early Music. Revised, Subsequent edition. New York & London: W. W. Norton & Company, 1989; *Miehling K.* Die Wahrheit über die Interpretation der vor- und frühmetronomischen Tempoangaben. Einige Beweise gegen die 'metrische' Theorie // Österreichische Musikzeitschrift 44 (1989). S. 81–89; *Wolff H. Chr.* Das Tempo der französischen Musik um nach 1700 // Musica. 27 (1973). P. 452–453; *Wolff H. Chr.* Das Metronom des Louis-Léon Pajot 1735 // Festschrift Jens Peter Larsen. Copenhagen: W. Hansen, 1972. S. 205–217; *Kolneder W.* Zur Geschichte des Metronoms // HIFI-Stereophonie, 19. Jg. (1980). S. 152–162; *Martin D.* An Early Metronome // Early Music. Vol. 16. No. 1. 1988. P. 90–94. doi:10.1093/earlyj/XVI.1.90; *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. 3., verbesserte und stark erweiterte Neuauflage. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, "Heinrichshofen-Bücher", 2003.

о менуэтах для танца, поскольку существуют еще и менуэты для клавесина, которые обычно исполняют не столь быстро [Saint Lambert 1702, 19].

Напомним, что в системе, разработанной де Сен Ламбером, темп исполнения музыкальных композиций определяется как соотношение скорости движения тактовых долей с шагами человека, проходящего  $\frac{5}{4}$  лье в час. Можно сделать вывод, что менуэт для танцев исполняли приблизительно в том же темпе, который фигурирует в трактате Лафийяра, то есть темп исполнения таких менуэтов должен был быть, согласно де Сен Ламберу, приблизительно следующим:  $MM \downarrow = 70-75$ . Разница в данном случае заключается в том, что Лафийяр предлагает такой темп для менуэтов, сочиненных в размере 3 и  $\frac{6}{8}$ , а де Сен Ламбер — для менуэтов в размере  $\frac{6}{8}$ . Хотя сам де Сен Ламбер отмечает, что было бы правильно записывать менуэты в размере  $\frac{3}{4}$ , в использовании размера  $\frac{3}{8}$  для менуэтов в XVIII в. не было ничего необычного. Позднее Мишель Корретт сообщает, что размер  $\frac{3}{8}$

встречается во французской музыке в пасье. Этот трехдольный такт очень часто используют в *Affetuoso*, менуэтах и *Allegro conato* [Corrette 1735, 5].

Ж.-А. де ля Шапель, основываясь на также достаточно точных по тем временам способах определения темпа музыкальных композиций при помощи маятниковых устройств, утверждает, что темп исполнения менуэтов должен быть следующим:  $MM \downarrow = 126$  (более медленный темп, нежели рекомендованный в трактате Кванца) [La Chapelle 1737, 8]. В трактате Шокеля менуэт, записанный в размере  $\frac{6}{4}$ , рекомендуется играть в темпе  $MM \downarrow = 80$  [Choquel 1762, 126–127].

О типе менуэта, схожим с описанным Кванцем, пишет в своем известном Музыкальном словаре Жан-Жак Руссо:

Характер менуэта — элегантная и благородная простота; темп при этом скорее умеренный, чем быстрый; можно сказать, что из всех видов танцев, которые используются на наших балах, менуэт — наименее веселый [Rousseau 1768, 273].

Иной тип менуэта обсуждается в словаре Джеймса Грассино:

Менуэт — это разновидность танца, шаги которого *исключительно быстры и коротки* [Grassineau 1740, 131; курсив наш. — А. П., И. Р.].

Примерно аналогичные сведения обнаруживаются в первом в истории музыкальном словаре Себастьяна де Броссара:

Если Triple обозначают как  $\frac{3}{4}$ , то это подходит для нежных и аффектированных выражений, а также для умеренного движения — не слишком быстрого и не слишком медленного. Когда ее обозначают при помощи простого 3, то движение обычно более живое, то есть такое, которое во Франции обычно используют для чакон, менуэтов и других подвижных и веселых танцев [Brossard 1701, 176–177]<sup>5</sup>.

Иоганн Готтфрид Вальтер в «Музыкальном словаре» трактует термин «менуэт (франц.)» как название «французского танца или танца с пением (Tantz = Lied)» и адресует читателя к французскому энциклопедическому словарю общей лексики аббата Антуана Фюретьера [Walther 1732, 398], «Вновь открытому оркестру» Маттезона [Mattheson 1713, 193] и «Музыкальному руководству» Фридриха Эрхарда Нидта (см. второе издание трактата под редакцией Маттезона: [Niedt 1721, 99–100]). Сведения о менуэте как инструментальном жанре у Вальтера отсутствуют.

Важный источник данных о принципах исполнения музыки XVIII в. — трактат Дом Бедоса де Селль, посвященный теории и практике изготовления музыкальных автоматов. Огромная по объему и насыщенная самыми разнообразными сведениями работа Дом Бедоса, созданная при участии падре Мари Доминика Жозефа Анграмелля, содержит инструкции по исполнению различных жанров и типов музыкальной композиции, включая инструментальные менуэты. В трактате подробно обсуждаются принципы французской исполнительской конвенции «неровных нот» (*les notes inégales*), в частности, там сказано:

В размерах на два, три или четыре удара [доли в такте] восьмые объединяются по две и подразделяются на первую и вторую; данное различие нередко имеет силу и для четвертей. Это важно не только для накалывания роликового цилиндра, но и для ис-

<sup>5</sup> При переводе использовался единственный дошедший до наших дней полный экземпляр словаря (1701). Содержание статей и пагинация последнего идентичны изданию 1705 г. (см.: [Panov, Rosanoff 2015, 424–426]).

полнения. Две восьмые вместе составляют стоимость четверти. <...> Почти всегда первая из них несколько дольше, а вторая — короче. <...> Такая неровность должна варьироваться в зависимости от [жанра, характера или аффекта] пьесы. В веселой мелодии она должна быть более подчеркнутой, чем в грациозной и нежной арии; в марше — более, нежели в менуэте, хотя существует множество менуэтов, в которых эта неровность настолько же подчеркнута, как и в маршах. Вкус или, скорее, практика в накалывании штифтов научат ощущать это различие [Dom Bedos 1766–1778, §§. 1422–1423].

Проблема стилистически корректного использования приема «неровной игры» в старинных французских менуэтах не имеет сегодня однозначного решения. Некоторые современные исследователи, опираясь на данные из старинных источников, считают, что в быстром темпе данный способ ритмической альтерации не следует применять в принципе. Однако нет правил без исключений: прямые указания пунктировать изохронические последовательности восьмых в менуэтах обнаруживаются не только у Дом Бедоса, но и ранее — в трактате Жака Оттетера [Hotteterre 1719, 67], а также в руководстве по обучению игре на поперечной флейте Мюссара [Mussard c 1778 / 79, 12].

Итак, анализ содержания исторических документов и материалов дает основания сделать вывод: в западноевропейском музыкальном искусстве XVIII в. параллельно существовали либо два типа инструментального и танцевального менуэта с принципиально различными — прежде всего, темповыми — исполнительскими характеристиками, либо две принципиально разные исполнительские традиции, не ограниченные строгими хронологическими и географическими рамками.

Что касается собственно темпа исполнения, то в XVIII в. во Франции музыку стали исполнять несколько медленнее, нежели это было принято в XVII столетии. Такой вывод можно сделать как из анализа указаний авторов различных дометрономических систем определения темпа, так и из свидетельств современников. В частности, в 1719 г. в «Критических размышлениях о поэзии и живописи» («Часть третья. Глава XVIII. Рассуждение о преимуществах и недостатках, вытекающих из сочиненной декламации Древних»), известный французский эстетик, историк и дипломат аббат Жан-Батист Дюбо пишет следующее:

По свидетельству тех, кто слушал Оперы Люлли, ставшие услугой народов в то время, когда сам Композитор еще был жив и собственноручно давал послушным Актерам словесные ука-

зания, не поддающиеся записи в нотах, музыка Люлли обладала тогда такой выразительностью, которой они теперь почти уже не чувствуют в ней. Мы узнаем мелодии Люлли, — добавляют они, — но нередко не чувствуем духа, когда-то их оживлявшего. Речитативы кажутся нам бездушными, мелодии балетных сцен почти не трогают нас. В подтверждение своих слов эти особы ссылаются на то, что исполнение Опер Люлли занимает теперь больше Времени, чем тогда, когда он сам руководил их постановкой, хотя должно было бы занимать меньше, так как теперь не повторяют дважды тех скрипичных мелодий, которые сам Люлли заставлял повторять. По мнению этих особ — ибо сам я в этом вопросе ни за что не могу поручиться, — это объясняется тем, что темп, предписанный самим Люлли, более не соблюдается Актерами то ли по неспособности, то ли по самонадеянности [Дюбо 1976, 674–675] <sup>6</sup>.

В заключение приведем подробные и очень содержательные рассуждения Муффата о принципах выбора темпа исполнения музыкальных произведений из предисловия к сборнику балетных пьес *Florilegium secundum* (1698):

В музыкальном темпе необходимо соблюдать три вещи: первое, хорошо знать предписываемый каждой пьесе [Stuck] темп [Tempo]. Второе, необходимо выдерживать его в постоянной ровности, играя ни медленнее, ни быстрее столько времени, сколько будет исполняться пьеса. Третье, ради большей изысканности [большой изящности] длительности [Valoren: буквально — стоимости] нот могут несколько изменяться и возмещаться (компенсироваться) [de changer, & recompenser la valeur de certains notes].

I. Первое относится к знанию именно того, какой знак тактового размера и какая пьеса должны будут сыграны быстро или медленно, о чем я уже сообщал в моем первом *Florilegium* [во французском варианте добавлено: или собрании *airs de Ballets*; в итальянском: miei Balletti (мои балеты)] <sup>7</sup>, к которому я ради краткости отсылаю благосклон-

---

<sup>6</sup> Еще одно важное обобщение обнаруживается в рукописной копии трактата по аккомпанементу М. А. Шарпантье. «Необходимо, однако, отметить, — пишет Шарпантье (или же копиист), — что итальянские темпы не такие быстрые, как темпы французские» (ок. 1698, л. 22V; цит. по изд. 2020 г.: [Charpentier 2020, 42]).

<sup>7</sup> Опубликовано в Аугсбурге в 1695 г.; в итальянском варианте город не указан, но указан месяц: «август».

ного читателя<sup>8</sup>, и он может купить это мое первое балетное произведение [во французском варианте: мой первый опус для скрипки; в итальянском варианте: этот опус] там же, у книготорговца Вильгельма Паннеккера. Почему, однако, люллисты используют в своих балетах знак [тактового размера] 2 или перечеркнутый полукруг, называемый *Alla breve* [во французском варианте добавлено: вместо обычного размера на четыре доли; в латинском варианте: чем наш *tempo ordinario*, который обозначен простым полукругом], я объясню в другое время. Однако для того, чтобы хорошо узнавать правильный темп балетов, помогает — помимо того, что люллисты регулярно упражняются, — знание науки о танцевальном искусстве, в чем большинство люллистов хорошо осведомлено; поэтому не следует изумляться тому, что они умеют определять и придерживаться вышеупомянутого темпа.

- II. Выдерживать с постоянной ровностью известный, взятый с начала темп, столько, сколько длится исполнение, умеют не все, и многие допускают ошибку чаще всего либо полностью, либо частично. Полностью ошибаются тогда, когда исполняют пьесу или более медленно, или более быстро, нежели этого требуют ее естество и свойства. Частично ошибаются тогда, когда один такт берут быстрее, чем другой, или когда одна нота исполняется быстрее или медленнее, чем того требует ее длительность. Для того, чтобы избежать нарушения этих двух правил, необходимо сначала отказаться от распространенного среди многих разрушительного злоупотребления тем, что каждую пьесу без разбора вначале исполняют медленно, следующий раз быстрее, третий раз — совсем поспешно. Второе, необходимо следить за тем, чтобы в кадансах [*Cadenzen*] задерживаться не дольше и не меньше, чем того требует нотация. Третье, чтобы последний такт не игрался быстрее, чем первый; но лучше всегда придерживаться [принципа] замедления, чем торопиться. Четвертое, в исполнении не следует пугаться шестнадцатых нот и слишком быстро бежать, [исполняя их]. Но нужно торопиться не спеша. Пятое, чтобы в трехдольном размере последней третьей доле отводилось бы положенное время в соответствии с ее длительностью, потому что многие исполняют ее совсем незаметно немного короче, чем следует, в результате чего такт становится более подвижным и иррегулярным. <...>

<sup>8</sup> См. русский перевод: [Панов, Розанов, 2011, 154–156].



VII. Наконец, для правильного выдерживания темпа/метра [буквально — временных биений: Zeitschlag] хорошим подспорьем станет, когда, как и у люллистов, каждый скрипач будет отмерять такт соответствующим движением ноги [Muffat 1698; см. также английский перевод Дэйвида К. Уилсона: Muffat 2001, 42–46].

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Дюбо 1976 — Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. Москва: Искусство, 1976. 767 с.
- [2] Панов, Розанов 2011 — Панов А. А., Розанов И. В. Florilegium primum Георга Муффата: перевод и комментарии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. Том 1. № 4. С. 151–156. URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/1007/848> (дата обращения: 15.01.2024).
- [3] Розанов 2014 — Розанов И. В. Темпы танцев для пения в трактате Мишеля Л'Аффийяра (Париж, 1705) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. Том 4. № 2. С. 5–41. URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/4485/3971> (дата обращения: 15.01.2024).
- [4] Adelung 1798 — Adelung J. Chr. Vollständiges Deutsch = Russisches Lexicon, <...>. Zweiter Band M — Z. St. Petersburg: J. J. Weitbrecht, 1798.
- [5] Brossard 1701 — Brossard S. de (l'Abbé). Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1701.
- [6] Charpentier 2020 — [Charpentier M.-A.] A Case for Charpentier Treatise on Accompaniment and Composition. Translated and edited by Carla E. Williams. Bloomington: Indiana University Press, 2020.
- [7] Choquel 1762 — Choquel H.-L. La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique <...>. Nouvelle Édition. Paris: Chr. Ballard, 1762.
- [8] Corrette 1735 — Corrette M. Methode pour apprendre aisément à joüer De La Flute traversiere. Avec des Principes de Musique <...>. Paris: Boivin, Le Clerc; Lyon: de Bretonne, s. d. [c1735].
- [9] Dom Bedos 1766–1778 — Dom Bedos de Celles F. L'Art Du Facteur D'Orgues. Paris: L. F. Delatour, 1766–1778.
- [10] Fuhrmann 1706 — Fuhrmann M. H. Musicalischer = Trichter / Dadurch Ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe = Kunst nach heutiger Manier bald und leicht Einbringen kan. Franckfurt an der Spree: In verlegung des Autoris, 1706.
- [11] Grassineau 1740 — Grassineau J. A Musical Dictionary; being a Collection of Terms and Characters, As well Ancient as Modern; including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music <...>. London: John Wilcox, 1740.
- [12] Hotteterre 1719 — Hotteterre (le Romain) J. M. L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere. Sur la Flûte a bec, Sur le Haubois, et autres Instrumens de Deßus. <...> Paris: l'Auteur, Foucalt, 1719.

- [13] Kroemer 2013 — *Kroemer J.* “Le cronometre de monsieur Feuillet”. Absolute Tempangaben eines barocken Tanzmeisters // Österreichische Musikzeitschrift. 2013. Vol. 56. No. 7. S. 23–28.
- [14] Kuhnau 1689 — *Kuhnau J.* Das Neue Clavier = Übung. Leipzig: Johann Kuhnau, 1689.
- [15] La Chapelle 1737 — *La Chapelle J. A. de.* Les vrais principes de musique, <...> 2<sup>e</sup> Livre. Paris: Boivin, 1737.
- [16] LAffillard 1705 — *LAffillard M.* Principes très-faciles pour bien apprendre la musique, <...>. Cinquième Edition revûë, corrigée, & augmentée. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1705.
- [17] Mattheson 1713 — *Mattheson J.* Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen MUSIC erlangen / <...>. Hamburg: der Autor und Benjamin Schiller, 1713.
- [18] Muffat 1695 — *Muffat G.* Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum <...>. [Augsburg]: Jacob Koppmayr, 1695.
- [19] Muffat 1698 — *Muffat G.* Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum <...>. Passau: Georg Adam Höller, 1698.
- [20] Muffat 2001 — Georg Muffat on Performance Practice. The Text from *Florilegium Primum*, *Florilegium Secundum*, and *Auserlesene Instrumentalmusik*. A New Translation with Commentary. Edited and Translated by David K. Wilson from a collation prepared by Ingeborg Harer, Yvonne Luisi-Weichsel, Ernest Hoetzl, and Thomas Binkley. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- [21] Mussard c 1778 / 79 — *Mussard.* Nouveaux [sic?] Principes Pour apprendre a jouer de la Flute Traversiere <...>. Paris: l’Auteur, s. d. [c 1778/79].
- [22] Niedt 1721 — *Niedt F.E.* <...> Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der *Variation Des General-Basses*, Samt einer Anweisung / Wie man aus einem schlechten *General-Baß* allerley Sachen / als *Præludia*, *Ciaconen*, *Allemanden*, & c. erfinden könne. Die zweyte Auflage / Verbessert / vermehret / mit verschiedenen Grund = richtigen Anmerkungen / und einem Anhang von mehr als 60. Orgel = Wercken versehen durch J. Mattheson, <...>. Hamburg: Benjamin Schiller und Johann Christoph Kißner, 1721.
- [23] D’Onzembray 1735 — *Pajot L.-L., Comte D’Onzembray [D’Onsembray, D’Ons-en-Bray].* Description et usage d’un Métromètre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d’Airs // Histoire de l’Academie Royale des Sciences. Année 1732. Paris: De l’Imprimerie Royale, 1735. Pp. 182–195.
- [24] Panov, Rosanoff 2015 — *Panov A. A., Rosanoff I. V.* Sébastien de Brossard’s *Dictionnaire* of 1701: A comparative analysis of the complete copy // *Early Music*. 2015. Vol. 43. No. 3. P. 417–430. <https://doi.org/10.1093/em/cav044>
- [25] Quantz 1752 — *Quantz J. J.* <...> Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen <...>. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.
- [26] Rousseau 1768 — *Rousseau J. J.* Dictionnaire de musique, <...>. Paris: Duchesne, 1768.
- [27] Saint Lambert 1702 — *Saint Lambert de.* Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1702.
- [28] Walther 1732 — *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, <...>. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732.

## References

- [1] Dubos, Jean-Baptiste (1976). *Kriticheskie razmyshleniya o poezii i zhivopisi* [Critical reflections on poetry and painting]. Moscow: Iskusstvo, 767 p. (in Russian).
- [2] Panov, Alexei A. & Rosanoff, Ivan V. (2011). “Florilegium primum Georga Muffata: perevod i kommentarii” [“Florilegium Primum by Georg Muffat: Translation and Commentary”] In *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. Vol. 1, no. 4 (2011), pp. 151–156 (in Russian). Available at: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/1007/848> (accessed: 15.01.2024).
- [3] Rosanoff, Ivan V. (2014). “Tempy tantsev dlya peniya v traktate Mishelya L’Affillarda (Paris, 1705)” [“The tempos of dances chantées in Michel L’Affillard’s treatise (Paris, 1705)”]. In *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. Vol. 4, no. 2 (2014), pp. 5–41 (in Russian). Available at: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/4485/3971> accessed: 15.01.2024).
- [4] Adelung, Johann Christoph (1798). *Vollständiges Deutsch = Russisches Lexicon, <...>. Zweyter Band M — Z*. St. Petersburg: J. J. Weitbrecht, 1798.
- [5] Brossard, Sébastien de (l’Abbé) (1701). *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l’Italienne*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1701.
- [6] [Charpentier, Marc-Antoine] (2020). *A Case for Charpentier Treatise on Accompaniment and Composition. Translated and edited by Carla E. Williams*. Bloomington: Indiana University Press, 2020.
- [7] Choquel, Henri-Louis (1762). *La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique <...>. Nouvelle Édition*. Paris: Chr. Ballard, 1762.
- [8] Corrette, Michel (1735). *Methode pour apprendre aisément à jouer De La Flute traversiere. Avec des Principes de Musique <...>*. Paris: Boivin, Le Clerc; Lyon: de Bretonne, s. d. [c 1735].
- [9] Dom Bedos de Celles François (1766–1778). *L’Art Du Facteur D’Orgues*. Paris: L. F. Delatour, 1766–1778.
- [10] Fuhrmann, Martin Heinrich. (1706). *Musicalischer = Trichter / Dadurch Ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe = Kunst nach heutiger Manier bald und leicht Einbringen kan*. Franckfurt an der Spree: In verlegung des Autoris, 1706.
- [11] Grassineau, James (1740). *A Musical Dictionary; being a Collection of Terms and Characters, As well Ancient as Modern; including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music <...>*. London: John Wilcox, 1740.
- [12] Hotteterre (le Romain) Jacques Martin. (1719). *L’Art de Preluder sur la Flûte Traversiere. Sur la Flûte a bec, Sur le Haubois, et autres Instrumens de Defsus. <...>* Paris: l’Auteur, Foucalt, 1719.
- [13] Kroemer, Jürgen (2013). “ ‘Le cronometre de monsieur Feuillet’. Absolute Tempoangaben eines barocken Tanzmeisters”. In *Österreichische Musikzeitschrift*. Vol. 56, no. 7 (2013). S. 23–28.
- [14] Kuhnau, Johann (1689). *Das Neue Clavi<sup>r</sup> = Ubung*. Leipzig: Johann Kuhnau, 1689.

- [15] La Chapelle, Jacques-Alexandre de (1737). *Les vrais principes de musique*, <...> 2<sup>e</sup> Livre. Paris: Boivin, 1737.
- [16] L'Affillard, Michel (1705). *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, <...>. *Cinquième Edition revüë, corrigée, & augmentée*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1705.
- [17] Mattheson, Johann (1713). *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung/ Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen MUSIC erlangen/ <...>*. Hamburg: der Autor und Benjamin Schiller, 1713.
- [18] Muffat, Georg (1695). *Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum* <...>. [Augsburg]: Jacob Koppmayr, 1695.
- [19] Muffat, Georg (1698). *Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum* <...>. Passau: Georg Adam Höller, 1698.
- [20] Muffat, Georg (2001). *Georg Muffat on Performance Practice. The Text from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik. A New Translation with Commentary. Edited and Translated by David K. Wilson from a collation prepared by Ingeborg Harer, Yvonne Luisi-Weichsel, Ernest Hoetzl, and Thomas Binkley*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- [21] Mussard (1778/79). *Nouveaux [sic?] Principes Pour apprendre a jouer de la Flute Traversiere* <...>. Paris: l'Auteur, s. d. [c 1778/79].
- [22] Niedt, Friedrich Erhard (1721). <...> *Musicalischer Handleitung Anderer Theil/ Von der Variation Des General-Basses, Samt einer Anweisung/ Wie man aus einem schlechten General-Baß allerley Sachen/ als Præludia, Ciaconen, Allemanden, & c. erfinden könne. Die zweyte Auflage/ Verbessert/ vermehret/ mit verschiedenen Grund=richtigen Anmerkungen/ und einem Anhang von mehr als 60. Orgel= Wercken versehen durch J. Mattheson*, <...>. Hamburg: Benjamin Schiller und Johann Christoph Kißner, 1721.
- [23] Pajot Louis-Léon, Comte D'Onzembray [D'Onsembray, D'Ons-en-Bray] (1735). "Description et usage d'un Métromètre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d'Airs". In *Histoire de l'Academie Royale des Sciences*. Année 1732. Paris: De l'Imprimerie Royale, 1735, pp. 182–195.
- [24] Panov, Alexei A. & Rosanoff, Ivan V. (2015). "Sébastien de Brossard's Dictionnaire of 1701: A comparative analysis of the complete copy". In *Early Music*. Vol. 43, no. 3 (2015), pp. 417–430. <https://doi.org/10.1093/em/cav044>
- [25] Quantz, Johann Joachim (1752). <...> *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* <...>. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.
- [26] Rousseau, Jean-Jacques. (1768). *Dictionnaire de musique* <...>. Paris: Duchesne, 1768.
- [27] Saint Lambert de (1702). *Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1702.
- [28] Walther, Johann Gottfried (1732). *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*, <...>. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732.

Статья поступила в редакцию: 20.12.2023; одобрена после рецензирования: 25.12.2023;  
принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 20.12.2023; approved after reviewing: 25.12.2023; accepted for  
publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed  
under the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.003

## Семантика тональности *b-moll* в сочинениях Ф. Листа (на примере транскрипции песни Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской рапсодии № 3)

*Наталья Гариевна Стейт*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

natalia.staight@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8608-8415>

**Аннотация.** В статье рассматривается семантика тональности *b-moll* в произведениях авторов разных эпох — барокко (И. С. Бах), начала XIX в. (Л. Бетховен), романтизма (Ф. Шуберт и Ф. Лист). Комплексный семантический анализ позволил выявить ряд отличительных особенностей, объединяющих трактовку данной тональности в творчестве указанных композиторов, например, использование ими схожих музыкально-риторических фигур (*katabasis*, *epizeuxis*). Прослеживаемая преемственность символической трактовки *b-moll*, а также и других тональностей (например, *E-dur*), дает возможность приблизиться к интерпретации смысла основополагающих внутритекстовых знаков рассматриваемых музыкальных произведений, что в свою очередь является «отправной точкой» формирования музыкально-художественного образа. Основное внимание в статье уделено анализу трактовки семантики *b-moll* в творчестве Ф. Листа. Делается вывод о том, что композитор, во многом поддерживая уже сложившуюся ранее традицию в интерпретации тональности, в то же время вкладывал в нее конкретные, подчас поддающиеся вербализации значения.

**Ключевые слова:** *семантика тональности, b-moll, музыкально-риторические фигуры, Ф. Шуберт — Ф. Лист «Ее портрет», Ф. Лист Венгерская рапсодия № 3, И. С. Бах «Хорошо темперированный клавир», Л. Бетховен «Аппассионата»*

**Для цитирования:** *Стейт Н. Г.* Семантика тональности *b-moll* в сочинениях Ф. Листа (на примере транскрипции песни Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской рапсодии № 3) // Opera musicologica. 2024. Том 16, № 1. С. 54–75.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.003>

© Стейт Н. Г., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.003

## Semantics of b-moll Tonality in Works by F. Liszt (On the Example of Transcriptions of F. Schubert’s Song “Her Portrait” and Hungarian Rhapsody No. 3)

*Natalia G. Steyt*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
natalia.staigt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8608-8415>

**Abstract.** The article deals with the semantics of b-moll tonality in the works of composers of different epochs — Baroque (J. S. Bach), early 19<sup>th</sup> century (L. Beethoven), Romanticism (F. Schubert and F. Liszt). Complex semantic analysis thereof allowed us to identify a number of distinctive features shared in the treatment of this tonality in works of the above composers, for example, their use of similar musical and rhetorical figures (katabasis, epizeuxis). The traceable continuity of the symbolic interpretation of *b-moll* and other tonalities (for example, *E-dur*) makes it possible to approach the interpretation of the meaning of the fundamental intra-textual signs of the musical works in question, which in turn is the “starting point” for formation of a musical and artistic image. The main attention in the article is paid to the analysis of the interpretation of the semantics of *b-moll* in the works of F. Liszt. The conclusion is made that the composer, in many respects supporting the previously established tradition of its interpretation also implied specific meanings that could yield verbal explication.

**Keywords:** *semantics of tonality, b-moll, musical and rhetorical figures, F. Schubert — F. Liszt “Her Portrait”, Hungarian Rhapsody No. 3, Johann Sebastian Bach WTC, L. Beethoven “Appassionata”*

**For citation:** Steyt, Natalia G. Semantics of b-moll Tonality in Works by F. Liszt (On the Example of Transcriptions of F. Schubert’s Song “Her Portrait” and Hungarian Rhapsody No. 3). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 54–75. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.003>

© Natalia G. Steyt, 2024

## Семантика тональности **b-moll** в сочинениях Ф. Листа (на примере транскрипции песни Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской рапсодии №3)

*Тональности, в которых написаны те или другие произведения, далеко не случайны, <...> они исторически обоснованы, естественно развивались, повинувшись скрытым эстетическим законам, приобрели свою символику, свой смысл, свое выражение, свое значение, свою направленность.*

Г. Г. Нейгауз<sup>1</sup>

Принципиальную важность тональной семантики, «колорита тональности» отмечают многие исследователи музыки:

Вопрос о колорите тональностей является сложным и недостаточно разработанным, однако игнорировать эту проблему было бы неоправданным. Факты свидетельствуют о том, что многие композиторы воспринимали некоторые тональности как индивидуально-окрашенные, а потому наиболее пригодные для той или иной конкретной сферы выразительности. <...> Существенное значение имеет и «наполнение» тональности, то есть характер самого музыкального образа<sup>2</sup> [Хохлов 1987, 151].

Значение семантики тональности, пожалуй, можно даже определить как музыкальное внутритекстовое явление, фокусирующее внимание на важнейшей начальной точке художественной образности, от которой далее отталкиваются и формируются многие прочие смыслообразующие (семантические) элементы (в том числе — жанр произведения) [Казанцева 2012].

---

<sup>1</sup> [Нейгауз 1988, 160–161].

<sup>2</sup> Добавим: тех семантических знаков элементов, которые во многом и формируют смысловую «конкретность сферы выразительности».



Столь сложное явление, как семантика тональностей, невозможно обсуждать вне исторической ретроспективы, внутри которой ее формирование претерпело несколько различных метаморфоз. В настоящей статье рассматривается семантика тональности *b-moll* через призму комплексного анализа ряда сочинений: Прелюдии № 22 из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, «Аппассионаты» Л. Бетховена, песни Ф. Шуберта «Ее портрет» в транскрипции Ф. Листа и его Венгерской рапсодии № 3. Предполагается, что ретроспективное рассмотрение *b-moll*ных произведений позволит наиболее полно проследить «историю» тональности и выявить ее самые важные и характерные отличительные особенности.

Первые известные примеры использования рассматриваемой тональности — *b-moll*ные номера из «ХТК» И. С. Баха. Говоря об этом грандиозном, ключевом и знаковом — во всех смыслах — для западноевропейской музыки клавирном сочинении, следует указать, что именно в нем начала складываться семантика очень многих «нерепертуарных» в период барочного времени тональностей:

Бах выступил первопроходцем в выявлении семантической сферы новых тональностей, ранее не применявшихся в музыкальной практике. Его «Хорошо темперированный клавир» представляет собой по сути первую антологию различных эмоциональных сфер, связанных с теми или иными тональностями [Гусева 2002, 192].

*B-moll* — как раз одна из тех, которые ведут свою «семантическую историю» от созданных в этой тональности баховских шедевров.

Не имея возможности подробно останавливаться на семантическом анализе двух Прелюдий и Фуг, отметим лишь ключевые смысловые характеристики *b-moll*ной Прелюдии из I тома ХТК. Баховский шедевр концентрирует в себе тот тональный колорит *b-moll*, который, например, Н. А. Римский-Корсаков видел в своем «цветном звукозерцании»<sup>3</sup> как «один из самых мрачных тонов» [Вашкевич 2010, 31].

Очень точно образность трагической похоронности Прелюдии Баха выразил Я. И. Мильштейн:

<sup>3</sup> «„О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова“ — это название статьи, автор которой Ястребцев В. В. засвидетельствовал у композитора уникальный дар синопсии, слышания тональностей в цвете (Русская музыкальная газета. 1908. № 39–40. С. 842–844)» [Вашкевич 2010, 30].

Однообразный, словно неумолимый, непреклонно-безжалостный ритм, тяжелые диссонантные гармонии, волнообразные нарастания — все это создает впечатление скорбного траурного шествия [Мильштейн 1967, 235].

Б. Яворский и А. Кудряшов показали всю многоплановую семантику пьесы, в которой описывается восхождение Иисуса на Голгофу и последовавшая за тем его смерть:

«Сдержанная поступь» и «скорбный хор» прелюдии поначалу вызывают прямую аналогию со вступительным номером «Страстей по Матфею». Так же как и там, композитор создает для него «единовременный контраст» (Т. Ливанова) выразительных элементов: поступь оstinato повторяемого баса ассоциируется с тяжело отдающимися в душе ударами похоронного колокола, сопровождающими ведомого на казнь человека, в то время как «сочувствующие» верхние голоса экспрессивно расцветают в квазихоровом многоголосном распеве мелодии, усиливающей трагедийность «сюжета» Прелюдии [Кудряшов 2006, 120].

В основе темы лежит «вторая мелодия одного из наиболее известных хоралов протестантской церкви — “Aus tiefer Not schrei’ ich zu dir”» [Берченко 2005, 288], «Из глубины бед взываю к Тебе». В свете вышесказанного существенно, что и прелюдия, и fuga содержат в себе цитаты указанного песнопения. Тем самым *b-moll*ные номера ХТК являют собой первый пример многоуровневой семантической трактовки тональности. В отношении творчества Ф. Листа семантика тональности *b-moll* из ХТК особенно актуальна потому, что именно в творчестве Баха — композитора, который в большой мере повлиял на семантические представления Листа, — данная тональность появляется впервые и формируется ее символическое значение.

При наличии весьма значительной временной и эстетической дистанции между Бахом и Листом есть важный аспект, объединяющий трактовку тональности двумя композиторами, — христианская символика, лежащая в основе семантики большинства сочинений Баха. Не только его выдающиеся духовные оратории, кантаты, «Страсти», но и инструментальные пьесы содержат в себе огромное количество семантических элементов, отражающих тематику Ветхого и Нового Завета. Такая же символика (в том числе тональная) присутствует и во многих произведениях Листа — правда, уже на ином, внутритекстовом уровне и, по ана-

логии с баховским творчеством, не только в сочинениях религиозных, но и в главной части его художественного наследия — в фортепианной / клавирной музыке.

В период классицизма тональность *b-moll* не получает значительно распространения. Шедевров, написанных исключительно в *b-moll*, в классический период нет. Однако самый романтико-ориентированный венский классик — Л. ван Бетховен — начинает активное формирование семантического поля данной тональности. Из нескольких примеров использования *b-moll* у Бетховена<sup>4</sup>, пожалуй, наиболее показательны с точки зрения тональной семантики примеры из «Аппassionаты». Если отдельные развивающие фрагментарные появления *b-moll* в первой части (тт. 113–116 и 227–228) сложно однозначно семантически трактовать, то трагический поворот «неправильного» каданса, завершающего вторую часть Сонаты и разрушающего *Des-dur*'ную идиллию, уже дает вполне определенное семантико-сюжетное представление (*ил. 1*).

Ключевой для всей Сонаты драматический сдвиг происходит на уменьшенном септаккорде, построенном именно от звука *b*. Следующая за ним и оформленная по всем барочным «правилам» риторическая фигура *epizeuxis*<sup>5</sup> вновь многократно (13 раз!) демонстрирует в басу тон *b* (*ил. 1*). Все это вызывает в памяти семантический ход с эмблемой смерти Христа<sup>6</sup> из рассмотренной ранее *b-moll*'ной прелюдии Баха (тт. 22–24; *ил. 2*<sup>7</sup>).

В обоих случаях присутствуют одни и те же семантические элементы: уменьшенный септаккорд на фермате, пауза, разрывающая «жизненную нить» музыкального повествования (собственно, эмблема Смерти), и тональность *b-moll*.

<sup>4</sup> *B-moll* у Бетховена встречается неоднократно: в середине скерцозной второй части (тт. 47–106) Сонаты № 29; в *Adagio dolente* Сонаты № 31 (с семантически характерным остро-пунктирным похоронным ритмом и где Бетховен показательно на протяжении всего лишь шести тактов трижды меняет ключевые знаки, что тоже можно рассматривать в контексте тональной семантики); в пятой из 10 вариаций для фортепиано на тему *La stessa, la stessissima* из оперы Сальери «Фальстаф», *B-dur*, WoO 73 (1799) и в четвертой вариации из цикла «8 вариаций на тему песни *Ich hab' ein kleines Hüttchen nur*» в *B-dur*, Anh.10. В этой же тональности написана вторая часть Струнного квартета op. 130.

<sup>5</sup> *Epizeuxis* (греч. упряжка, связь), или *Subjunctio* (лат.) — повторение слова без перерыва с целью придания ему большой смысловой нагрузки, в музыке проявляется непрерывным повторением какого-либо элемента: от одного звука до целой музыкальной фразы [Майстер 2009, 109].

<sup>6</sup> Согласно художественной концепции Б. Л. Яворского, который убедительно доказывает, что оба си-бемоль-минорных микроцикла непосредственно связаны с образами Страстной недели: I том — «Голгофа. Смерть Иисуса», II том — «Положение во гроб» [подробнее см.: Кудряшов 2006, 81].

<sup>7</sup> *Ил. 2* приводится по изданию: [Кудряшов 2006, 122].

Ил. 1. Л. Бетховен. Соната № 23. Andante con moto, тт. 95–97  
и Allegro ma non troppo, тт. 1–5 [Beethoven 1862–1890, 180–181]

Fig. 1. L. van Beethoven. Sonata № 23. Andante con moto, meas. 95–97  
and Allegro ma non troppo, meas. 1–5 [Beethoven 1862–1890, 180–181]

The image displays two musical staves, labeled 'a' and 'б', representing the transition between the first and second movements of Beethoven's Sonata No. 23. Staff 'a' shows the end of the first movement, 'Andante con moto', in 2/4 time, with dynamics *p*, *dim.*, and *pp*. It concludes with a double bar line and the instruction 'attaca il Allegro'. Staff 'б' begins the second movement, 'Allegro ma non troppo', in 2/4 time, starting with a forte (*ff*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. Both staves include a 'Ceo.' (Cembalo) marking and an asterisk (\*) at the end of the respective sections.

Ил. 2. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Том I. Прелюдия *b-moll*, тт. 22–24

Fig. 2. J. S. Bach. *Das Wohltemperierte Klavier*. Vol. 1. Prelude b-flat minor, meas. 22–24

The image shows a musical score for J.S. Bach's Prelude in B-flat minor from the first volume of the Well-Tempered Clavier. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time. It features a series of chords and arpeggiated figures, with a prominent use of the B-flat minor key signature. The piece concludes with a final cadence.

Еще один семантически важный момент, ключевой для формирования всей структурной логики Сонаты, связан с более длительным пребыванием в *b-moll*. Происходит это в финале «Аппassionаты». Здесь — в переходе к разработке (тт. 112–117), который «завершается „мотивом

судьбы“ в басу» [Гольденвейзер 1966, 173] и в первой половине разработки (тт. 118–150) — разворачивается, пожалуй, самая драматургически важная часть финала. И снова все в тональности *b-moll*: проведение основной темы финала и новая синкопированная тема, характер которой Ю. А. Кремлёв справедливо описывает как музыку, пронизанную «страстной тревогой борьбы» [Кремлёв 1970, 234] (ил. 3).

Ил. 3. Бетховен. Соната № 23. Allegro ma non troppo, тт. 142–145  
[Beethoven 1862–1890, 184]

Fig. 3. L. van Beethoven. Sonata № 23. Allegro ma non troppo, meas. 142–145  
[Beethoven 1862–1890, 184]



В данном контексте становится очевидным, что появление в разработке финала «Аппассионаты» вышеуказанной темы борьбы (тт. 142–158), модуляционно уводящей музыкальное повествование из смертельно-рокового *b-moll* в основную тональность Сонаты — в «тональность страстей» (*f-moll*), и следующий за этой темой низвергающийся вниз на две октавы унисонный пассаж (он расположен в точке золотого сечения — тт. 162–167), подводящий трагический «итог» сопротивления темы борьбы и вновь звучащий в *b-moll*, — все эти семантические элементы являются не только важной частью тонального плана сочинения, но и отражают символическую трактовку Бетховеном конкретной тональности (ил. 4).

Творческие «наследники» Бетховена — Лист и Шуберт — продолжили формирование семантического поля тональности *b-moll*. Шуберт использует ее преимущественно в самой «романтической» части своего наследия — в песенном творчестве. Его привлекает необычность данной тональности, что приносит и некую экспериментальность в ее трактовку<sup>8</sup>. Эта тональность стала репертуарной лишь благодаря фортепианно-

<sup>8</sup> Что в целом совпадает и с трактовкой *b-moll* у Шопена; истоки такого экспериментального характера применения данной тональности обнаруживаются уже в позднем камерном творчестве Бетховена (вторая часть Струнного квартета op. 130)

Илл. 4. Бетховен. Соната № 23. Allegro ma non troppo, тт. 162–167  
[Beethoven 1862–1890, 185]

Fig. 4. L. van Beethoven. Sonata № 23. Allegro ma non troppo, meas. 162–167  
[Beethoven 1862–1890, 185]



му творчеству романтиков. Неудобная для клавира эпохи барокко и мало применяемая для фортепиано у классиков, она воспринимается именно как «рояльная» романтическая тональность, отражающая всю причудливость, эмоциональность музыкального стиля XIX в.

Необычность, анти-классичность и «психологизм» трактовки тональности *b-moll* проявляются у Шуберта в песне «Ее портрет» (“Ihr Bild”) D. 957 №9 из цикла «Лебединая песня», на стихи Г. Гейне. Шубертоведы отмечают важность выбора композитором определенной тональности с ее устойчивым значением:

Изучение песен Шуберта показывает, что и он привлекает некоторые тональности чаще всего в связи с текстами совершенно определенного содержания [Хохлов 1987, 152].

Специфику образно-тонального мышления Шуберта описал Б. Асафьев, признававший огромное влияние модуляционных процессов в творчестве композитора:

Шуберт в состоянии «заполнять» громадные по дальности соотношений «поля звукотяготений» благодаря исключительному чутью тональной связи и тонально-колористической экспрессии [Асафьев 1971, 73].

Ю. Хохлов даже предложил в своей монографии «Песни Шуберта» термин «лейттональность» [Хохлов 1987, 165–166]. Очевидно, что выбор тональности для песни «Ее портрет» не случаен, как не случайно и обращение Листа к транскрипции данной песни Шуберта.

Именно Шуберт — и как «связующее звено» между музыкальной семантикой классицизма и романтизма (Бетховен — Шуберт — Лист), и как провозвестник новой романтической эстетики — оказал огромное влияние на формирование ряда художественных воззрений Листа, в особенности листовской тональной семантики. Обращение Листа к наследию Шуберта (прежде всего к песням) носит системный характер: существует более сотни различных вариантов шуберто-листовских транскрипций, что наглядно демонстрирует близость взглядов композиторов-романтиков. Важным фактом является и то, что один из самых первых примеров применения Листом необычной, «романтической» тональности *b-moll*<sup>9</sup> связан именно с шубертовским творчеством, в частности — с транскрипцией *b-moll*’ной песни «Ее портрет».

Рассматриваемые оригинал песни и ее переложение имеют высокую степень сходства, что не всегда характерно для транскрипций Листа. Здесь нет никаких «редакторских» дополнений к Шуберту в виде вступления или эпилога (коды). Напротив, общее количество тактов у Листа (34) меньше, он убирает первые два «настроечных» такта<sup>10</sup>. Без значительных изменений проводится вся мелодическая линия песни.

Экспозиционное проведение *b-moll*’ной темы выдержано в духе сурового хора, напоминающего, благодаря своему остро-пунктирному ритму, заукоянные песнопения. У Листа это проведение более лаконично, чем в версии Шуберта (у него — трехголосный унисон, у Листа — двухголосный, текст: «Стоял я в мрачной думе и на портрет глядел»<sup>11</sup> (ил. 5 а, б).

В лирической кульминации песни (появление тональности *Ges-dur*), предшествующей итоговому проведению главной темы, Лист в партии левой руки одновременно соединяет две мелодически-развитые линии (партия вокала и аккомпанемент к ней) и контрапунктом — в партии правой руки — добавляет собственную новую тему. В октавном удвое-

<sup>9</sup> Если оставить «за скобками» хронологически более ранний юношеский Этюд №12 (1825–26) и пьесе «Воспоминание о России. Листок из альбома» (ок. 1843).

<sup>10</sup> «Настроечность» двух вступительных звуков *b* в партии фортепиано у Шуберта может трактоваться двояко: это и семантико-психологический знак — отдаленно-звучащий похоронный колокол (настройка на определенное состояние), и «прикладная» настройка для вокалиста, который вступает вслед за фортепиано.

<sup>11</sup> Здесь и далее поэтический текст приводится по: [Огарёв 1956, 92]. Краткое содержание: молодой человек рассказывает о том, как во сне он с грустью смотрел на портрет своей возлюбленной, которую потерял.

Ил. 5а. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 1–5 [Schubert 1895, 170]

Fig. 5a. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 1–5 [Schubert 1895, 170]

Ил. 5б. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипция песни «Ее портрет», тт. 1–4 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Fig. 5b. F. Schubert — F. Liszt. The transcription of the song *Her Portrait*, meas. 1–4 [Schubert — Liszt 1995, 54]

**Langsam**

Ich stand in dun - klen  
Trau - men und starrt' ihr Bild - niss

**Lento**

нии и в непростой ритмической организации (акцент на вторую долю, пунктир, секстоль) звучит восторженная листовская мелодия, усиливающая модуляционный эффект от сопоставления трех тональностей у Шуберта (*b-moll* — *B-dur* — *Ges-dur*) и создающая резко контрастное



Ил. 6 а. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 17–18 [Schubert 1895, 170]

Fig. 6 a. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 17–18 [Schubert 1895, 170]

Ил. 6 б. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипция песни «Ее портрет», т. 19 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Fig. 6 b. F. Schubert — F. Liszt. The transcription of the song *Her Portrait*, meas. 19 [Schubert — Liszt 1995, 54]

*a*

*b*

состояние по отношению к начальному образу (текст: «[чудесная улыбка] Явилась на устах») (ил. 6 а, б).

В момент «связки» двух кульминаций (в партии вокала пауза) Лист, подчеркивая роковой трагизм поворота поэтического сюжета, останавливает внимание на возвращении из светлых грез *Ges-dur* обратно в *b-moll*, вводя в два шубертовских аккорда один лишь звук *des* (минорный терцовый тон) и продлевая фермой гармонию *b-moll* (ил. 7 а, б).

Примечательна семантическая особенность в репризе транскрипции: у Листа, в отличие от оригинала песни, «открытый» финал. Окончание у Шуберта звучит обреченно-трагично (ил. 8 а), у Листа — происходит резкая смена настроений, завершающаяся доминантой к *b-moll*, которую вопросом «подвешивает в воздухе» и разрешает началом следующей транскрипции в одноименный *B-dur* — в песне «Желание весны» (ил. 8 б).

Ил. 7а. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 22–24 [Schubert 1895, 171]

Fig. 7a. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 22–24 [Schubert 1895, 171]

Ил. 7б. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипция песни «Ее портрет», тт. 20–22 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Fig. 7b. F. Schubert — F. Liszt. The transcription of the song *Her Portrait*, meas. 20–22 [Schubert — Liszt 1995, 54]

*a*

*b*

Таким способом Лист смещает главный семантический акцент с завершения песни на трагической кульминации, создавая эффектную восьмитактовую кульминационную зону (тт. 21–28), начало которой еще и совпадает с точкой золотого сечения (т. 21), чего нет в шубертовском оригинале.

В кульминационно-трагическом проведении темы у Листа значительно повышается «плотность» музыкального текста (благодаря полифонизации фактуры) и выводится на самое «главное» место (в верхнем голосе) риторическая фигура *katabasis*<sup>12</sup> (тт. 23–25, см. *ил. 9а*) — скорбное поступенное нисходящее движение на протяжении полутора октав (от *фа*<sup>2</sup> до

<sup>12</sup> *Katabasis* (греч. спуск, нисхождение), или *Descensus* (лат.) — гаммообразное движение мелодии (или мотива) в нисходящем направлении, символизирует знаки печали: умирание, положение во гроб, «нисхождение» к смерти (ангелы Смерти), сошествие в ад, спуск в преисподнюю и в целом представляется эмблемой земной греховности

Ил. 8 а. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 35–36 [Schubert 1895, 171]

Fig. 8 a. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 35–36 [Schubert 1895, 171]

Ил. 8 б. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипции песен «Ее портрет», тт. 33–34 и «Желание весны», тт. 1–2 [Schubert — Liszt 1995, 54–55]

Fig. 8 b. F. Schubert — F. Liszt. Transcriptions of the songs *Her Portrait*, meas. 33–34 and *Desire for Spring*, meas. 1–2 [Schubert F. — Liszt F. 1995, 54–55]

a

b

ре-бекар<sup>1</sup>). Такой «лирико-психологический» комментарий Листа, с одной стороны, иллюстративно компенсирует отсутствие реально звучащего поэтического текста в фортепианной транскрипции песни<sup>13</sup>, с другой — в полной мере передает представление о художественном образе, усиливая изначальную семантику сочинения Шуберта<sup>14</sup>. Все это отражает полноту художественного содержания и трагизма поэтического текста.

и тягот богооставленности [Кудряшов 2006, 67; Майстер 2009, 45, 110; Носина 2004, 18; Швейцер 2004, 384].

<sup>13</sup> Текст: «(слёзы) стекали по моим щекам» — дословный перевод автора статьи.

<sup>14</sup> Примечательно, что листовский контрапункт (и в прямом, и в переносном смысле) изложен только в партии правой руки (в это время в партии левой руки «собран» весь шубертовский текст) и имеет авторский подзаголовок — *mano destra ad libitum* («правой рукой, по желанию»). Это действительно можно рассматривать как «художественно-редакторский комментарий» Листа к шубертовской музыке.

Ил. 9а. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипция песни «Ее портрет», тт. 23–26 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Fig. 9a. F. Schubert — F. Liszt. The transcription of the song *Her Portrait*, meas. 23–26 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Ил. 9б. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 25–27 [Schubert 1895, 171]

Fig. 9b. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 25–27 [Schubert 1895, 171]

sotto voce (mano destra ad lib.)

*pp*

un poco marcato

*a*

*b*

Auch mei - ne Thra - nen flos - sen mir von den Wan - gen her

*pp*

Завершая краткий обзор песни Шуберта и ее листовской транскрипции, следует отметить очень важное свойство этих произведений, присутствующее и многим *b-moll*’ным пьесам Листа, — ладогармоническое сопоставление одноименных *B-dur* и *b-moll*, на что обращают внимание и шубертоведы:

Смена унисона и хоральных аккордовых последовательностей усугубляет сдержанность изложения. В этих условиях самое незаметное отклонение приобретает важное значение. Это относится к «игре» одноименного минора и мажора в первой и последней строфе песни. В первом случае оно, можно сказать, ис-

черпывающе доносит до слушателя «чудо» оживления портрета («И лик любимый ожил, тайной мечтою согрет»); во втором — раскрывает, минуя какую бы то ни было патетику, — невозместимость утраты [Вульфийус 1983, 176].

Характерность ладового сопоставления *b-moll* и *B-dur* переходит из обработки песни Шуберта в другое сочинение Листа — Третью Венгерскую рапсодию. В ней тонально-ладовая переменность выступает не как дополнительный красочный элемент, а в качестве основного средства художественной выразительности пьесы, что имеет большое формообразующее значение.

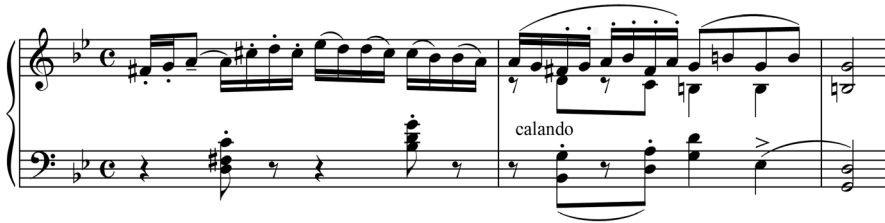
Несмотря на часто встречающееся обозначение *B-dur* как главной тональности Третьей Венгерской рапсодии, корректнее рассматривать ее не как произведение, написанное в двух тональностях (версия Мильштейна [Мильштейн 1999, 555 № 1533]), а как трехтональное — по примеру обозначения его первоначального варианта, Венгерской национальной мелодии № 11, S. 242 [Мильштейн 1999, 554–555 № 150<sub>11</sub>]. Анализ плана Третьей рапсодии наглядно демонстрирует три «основных» центра: ладово-переменное звучание *b-moll* — *B-dur* (1-я тема и завершающий раздел) и *g-moll* (2-я тема). Однако если все же рассматривать «однотональный» вариант обозначения Рапсодии, следует остановиться на *b-moll* как основной для всей пьесы. Количество тактов, звучащих в *b-moll*, явно преобладает; именно в этой тональности начинается пьеса, именно в ней звучит кульминационное репризное проведение обеих тем.

Пожалуй, главной особенностью Третьей рапсодии можно назвать интенсивную тонально-ладовую изменчивость. В пределах уже первого восьмитакта (изложение первой темы) мелодия проходит через 5 (!) центров: *b-moll* (тт. 1–2), *Es-dur* (тт. 3–4), *f-moll* (т. 5), *b-moll* (тт. 6–7), *B-dur* (т. 8). Эта смена идет весьма «квадратно», что, с одной стороны, нетипично для импровизационно-рапсодийного начала, но, с другой, позволяет хорошо ощутить всю ладовую подвижность без нарушения единства музыкальной формы. Для того чтобы своеобразие мелодии лучше ощущалось, Лист проводит ее еще один раз (точный повтор темы).

Повторяется и вторая тема — для максимально полного экспонирования народной мелодии Рапсодии. В ней сохраняется ладовая переменность мажора и минора: завершение *g-moll*ʹной темы осуществляется в одноименном мажоре (кадансы в тт. 26–27 и 37–38). Но в отличие от первой, в ней уже нет столь частой смены тональностей, появляется типичный венгерский звукоряд с двумя увеличенными секундами (*ил. 10*):

Ил. 10. Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 3, тт. 25–27 [Liszt 1972, 41]

Fig. 10. F. Liszt. *Hungarian Rhapsody* № 3, meas. 25–27 [Liszt 1972, 41]

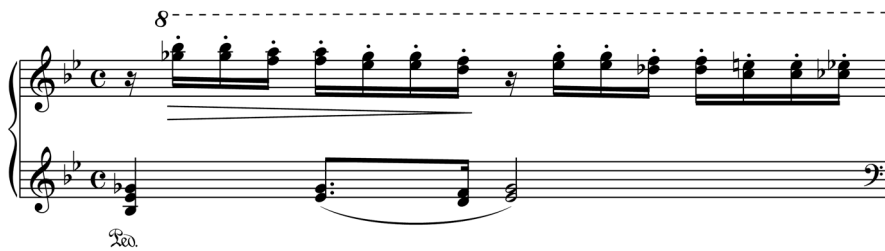


В целом же на протяжении всей относительно небольшой пьесы (66 тактов) тонально-ладовые изменения происходят 29 раз (!), а мажоро-минорной переменности третьей ступени (*d* и *des/cis*) нет только в двух последних тактах.

Из важнейших моментов, напрямую связанных с тональной семантикой произведения, следует остановиться на драматической и, одновременно, фонической (колористической) кульминации (тт. 54–61). Именно в этом разделе появляется политональный фрагмент: *b-moll* звучит в партии левой руки, а в партии правой руки в это время происходит нисходящее движение, в первый раз — секстами в духе оперного «дуэта согласия» (тт. 56–57, ил. 11), и, во второй раз, октавами (тт. 60–61)<sup>15</sup> по звукам натурального *E-dur*.

Ил. 11. Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 3, тт. 55–57 [Liszt 1972, 43–44]

Fig. 11. F. Liszt. *Hungarian Rhapsody* № 3, meas. 55–57 [Liszt 1972, 43–44]



<sup>15</sup> Нелишним будет отметить и количество ступеней, в диапазоне которых происходит поступенный мелодический спуск (явные признаки фигуры *katabasis*): в первый раз на 12 ступеней — от *re-diez*<sup>3</sup> до *соль-diez*<sup>2</sup> (ноты верхнего голоса), и на 13 ступеней — от *фа-diez*<sup>3</sup> до *ля*<sup>2</sup> — во второй.

Композитор специально проводит в кульминации пьесы одновременно две полярные — в его семантическом представлении — тональности: «божественный» (религиозный) *E-dur* и «дьявольский», «приносящий смерть» *b-moll*. Здесь также имеет символическое значение отсылающее к барочной традиции *тритоновое* соотношение указанных тональностей<sup>16</sup>.

Показательно, что ряд важных семантических элементов, рассмотренных в шубертовской транскрипции и в Равсодии № 3, присутствует и в двух других *b-moll*'ных произведениях Листа — в Трансцендентном этюде «Метель» и в «В польской манере» из цикла «Рождественская елка».

Проведенный ретроспективный обзор примеров использования тональности *b-moll* однозначно указывает на схожую трактовку разными композиторами данной тональности: от начатой Бахом традиции применения ее в связи с евангельскими трагически-похоронными образами до романтиков (зрелое и позднее творчество Бетховена, песни Шуберта, фортепианные сочинения Шопена и Листа), разносторонне развивающих сферу образов Смерти в своих сочинениях. Трактовка *b-moll* в творчестве Листа органично продолжает сложившуюся традицию, она во многом тождественна семантике данной тональности в сочинениях дру-

<sup>16</sup> «Уже в ранних произведениях Листа тритоновые соотношения играют важную роль, как в построении формы, так и в модуляционном плане целых частей» [Gardonyi 1969, 194 (перевод автора статьи)].

гих композиторов-романтиков, не обязательно разделяющих музыкально-программную концепцию Листа.

Даже краткий анализ листовской семантики доказывает, что композитор предполагал содержательное наполнение разных тональностей, в том числе и *b-moll*, совершенно конкретными значениями. Можно даже говорить о том, что Лист, обращаясь к такой семантической модели, предвидел и, возможно, начинал формировать одну из самых важных тенденций семантики XX в. — тенденцию «синтеза, взаимодействия жанровых моделей», с таким ее результатом, как «многозначность, семантическая многоплановость произведений, генетически связанных с культурным наследием разных эпох» [Денисов 2014, 90 (*курсив в цитате* — Денисов)]. Символические значения тональностей (как и музыкально-риторические фигуры) — значимая часть единого семантического инструментария и содержательного наполнения музыкальных произведений Листа, исторически восходящих к барочной традиции.

### Список источников

- [1] Асафьев 1971 — Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / ред. и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
- [2] Берченко 2005 — Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: Классика-XXI, 2005. 372 с.
- [3] Вашкевич 2010 — Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис: Словарь музыкальных форм. Тверь: Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства, 2010. 80 с.
- [4] Вульфийус 1983 — Вульфийус П. А. Франц Шуберт: Монография. Москва: Музыка, 1983. 447 с.
- [5] Гольденвейзер 1966 — Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Москва: Музыка, 1966. 288 с.
- [6] Гусева 2002 — Гусева А. В. О семантике тональности и о тональном развитии в музыке на основе теории П. Флоренского о пространстве и времени в искусстве // Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка: Сборник статей к 120-летию со дня рождения о. Павла (1882–2002) / Сост. С. М. Сигитов, Т. А. Апинян, А. В. Гусева. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Творческий центр им. Павла Флоренского. Санкт-Петербург: Дмитрий Булаин, 2002. С. 187–195.
- [7] Денисов 2014 — Денисов А. В. Музыка XX века: очерки о композиторах XX века. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. 110 с. (Композиторы. Очерки жизни и творчества).
- [8] Казанцева 2012 — Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сб. науч. ст. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной



- консерватории имени С. В. Рахманинова, 2006. С. 117–135. Электронная копия: Музыкальное содержание. Проект регионального музыкально-исследовательского сообщества Лаборатория музыкального содержания, 2009–2024. URL.: <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantic-tonal.pdf> (дата обращения: 06.09.2023).
- [9] Кремлѐв 1970 — *Кремлѐв Ю. А.* Фортепианные сонаты Бетховена. Москва: Советский композитор, 1970. 336 с.
- [10] Кудряшов 2006 — *Кудряшов А. Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 432 с.
- [11] Майстер 2009 — *Майстер Х.* Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха. Москва: Классика – XXI, 2009. 112 с. (Искусство интерпретации).
- [12] Мильштейн 1967 — *Мильштейн Я. И.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. Москва: Музыка, 1967. 393 с.
- [13] Мильштейн 1999 — *Мильштейн Я. И.* Ференц Лист. Москва: Музыка, 1999. 686 с.
- [14] Нейгауз 1988 — *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
- [15] Носина 2004 — *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. Москва: Классика – XXI, 2004. 56 с.
- [16] Огарѐв 1956 — *Огарѐв Н. П.* Избранные произведения в 2 т. Т. 1. Москва, 1956. 492 с.
- [17] Хохлов 1987 — *Хохлов Ю. Н.* Песни Шуберта: черты стиля. Москва: Музыка, 1987. 302 с.
- [18] Швейцер 2004 — *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. Москва: Классика – XXI, 2004. 816 с.
- [19] Beethoven 1862–1890 — *Beethoven L.* Sonate No. 23, Op. 57 // Werke in 29 volumes. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–1890. Serie XVI (Volume XVI): Pianoforte-Sonaten, Band 2, No. 146: Sonate No. 23, Op. 57, f moll. S. 165–190.
- [20] Gardonyi 1969 — *Gardonyi Z.* Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken (Zur Frage der „Liszt Sequenzen“) // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 11, Fasc. 1 / 4. 1969. S. 169–199.
- [21] Liszt 1972 — *Liszt F.* Hungarian Rhapsody No. 3, S. 244–3 // Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 3 (Hungarian Rhapsodies I). Editors: Zoltan Gardonyi, Istvan Szelenyi. Budapest: Editio Musica, 1972. S. 40–44.
- [22] Schubert 1895 — *Schubert F.* Ihr Bild (Gedicht von H. Heine) // Schubert's Werke, Serie XX, Band 9. 1827–28 b. z. „Schwanengesang“, No. 562. Editor: Eusebius Mandyczewski. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. S. 170–171.
- [23] Schubert — Liszt 1995 — *Schubert F. — Liszt F.* Schwanengesang / Lieder von Franz Schubert. Für das Pianoforte übertragen von Franz Liszt // Neue Liszt-Ausgabe. Serie 2, Band 21 (Transcriptions VI), S. 560 (R 245). Editors: Imre Mező, Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica, 1995. S. 3–97.

## References

- [1] Asafyev, Boris V. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], edition and commentaries by Elena M. Orlova. Leningrad: Muzyka, 376 p. (in Russian).

- [2] Berchenko, Roman E. (2005). *V poiskakh utrachenного smysla. Boleslav Yavorskiy o “Khorosho temperirovannom clavire”* [In search of lost meaning. Boleslav Jaworski about the Well-Tempered Clavier]. Moscow: Klassika – XXI, 372 p. (in Russian).
- [3] Vashkevich, Nikolai L. (2010). *Semantika muzykal'noy rechi. Muzykal'nyy sintaksis: Slovar' muzykal'nykh form* [The semantics of musical speech. Musical syntax: A Dictionary of Musical Forms]. Tver: Tverskoy oblastnoy uchebno-metodicheskiy tsentr uchebnykh zavedeniy kul'tury i iskusstva, 80 p. (in Russian).
- [4] Wulfius, Pavel A. (1983). *Franz Schubert [Franz Schubert]: Monograph*. Moscow: Muzyka, 447 p. (in Russian).
- [5] Goldenweiser, Alexander B. (1966). *Tridtsat' dve sonaty Beethovena [Beethoven's thirty-two sonatas]*. Moscow: Muzyka, 288 p. (in Russian).
- [6] Guseva, Aelita V. (2002). “O semantike tonal'nosti i o tonal'nom razvitiy v muzyke na osnovе teorii P. Florenskogo o prostranstve i vremeni v iskusstve” [“About the semantics of tonality and tonal development in music on the basis of P. Florensky's theory of space and time in art”]. In *Pamyati Pavla Florenskogo. Filosofiya. Muzyka. Sbornik statey k 120-letiyu so dnya rozhdeniya o. Pavla (1882–2002)* [In memory of Pavel Florensky. Philosophy. Music. Collection of articles for the 120th anniversary of the birth of Fr. Paul (1882–2002)], compilers Sergey M. Sigitov, Tamara A. Apinyan, Aelita V. Guseva. St.-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Pavel Florensky Creative Centre. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, pp. 187–195 (in Russian).
- [7] Denisov, Andrei V. (2014). *Muzyka XX veka: ocherki o kompozitorakh XX veka. [XX century music: essays on 20th century composers]* St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 110 p. (Composers. Essays on life and work). (in Russian).
- [8] Kazantseva, Lyudmila P. (2012). “Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovaniya” [“Semantics of tonality: issues of research methodology”]. In *Muzykal'noe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya [Musical content: modern scientific interpretation]: collection of scientific articles*. Rostov on Don: Izdatel'stvo Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni S. V. Rakhmaninova, pp. 117–135. Electronic version: Project of the regional music research community Laboratory of Musical Content, 2009–2024. Available at: <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.pdf> (accessed: 06.09.2023) (in Russian).
- [9] Kremlev, Yuliy A. (1970). *Fortepiannye sonaty Beethovena [Beethoven's piano sonatas]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 336 p. (in Russian).
- [10] Kudryashov, Andrei Yu. (2006). *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Khudozhestvennyye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vekov [The Musical content theory. Artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries]*. St. Petersburg: Lan', 432 p. (in Russian).
- [11] Meister, Hubert (2009). *Muzykal'naya ritorika: klyuch k interpretatsii proizvedeniy J. S. Bacha [Musical rhetoric: the key to interpreting the works of J. S. Bach]*. Moscow: Klassika – XXI, 112 p. (The Art of Interpretation). (in Russian).
- [12] Milshtein, Yakov I. (1967). “Khorosho temperirovanny klavir” J. S. Bacha i osobennosti ego ispolneniya [“The Well-Tempered Clavier” J. S. Bach and the peculiarities of its performance]. Moscow: Muzyka, 393 p. (in Russian).
- [13] Milshtein, Yakov I. (1999). *Ferenz Liszt [Ferenc Liszt]*. Moscow: Muzyka, 686 p. (in Russian).

- [14] Neuhaus, Henrich G. (1988). *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing: Notes of a Pedagogue]. Edition 5th. Moscow: Muzyka, 240 p. (in Russian).
- [15] Nosina, Vera B. (2004). *Simvolika muzyki J. S. Bacha* [Symbolism of the music of the J. S. Bach]. Moscow: Klassika – XXI, 56 p. (in Russian).
- [16] Ogarev, Nikolay P. (1956). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 492 p. (in Russian).
- [17] Khokhlov, Yuriy N. (1987). *Pesni Shuberta: cherty stilya* [Schubert's songs: style traits]. Moscow: Muzyka, 302 p. (in Russian).
- [18] Schweitzer, Albert (2004). *Johann Sebastian Bach* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Klassika – XXI, 816 p. (in Russian).
- [19] Beethoven, Ludwig (1862–1890). “Sonate No. 23, Op. 57” In *Werke in 29 volumes*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1862–1890. Serie XVI (Volume XVI): Pianoforte-Sonaten, Band 2, No. 146: Sonate No. 23, Op. 57, f moll. S. 165–190.
- [20] Gardonyi Zoltan (1969). “Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken (Zur Frage der ‘Liszt Sequenzen’)”. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 11, Fasc. 1 / 4. 1969. S. 169–199.
- [21] Liszt, Franz (1972). “Hungarian Rhapsody No. 3, S. 244–3”. In *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 3 (Hungarian Rhapsodies I)*, Editors: Zoltan Gardonyi, Istvan Szelenyi. Budapest: Editio Musica, S. 40–44.
- [22] Schubert, Franz (1895). “Ihr Bild (Gedicht von H. Heine)”. In *Schubert's Werke, Serie XX, Band 9. 1827–28 b. z. „Schwanengesang“, No. 562*. Editor: Eusebius Mandyczewski. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. S. 170–171.
- [23] Schubert, Franz – Liszt, Franz (1995). „Schwanengesang / Lieder von Franz Schubert. Für das Pianoforte übertragen von Franz Liszt“. In *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 2, Band 21 (Transcriptions VI)*, S. 560 (R 245), Editors: Imre Mezö, Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica, 1995. S. 3–97.

Статья поступила в редакцию: 12.12.2023; одобрена после рецензирования: 20.12.2023; принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 12.12.2023; approved after reviewing: 20.12.2023; accepted for publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 78.03

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.004

## **И. С. Бах — А. Г. Шнитке: цитата как форма диалога в музыке анимационного кино**

*Мэгуми Ханья*

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,

Санкт-Петербург, Россия

megumi.nitta.shamo@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-5999-6097>

**Аннотация.** Статья посвящена одному из важнейших аспектов творческой деятельности Альфреда Гарриевича Шнитке — его рецепции музыки Иоганна Себастьяна Баха. Проблема исследуется на основе наименее изученной области в наследии Шнитке — его сочинений к анимационным фильмам Андрея Хржановского (р. 1939). Аргументируется точка зрения, что в данной сфере складывались основные формы цитирования и подходы, характерные для претворения композитором определяющих компонентов стиля лейпцигского мастера. В публикации рассмотрены примеры точной, переработанной и виртуальной цитат в киномузыке Шнитке. Подчеркивается, что художественный диалог с творчеством Баха и эпохой барокко сложился у него во многом под влиянием кинематографических идей Хржановского.

Исследование основано на изучении автографов партитур, хранящихся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии, архивных материалов, воспоминаний композитора и режиссера о создании кинолент, а также интервью, данного Хржановским в личных встречах с автором статьи в январе 2023 г.

**Благодарности:** автор статьи благодарит сотрудников нотной библиотеки Российского государственного симфонического оркестра кинематографии — в особенности его художественного руководителя и главного дирижера Сергея Ивановича Скрипку — за помощь в работе с источниками и разрешение изучения автографа партитуры Альфреда Гарриевича Шнитке № 4681. Особую признательность автор выражает Андрею Юрьевичу Хржановскому за личное общение и ценные сведения, сообщенные в ходе интервью 26–30 января 2023 г.

**Ключевые слова:** *Альфред Гарриевич Шнитке, Иоганн Себастьян Бах, Андрей Юрьевич Хржановский, ВАСН, цитирование, переработанная цитата, виртуальная цитата, киномузыка*

**Для цитирования:** Мэгуми Ханья. И. С. Бах — А. Г. Шнитке: цитата как форма диалога в музыке анимационного кино // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1. С. 76–97. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.004>

© Мэгуми Ханья, 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.004

## Johann Sebastian Bach — Alfred Schnittke: Quotation as Form of Dialogue in Music for Animated Films

*Megumi Hanya*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia

megumi.nitta.shamo@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-5999-6097>

**Abstract.** The article is devoted to one of the most important aspects of Alfred Schnittke's creative activity — his reception of music by Johann Sebastian Bach. The author explores this problem on the basis of the least studied field in Schnittke's legacy — his works for animated films by Andrey Khrzhanovsky (b. 1939). It is argued that main ideas of quoting Bach's works and principal methods of using his stylistic devices have been formed in this sphere. The publication discusses examples of exact, revised and virtual quotations in the film music by Schnittke. It is emphasized that Schnittke's artistic dialogue with the oeuvre and epoch of the great German composer was formed under the significant influence of Khrzhanovsky's cinematographic ideas.

The research is based on the study of the composer's handwritten scores kept in the music library of the Russian State Symphony Cinema Orchestra, archival materials, composer's and director's memoirs about the films production, as well as interviews given by Khrzhanovsky in personal meetings with the author of the article in January 2023.

**Acknowledgments:** The author expresses her gratitude to the employees of the music library of the Russian State Symphony Cinema Orchestra — in particular its artistic director and chief conductor Sergey I. Skripka — for their help in the research of the sources and their kind permission to study the autograph score No. 4681 by Alfred Schnittke. The author is especially grateful to Andrey Yu. Khrzhanovsky for personal communication and valuable information provided during the interview on January 26–30, 2023.

**Keywords:** *Alfred Schnittke, Johann Sebastian Bach, Andrey Khrzhanovsky, BACH, quotation, revised quotation, virtual quotation, film music*

**For citation:** Megumi Hanya. Johann Sebastian Bach — Alfred Schnittke: Quotation as Form of Dialogue in Music for Animated Films. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 76–97. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.004>

© Megumi Hanya, 2024

## И. С. Бах — А. Г. Шнитке: цитата как форма диалога в музыке анимационного кино

Важнейший аспект своего художественного кредо Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998) однажды выразил следующими словами:

Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался [цит. по: Ивашкин 2015, 36].

Диалог с эпохами и стилями прошлого<sup>1</sup> — как известно, одна из доминант творчества Шнитке, а обращение к Иоганну Себастьяну Баху (1685–1750) как к «далекому, недостижимому идеалу» [Ивашкин 2015, 36] проходит сквозной темой через многие сочинения композитора. Неудивительно, что исследователи часто указывали на эту очень важную сторону его творческого облика<sup>2</sup>.

Настоящая статья посвящена исследованию наименее изученной сферы в наследии композитора — его музыки к анимационным фильмам Андрея Юрьевича Хржановского (р. 1939)<sup>3</sup>. Киноленты режиссера принадлежат к области авторского кино. По причине своего авангардного

---

<sup>1</sup> В данной работе используется понятие «диалога», которое сам Шнитке трактовал в следующем ключе: «соединение элементов разных стилей в одном сочинении возвращает музыке некоторую утраченную перспективу, некоторое ощущение музыкального пространства, некоторое расширение музыкального времени» (авторский вечер 1984 г.); тогда же им декларировались «идеи прогулки по эпохам музыкальной истории, идеи диалога с прошлым» ([Ивашкин 2015, 215–216]; выделение курсивом принадлежит автору настоящей статьи). Характерно, что о диалогичности творчества Шнитке писали неоднократно, см.: [Холопова, Чигарева 1990, 122–123 и т. д.; Чигарева 2015, 34–35 и т. д.; Демченко 2009, 104, 165; Тиба 2004, 6, 69 и т. д.; Крейнина 2014, 51, 53; Dixon 2022, 37, 152 etc.].

<sup>2</sup> См.: [Холопова, Чигарева 1990, 12, 59 и т. д.; Холопова 2021, 117–118 и т. д.; Чигарева 2015, 50–51 и т. д.; Демченко 2009, 26, 45 и т. д.; Тиба 2004, 64, 71–72 и т. д.; Ivashkin 1996, 111, 133 etc.; Schmelz 2009, 254–255 etc.; Schmelz 2019, 10, 48–49 etc.; Dixon 2022, 29–34 etc.]. Стоит отметить исследование Ю. В. Крейниной, в котором обсуждается влияние творчества И. С. Баха на произведения композиторов XX в., в том числе Шнитке [Крейнина 2014, 51].

<sup>3</sup> Подробный обзор исследований, посвященных данной теме, см.: [Ханья 2023, 9–10].

и сатирического характера они с самого начала творческого пути автора вызывали критику со стороны цензуры: дипломная работа Хржановского — выпускника ВГИКа — «Жил-был Козявин» (1966) и следующий фильм, «Стекло́нная гармоника» (1967–68), были запрещены к публичному показу в течение многих лет после завершения. В эпоху перестройки указанные картины были «реабилитированы», им и их автору стали уделять более пристальное внимание. В последние годы вышел ряд телепередач, посвященных жизни и творчеству Хржановского, а также интервью и статьи о нем в различных журналах и сборниках. В связи с возросшим интересом к деятельности режиссера обращение к музыке Шнитке в его фильмах представляется особенно актуальным.

В 1960–80-е гг. Хржановский и Шнитке работали вместе в семи анимационных лентах: «Стекло́нная гармоника» (1967–68), «Шкаф» (1971), «Бабочка» (1971–72), «В мире басен» (1972–73), «Я к вам лечу воспоминаньем» (1974–77), «И с вами снова я...» (1974–80) и «Осень» (1974–82). Последние три фильма известны также под названием трилогии по рисункам А. С. Пушкина<sup>4</sup>. По словам композитора, как и Элем Климов, Хржановский пробовал «обратиться к полистилистике, цитированию — в кино»:

Мультипликационный фильм Хржановского «Стекло́нная гармоника» — это огромное количество процитированной живописи. И он сделал это в фильме, который был готов в 1968 году, то есть раньше, чем Симфония Берлиоза [цит. по: Ивашкин 2015, 130]<sup>5</sup>.

В другом интервью, в ответ на вопрос, контакты с какими поэтами, писателями, живописцами и музыкантами могли оказать самое значительное влияние на его творчество, Шнитке назвал прежде всего Хржановского [Шульгин 2014, 22].

Данное исследование основано на изучении следующих источников:

- автографы партитур Шнитке, хранящиеся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии (Москва)<sup>6</sup>;

<sup>4</sup> Затем режиссер объединил их, озаглавив «Любимое мое время» (1987).

<sup>5</sup> В этом фильме показаны персонажи из произведений разных исторических периодов и стран: от эпохи Возрождения до современности, от Западной Европы до России.

<sup>6</sup> В библиотеке хранятся рукописи партитур Шнитке к следующим картинам Хржановского: «Стекло́нная гармоника» (№ 2675), «Бабочка» (№ 3491), «В мире басен» (№ 4345) и трилогия по Пушкину (№ 4681). Копия автографа музыки к фильму «В мире басен» находится в издательстве «Sikorski» в Германии. Ноты к киноленте «Шкаф» найти пока не удалось.

- видеозаписи фильмов<sup>7</sup>;
- воспоминания режиссера и композитора о создании кинолент<sup>8</sup>;
- беседы с Андреем Юрьевичем Хржановским, проведенные автором настоящей статьи при личных встречах с режиссером 26–30 января 2023 г.

Поскольку материал, использованный в исследовании, очень обширен, он приведен в настоящей статье в сжатом, систематизированном виде, и уровни «диалога» с творчеством И. С. Баха, о которых идет речь, будут представлены в следующей форме<sup>9</sup>:

I. Цитирование

- Точная цитата.
- Переработанная цитата.
- Виртуальная цитата.

II. Имитация стиля

- Квазицитата.
- Стилизация.

В силу ограниченности объема настоящей публикации в ней будет рассмотрен только первый уровень системы, а именно цитирование; имитации стиля лейпцигского мастера будет посвящена следующая статья автора данной работы. Перейдем к рассмотрению разновидностей цитирования в том порядке, как они представлены в приведенной схеме.

## 1. Точная цитата

Точное цитирование означает буквальное воспроизведение фрагмента из сочинения другого автора без какого бы то ни было изменения. Можно согласиться со следующими наблюдениями А. В. Денисова:

---

<sup>7</sup> Все семь фильмов Хржановского, о которых идет речь в статье, доступны в формате DVD в следующем собрании: Фильмы Андрея Хржановского. 7 томов. Москва: Школа-студия «Шар», 2015.

<sup>8</sup> Используются в основном воспоминания и интервью из сборника, составленного Хржановским (Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / авт.-сост. А. Ю. Хржановский. Москва: ARCADIA, 2014. 520 с.).

<sup>9</sup> В разработке приведенной далее системы автор статьи опирался на работы А. В. Денисова и М. С. Высоцкой [Денисов 2020; Высоцкая 2012]; см. также: Яськов К. Е. Метод полистилистики как системный объект: Структура и элементы // Наука в современном мире: Материалы V Международной научно-практической конференции (22 марта 2011 г.): Сборник научных трудов / науч. ред. Г. Ф. Гребенчиков. Москва: Спутник+, 2011. С. 55–59.



Точная цитата предполагает сохранность фрагмента другого текста в неизменности — автор подчеркивает значимость его исходного облика. Цитата неточная может приближаться к контексту, в котором она оказывается, либо, наоборот, резко контрастировать с ним — в любом случае ее смысл попадает в новое для него пространство. Цитата перестает быть закрытой, вступая в диалог с авторским текстом, ее смысл оказывается разомкнутым, подвластным изменениям. Возможно, по этой причине абсолютно точная цитата в музыке — явление, относительно редкое [Денисов 2020, 32].

Тем не менее Шнитке использовал точную цитату в своем творчестве. Яркий ее пример — причем именно из музыки Баха (!) — звуковое оформление к фильму «Шкаф» Хржановского. По предложению режиссера были использованы звукозаписи произведений Антонио Вивальди и Иоганна Себастьяна Баха<sup>10</sup>. Как удалось установить автору настоящей статьи, в фильме звучат следующие сочинения: первая часть из Второго концерта для флейты с оркестром g-moll RV 439 и третья часть из Концерта для четырех скрипок, виолончели, струнных и баса континуо h-moll RV 580 А. Вивальди; фрагменты первой части из Сонаты для виолы да гамба и облигатного чембало G-dur BWV 1027 И. С. Баха.

Примечательно различие в подходах Шнитке к использованию музыки Вивальди и Баха. Сочинения первого из упомянутых композиторов исполняются в обрамлении картины, то есть во вступительной заставке и во время финальных титров. А Соната Баха используется в ходе фильма и в развитии сюжета именно в виде цитат, которые включены в звуковое оформление Шнитке короткими фрагментами. Они звучат два раза, всего по несколько секунд, но по смыслу очень значимы.

Сюжет фильма заключается в том, что человек пытается отгородиться от жизни и замкнуться в своем мире. Он перемещает все те предметы, которыми обставлена комната, включая часы, одежду, картину, стол и диван, в большой шкаф, в котором он дальше будет жить. В тот момент, когда он останавливает часы и снимает их со стены, начинается звучать музыка Баха, символизируя ход времени, который остановить невозможно (в видео 00:03:31–00:03:41, где исполняются тт. 4–5 из первой части Сонаты). Сразу после этого человек входит с этими часами в шкаф, и опять слышна та же Соната (00:03:50–00:03:54, т. 6). Никаких измене-

---

<sup>10</sup> Беседа автора статьи с А. Ю. Хржановским от 26 января 2023 г.

ний и попыток связать цитируемые фрагменты с тем, что звучит до и после них, в тексте баховского сочинения не сделано.

Таким образом, перед нами в данной киноленте предстает пример точной цитаты, редкий не только для музыкального искусства в целом, о чем шла речь выше, но и для творчества самого А. Г. Шнитке. «Значимость <...> исходного облика» избранного фрагмента (по выражению Денисова) и конкретная отсылка к творчеству величайшего композитора в истории музыки несут в себе особый смысл «вечных ценностей» и их относительной независимости от смен эпох и вкусов.

## 2. Переработанная цитата

Термин «переработанная цитата» употреблялся самим Шнитке:

Принцип цитирования проявляется в целой шкале приемов, начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции (характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы), и кончая точными или переработанными цитатами <...> [Шнитке 1988, 22].

Под данным термином будет подразумеваться то, что в исследовании Денисова сформулировано как понятие измененной цитаты: материал модифицируется в одном или нескольких параметрах, которые касаются метрики и ритма, синтаксиса, фактуры и тембра; одновременно один или несколько компонентов сохраняются относительно неизменными, тем самым материал остается на уровне, при котором более или менее слышна разница между чужим и авторским текстами [Денисов 2020, 29–32].

К переработанной цитате в творчестве Шнитке можно отнести применение монограммы ВАСН<sup>11</sup> — знаменитого мотива из четырех нот, ко-

<sup>11</sup> Теме использования в творчестве Шнитке разных монограмм, включая ВАСН, посвящалось большое количество исследований. В качестве примеров см.: *Чигарева Е. И.* Семантическая организация в произведениях А. Шнитке 70–80-х годов // *Аспекты теоретического музыкознания: Сборник научных трудов / отв. ред. и сост. Ю. В. Кудряшов.* Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова, 1989 (Проблемы музыкознания; Вып. 2). С. 144–166; *Калашикова С.* Универсальность и — лаконизм?: Парадоксы и тайны звуковысотного письма Альфреда Шнитке // *Музыкальная академия.* 1999. № 2 (667). С. 84–90; [Акишина 2003]; *Ивашкин А. В.* Код Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. Москва: Композитор, 2011. Вып. 8. С. 13–24; [Чига-

торый имел особое значение в истории музыки<sup>12</sup>. Самым показательным примером использования этой монограммы в творчестве И. С. Баха является сочинение последних лет его жизни — завершающая fuga из «Искусства фуги» (BWV 1080.2/20), в которой третья тема, начиная с т. 193, содержит проведение *b-a-c-h*<sup>13</sup>. Данный мотив применялся затем композиторами разных эпох не менее чем в 400 сочинениях<sup>14</sup>.

Но если в творчестве И. С. Баха последовательность звуков ВАСН становилась темой фуги, что обусловило сложившуюся на протяжении веков традицию полифонического использования мотива-монограммы<sup>15</sup>, Шнитке избирает свой путь и дает его в ряде случаев с гармонизацией. Известно, что на авторском вечере в Москве 29 марта 1979 г. композитор говорил о многообразии видоизменений монограммы ВАСН и ее универсальности в развитии музыкального искусства:

Эта тема допускает возможность ее гармонизации и тонально, и атонально, и хроматически. Из нее можно сделать серию,

---

пева 2015]; *Segall C.* Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique // *The Journal of Musicology*. 2013. Vol. 30. No. 2. P. 252–286; *Medić I.* Alfred Schnittke: Symphony No. 3 // *From Polystylism to Meta-pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music*. Belgrade: Institute of Musicology Serbian Academy of Sciences and Arts, 2017. P. 149–185; *Lehmann Z. A.* A Bridge Between the Past and the Present: The Musical Realization of an Ancient Poem, “Adam’s Lament”, in the Penitential Psalms by Alfred Schnittke // *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*. 2020. Vol. 4. No. 1. P. 70–82 и т. д.

<sup>12</sup> Как известно, первое опубликованное указание на использование монограммы ВАСН дал знаменитый музыкальный лексикограф и современник Баха И. Г. Вальтер. Уже в 1732 году в своей знаменитой работе “*Musicalisches Lexicon...*” он указывал, что буквы фамилии Баха сами по себе музыкальны и «изобретателем этой ремарки является господин Бах из Лейпцига», т. е. Иоганн Себастьян [Walther 1732, 64].

<sup>13</sup> На последней странице автографа этой фуги (Mus. ms. Bach P 200, Beilage 3) имеется примечание, сделанное рукой сына И. С. Баха, Карла Филиппа Эмануэля: «Над этой фугой, где имя ВАСН проведено в контрастсубъекте, автор скончался». Оригинальный текст на немецком: “*Ueber dieser Fuge, wo der Nahme ВАСН im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben*”. О переводе данной фразы на русский язык см.: [Милка 2009, 62].

<sup>14</sup> См. список произведений, использующих эту монограмму, в статье М. Бойда: [Boyd 1999, 50–55].

<sup>15</sup> В качестве примеров можно назвать сочинения И. К. Баха, К. Ф. Э. Баха, И. Л. Кребса, Ф. Шуберга, Н. А. Римского-Корсакова, М. Рegera, Ф. Бузони, А. Русселя, А. Казеллы, Дж. Ф. Малипьеро, А. Онеггера, Х. Эйслера и многих других композиторов (см.: [Boyd 2002, 429; Юферова 2006, 96]; *Hartmann G.* Die Tonfolge B-A-C-H: zur Emblematis des Kreuzes im Werk Joh. Seb. Bachs. 2 Bde. Bonn: Orpheus, 1996. 1087 S.; *Robinson S. W.* The B-A-C-H Motive in German Keyboard Compositions from the Time of J. S. Bach to the Present: Doctor of Musical Arts diss. / University of Illinois Urbana-Champaign. Urbana, 1972. 157 p.; *Гиришман Я. М.* В-А-С-Н: Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань: Казанская государственная консерватория, 1993. 108 с.).

а в тесном интонировании темы можно найти даже зародыши микроинтервалики [цит. по: Чигарева 2017, 208].

Самым ярким примером «тональной» (точнее говоря — в контексте мажоро-минорной ладовой системы) гармонизации мотива ВАСН в творчестве Шнитке служит тема к фильму «Стеклянная гармоника» (ил. 1<sup>16</sup>):

Ил. 1. А. Г. Шнитке. «Стеклянная гармоника», «Вступление», тт. 1–8, электронная гармоника

Fig. 1. A. Schnittke, *The Glass Harmonica*, “Introduction”, meas. 1–8, electronic accordion

**В**    **А**    **С**    **Н**    **I**<sup>16</sup>

I    II<sub>2</sub>    VII<sub>6/5</sub>    V<sub>2</sub> → IV<sub>6</sub>    V<sub>2</sub> → III<sub>6</sub>    VI<sub>2</sub>    II<sub>6/5</sub>    V    I<sup>#3</sup>  
 to.....

Хржановский вспоминал:

Мы долго думали, как же должна звучать эта гармоника: так, чтобы и умереть, и обмереть. Гений Альфреда не сразу, но вдруг нашел это звучание. Когда звучит эта тема, в кругу музыкантов все поневоле нежно улыбаются — ведь это тема ВАСН. Это было чудо. Казалось бы, так просто. Но только Альфред догадался, что эта тема может стать музыкальным зерном картины [цит. по: Бедерова 2022, 641–642].

Приведем и другое высказывание режиссера:

Настоящим подарком стала для меня находка Альфреда в решении темы Музыканта: это хрестоматийная тема, содержащая в себе имя Баха, зашифрованная общепринятым обозначением нот — ВАСН [цит. по: Хржановский 2014, 358].

<sup>16</sup> В данном примере “to” означает тонический органнй пункт.

Данная тема проходит через всю киноленту как звуки волшебного музыкального инструмента. Они настраивали слушателей на высокий образ мыслей и побуждали к прекрасным поступкам<sup>17</sup>. Баховская монограмма — известная как мотив креста и страданий — соответствует идее жертвенности<sup>18</sup>. Однако у Шнитке — и именно впервые в «Стеклянной гармонике» — происходит переосмысление этого мотива. Инструментовка темы с участием электронной гармоникой, челесты, ионики и эквотина<sup>19</sup> создает особый просветленный эффект, мотив становится символом очищения, воскрешения и спасения людей<sup>20</sup>.

Выше уже говорилось о том, что Бах применял монограмму ВАСН в «Искусстве фуги» в имитационной фактуре, но есть и пример, в котором Иоганн Себастьян использовал сходный мотив, записанный с гармонизацией: первые два такта Сарабанды из Английской сюиты BWV 811 (ил. 2). Хотя в данном сочинении как основные звуки значатся F–E–G–Fis, однако и здесь мы слышим то же сопряжение двух нисходящих полутонов в пределах малой терции. В указанных тактах присутствуют другие тоны, кроме названных выше и соответствующих логике ВАСН, но их можно рассматривать как проходящие (ил. 2).

Гармонический ход, использованный в теме ВАСН из музыки к фильму «Стеклянная гармоника», во многом соответствует способу гармонизации данного мотива самим Бахом. За исключением третьего аккордового комплекса (у Шнитке — VII<sub>65</sub>, у Баха — V<sub>65</sub>), основная гармоническая логика полностью повторяется<sup>21</sup>. Сходство приемов двух композиторов

<sup>17</sup> В начале фильма дается его краткое содержание: «Давным-давно один мастер изобрел чудесный музыкальный инструмент и назвал его „стеклянная гармоника“. Звуки этого инструмента настраивали слушателей на высокий образ мыслей и побуждали к прекрасным поступкам. Однажды во время странствий мастер оказался в городе, жители которого находились под властью Желтого дьявола». Алчность, скупость, ослепленность жаждой наживы сделала людей чудовищами, потерявшими человеческий облик. И лишь появление музыканта со звуками стеклянной гармоникой вернуло им гуманность, спасло от духовного разрушения, хаоса и абсурдности происшедшего.

<sup>18</sup> Необходимо отметить, что использование мотива ВАСН в творчестве немецкого мастера нередко трактуется современными исследователями в теологическом смысле (см.: [Weiss 2016, 79]). Примером подобного истолкования служит интерпретация Б. Л. Яворского, который называл данный звукоряд «символом страстей», «мотивом распятия» или «мотивом креста» (см.: [Берченко 2021, 87–88; Нитта-Ханья 2021, 74]).

<sup>19</sup> Электронический музыкальный инструмент, изобретенный Андреем Володиным в 1937 г.

<sup>20</sup> Переосмысление мотива ВАСН в творчестве Шнитке отмечается также Е. М. Акишиной, которая указывает, что в финале его Симфонии № 3 звучит баховская монограмма «как символ непреходящей ценности искусства, вечно истинного начала в музыке, сливающийся с духовной категорией — катарсисом» [Акишина 2003, 78].

<sup>21</sup> Конечно, существуют и различия: в первых трех тактах темы Шнитке звучит тонический органный пункт, который отсутствует в Сарабанде; в теме «Стеклянной гармо-

Илл. 2. И. С. Бах. Английская сюита BWV 811, Сарабанда, тт. 1–3

Fig. 2. J. S. Bach, *English Suite* BWV 811, Sarabande, meas. 1–3

F E G Fis

I II<sub>2</sub> V<sub>6/5</sub> V<sub>2</sub> → IV<sub>6</sub>

заключается, кроме всего прочего, и в том, что монограммой тема не ограничивается: мотив служит лишь ее началом<sup>22</sup>. Неизвестно, ориентировался ли Шнитке на рассмотренную выше Сарабанду при гармонизации мотива ВАСН, но совпадение гармонической логики в том и другом примере представляется не случайным<sup>23</sup>.

Как признавался сам Шнитке, баховская тема из киномузыки «попала во Вторую скрипичную сонату», получившую подзаголовок “Quasi una Sonata” и написанную также в 1968 г. [Нейман 2014, 373]. Мотив с такой же гармонизацией используется и в *Concerto grosso* № 1, созданном Шнитке в 1976–77 гг. [Tremblay 2007, 157; Schmelz 2019, 42–43; Dixon 2022, 150–151]. Кроме того, монограмма ВАСН звучит во многих сочинениях Шнитке: для оркестра — в Симфонии № 2 “St. Florian” (1979) и Симфонии № 3 (1976–81), *Concerto grosso* № 3 (1985), Концерте для альта с оркестром (1985), *Concerto grosso* № 4 / Симфонии № 5 (1988), Концерте № 2 для виолончели с оркестром (1990) и Симфониях № 6 (1992), № 7 (1993) и № 8 (1994); в сфере камерной музыки — в Сонатах для скрипки и фортепиано № 1 и № 3 (1963; 1994), Прелюдии памяти Д. Д. Шостаковича для двух скрипок или одной скрипки и магнитофонной ленты (1975), Квинтете для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано (1972–76)

ники» имеется последовательность I–II<sub>2</sub>–VII<sub>6/5</sub>–V<sub>2</sub>→IV<sub>6</sub>, а в первых тактах Сарабанды — I–II<sub>2</sub>–V<sub>6/5</sub>–V<sub>2</sub>→IV<sub>6</sub>.

<sup>22</sup> Говоря об особенностях монограммы ВАСН, М. П. Мищенко обращает внимание на ее разомкнутость, которая «предполагает очевидные способы продолжения — к примеру, модулирующая секвенция, варьированное и вариантное продолжение» [Мищенко 2010, 20].

<sup>23</sup> Е. И. Чигарева отмечает также, что один из вариантов использования Шнитке мотива ВАСН в Сонате № 2 для скрипки и фортепиано вызывает ассоциацию с данной Сарабандой Баха [Чигарева 2015, 50].

и Сонате № 1 для виолончели и фортепиано (1978); из вокальных произведений — в Реквиеме из музыки к драме Ф. Шиллера «Дон Карлос» для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (1975), кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983), «Стихах покаянных» для смешанного хора без сопровождения (1987), опере «Джезуальдо» (1994), «Пяти фрагментах по картинам Иеронимуса Босха» для тенора и малого оркестра (часть незавершенной кантаты, 1994) и т. д. Мотив встречается также в музыке Шнитке к фильму «Чайка» (1970), созданному Юрием Карасиком по мотивам одноименной пьесы А. П. Чехова<sup>24</sup>.

Хотя, как указывалось выше, многие авторы после И. С. Баха обращались к монограмме ВАСН, можно смело сказать, что Альфред Гарриевич Шнитке был одним из тех композиторов XX в., кто применял ее наиболее последовательно и на протяжении всего творческого пути. Использование данной монограммы стало для него излюбленным композиционным приемом и явилось одним из ярчайших отражений его постоянного диалога с музыкой великого Баха.

### 3. Виртуальная цитата

Особым видом цитирования является такой прием, в котором цитату трудно идентифицировать на слух, поскольку материал дается неявно или смешивается с другими звуковыми фрагментами. Из всех обозначающих подобный прием терминов, с которыми автор данной работы встретился в литературе, наиболее убедительным представляется использованный в монографии М. С. Высоцкой, а именно — виртуальная цитата. Обсуждая сочинение Фараджа Караева *Der Stand der Dinge* (1991) для инструментального ансамбля и магнитной ленты, исследователь говорит о виртуальной цитате как о «выписанной, но неслышимой музыке»: в рассматриваемом ею произведении цитируются Пять пьес для оркестра соч. 10 Антона Веберна, но

---

<sup>24</sup> По наблюдению А. Ф. Мирошкиной, одна из тем музыки к данной киноленте включает в себя ракоход монограммы ВАСН с транспозицией на большую секунду вверх [Мирошкина 2020, 140]. Рассматривая тематизм в киномузыке Шнитке, Т. Ф. Шак и О. В. Масич указывают, что тема стеклянной гармонии служит интонационным источником для дальнейших сочинений композитора, в том числе для лейттемы «Дороги» из киномузыки к фильму «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (режиссер А. Н. Митта, 1976) и темы Концерта для альта с оркестром № 1 (1985). В них применены тот же полный гармонический оборот (I–II<sub>2</sub>–V<sub>6,5</sub>–I) и принцип развития темы, обусловленный секвентностью [Шак, Масич 2016, 56–59].

цитаты наполовину «виртуальны», скрыты паузами, выписанными в партии дирижера, и невидимы другим музыкантам [Высоцкая 2012, 59, 217].

В вышеупомянутой картине «Шкаф» Шнитке использовал не только точную цитату, но и виртуальную. Сам композитор рассказывал об этом так:

Вместе с режиссером картины А. Хржановским мы обдумывали звуковое решение одного из эпизодов. В обычной комнате за окном — голубое небо с облаками, но окно это оказывается нарисованным на картине, которую снимают со стены, а за картиной — настоящее окно и настоящее голубое небо. На секунду врывается из этого окна в комнату свежий воздух. Вместе с воздухом в комнату должен был влететь шквал звуков. Мы с режиссером выписали фрагменты из различных клавишных сочинений, пустили их параллельно, но это не создало нужного впечатления. В конце концов звукорежиссер Г. Мартынюк оставил только три составляющие для фонограммы, три контрастирующих пласта [цит. по: Петрушанская 2014, 393].

Судя по всему, речь идет об эпизоде в середине фильма (00:02:36–00:02:40). Из высказывания композитора следует, что смешиваются рассмотренные в разделе о точном цитировании три произведения: Вивальди и Баха. В данный момент, как в сцене с часами, голубое небо с облаками и врывающийся шквал звуков символизируют невозможность уйти, отгородиться от жизни, остановить ее.

В киноленте «Осень» из трилогии по Пушкину — последней работе с Хржановским — Шнитке опять обратился к виртуальному цитированию, но усилил эффект, включив в цитату и собственную музыку. Режиссер вспоминал:

Еще в начале работы над пушкинскими фильмами я, показывая ему (Шнитке. — М. Х.) черновой материал для эпизода «Болдинская осень», подложил черновую запись фрагмента из Мессы си минор Баха. Альфред отметил идеальное соответствие музыки смыслу и структуре эпизода и предложил мне оставить Баха в окончательной редакции фильма. Я же настаивал на сочинении оригинальной музыки. Шнитке отнесся к заданию крайне скептически, но через какое-то время принес замечательную, на мой взгляд, музыку, сочиненную с учетом первоначальной модели [Хржановский 2014, 363–364].



По свидетельству Хржановского, композитор попросил звукооператора скопировать на магнитную пленку фрагменты записей Мессы h-moll BWV 232 И. С. Баха, Реквиема К. 626 В. А. Моцарта, Торжественной мессы соч. 123 Л. Бетховена и «Глории» RV 589 А. Вивальди. Затем Шнитке потребовал также

зарядить вместе все эти фрагменты и пустить параллельно с его оригинальной музыкой, подмешивая к ней еле уловимым для уха образом отголоски хоровых звучаний [Хржановский 2014, 364].

При личной встрече с автором настоящей работы Хржановский указывал, что данный фрагмент соответствует эпизоду фильма 00:07:55–00:09:54<sup>25</sup>. В этот момент звучит оригинальная пьеса Шнитке под названием «Болдино», которая, в свою очередь, насыщена другими приемами, а именно — использованием квазичитат и стилизации музыки Баха<sup>26</sup>. При изучении автографа композитора становится ясно, что сначала на полях нотного текста он записал названия разных сочинений (Месса h-moll, Магнификат BWV 243 и «Страсти по Матфею» BWV 244 Баха, Реквием Моцарта, «Глория» Вивальди и другие произведения, см. *ил.* 3<sup>27</sup>). Однако на завершающем этапе для цитирования выбрал хорал “O Haupt voll Blut und Wunden” из «Страстей по Матфею» Баха и другие духовные хоровые произведения. Интенсивность правок в автографе Шнитке, вызывающая даже ассоциации со знаменитыми черновиками Пушкина, показывает, насколько тщательно композитор подбирал сочинения, чтобы добиться желаемого результата, как не раз менял свои решения, записывая и перечеркивая одно за другим заглавия произведений. Характерен и список авторов, на которых в конце концов остановил свой выбор Шнитке: И. С. Бах, В. П. Титов, Д. С. Бортнянский<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Беседа автора статьи с А. Ю. Хржановским от 27 января 2023 г.

<sup>26</sup> Подробный анализ их см. в следующей публикации автора статьи.

<sup>27</sup> Расшифровки рукописного текста выполнены автором статьи.

<sup>28</sup> Хотя Хржановский говорил об использовании Торжественной мессы Бетховена, в рукописи Шнитке не удалось найти никаких фрагментов или упоминаний ее. Кроме сочинений Баха, Моцарта и Вивальди, остальные пьесы, указанные Шнитке в рассматриваемой рукописи, были записаны Московским камерным хором под управлением В. Н. Минина (С10-10909-10. Русский партесный концерт. Исп. Московский камерный хор, худ. рук. В. Минин. Мелодия, 1978. См.: Каталог советских пластинок. URL: <https://records.su/album/18578>; дата обращения: 24.01.2024). Можно предположить, что Шнитке использовал именно эти записи для создания виртуальной цитаты в пьесе «Болдино». Помимо этого, он перечислил ряд сочинений, но многие из них впоследствии вычеркнул (см. *ил.* 3). Очевидно, он пронумеровал те пьесы, которые решил оставить. Однако в рукописи встречается сочетание одного номера с разными сочинениями:

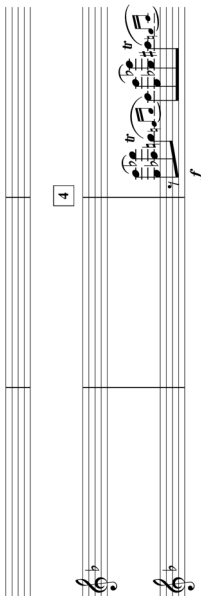
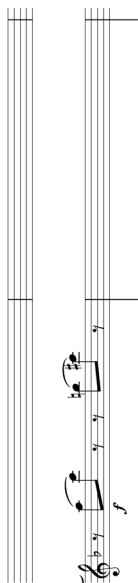
Илл. 3 а. Расшифровка черновых набросков А. Г. Шнитке в нотном автографе пьесы «Болдино»  
[Российский государственный симфонический оркестр кинематографии. № 4681. Л. 47 об. — 48 об.]

Fig. 3 a. Transcription of A. Schnittke's sketches in the musical autograph of the piece *Boldino*  
[Russian State Symphony Cinema Orchestra. № 4681. L. 47v — 48v]

<p>I Днесь Христѣе Безневѣстная Дѣво Вѣкую-прикорѣбна Бах, ѿ-мѣн-мѣеа II О Натур voll Blut (от нач) (Вскую прикорѣбна) IV</p>	<p>Et in terra-rah-hominibus Днесь-Христѣе (начало) Statias Вѣкую-прикорѣбна (I) Веселитесь II О Натур IV Вскую прикорѣбна (II) Днесь-Христѣе II</p>	<p>–Mise-en-scène О Натур voll Blut III Безневѣстная Дѣво (от нач) ѿ-мѣн-мѣеа II О Натур</p>	<p>II Бах [Т. 12, нижняя часть]</p>	<p>III Титов [Т. 17–20, нижняя часть]</p>	<p>IV Бортянский [Т. 17–20, верхняя часть]</p>
---	--	--	---	---	--

Ил. 3 б. Расшифровка черновых набросков А. Г. Шнитке в нотном автографе пьесы «Болдино»  
[Российский государственный симфонический оркестр кинематографии. № 4681. Л. 50 л. — 50 об.]

Fig. 3 b. Transcription of A. Schnittke's sketches in the musical autograph of the piece *Boldino*  
[Russian State Symphony Cinema Orchestra. № 4681. L. 50 r — 50 v]

<p>Днесь Христос (H)      H-Днесь-Христее</p>  <p>[Т. 22–24, верхняя часть]</p>	<p>I <i>Agnus Dei—Requiem</i> Векую-приежорбна III Веселитесь, праведнии Днесь Христос</p>  <p>[Т. 25–26, верхняя часть]</p>
<p>III Веселитесь [Т. 25, нижняя часть]</p>	

В том фрагменте фильма, где использована виртуальная цитата, о которой идет речь, на экране появляются автопортрет Пушкина и небо с облаками, затем оно становится звездным, и листы рукописей поэта уносятся ввысь. Режиссер так объяснил эффект звучания:

Благодаря таинственным призывкам музыка действительно приобретает характер метафизический, она почти ощутимо лилась с небес, объемом и воздушностью уподобляясь облакам [Хржановский 2014, 365].

Таким образом, в области киномузыки Шнитке разработал прием виртуальной цитаты на основе использования звукозаписей произведений разных композиторов, в том числе И. С. Баха, тем самым создав особый художественный эффект, способный передать ощущение пространства, небесных высот и приобщения к вневременным ценностям.

В заключение можно сказать, что сотрудничество с Хржановским явилось для Шнитке важным художественным опытом: композитор прошел сложный путь в своем понимании творчества Баха, изучении его музыкального языка и усвоении многих технических приемов. Найденное в музыке к фильмам Хржановского воплотилось затем в других сочинениях Шнитке — симфонических, камерно-инструментальных, вокальных, в произведениях для театра и кино. «Прогулки по эпохам музыкальной истории», «диалог с прошлым» многое открывают и в понимании настоящего — возможно, поэтому творчество А. Г. Шнитке обрело особое звучание в XX столетии, наполненное не только новациями, смелыми исканиями художников, но и обращением к долговечному искусству старых мастеров, их умению создавать творения непреходящей ценности.

### Список источников

- [1] Акишина 2003 — Акишина Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2003. 272 с.
- [2] Бедерова 2022 — Бедерова Ю. А. Книга о музыке. Москва: АСТ: CORPUS, 2022. 768 с.

---

I. — не найдено (все пьесы были вычеркнуты); II. “O Haupt voll Blut und Wunden” И. С. Баха; III. «Безвестная дева» Титова и III. «Веселитесь, праведнии» неизвестного автора; IV. Концерт для хора № 33 «Вскую прискорбна еси, душе моя» Бортнянского. Кроме этого, Шнитке привел название пьесы «Днесь Христос» Титова, причем несколько раз, но без номера, и две записи из них оставил без зачеркивания.

- [3] Берченко 2021 — *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавиере». Москва: Классика – XXI, 2021. 375 с.
- [4] Высоцкая 2012 — *Высоцкая М. С.* Между логикой и парадоксом: Композитор Фаррадж Караев. Москва: Момент, 2012. 568 с.
- [5] Денисов 2020 — *Денисов А. В.* Музыкальные цитаты: Справочник. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2020. 224 с.
- [6] Демченко 2009 — *Демченко А. И.* Альфред Шнитке: Контексты и концепты. Москва: Композитор, 2009. 296 с.
- [7] Ивашкин 2015 — Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. Москва: Классика–XXI, 2015. 320 с.
- [8] Крейнина 2014 — *Крейнина Ю. В.* Выбор влияния, или тест Роршаха: Иоганн Себастьян Бах и композиторы XX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 4 (11). С. 46–54.
- [9] Милка 2009 — *Милка А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
- [10] Мирошкина 2020 — *Мирошкина А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: Опыт исследования. Оренбург: Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей, 2020. 244 с.
- [11] Мищенко 2010 — *Мищенко М. П.* О смысле мотива b-a-c-h (из опытов мелософии) // Opera musicologica. 2010. №1 (3). С. 18–35.
- [12] Нейман 2014 — *Нейман М. Ф.* История одного интервью // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / авт.-сост. А. Ю. Хржановский. Москва: ARCADIA, 2014. С. 371–377.
- [13] Нитта-Ханья 2021 — *Нитта-Ханья М. Б. Л.* Яворский и А. Швейцер в баховедении: На основе записей С. Н. Рязова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 4 (14). С. 71–77.
- [14] Петрушанская 2014 — *Петрушанская Е. М.* Изображение и музыка — возможности диалога // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / авт.-сост. А. Ю. Хржановский. Москва: ARCADIA, 2014. С. 387–395.
- [15] Тиба 2004 — *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа. Москва: Композитор, 2004. 160 с.
- [16] Ханья 2023 — *Ханья М.* Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен»: К проблеме полистилистики // Временник Зубовского института. 2023. № 2 (41). С. 9–31.
- [17] Холопова 2021 — *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. 328 с.
- [18] Холопова, Чигарева 1990 — *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Москва: Советский композитор, 1990. 350 с.
- [19] Хржановский 2014 — *Хржановский А. Ю.* Он прилетал лишь однажды // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / авт.-сост. А. Ю. Хржановский. Москва: ARCADIA, 2014. С. 356–367.
- [20] Чигарева 2017 — *Чигарева В. С.* Ценовой // На пересечении прошлого и будущего: Сборник статей / ред.-сост. Е. И. Чигарева. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 205–212.

- [21] Чигарева 2015 — *Чигарева Е. И.* Художественный мир Альфреда Шнитке. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. 368 с.
- [22] Шак, Масич 2016 — *Шак Т. Ф., Масич О. В.* О некоторых принципах структурирования музыкального тематизма в музыке кино // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 1 (60). С. 55–61.
- [23] Шнитке 1988 — *Шнитке А. Г.* Полистилистические тенденции современной музыки // Музыка в СССР. 1988. Апрель–июнь. С. 22–24.
- [24] Шульгин 2014 — *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва: Директ-Медиа, 2014. 101 с.
- [25] Юферова 2006 — *Юферова О. А.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2006. 239 с.
- [26] Boyd 1999 — *Boyd M.* BACH // Oxford Composer Companions: J. S. Bach / Ed. by M. Boyd. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 50–55.
- [27] Boyd 2002 — *Boyd M.* B–A–C–H // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed. London; New York: Macmillan; Grove’s Dictionaries, 2002. Vol. 2. P. 429.
- [28] Dixon 2022 — *Dixon G.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. Abingdon; New York: Routledge, 2022. 331 p.
- [29] Ivashkin 1996 — *Ivashkin A.* Alfred Schnittke. London: Phaidon, 1996. 240 p.
- [30] Schmelz 2009 — *Schmelz P. J.* Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. New York: Oxford University Press, 2009. 408 p.
- [31] Schmelz 2019 — *Schmelz P. J.* Alfred Schnittke’s Concerto Grosso No. 1. New York: Oxford University Press, 2019. 278 p.
- [32] Tremblay 2007 — *Tremblay J.-B.* Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke: Ph. D. diss. / University of British Columbia. Vancouver, 2007. 245 p.
- [33] Walther 1732 — *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec <...>. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 659 S.
- [34] Weiss 2016 — *Weiss S.* B-A-C-H // Das neue Bach-Lexikon / Hrsg. von S. Rampe. 2. Ausgabe. Laaber: Laaber, 2016. S. 78–79.

## References

- [1] Akishina, Ekaterina M. (2003). *Semanticheskie aspekty analiza tvorchestva A. Schnittke [Semantic Aspects of Analyzing of the Work by A. Schnittke]*: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 272 p. (in Russian, unpublished).
- [2] Bederova, Yuliya A. (2022). *Kniga o muzyke [The Book about Music]*. Moscow: ACT: CORPUS, 768 p. (in Russian).
- [3] Berchenko, Roman E. (2021). *V poiskakh utrachennogo smysla. Boleslav Yavorsky o “Khorosho temperirovannom klavire” [In Search of Lost Meaning. Boleslav Yavorsky on “The Well-Tempered Clavier”]*. Moscow: Klassika – XXI, 375 p. (in Russian).
- [4] Vysotskaya, Marianna S. (2012). *Mezhdru logikoy i paradoksom: Kompozitor Faradzkh Karaev [Between Logic and Paradox: Composer Faradzkh Karaev]*. Moscow: Moment, 568 p. (in Russian).

- [5] Denisov, Andrey V. (2020). *Muzykal'nye tsitaty: Spravochnik* [*Musical Quotations: The Handbook*]. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 224 p. (in Russian).
- [6] Demchenko, Alexander I. (2009). *Alfred Schnittke: Konteksty i kontsepty* [*Alfred Schnittke: Contexts and Concepts*]. Moscow: Kompozitor, 296 p. (in Russian).
- [7] Ivashkin, Alexander V. (ed.) (2015). *Besedy s Alfredom Schnittke* [*Conversations with Alfred Schnittke*]. Moscow: Klassika – XXI, 320 p. (in Russian).
- [8] Kreinin, Yulia (2014). “Vybor vliyaniya, ili test Rorschacha: Johann Sebastian Bach i kompozitory XX veka” [“The Choice of Influence or Rorschach Test: Johann Sebastian Bach and the 20th Century Composers”]. In *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [*Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*]. 2014. No. 4 (11), pp. 46–54 (in Russian).
- [9] Milka, Anatoliy P. (2009). “Iskusstvo fugi” J. S. Bacha: K rekonstruktsii i interpretatsii [“The Art of Fugue” by J. S. Bach: Toward the Reconstruction and Interpretation]. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 456 p. (in Russian).
- [10] Miroshkina, Alfiya F. (2020). *Kinomuzyka Alfreda Schnittke: Opyt issledovaniya* [*Film Music by Alfred Schnittke: A Research Experience*]. Orenburg: Orenburg State Institute of Arts, 244 p. (in Russian).
- [11] Mishchenko, Mikhail P. (2010). “O smysle motiva b-a-c-h (iz opytov melosofii)” [“On the Concept of the B-A-C-H Motif (Melosophical Essay)”]. In *Opera musicologica*. 2010. No. 1 (3), pp. 18–35 (in Russian).
- [12] Neyman, Maria F. (2014). “Istoriya odnogo interv'yu” [“The story of one interview”]. In *Alfred Schnittke. Stat'i, interv'yu. Vospominaniya o kompozitore* [*Alfred Schnittke. Articles, Interviews. Memories of the composer*], edited by Andrey Yu. Khrzhanovsky. Moscow: ARCADIA, p. 371–377 (in Russian).
- [13] Nitta-Hanya, Megumi (2021). “B. L. Yavorsky i A. Schweitzer v bakhovedenii: Na osnove zapisey S. N. Ryauzova” [“B. L. Yavorsky and A. Schweitzer in Bach Studies: On the Basis of the Writings of S. N. Ryauzov”]. In *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [*Journal of Saratov State Conservatoire. Questions of Art History*]. 2021. No. 4 (14), pp. 71–77 (in Russian).
- [14] Petrushanskaya, Elena M. (2014). “Izobrazhenie i muzyka — vozmozhnosti dialoga” [“Image and Music — the Possibilities of Dialog”]. In *Alfred Schnittke. Stat'i, interv'yu. Vospominaniya o kompozitore* [*Alfred Schnittke. Articles, Interviews. Memories of the composer*], edited by Andrey Yu. Khrzhanovsky. Moscow: ARCADIA, pp. 387–395 (in Russian).
- [15] Chiba, Jun (2004). *Simfonicheskoe tvorchestvo Alfreda Schnittke: Opyt intertekstual'nogo analiza* [*The Symphonic Work by Alfred Schnittke: Experience of Intertextual Analysis*]. Moscow: Kompozitor, 160 p. (in Russian).
- [16] Hanya, Megumi (2023). “Muzyka A. G. Schnittke dlya fil'ma A. Yu. Khrzhanovskogo V mire basen: K probleme polistilistiki” [“Alfred Schnittke’s Music for Andrey Khrzhanovsky’s *In the World of Fables*: The Problem of Polystylism”]. In *Vremennik Zubovskogo instituta* [*Annals of the Zubov Institute*]. 2023. No. 2 (41), pp. 9–31 (in Russian).
- [17] Kholopova, Valentina N. (2021). *Kompozitor Alfred Schnittke* [*Composer Alfred Schnittke*]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 328 p. (in Russian).
- [18] Kholopova, Valentina N. & Chigareva, Evgenia I. (1990). *Alfred Schnittke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [*Alfred Schnittke: Essay of his Life and Work*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 350 p. (in Russian).

- [19] Khrzhanovsky, Andrey Yu. (2014). “On priletal lish’ odnazhdy” [“He Only Flew Once”]. In *Alfred Schnittke. Stat’i, interv’yu. Vospominaniya o kompozitore [Alfred Schnittke. Articles, Interviews. Memories of the composer]*, edited by Andrey Yu. Khrzhanovsky. Moscow: ARCADIA, pp. 356–367 (in Russian).
- [20] Chigareva, Evgenia I. (ed.) (2017). “Arkhivnye materialy. Iz arkhiva V. S. Tsenovoy” [“Archival materials. From the archive of V. S. Tsenova”]. In *Na peresechenii proshlogo i budushhego: Sbornik statey [At the Intersection of the Past and the Future: Collection of articles]*, edited by Evgenia I. Chigareva. Moscow: The Scholarly and Printing Center “Moscow Conservatory”, pp. 205–212 (in Russian).
- [21] Chigareva, Evgenia I. (2015). *Khudozhestvennyy mir Alfreda Schnittke [The Artistic World of Alfred Schnittke]*. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 368 p. (in Russian).
- [22] Shak, Tatiana F. & Masich, Olga V. (2016). “O nekotorykh printsipakh strukturirovaniya muzykal’nogo tematizma v muzyke kino” [“On Some Principles of Structuring Music Themes in the Music of the Movie”]. In *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii [Cultural Studies Russian South]*. 2016. No. 1 (60), pp. 55–61 (in Russian).
- [23] Schnittke, Alfred G. (1988). “Polistilisticheskie tendentsii sovremennoy muzyki” [“Polystylistic Tendencies in Modern Music”]. In *Muzyka v SSSR [Music in USSR]*. 1988. April–June, pp. 22–24 (in Russian).
- [24] Shul’gin, Dmitriy I. (2014). *Gody neizvestnosti Alfreda Schnittke. Besedy s kompozitorom [Alfred Schnittke’s Years of Obscurity. Conversations with the composer]*. Moscow: Direkt-Media, 101 p. (in Russian).
- [25] Yuferova, Olga A. (2006). *Monogramma v muzykal’nom iskusstve XVII–XX vekov [Monogram in Musical Art of 17th–20th centuries]*: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory. Novosibirsk, 239 p. (in Russian, unpublished).
- [26] Boyd, Malcolm (1999). “BACH”. In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, edited by Malcolm Boyd. Oxford: Oxford University Press, pp. 50–55.
- [27] Boyd, Malcolm (2002). “B–A–C–H”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed. London; New York: Macmillan; Grove’s Dictionaries. Vol. 2. P. 429.
- [28] Dixon, Gavin (2022). *The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke*. Abingdon; New York: Routledge, 331 p.
- [29] Ivashkin, Alexander (1996). *Alfred Schnittke*. London: Phaidon, 240 p.
- [30] Schmelz, Peter J. (2009). *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*. New York: Oxford University Press, 408 p.
- [31] Schmelz, Peter J. (2019). *Alfred Schnittke’s Concerto Grosso No. 1*. New York: Oxford University Press, 278 p.
- [32] Tremblay, Jean-Benoît (2007). *Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke*. Ph.D. diss., University of British Columbia. Vancouver, 245 p.
- [33] Walther, Johann Gottfried (1732). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec <...>*. Leipzig: Wolfgang Deer, 659 S.
- [34] Weiss, Stefan (2016). “B–A–C–H”. In *Das neue Bach-Lexikon*, hrsg. von S. Rampe, 2. Ausgabe. Laaber: Laaber, S. 78–79.



Статья поступила в редакцию: 05.12.2023; одобрена после рецензирования: 20.12.2023;  
принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 05.12.2023; approved after reviewing: 20.12.2023; accepted for  
publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed  
under the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 78.03

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.005

## **«Вертер. Сентиментальная музыка» Юрия Красавина как произведение раннего метамодерна**

*Настасья Алексеевна Хрущева*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
n-khroustcheva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2829-8817>

**Аннотация.** Творчество Юрия Красавина — композитора, отметившего в 2023 г. свой 70-летний юбилей, — только начинает осмысливаться в музыковедческих работах. Фортепианный цикл Красавина «Вертер» в данной статье рассматривается в контексте раннего метамодерна. В цикле прослеживаются такие особенности сочинения, как господство единого аффекта, «вновь обретенная» функциональная ладовая система, работа с общеупотребительными музыкальными формулами — и отстраненная сентиментальность. Подобно культовому исследованию Ролана Барта «Фрагменты речи влюбленного», «Вертер» Красавина представляет «фрагменты» музыкально-романтической речи, отсылая одновременно к Шуману, Шуберту, Чайковскому и Вагнеру.

**Ключевые слова:** *метамодерн, Юрий Красавин, Ролан Барт, русская фортепианная музыка, любовная речь*

**Для цитирования:** *Хрущева Н. А.* «Вертер. Сентиментальная музыка» Юрия Красавина как произведение раннего метамодерна // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1 (март). С. 98–113.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.005>

© Хрущева Н. А., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.005

## “Werther. Sentimental Music” by Yuri Krasavin as an Early Metamodern Work

*Nastasya A. Khroustcheva*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
n-khroustcheva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2829-8817>

**Abstract.** The art of Yuri Krasavin, a composer, who is to celebrate last year his 70-th anniversary, has just started to be comprehended in musicology. This article follows his *Werther* piano cycle in the context of the early-metamodern style. In this cycle, one can trace such specifics as dominance of uniform affect, «regained» functional tonality, work with commonly used formulas and cold sentimentality. Like the iconic text of Roland Barthes’ *Fragments of love speech*, *Werther* represents “fragments” of musical-romantic speech, referencing Schumann, Schubert, Tchaikovsky and Wagner at the same time.

**Keywords:** *metamodern, Yuri Krasavin, Roland Barthes, russian piano music, love speech*

**For citation:** Khroustcheva, Nastasya A. “Werther. Sentimental Music” by Yuri Krasavin as an Early Metamodern Work. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1 (March). P. 98–113. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.005>

© Nastasya A. Khroustcheva, 2024

Настасья Хрущева

## «Вертер. Сентиментальная музыка» Юрия Красавина как произведение раннего метамодерна

*Этот текст представляет некоторую  
речь — речь, которую ведет влюбленный  
субъект.*

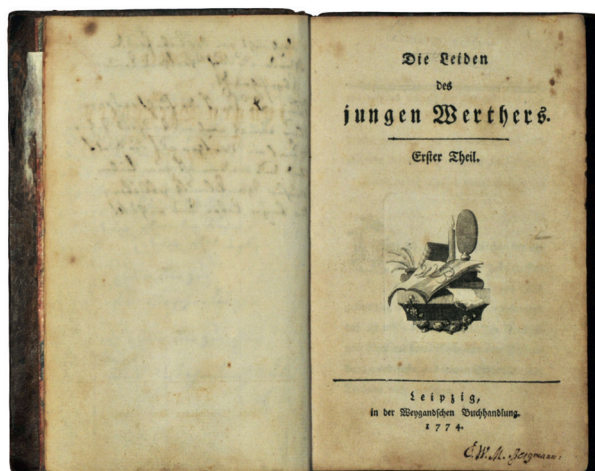
Ролан Барт. Фрагменты речи  
влюбленного [Барт 2023, 25]

В советской и российской музыке 1970–90-х гг. есть ряд сочинений, многими своими чертами предвосхищающих метамодерн: чаще всего это произведения авторов «новой простоты», но иногда и опусы авторов, формально к этому направлению не принадлежащих. Сегодня звучание подобных сочинений кажется не просто «снова актуальным», а как бы «актуальным всегда», *со-временным* в смысле Стравинского, а может быть, и *sub specie aeternitatis*. Таков и цикл Юрия Красавина «Вертер. Сентиментальная музыка», включающий шесть маленьких пьес для фортепиано.

Красавин пишет своего «Вертера» около 1983-го<sup>1</sup>. Шестью годами ранее французский философ Ролан Барт создает культовый текст — «Фрагменты речи влюбленного», в котором смыслообразующим «сюжетом» также становится гётевский «Вертер». Прямой связи между двумя произведениями нет, однако неожиданно возникающая параллель кажется символичной: именно в 1970–80-е, когда, по выражению Татьяны Чередниченко, в творчество художников внезапно «хлынуло сияние любви» [Чередниченко 2002, 348], Барт и Красавин обращаются к сентиментальному роману, ставшему знаком начала романтизма. И это уже не испепеленный любовью гётевский Вертер, спровоцировавший волну самоубийств, а «фрагменты речи Вертера», *фигуры* его текста: так отстраненно смотрит ранний метамодерн уже не на объект любви, а на само *чувствование*.

---

<sup>1</sup> Точную дату композитор назвать затрудняется (из личной беседы).



Ил. 1. И. В. Гёте. Страдания юного Вертера. Титульный лист первого издания (1774). Фото Н.-Р. Хаак, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9845027>

Fig. 1. Goethe, Johann Wolfgang. The Sorrows of Young Werther. First print 1774. Foto Н.-Р. Хаак, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9845027>

## Новая сентиментальность

Юрий Красавин предпосылает своему «Вертеру» подзаголовок «сентиментальная музыка», и сегодня это выглядит не столько комментарием, сколько программным заявлением.

Сентиментальность — не прямая, но и не ироничная, а действующая, и одновременно наблюдаемая как бы со стороны, — главное, что было открыто композиторами «новой простоты». «Почему я так сентиментален?» — называется один из опусов Александра Рабиновича-Бараковского, и, по сути, всё творчество его коллег по «новой простоте» представляет собой развернутый музыкальный ответ на этот вопрос.

Как уже указывалось, Юрий Красавин напрямую не принадлежит к данному направлению, но «Вертер» стилистически может быть к нему отнесен. Более того, если в названии пьесы Рабиновича-Бараковского еще содержится элемент удивления (автор задает вопрос сам себе), то в подзаголовке «Вертера» мы видим уже спокойную уверенную интонацию: «сентиментальная музыка» здесь — констатация факта, а именно, *жанр*.

Что же это за сентиментальность? Субъект, находящийся в контексте метамодерна, словно бы сентиментален по отношению к своей сентиментальности, он наблюдает за ней — хотя и не постмодернистски холодно, а живо и сочувственно, — но *наблюдает*.

Тесно связанный с направлением постмодернизма, Барт отмечал

исторический поворот: неприлично не сексуальное, а *сентиментальное* — цензурируемое, по сути дела, во имя некоей *другой морали* [Барт 2023, 164].

Таким образом, в «Вертере» Красавина сентиментальное чуть ли не впервые легитимизируется.

С точки зрения музыкального языка сентиментальность в опусе Красавина выражена через обобщенно-романтический стиль: композитор медленно — как в волшебном фонаре — разглядывает интонационные формулы Шуберта, Шопена, Шумана, Мендельсона.

Приметой метамодерна выглядит то, что Красавин не цитирует никого напрямую, но использует обобщенные отсылки, «цитаты стиля»: то едва уловимые, то более явные<sup>2</sup>.

Наиболее ярким примером откровенной цитаты стиля становится пятая часть, где отчетливо проступают музыкальные «коды» Шопена (*ил. 1*):

*Ил. 1.* Ю. Красавин. Вертер. Часть 5, тт. 1–7

*Fig. 1.* Yu. Krasavin. *Werther*. Part 5, bars 1–7

**Allegretto non troppo, con passione**

<sup>2</sup> Феномен под названием «конец цитирования» как примета музыкального метамодерна подробнее рассматривался в работе: [Хрущева 2020, 67–86].

В пьесе мы видим кульминацию томления, одновременно омраченную утомлением (по Барту, утомление является важным концептом любовной речи, представляя собой «усталость любовного субъекта, вызванную постоянными мыслями о своей любви» [Барт 2023, 325]).

Манифестируемая сентиментальность музыки отсылает к жанру *салонной* музыки и, шире, домашнего музицирования, что подтверждается техническим уровнем предполагаемого исполнителя: «Вертер» Красавина принципиально *не виртуозен*. Несложность музыки «Вертера» примечательна: технически цикл подвластен и ребенку, и самостоятельно научившемуся немного играть взрослому-непрофессионалу — возможно, эта музыка предназначена даже не для салона, а для игры в одиночестве.

Такой тип игры предполагает бытие человека с самим собой, а также *бытие-самим-собой*; в конце цикла такое бытие оборачивается еще одним *само-* — самоубийством: в последней пьесе, как будет показано дальше, оно напрямую проиллюстрировано.

## Феномен бесконтрастного цикла

Никак не отражая сюжет гётевского «Вертера» программно, Красавин тем не менее организует свое музыкальное повествование как цикл, то есть предполагает некую фабулу, развивающуюся поэтапно. «Любовное несчастье множественно („Страдания юного Вертера“), — утверждает Барт, ссылаясь на гётевский текст [Барт 2023, 169]; для того чтобы «препарировать Вертера», необходима *многочастность*.

Однако части красавинского «Вертера», вопреки законам сюиты, не образуют контраста, формируя характерный именно для метамодерна *бесконтрастный цикл*.

Бесконтрастность проявляется уже на уровне темпов частей, формально они отличаются, но крайне незначительно:

- 1 ч. — *Andante semplice*
- 2 ч. — *Andante cantabile*
- 3 ч. — *Andantino*
- 4 ч. — *Allegretto cantabile*
- 5 ч. — *Allegretto non troppo, con passione*
- 6 ч. — *Andante tranquillo*

Можно видеть, что все обозначения вращаются вокруг *Andante*, и даже два *Allegretto* словно подернуты аффектом основного темпа, «андантизи-

рованы»: *non troppo*, *cantabile* и *con passione* как будто смягчают их и лиризируют.

Выбор именно таких темпов выглядит определенным жестом композитора (в конце концов, можно было бы и просто проставить метроном), своеобразными вариациями на *Andante*, в которых задача — не изменять его, а показать его мерцающие грани.

Отсутствие принципиального контраста между частями проявляется не только собственно в темпах: еще важнее бесконтрастность интонационная. Речь здесь идет не о тематическом родстве, а о едином стилистическом источнике тематизма всех частей: языке музыкального романтизма, одухотворяемом аффектом романтической тоски.

В подлинно романтической музыке даже под внешним спокойствием всегда бушует *Sehnsucht*, темное томление, сладостно незаживающая рана:

влюбленный субъект обуреваем мыслью, что он сошел или сходит с ума [Барт 2023, 31].

Это — примета всей музыки Красавина: в его фортепианных концертах, балетах, камерной музыке мы часто наблюдаем постепенный переход в сумасшествие, прогрессирующее безумие. Таковы, например, его «диалоги» с *Allegretto* из 7-й симфонии Бетховена в «Магриттомании»; шесть разных «сортов» *Sehnsucht* представлены в шести частях «Вертера».

Однако и на собственно тематическом уровне между частями есть связь: это звук *re*, который является опорным или «обретаемым» в темах пяти частей из шести.

В первой пьесе это опора на *d* в аккомпанементе (фигура *d-g-h-d-g-e*), и одновременно в мелодии, исходящей из *d* и строящейся вокруг него. Во второй — резкий мелодический подъем и остановка (ил. 2):

Ил. 2. Ю. Красавин. Вертер. Часть 2, тт. 1–3

Fig. 2. Yu. Krasavin. *Werther*. Part 2, bars 1–3



в третьей — также *d* как исходная точка основной темы, продленная лигой на вторую половину такта (ил. 3):





Ил. 3. Ю. Красавин. Вертер. Часть 3, т. 1

Fig. 3. Yu. Krasavin. *Werther*. Part 3, bar 1

в четвертой *d* становится «доминантой» мелодики основной темы, к которой она постоянно возвращается (см. ил. 7).

*Pe* повисает как *idée fixe*, неизбежность: смерть Вертера для слушателя конца XX в. уже предопределена; как будто перед нами цикл «посмертных» ноктюрнов Шопена...

Феномен бесконтрастного цикла, который можно наблюдать у Красавина, типичен для музыки метамодерна, он произрастает от исчерпанности самой идеи развития: метамодернисту уже не нужны ни ирония, возникающая в контрасте, ни коллажность, ни смена состояний. В таком случае пьесы не «сталкиваются» друг с другом, а образуют единый аффект. Подобным образом организованы «Тихие песни» Валентина Сильвестрова (1974–77) — намного более масштабный по сравнению с «Вертером» цикл, в котором бесконтрастность считается более явно просто вследствие общей продолжительности; «Вертер» по аналогии с ним может быть определен как «тихие пьесы».

## Работа с банальным материалом

Поэтизация любого рода штампов также является характерным признаком метамодерна: в отличие от постмодерниста, холодно исследующего и препарирующего банальность, метамодернист способен вскрывать в ней первозданную красоту:

Плохая поэзия? Но „плохая поэзия“ берет влюбленного субъекта в речевом регистре, только ему и принадлежащем [Барт 2023, 174].

Красавин также использует «избитые» музыкальные выражения, исхоженные музыкальные тропы — словно вспоминая забытые сакральные значения привычных бытовых слов.

Такого рода «штампом» в красавинском «Вертере» может быть названа почти каждая фраза / мотив (см., например, мелодику первой или четвертой частей).

Из той же природы банального вытекает и *квадратность* материала: многие темы «Вертера» либо квадратны, либо уходят от квадратной

структуры совсем недалеко. Квадратность сама по себе типична для метамодеерна, она — часто используемая «рамка» для метамодеернистской энергии, образующая жесткие границы для еще более бурной циркуляции последней. Показательна тема первой части, которая арочным образом вернется в коде финала (ил. 4):

Ил. 4. Ю. Красавин. Вертер. Часть 1, тт. 1–12

Fig. 4. Yu. Krasavin. *Werther*. Part 1, bars 1–12

Andante semplice

The image shows a musical score for the first system of 'Werther' by Yu. Krasavin. The score is in 3/4 time and consists of two systems of music. The first system is marked 'mp' and 'cantabile'. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Иногда ход событий нарушается «сбоем в системе», который еще больше подчеркивает сам квадрат (см. т. 19 на  $\frac{4}{4}$ ).

## Возвращение ладотональности

Ладотональность, возрождающаяся в метамодеерне, существенно отличается от ладовой системы начала XX в. в ее кризисном, распадающемся состоянии. В метамодеерн возвращается ладотональность либо барочная — с ее закрепленными аффектами и «длением» одного состояния, либо раннеромантическая — с ее бесхитростью и особым лиризмом. Однако тень позднего романтизма также может возникать. В «Вертере» Красавина ладотональность всегда откровенно присутствует, но одновременно и постоянно ускользает.

В этом смысле характерна четвертая часть, где кадансы ритмически ожидаемы, а тонально неожиданны, — отметим быстрое переключение из си минора в ре минор (ил. 5):

Ил. 5. Ю. Красавин. Вертер. Часть 4, тт. 1–8

Fig. 5. Yu. Krasavin. *Werther*. Part 4, bars 1–8

*Allegretto cantabile*

И, тем не менее, в каждой отдельной ячейке (которая может занимать от одного до нескольких тактов) ладовая организация не просто очевидна, но совершенно откровенна; она полностью соответствует логике функциональной гармонии, то есть тональность может быть четко определена.

Переходы же между тональностями не столько удивляют, сколько показывают, что конкретные координаты не так уж и принципиальны, важно само романтическое томление: так, в 5-й части центральным элементом становится доминантовый септаккорд с секстой, возникающий в разных тональностях; именно им пьеса и заканчивается, зависая на «шопеновской доминанте», оставшейся без разрешения (ил. 6).

Совершенно иная ситуация складывается во 2-й пьесе цикла: в интонационной сфере этой части — единственной из всех — проступают «коды» гармонии и мелодики «Тристана» (ил. 7).

Изломанная мелодическая линия, наполненная тритонами и разными вариантами альтерации ступеней, обнаруживает связи с «бесконечной мелодией» песни матроса и знаменитым соло английского рожка (тут есть и ладотональная близость — колебания *a-as* внутри до минора; ил. 8–9).

Ил. 6. Ю. Красавин. Вертер. Часть 5, тт. 19–22

Fig. 6. Yu. Krasavin. *Werther*. Part 5, bars 19–22

musical score for piano accompaniment, including tempo markings (*poco rit.*, *a tempo*) and dynamics (*p*, *pp*).

Ил. 7. Ю. Красавин. Вертер. Часть 2, тт. 1–3

Fig. 7. Y. Krasavin. *Werther*. Part 2, bars 1–3

musical score for piano accompaniment, including tempo marking (*Andante cantabile*) and dynamics (*mp*, *p*).

Ил. 8. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда». Акт 1, сцена 1, тт. 6–17

Fig. 8. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. Act 1, scene 1, bars 6–17

musical score for vocal lines, including lyrics in Russian and tempo markings (*nachlassend (слабее)*, *etwas gekehnt (немного протяжнее)*).

го - нит нас: ди - тя мо - е, о чем гру-стишь?

Ах, не тво-и ли вздо - хи мне на - ду-ва - ют па - рус?

Ил. 9. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда». Акт 3, сцена 1, bars 1–37

Fig. 9. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. Act 3, scene 1, bars 1–37

Английский рожок за сценой  
(Engl. Horn auf dem Theater)

Стойко и последовательно в «Тристане» выдерживается взгляд в разверзнувшуюся бездну, из глубин которой исходит волнение, наполняющее трепетом весь романтизм [Курт 1975, 52].

Фраза Эрнста Курта в полной мере может быть отнесена и ко 2-й пьесе «Вертера».

Тональный же план цикла ( $G-c-g-es-f-G$ )<sup>3</sup> может быть записан в виде мелодии, которая по своей интонационной гамме сама могла бы встретиться в «Вертере», а кроме того, она абсолютно тонально определена. Ее тональность, как и «тристановской» второй пьесы, — до минор (ил. 10):

Ил. 10. Тональный план «Вертера»

Fig. 10. Tonal plan of *Werther*

## Прерывное vs непрерывное

Метамодерн подразумевает *длющийся* аффект: большая часть цикла Красавина (а также цикл как целое) его нам, безусловно, показывает; однако не менее, чем дление аффекта, для метамодерна важна его осцилляция — балансирование между противоположностями, мерцание. Такая осцилляция у Красавина осуществляется чаще всего по вертикали, то

<sup>3</sup> Во всех частях цикла тональность едина от начала до конца пьесы, только в № 4 она имеет переменный характер; во второй пьесе тональность указывается по финальной тонике.

есть в одновременности (торжественный и одновременно страшный финальный хорал, легкомысленная и одновременно пронизанная «весельем висельника» 4-я часть); но иногда и «по горизонтали» — тогда в музыкальной речи появляются разрывы, разломы, *прерывность*.

«Любовная речь прерывиста», — сообщает нам Ролан Барт [Барт 2023, 25]; и это в первую очередь относится к «тристановской» части цикла, где ткань бесконечной мелодии постоянно прерывается аккордами *staccato* (см. *ил. 8*).

Наиболее явный разрыв ткани происходит в 4-й части, где внешне легкомысленную тему в коде совершенно внезапно разрывают три аккорда-кластера на фортиссимо, после чего она как ни в чем не бывало кадансирует (*ил. 11*):

*Ил. 11.* Ю. Красавин. Вертер. Часть 4, тт. 29–37

*Fig. 11.* Yu. Krasavin. *Werther*. Part 4, bars 29–37

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand. The second system shows a dramatic shift in dynamics and texture, with a large chordal structure in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The score includes various dynamic markings and performance instructions.

\* Ладонью — все клавиши в указанном диапазоне.

\*\* Кулаком.

Можно было бы назвать этот прием неожиданным, но ощущение хрупкости красоты, готовой распасться в любой момент, проявляется в музыкальной ткани на протяжении всего цикла: получается, что в 4-й части темная бездна не зарождается, а всего лишь на мгновение попадает в зону видимого, проявленного.

Последний же «разрыв» и вовсе невидим/неслышим: в конце шестой — финальной — части Красавин ставит знак, обозначающий (в примечании) следующее: «в этом месте за сценой может прозвучать пистолетный выстрел». Интересна здесь свобода, которую предоставляет автор: выстрел может прозвучать, а может и не прозвучать, что довольно редко бывает в произведениях с элементами инструментального театра. Более того, очевидно, что в концертной практике такой выстрел будет звучать очень редко. Представляется, что это замечание нужно понимать отчасти иронически (слишком уж прямой это прием для Красавина, слишком откровенная иллюстрация), отчасти в символическом плане: в идеале исполнять любую музыку Красавина нужно всегда с ощущением этого «выстрела» внутри.

В посвященной творчеству Красавина статье под названием «Человек с хлыстом» Богдан Королёк показывает фрусту как смыслообразующий для конструкции его балета инструмент:

Фруста, цирковой хлыст, вообще оказалась едва ли не главным оркестровым персонажем старой-новой «Пахиты». Солирующая фруста в «Пахите» — точная метафора классического балета, искусства по своим склонностям соревновательно-циркового и любящего рекорды. Красавинская фруста, его фирменный жест-удар, сработала безотказно: как рассказывали артисты, после первых оркестровых репетиций они поняли, что старую хореографию нужно исполнять иначе. Старик Минкус словно перешел на сторону хулигана Красавина, автора «Дада-вариаций» и «Хлебников-concerto», — Минкус, знающий толк в балетной музыке, научился искусству удара под дых и укола зонтиком [Королёк 2018, 134].

Этот «удар под дых» может быть найден почти в любом произведении Красавина: в его роли, например, выступает первый аккорд в партии фортепиано во Втором фортепианном концерте (1999), вызывающий ощущение внезапного оглушительного прорыва сквозь поверхность реальности куда-то в запредельное.

Дихотомия между прерывным и непрерывным, напряженное их равновесие становится важнейшим «сюжетом» цикла, постоянной его доми-

нантой. Отсюда — ощущение некоей невротичности, предельной детализированности и гиперболизированности мельчайшего переживания, что требуется от исполнителя в «Вертере»:

особая чувствительность влюбленного субъекта, которая делает его беззащитным, уязвимым даже для мельчайших ран [Барт 2023, 34].

Таким образом, бесконтрастность цикла, превращающая его в единую эмоцию, как бы необязательно-ироничный инструментальный театр, а главное, новая сентиментальность, вынесенная в заглавие и словно прорастающая в жанр («новая сентиментальная музыка»), — все это делает «Вертера» музыкой раннего метамодерна. Шесть частей становятся шестью «фигурами речи влюбленного», а заодно и шестью способами *говорить романтически* на уровне музыкального языка.

### Список источников

- [1] Барт 2023 — *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного / пер. В. Лапицкого. Москва: Ad Marginem, 2023. 416 с.
- [2] Королёк 2018 — *Королёк Б.* Человек с хлыстом: Юрий Красавин и его «Пахита» // Музыкальная академия. 2018. № 4 (764). С. 127–135.
- [3] Курт 1975 — *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. Галины Балтер. Москва: Музыка, 1975. 544 с.
- [4] Чередниченко 2002 — *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

### References

- [1] Barthes, Roland (2023). *Fragmenty rechi vlyublennogo* [Fragments of a love speech], translated by Victor Lapitsky. Moscow: Ad Marginem, 416 p. (in Russian).
- [2] Korolyok, Bogdan (2018). "Chelovek s khlystom: Yuriy Krasavin i ego 'Paquita'" ["Man with a whip: Yuri Krasavin and his 'Paquita'"]. In *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 4 (2018), pp. 127–135 (in Russian).
- [3] Kurt, Ernst (1975). *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Wagnera* [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"], translated by Galina Balter. Moscow: Muzyka, 544 p. (in Russian).
- [4] Cherednichenko, Tatyana (2002). *Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical stock. 70s. Problems. Portraits. Events]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 592 p. (in Russian).



Статья поступила в редакцию: 06.11.2023; одобрена после рецензирования: 04.12.2023;  
принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 06.11.2023; approved after reviewing: 04.12.2023; accepted for  
publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed  
under the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 781.6

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.006

## О проявлении театральности в инструментальной музыке Фараджа Караева

*Владислав Олегович Петров*

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

petrovagk@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-9812-8249>

**Аннотация.** Театрализация инструментального исполнительского процесса — одна из ведущих черт современного музыкального искусства. Инструментальный театр как жанр является основополагающим в творчестве ряда авторов XX–XXI вв., способствуя объединению в одной композиции музыки, литературы, пластики, мимики, акробатики и других элементов театрализации исполнительского процесса.

Данная статья посвящена анализу ряда сочинений Фараджа Караева, связанных с принципами инструментального театра. В процессе их анализа акцентируется внимание на генезисе и становлении идей театральности в творчестве композитора, на которые оказали влияние концепции синтеза искусств Самуэля Беккета. Уточняется, что в произведениях, представляющих жанр инструментального театра, композитор превращается в своего рода режиссера, в обязанности которого входит не только создание музыкального материала, но и точное его соотношение с визуальным, а иногда и вербальным компонентами. В качестве примеров рассмотрены опусы «В ожидании...», «Эстафета», «Немного музыки для Джорджа Крама», «Положение вещей», *(K) ein kleines Schauspiel...* При восприятии сочинений, написанных Ф. Караевым в жанре инструментального театра, слушатель/зритель должен обладать определенными сенсорными особенностями. Констатируется, что триединство «вслушивание — вглядывание — вчувствование» должно составлять необходимое условие восприятия акционистских произведений композитора, представляющих инструментальный театр.

**Ключевые слова:** *Фарадж Караев, инструментальный театр, музыкальный жанр, театрализация исполнительского процесса*

**Для цитирования:** *Петров В. О. О проявлении театральности в инструментальной музыке Фараджа Караева // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1. С. 114–135. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.006>*

© Петров В. О., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.006

## On Theatricality in the Instrumental Music of Faradzh Karaev

Vladislav O. Petrov

Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia

natalia.staight@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8608-8415>

**Abstract.** Theatrical interpretation of the instrumental performance is one of the leading features of contemporary musical art. Instrumental theater as a genre makes the basis of the art of a number of authors of the 20<sup>th</sup> — 21<sup>th</sup> centuries and contributes to combining music, literature, plasticity, facial expressions, acrobatics and other elements of theater in one composition. The article considers some opuses by F. Karaev based on the above principles. The analysis focuses our attention on the genesis and development of theatrical ideas in the composer's work, which fell under the influence of Samuel Beckett's concepts of art synthesis. It is specified that in works representing the genre of instrumental theater, the composer takes the role of a theater director, whose duties include not only creation of the musical material, but also its exact correlation with the visual, and sometimes verbal components. As examples, F. Karaev's opuses *Waiting for...*, *Relay Race*, *A Little Music for George Crumb*, *State of Things*, *(K)ein kleines Schauspiel...* are considered. When perceiving (listener-visual) works written by F. Karaev in the genre of instrumental theater, the audience must possess particular psychological and sensory "specifics". It is stated that the trinity of listening — scrutinizing — empathizing should be a necessary condition for perceiving the composer's action works, representing instrumental theater.

**Keywords:** *instrumental theatre, musical genre, theatricalization of the performing process, Faradzh Karaev*

**For citation:** Petrov, Vladislav O. On Theatricality in the Instrumental Music of Faradzh Karaev. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 114–135. (In Russ.)  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.006>

© Vladislav O. Petrov, 2024

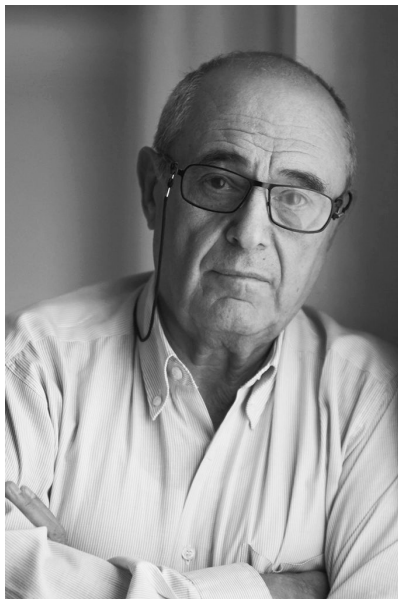
## О проявлении театральности в инструментальной музыке Фараджа Караева

В инструментальном театре композитор — режиссер сценического действия, регламентирующий его интерпретацию подробными примечаниями, изложенными в партитурах. Ситуация концерта превращается в *ситуацию действия*, но в инструментальном театре — как разновидности перформанса — четко предписанную композитором. Как отмечает С. Левковская, в XX в.

лучшие новые сочинения для камерных ансамблей несут на себе знаки инструментального театра как стигматы <...>. Инструменталистов просят петь, хлопать в ладоши, ходить по сцене (может, даже, кружась?). Надевать маски и менять костюмы. Обмениваться инструментами [Левковская 2008, 42].

Эти приемы активизируют внимание публики благодаря визуальному воздействию, а также создают разные акустические изменения звуков в пространстве. Движения исполнителей на сцене, их словотворчество четко *осмыслены* авторами композиций, позволяют скрытую в чисто инструментальной музыке программу сделать более открытой для слушателя; они могут не только подчеркивать определенные смыслы, но и непосредственно выражать философский или какой-то иной подтекст произведения, нести яркую характеризующую нагрузку. Создается особый род текста, описанный А. Соколовым:

Действо на сцене в момент исполнения музыки — один из планов ее выражения. Визуальный аспект восприятия иногда становится особо существенным в соответствии с конкретным художественным замыслом <...>. Новый жанр *инструментального театра*, характеризующийся художественной персонификацией тембров, передвижением музыкантов по сцене, различными манипуляциями с инструментами и т. п., тоже создает особый род текста, имеющего синтетическую природу [Соколов 2004, 98].



*Ил. 1. Фарадж Караев.  
Фото Адыля Юсифова. 2024*

*Fig. 1. Faradzh Karaev.  
Photo by Adil Yusifov. 2024*

Этот текст может включать в себя языки разных видов искусства, объединяя в синтезе музыку, литературу, пластику, мимику и т. д. В такого рода сочинениях не менее важной, чем сам процесс музыкальной драматургии, становится внешняя «оболочка», событийность сценической реализации<sup>1</sup>.

\* \* \*

Фарадж Караев — ярчайший представитель инструментального театра, занимающийся не только творчеством в области музыкального акционизма, но и разработкой теории указанного явления, — считает, что

по времени своего возникновения и театр абсурда, и инструментальный театр появляются одновременно. Время это — годы после окончания Второй мировой войны. Именно в это время и произошел некий, условно говоря, микропассионарный толчок, вызвавший к жизни два столь необычных явления в искусстве, какими и являются Театр абсурда и Инструментальный театр [Караев 2008 а].

---

<sup>1</sup> Типология инструментального театра рассмотрена автором настоящей статьи в публикации «Персонажи комедии дель арте в инструментальном театре» [Петров 2012, 347].

Такое сравнение допустимо, тем более что иногда произведения, написанные в жанре инструментального театра, несут на себе отпечаток некоего абсурдистского действия. В доказательство своих позиций Караев приводит следующие аргументы:

важный философский аспект инструментального театра — вызов «железной логике прогресса», основанной на прагматизме и безусловной вере в то, что только логика и знания откроют все тайны бытия, а также протест против «умения правильно мыслить». И здесь театр инструментов смыкается с театром абсурда Самуэля Беккета, Эжена Ионеско и Яна Мрожека. Действительно, и там, и тут решается один и тот же вопрос: как жить — по логике или по чувству? И там, и тут — «всякая банальность — ложь, а всякая оригинальность — истина», и там, и тут: ни один полученный результат не может быть обобщен с какой бы то ни было категоричностью, так как для подобного обобщения необходим анализ практически безграничного материала. И, наконец, и в театре абсурда, и в театре инструментов главным следует признать — не понимание, а говорение. И даже тогда, когда мы имеем дело с индивидуальной конкретностью авторского музыкального текста, то, все равно, и понимание, и говорение неразделимы! [Караев 2008 а].

Большинство композиторов, так или иначе работавших в жанре инструментального театра, словно преднамеренно пользовались беккетовским лозунгом «банальность — ложь, оригинальность — истина», поскольку в мировой музыкальной практике (по крайней мере, в известных образцах композиторского творчества) нет ни одного случая повтора ситуативных особенностей сценической реализации инструментально-театральных концепций. Более того, у каждого композитора в любом из подобных сочинений свои методы этой реализации, свои принципы раскрытия идеи. Основная цель статьи — ознакомить читателя с инструментальным театром и способами его реализации в творчестве Ф Караева.

Действительно, инструментальный театр Караева в целом имеет точки соприкосновения с театром абсурда, в первую очередь — ирландского писателя и драматурга С. Беккета (1906–1989), который, по меткому замечанию Р. Фархадова,

возможно как никто иной, в драматургии XX (да и не только XX) века научил нас слову. Показав, что слово может стать даже замещением бессмысленности, или освоением бессмысленности,

или приспособлением к бессмысленности, или выявлением через бессмысленность чего-то еще более бессмысленного и бессельного в человеческом существовании [Фархадов 2007].

Он же, пожалуй, нагляднее всего продемонстрировал в своих пьесах и различие между языком и речью, когда в первом случае система доминирует, а во втором ее и не требуется. То же можно сказать и о музыке Караева, которая в произведениях синтетического рода может стать и *замещением* бессмысленности, и *освоением* бессмысленности, и *приспособлением* к бессмысленности... Здесь видится ряд жанровых подвидов инструментального театра на содержательном уровне.

Относительно произведений Беккета О. Чернорицкая делает следующее замечание:

Во внутренней форме все связано, сцеплено, скручено, как и внутренний мир героя; во внешней же форме мы наблюдаем типичную для художников-иррационалистов разрозненность, разжатость: сюжет кажется пустым, действия и поступки героя — бессмысленными. Беккет соединяет то, что не может быть соединено, придает значение тому, что не может иметь значения. Это один из традиционных способов построения поэтики абсурда [Чернорицкая 2023].

В области инструментального театра встречаются и такого рода сочинения, например, в творчестве Кейджа. Однако под внешней абсурдностью зачастую скрываются глубокие смыслы. Это касается и инструментального театра самого Караева: в его произведениях

внешняя, постановочная сторона <...> с ее сценической суетой и гротесковостью — это лишь видимая часть целого, метафорическая клоунская маска, тонкая завеса, отделяющая от входа в Зазеркалье, — туда, где абсурдистская нелепица оборачивается пугающей логикой обнаружения смысла, а балаганное шоу внезапно обретает трагизм внутреннего дискурса. Безусловно, это тот самый «двойной код» постмодернизма, в своей смысловой амбивалентности апеллирующий и к жаждущим зрелищ, и к узкому кругу «посвященных». За эксцентричностью и нарочитым шутовством сокрыты все та же экзистенциальная тоска, катастрофизм мироощущения, хаос чувств — фундаментальные внутренние коллизии человека, живущего в эпоху «после времени» [Высоцкая 2009 b, 142].

Эти слова, высказанные М. Высоцкой, можно отнести практически к любому образцу инструментального театра XX в., будь то сочинения К. Штокхаузена, Х. Лахенманна, Дж. Крама, Ф. Ржевски, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, В. Екимовского или С. Загния. За внешней абсурдностью — сродни беккетовским пьесам — в их произведениях всегда скрывается смысл, в большинстве случаев философской или социальной окраски.

Возможно, не случайно Караев обратился к эстетике Беккета в своем композиторском творчестве. Им весьма интересно трактуется сюжет пьесы Беккета «В ожидании Годо» (1952)<sup>2</sup>. «В ожидании...» (1983) Караева — «музыка для исполнения на театральной сцене четырьмя солистами (виолончель, контрабас, фагот, тромбон) в сопровождении инструментального ансамбля». Произведение имеет эпиграф: «В знак уважения к Беккету и после него...». Необходимо отметить, что обращение к знакомым, закрепившимся в истории искусства сюжетам, персонажам и образам — частое явление в жанре инструментального театра. Такое обращение, с одной стороны, позволяет композиторам следовать определенной «программе», воплощать средствами инструментальной музыки уже известные драматургические ситуации или образы. Это, в свою очередь, способствует большей популярности подобных композиций у публики, поскольку обретенные в процессе жизни, узнаваемые, но по-новому трактованные сюжеты всегда вызывают больший отклик. С другой стороны, не прибегая к выразительным средствам других искусств (сюжеты и образы которых могут быть использованы композитором в инструментальном произведении, — например, литературы), авторы имеют право *переинтерпретировать* концепции, идеи сюжетных первоисточников, выступая в роли нового автора. В таком случае происходит переосмысление сюжетов.

Как же трактует Караев сюжет Беккета? М. Высоцкая справедливо отмечает, что

---

<sup>2</sup> Следует указать, что сочинение Караева — не единственное созданное на этот сюжет Беккета в области инструментального театра. Два года ранее (в 1981-м) на этот текст написал свое произведение «Владимир» для бас-кларнета американский композитор У. Олсен. Но, в отличие от «В ожидании Годо» Караева, в произведении Олсена используется иной вид инструментального театра — вовлеченность исполнителя в произнесение беккетовского текста параллельно с собственной игрой, то есть формируется другой жанр — инструментальная композиция со словом. Олсеном создан ряд хэппенингов на тексты Беккета — «Винни» (1979, для инструменталистов), «Хэм» (1981), «Слова и музыка» (1983, для актера, баритона и фортепиано), «Огайо-экспромт» (1985, для актера, сопрано и фортепиано), «Закон без слов» (1986, для танцора и фортепиано — при этом оба поют, двигаются и разговаривают).



музыкально-сценическая композиция Караева <...> представляет собой уникальный образец авторского *пересказа* пьесы, осуществленного на другом языке искусства — средствами инструментальной и актерской игры музыкантов. Актуальная для художественной практики XX столетия идея *переписывания текста* при переносе в другой вид искусства обнажает проблему принципиальной непереводаемости языков, и *переведенный текст* — это всегда новое произведение, отражающее иной культурный контекст, практический и духовный опыт автора. В экзистенциальном смысле пьеса воспроизводит фундаментальную ситуацию покинутости человека, его онтологической неопределенности. В пьесе ожидание названо по имени (Годо = Бог), в сочинении Караева константность и неизменность состояния ожидания подчеркнуты снятием имени и открытостью многоочия. Как и у Беккета, персонажи Караева не приходят к абсурду, а начинают с него и неизменно пребывают в нем, существуя как бы внутри распада мира [Высоцкая 2009 а, 25].

В связи с этим здесь присутствует визуальная театральность: используются жесты, пластика, пантомима, передвижения исполнителей по сцене. Имеется определенное действие: начинается композиция с того, что на сцене сидит и читает нечто бульварное Виолончелист, спит Контрабасист; затем оба принимаются за «звукотворчество», вступая (с помощью средств музыки, интонаций, жестов) в некую ссору, несколько позднее к ним присоединяются Фаготист и Тромбонист — теперь уже взаимоотношения наблюдаются между четырьмя участниками исполнительского акта. В партитуре зафиксированы способы реализации перформанса, поскольку Караев всегда выписывает все детали, включая описание сценических действий инструменталистов.

Партитура произведения, над которой Караев работал совместно с режиссером Е. Артюхиной, снабжена рядом комментариев, выражающих действия инструменталистов на сцене (например, «на их территорию вторгаются Тромбонист и Фаготист»), где представлен не только событийный ряд, но и способы его воплощения («вторгаются»). Р. Фархадов отмечает:

Внутри этого квартета завязывается какая-то своя жизнь, какие-то свои взаимоотношения, в ходе которых все более и более нарушаются правила ансамблевой игры, распадаются осмысленные связи и все постепенно поглощается беспорядочной суетой и нелепицей. На сцене, то есть, почти как в жизни. Хочешь конфликтуй, хочешь интригуй, хочешь люби, предавай или обманы-

вай, хочешь паясничай или печалься, злорадствуй или сострадай, хочешь устрашай или бойся <...>, все одно — суета и нелепица. Не суть, стало быть, актуально, уверовали мы в бессмертие собственной души или не уверовали, век свой, все равно, проживаем в суете и нелепице. Не суть, значит, пытаемся мы избавиться от гложущего нас одиночества или осуществить право собственного выбора, в итоге, мы страдаем как раз-таки из-за недостатка одиночества и чрезмерной возможности выбора. Вот и приходишь понемногу к одному и тому же, к одному и тому же, к одному и тому же...: в жизни нет ничего такого, что бы не могло стать достоянием лицедеев, клоунов, масок, чернил, красок, грима и белил. А теперь еще и музыкантов, а теперь еще и музыкальных инструментов [Фархадов 2007].

Можно говорить о множестве связей творческих позиций Караева с творческими позициями Беккета. Начнем с *уровня формы*: в обоих случаях происходит разделение по парам. В постановках Беккета, в частности, в его «В ожидании Годо», превалируют конфликтные по характеру диалоги. Точно так же они трактуются и Караевым: в пьесе «В ожидании...» инструменталисты разделены между собой на группы (виолончель–контрабас, фагот–тромбон) и конфликт происходит не только между ними, но и внутри них. Оба произведения двухактны. Далее — *уровень содержания*: в обоих произведениях идет непосредственная игра на публику, причем не для показа происходящего абсурда, а для раскрытия характеристик, но сквозь призму универсальности игрового действия. Главным персонажам беккетовской пьесы являются Эстрагон, Владимир, Поццо и Лаки, в музыкальном сочинении Караева им соответствуют Контрабас, Виолончель, Тромбон и Фагот. Инструменталисты, исполняя свой музыкальный материал, не пытаются сопоставить его с материалом других ансамблистов; в результате рождается эффект хаотичности, распада ансамблевого звучания. То же самое можно увидеть и в произведении Беккета, когда герои, вступая в диалог между собой, говорят о разном, не предпринимая попыток вслушаться в речь друг друга, именно поэтому в беккетовских сочинениях зачастую диалоги превращаются в звучащие параллельно монологи, как и в рассматриваемой пьесе Караева. Это происходит даже в катарсическом финале «В ожидании...», когда, согласно авторской пометке,

Музыка торжествует. Умиленный ее звучанием Тромбонист ищет примирения с изгнанным со сцены Фаготистом. Контрабасист и Виолончелист соединяются в музыкальном экстазе.

Персонажи «соединяются в музыкальном экстазе», но это не приносит должной разрядки, действительного единения — каждый остался со своим «мнением». Караевым на протяжении пьесы сохранена и главная интрига беккетовской пьесы — отсутствие определенности, поскольку герои «В ожидании Годо» —

вечные путники, но до конца финала так и остается не проясненным, откуда они пришли, куда направляются, потому что дорога, которой бредут два этих незадачливых человека — это дорога жизни, по отношению к которой конкретные пункты — всего лишь случайность <...>. Это движение во времени, изъятое из системы географических координат [Коренева 2002, 501].

В чем же заключается концепция произведения Караева? И. Овчинников, присутствовавший на премьере, отмечал:

«В ожидании...» может показаться опусом не в меру серьезным, однако здесь заявка соответствующая: вместо хэппенинга с беготней по сцене — размышление о человеческих чувствах, гармонии и основах бытия. На сцене действуют две пары инструменталистов, чьи сложные отношения можно трактовать по-разному: в интерпретации Артюхиной Виолончель и Контрабас выглядят ревнителями подлинного искусства, на которое нападают Тромбон и Фагот. Затем выясняется, что первая пара понимает музыку исключительно консервативно, тогда как вторая готова к смелому эксперименту. Тромбонист, расстрелянный виолончелистом из смычка, оживает лишь под конец, и только дирижер остается над схваткой: по ходу пьесы он дважды выходит на сцену и берет несколько пронзительных нот на вибратоне [Овчинников 2006, 3].

Критик сосредоточил свое внимание на серьезности концепции Ф. Караева. Однако М. Высоцкая, оценивая тот же концерт, в первую очередь, зафиксировала ее абсурдную сущность:

Четыре персонажа вступают в непростые отношения друг с другом и с оркестром, сидящим в открытой для обозрения оркестровой яме. Музыка — главный «герой» и творец происходящего, поэтому естественно, что в качестве «декорации» представления выступают атрибуты обычного концерта: пюпитры, футляры, ноты, пианино, смычки — играющие и стреляющие (!).

Действия и поступки персонажей намеренно лишены традиционной логики. По ходу спектакля каждый из них не единожды начинает заниматься не своим делом — виолончель, которая периодически усаживается за пианино, неуклюже аккомпанируя контрабасу или наигрывая «Собачий вальс»; литавры и арфа, столь же неуклюже помогающие Виолончели с этим вальсом; Дирижер, выходящий на сцену и играющий на вибрафоне; Флагеллет, использующий раструб своего инструмента в качестве подзорной трубы; одновременная игра двух исполнителей на контрабасе. К общей картине разрушения норм и канонов добавим хулиганский эпатажирующий облик самих персонажей — например, засученную штанину клетчатых брюк в паре с лаковыми ботинками или фрак, надетый на голое тело [Высоцкая 2006, 6].

В произведениях Караева сверхидеей становится структура, существующая «над всем» и, очевидно, основанная на желании выразить абстрактную концепцию. Воплотить ее в какой-то степени помогает инструментальный театр, поскольку он выходит за пределы чисто инструментальной музыки, становясь наиболее привлекательным для воплощения абстрактного начала в целом<sup>3</sup>. В подобного рода литературных сочинениях, по мнению В. Звягинцева,

предполагается, что правильно построенные языковые последовательности, связанные друг с другом не внутренним единством, а цепляющиеся друг за друга случайным «внешним» образом, сами по себе несколько «содержательны», что могут представлять интерес и для зрителей [Звягинцев 1973, 238–239].

Данное высказывание наилучшим образом характеризует не только структуру произведений литературного абсурда, но и формы многочисленных музыкальных произведений Караева, строящиеся по принципу случайного сцепления.

Не все произведения, созданные в жанре инструментального театра, как уже отмечалось, абсурдны, не все идеи, кажущиеся на первый взгляд

<sup>3</sup> Стоит оговорить, что не все композиторы посредством инструментального театра выражают свои абстрактные идеи. Наиболее подходящим жанром для таких идей все же является хэппенинг, описание действий в котором уже само по себе представляет абстракцию: пойти туда-то, сделать что угодно, сыграть какой-либо знакомый мотивчик, импровизировать в восточном стиле (эти указания взяты из «партитуры» хэппенинга «Поезд» Кейджа).

абсурдными, таковыми являются и не во всех произведениях итог менее важен, чем процесс. Четко срежиссированный драматургический (сценический) план во многих случаях отрицает абсурдность. Примером такого рода сочинений у Караева является «Эстафета» (2003) для ансамбля ударных инструментов. Во главе процесса — исполнитель, сидящий за ударной установкой<sup>4</sup>. На него возлагается исполнение основного музыкального материала. Еще четыре инструменталиста (после первого раздела композиции, в котором они вместе играют на одной маримбе) должны играть на инструменте по очереди, подбегая к нему, изображая эстафету, а в качестве эстафетного жезла используя деревянную палочку, которой собственно и воспроизводят звуки на маримбе. При этом задействованы не только «спортивные элементы», но и мимика (исполнители эмоционально реагируют на материал, воспроизводящийся ударником, который выступает в роли судьи эстафеты). В данном случае очевидна абсолютно «прозрачная» идея опуса: музыка непосредственным образом строится на импровизациях исполнителей, разыгрывающих между собой атмосферу спортивной эстафеты. На вопрос музыковеда, как рождалась его режиссерская «партитура», Караев ответил:

Во время сочинения процесс шел параллельно: музыкальная идея рождала режиссуру, а сценическое действие подсказывало развитие музыкального материала. Мне хотелось сделать сочинение-буфф — веселое, несерьезное и сценически выигрышное — «Беготня вокруг Маримбы». Отсюда и идея, и название — Эстафета. Редкий, кстати, случай в моей музыкальной практике — желание написать «выигрышное» сочинение [Высоцкая 2009b, 142].

\* \* \*

Инструментальный театр предполагает в некоторых случаях *синтез музыкального и литературного текстов*. Подобный синтез с большей открытостью представляет программу сочинения, делает его концепцию более ясной, а также насыщает сценическую реализацию инструментального произведения особой театральностью. При этом важной становится цель использования слова в инструментальной композиции.

В ряде инструментальных сочинений Караева привлечение литературного текста служит усилению *трагического начала*. Например, в про-

---

<sup>4</sup> Марк Пекарский на премьере в рамках фестиваля «Московская осень — 2005».

изведении «Немного музыки для Джорджа Крама»<sup>5</sup> (1985), созданном для инструментального ансамбля, используется текст стихотворения американской поэтессы Эмили Дикинсон (1830–1886) «Если я не буду жить...» («Если меня не застанет...»):

<p>If I shouldn't be alive When the Robins come, Give the one in Red Cravat, A Memorial <i>crumb</i>. If I couldn't thank you, Being fast asleep, You will know I'm trying With my Granite lip!</p>	<p>Если меня не застанет мой красногрудый гость — насыпьте на подоконник поминальных <i>крошек</i> горсть. Если я не скажу спасибо из глубокой темноты — знайте — что силуюсь вымолвить губами гранитной плиты.</p>
---	---

(Пер. с англ. В. Марковой)

Трагическое мировосприятие, характерное для поэтессы, проведеншей большую часть жизни в затворничестве, очень тонко воплощено Караевым в музыке. Инструменталисты собственными, произвольными по тесситуре и диапазону голосами (в партитуре указан только ритм) произносят фразы стихотворения. Делают это на протяжении звучания пьесы все музыканты: где-то точно по вертикали, где-то — каноном, где-то шепотом, где-то — в полный голос. Впервые слова возникают лишь на фоне человеческого дыхания, и сочетание слов с голосовыми шумами создает ужасающее впечатление. Символично, что в музыке, посвященной Краму, используется важная составляющая стиля американского композитора: большинство его произведений инструментальны, но включают в себя использование голосов исполнителей. И, что примечательно, многие произведения Крама также трагичны по своей образной природе. Но сочинение Караева — не стилизация и даже не тонкая аллюзия на стиль Крама, это авторский материал. В этом отношении показательно утверждение В. Барского, что

в пьесе Караева смешиваются различные типы выражения, достаточно далекие друг от друга: поэтический театр, «чистая музыка» комбинируются в различных сочетаниях, создавая убедительный художественный образ. “A Crumb of Music for George

<sup>5</sup> На английском языке произведение Караева обозначается как *A Crumb of Music for George Crumb*. Здесь использована игра слов: “crumb” — не только фамилия американского композитора, но и английский эквивалент русскому слову «крошка» (в значении «немного»).

Crumb” Фараджа Караева напоминает стиль американского мастера только использованием специальных эффектов, производимых шепотом стихов, преобразованного усилителем дыхания и соответствующим резонансом открытого рояля [Барский 1994, 174].

Однако можно с уверенностью утверждать, что «Немного музыки для Джорджа Крама» — «утроенное» трагическое мировосприятие, свойственное, судя по сочинению, всем трем фигурам, упомянутым в рассматриваемой партитуре: композитору Караеву, адресату Краму и автору использованных текстов Дикинсон.

Еще одно инструментальное произведение Фараджа Караева предполагает звучание вербальных текстов — «Положение вещей» (1991) для ансамбля. В качестве литературных источников Караевым избираются текст австрийского поэта-авангардиста, представителя так называемой «конкретной поэзии» Эрнста Яндля (1925–2000) и четыре фрагмента из романа швейцарского драматурга Макса Фриша (1911–1991) «Назову себя Гантенбайн» (1964)<sup>6</sup>. В данном случае композитором используется не один, а сразу два текста, разных по стилю, но похожих по мировосприятию личностей. Таким образом, происходит *политекстовое взаимодействие*<sup>7</sup> внутри одной инструментальной композиции. В данном случае оно производится «горизонтально» — в разных частях общей формы произведения.

Сам композитор сформулировал свою идею следующим образом:

Проекция Пяти пьес для оркестра ор. 10 А. Веберна, эфемерно возникающая в лабиринтах оркестровой фактуры, составляет стержень этой композиции. Подобный горизонтальный сдвиг порождает некоторую зыбкость и неустойчивость формы, размываемой к тому же такими эпизодами, как декламация инструменталистами прозы Макса Фриша (во второй части произведения. — В. П.), чтение стихов Эрнста Яндля (в четвертой части. — В. П.) и тому подобными алогичными интерполяциями в духе театра абсурда [Караев 2008 а].

<sup>6</sup> Стоит отметить, что произведение Фриша входило в круг любимых литературных сочинений Ф. Караева, многие годы роман «Назову себя Гантенбайн» являлся его настольной книгой. Подробнее см.: [Караев 2008b].

<sup>7</sup> Под политекстовым взаимодействием в данном случае понимается не соотношение музыкального и вербального текстов (по такому критерию любое вокально-инструментальное сочинение можно считать причастным к политекстовому взаимодействию), а сочетание в одной инструментальной композиции двух или более собственно вербальных текстов [Петров 2010, 164; Петров 2013, 250].

Все приемы инструментального звукоизвлечения и голосового воспроизведения текста выписаны композитором в партитуре, регламентированы. Так, чтение литературных источников может превращаться в истошные крики. Идея Караева, в принципе, понятна: приблизить инструментальную композицию к театру абсурда, где все смешивается — игра, перемещения, чтение текстов... Однако произведение само по себе имеет трагедийное звучание, абсурдность его идеи проявляется, скорее, лишь внешне, и то не в поведении инструменталистов на сцене, а внутри литературных текстов, которые ими читаются. Предельно реалистичные, натуралистические тексты Яндля, использующие игру слов, фоном, и трагически-саркастический текст Фриша сталкиваются в едином пространстве. В этом — особенность драматургии караевского произведения. Приведем в пример текст Яндля «Отто мопс», используемый Караевым в «Положении вещей»:

ottos mops trotzt	мопс отто обормот
otto: fort mops fort	отто: вон мопс вон
ottos mops hopst fort	мопс отто топ топ
otto: soso	отто: вот вот
otto holt koks	отто прёт кокс
otto holt obst	отто прёт торт
otto horcht	отто: что ж мопс
otto: mops mops	отто: мопс мопс
otto hofft	отто ждёт
ottos mops klopft	мопс отто хлоп хлоп
otto: komm mops komm	отто: вот он мопс
ottos mops kommt	мопс отто стоп
ottos mops kotzt	мопса отто рвёт
otto: ogottogott	отто: чёрточёрт

(Пер. с нем. А. Глазовой)

Абсурдность текста очевидна настолько, насколько понятно и стремление поэта к новациям в области произношения, сочетания звуков.

При сопоставлении текстов Яндля с фрагментами романа Фриша в рамках одного произведения возникает эффект *параномазии*, доказанный А. Амраховой:

Как всегда, Э. Яндль, чьи стихи дают отличное сырье для всякого рода эффектов параномазии, и отрывок из романа М. Фриша



«Назову себя Гантенбайн», сама фабула которого, основанная на допущении двойственного развития событий, работает здесь на эстетику «возможных миров». На уровне лексики — это обилие модальных операторов *вероятно, или, наверняка, я представляю себе, возможно* <...>. На уровне смысловой организации — постоянное моделирование интеллектуальной позиции *как бы* [Амрахова 2004, 26].

Кульминация цикла — III часть, в которой Караев прибегает к цитированию: здесь используется сочиненная его отцом Кара Караевым фортепианная пьеса. III часть — траурная процессия музыкантов, проходящая через весь зал. К театрализации, безусловно, причастны исполнители на гобое (в его функции входит перемещение по сцене в инвалидном кресле), бас-кларнетах (они должны двигаться в пространстве сцены), скрипке (ему необходимо присаживаться на бортик сцены). Ф. Караев утверждал, что

в театре инструментов многослойная контрапунктическая концепция воздействует «многоканально»: это подлинная информационная симфония, содержащая в себе феномен и музыкальности и театральности. Ведь информация, которую тут получает зритель, — многопорядковая: это и сценография, и светоэффекты, и музыканты-актеры, и мимика, и пластика, и движения рук и тел, и наряды, и фонические артикуляции, и ансамблевый инструментарий, наконец, сам музыкальный звук и тембр! Все это позволяет композитору работать с богатой и своеобразной семантической «палитрой», гораздо более насыщенной по сравнению с однолинейной системой чисто музыкального или чисто литературного жанра [Караев 2008с, 181].

Композитором используются тексты не только из мировой литературы, но и сочиненные им самим, — например, в произведении (*Kein kleines Schauspiel...* («Маленький спектакль», 1998) для басовой флейты и двух гитар. Относительно идеи цикла, состоящего из трех пьес (*Preambula, Lied ohne Worte... mit Worten* («Песня без слов... со словами»), *Postskriptum*), композитор высказывался так:

Социальная коллизия «вместе — врозь» метафорически передается здесь через ситуацию музицирования, при этом эксплицируется множественность заложенных в самом приеме форм художественного (и не только) бытия: игра-творчество, жизнь-

творчество, как бы перетекающая в игру-жизнь и наоборот <...>. Перед нами образное воплощение жизни микросоциума, в котором удивительно тонко «отсвечивают» смысловые нюансы согласия — несогласия, понимания — непонимания, терпеливости и нетерпимости <...>. Максимум смысла достигается минимумом средств. Здесь нет многого из того, что называется «музыкой» в традиционном понимании. Это и есть симулякр — *как бы музыка*, аллюзия на музыку, созданная через изначальные понятия музыкального языка: регулярность и отсылки к жанровым прототипам марша, песни и вальса. Обыгрывание «жизненной» коллизии привносит свои коррективы: нарушается всё, все изначально благие намерения (как часто и происходит в реальности) — и сама идея «совместного» музицирования, и собственно «музыка» (когда ритмику и регулярность quasi-темы марша перебивает регулярность «чиха» басовой флейты, а все порывы последней подключиться к общей «игре» пресекаются «шиканьем» гитариста). При желании можно вспомнить и фильм Феллини, где заурядная репетиция оркестра была экстраполирована на хаос и суету человеческой жизни. При желании можно увидеть проблему и в сугубо бытовом аспекте: как сумятицу отношений типичного любовного треугольника. (Абсолютно режиссерский ход: когда, под звуки quasi-вальса, танцующая с гитарой, как с партнером, удаляется со сцены прекрасная «героиня», — «герой» не смотрит на нее, не отвечает на ее «призывы» — переборы струн, доносящиеся из-за кулис, некий интерес у него появляется только когда она замолкает, — а решительно встает и уходит.) [Амрахова 2002, 183–184].

Итак, центральный смысловой уровень сочинения — постепенное разрушение музыки, ее превращение в хаос. Это заметно даже при беглом ознакомлении с партитурой. Партия первой гитары нотирована: указана звуковысотность, ритмическая драматургия звукоизвлечения. В общей партитуре все инструменты исполняют произвольный по звуковысотности музыкальный материал, ориентируясь лишь на ритмическую структуру, причем лишь первоначально.

В партитуре Фараджа Караева тщательно прописаны все сценически-театральные действия. Например, на первой ее странице указано: «Исполнители, играющие на басовой флейте, гитаре 1 и гитаре 2 постепенно выходят на сцену; флейтист очень энергично, гитаристы же чувствуют себя подавленными и притесненными». Но главным носите-

лем информации в происходящем действе является слово, внедренное Караевым в инструментальную композицию. Следует отметить, что текст, который должны читать и петь исполнители сольно или ансамблем, абсурден, хаотичен изначально, так как построен из ряда слов, фонетически разнородных. Сами фразы — в каждой из частей их по одной — формируются постепенно из фонем. Происходит интересная фонетическая игра: словесный хаос изначально противоречит нотированному музыкальному материалу в первой части, но логично вписывается в музыкальный хаос третьей части. Возможно, одна из ключевых идей Караева — разрушение музыки как таковой — реализуется именно благодаря словесному фону, который с первых тактов партитуры предполагает абсурдность и хаотичность. В данном случае музыка, не вписывающаяся первоначально в словесный контекст, меняет свою акустическую сущность.

\* \* \*

Безусловно, визуализация или включение слова в инструментальную композицию привносит особое повествование (уже не просто музыкальное, но музыкально-зрительное или музыкально-вербальное), которое может спровоцировать слушателя/зрителя, присутствующего при сценической реализации произведения, созданного в жанре инструментального театра, к отсутствию целостного восприятия, т. е. понимания. Возможно и противоположное — усиление воздействия, помогающее разобратся в перипетиях «сюжета». Известно, что большинство образцов инструментального театра все же несет в себе определенную идею (философскую, социальную и т. д.), которую исполнители должны донести при помощи повествования, совмещающего в себе музыку и театр, предполагающего соучастие самих слушателей/зрителей. Для правильного понимания произведений, написанных в жанре инструментального театра, триединство *вслушивание — взглядывание — вчувствование* составляет необходимое условие. Одно из его оригинальных воплощений и демонстрирует творчество Фараджа Караева.

**Список источников**

- [1] Амрахова 2002 — *Амрахова А. А.* К ситуации постмодерна в азербайджанском музыкальном искусстве // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 179–185. URL: <https://mus.academy/articles/k-situatsii-postmoderna-v-azerbaidzhanskom-muzykalnom-iskusstve> (дата обращения: 15.01.2024).
- [2] Амрахова 2004 — *Амрахова А. А.* «Возможные миры...» // Музыкальная академия. 2004. № 1 (688). С. 23–26. URL: <https://mus.academy/articles/vozmozhnyemy-miryu> (дата обращения: 15.01.2024).
- [3] Барский 1994 — *Барский В. М.* Фарадж Караев: genug or not genug // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей. Вып. I. Москва: Композитор, 1994. С. 173–186.
- [4] Высоцкая 2006 — *Высоцкая М. С.* В ожидании..., или двадцать лет спустя // Российская музыкальная газета. 2006. № 6. С. 6.
- [5] Высоцкая 2009 а — *Высоцкая М. С.* Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // Музыкаведение. 2009. № 1. С. 24–29.
- [6] Высоцкая 2009 б — *Высоцкая М. С.* К портрету Постороннего. Фарадж Караев // Музыкальная академия. 2009. № 3 (727). С. 136–146. URL: <https://mus.academy/articles/k-portretu-postoronnego-faradzh-karaev> (дата обращения: 15.01.2024).
- [7] Звягинцев 1973 — *Звягинцев В. А.* Язык и лингвистическая теория. Москва: МГУ, 1973. 248 с.
- [8] Караев 2008 а — *Караев Ф. К.* Лекция об инструментальном театре // Faradzh Karaev, ?–2024. URL: [http://www.karaev.net/t\\_lection\\_instrumtheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html) (дата обращения: 15.01.2024).
- [9] Караев 2008 б — *Караев Ф. К.* О моих друзьях // Faradzh Karaev, ?–2024. URL: [http://www.karaev.net/t\\_my\\_friends\\_r.html](http://www.karaev.net/t_my_friends_r.html) (дата обращения: 15.01.2024).
- [10] Караев 2008 с — *Караев Ф. К.* Что может композитор... (интервьюер А. Амрахова) // *Амрахова А. А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. Москва: Композитор, 2009. С. 178–183.
- [11] Коренева 2002 — *Коренева М. Ю.* Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477–506.
- [12] Левковская 2008 — *Левковская С. С.* Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены // Musicus. 2008. № 1 (10). С. 41–43. URL: [http://old.conservatory.ru/files/41-43\\_musicus\\_10.pdf](http://old.conservatory.ru/files/41-43_musicus_10.pdf) (дата обращения: 15.01.2024).
- [13] Овчинников 2006 — *Овчинников И.* Как поссорились тромбон и контрабас // Gzt.ru. 2006. № 97 / 1122 от 08.06.2006. С. 3.
- [14] Петров 2010 — *Петров В. О.* Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. 2010. № 3 (731). С. 161–166. URL: <https://mus.academy/articles/instrumentalny-teatr-tipologiya-zhanra> (дата обращения: 15.01.2024).
- [15] Петров 2012 — *Петров В. О.* Персонажи комедии дель арте в инструментальном театре // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 4: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 6 апреля 2011 года / сост. В. И. Яковлев. Ка-

- заны: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2012. С. 346–353.
- [16] Петров 2013 — *Петров В. О.* О соотношении музыкального и театрального рядов в произведениях инструментального театра // Текст художественный: грани интерпретации: Сборник научных статей по материалам международной конференции 25–28 апреля 2013 года / Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова. Петрозаводск: Verso, 2013. С. 249–257.
- [17] Соколов 2004 — *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2004. 231 с.
- [18] Фархадов 2007 — *Фархадов Р. Я.* Серьезные несерьезности или бесцельные цели // Музыкальная жизнь. 2006. № 10 (1049). Текст размещен на сайте автора: Faradzh Karaev, ?–2024. URL: [http://www.karaev.net/t\\_farkhadov2\\_r.html](http://www.karaev.net/t_farkhadov2_r.html) (дата обращения: 15.01.2024).
- [19] Черноорицкая 2023 — *Черноорицкая О. Л.* Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии // Самиздат: электронный журнал, ?–2023. URL: [http://dronebl.ru/c/chernorickaja\\_o\\_l/abs.shtml](http://dronebl.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtml) (дата обращения: 21.03.2023).

## References

- [1] Amrakhova, Anna (2002). “K situatsii postmoderna v azerbaydzhanskom muzykal’nom iskusstve” [“To the situation of postmodernity in Azerbaijani musical art”]. In *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*. 2002, no. 1, pp. 179–185 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/k-situatsii-postmoderna-v-azerbaidzhanskom-muzykalnom-iskusstve> (accessed: 15.01.2024).
- [2] Amrakhova, Anna (2004). “Vozmozhnyye miry...” [“Possible worlds...”]. In *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*. 2004, no. 1, pp. 23–26 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/vozmozhnyye-miry> (accessed: 15.01.2024).
- [3] Barskiy, Vladimir (1994). “Faradzh Karaev: genug or not genug” [“Faradzh Karaev: genug or not genug”]. In *Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former USSR]: Collection of works. Vol. 1.* Moscow: Kompozitor, pp. 173–186 (in Russian).
- [4] Vysotskaya, Marianna (2006). “V ozhidanii..., ili dvadtsat’ let spustya” [“In anticipation of ..., or twenty years later”]. In *Rossiyskaya muzykal’naya gazeta [Russian musical newspaper]*. 2006, no. 6, p. 6 (in Russian).
- [5] Vysotskaya, Marianna (2009). Logika paradoksa v instrumental’nom teatre Faradzha Karaeva [The logic of paradox in the instrumental theater of Faradzh Karaev]. In *Muzykovedeniye [Musicology]*. 2009, no. 1, pp. 24–29 (in Russian).
- [6] Vysotskaya, Marianna (2009). “K portretu Postoronnego. Faradzh Karaev” [“To the portrait of the Outsider. Faradzh Karaev”]. In *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*. 2009, no. 3, pp. 136–146 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/k-portretu-postoronnego-faradzh-karaev> (accessed: 15.01.2024).
- [8] Karaev, Faradzh (2008). *Lektsiya ob instrumental’nom teatre [Lecture on the instrumental theater]*. In *Faradzh Karaev, ?–2024*. Available at: [http://www.karaev.net/t\\_lecture\\_instrumenttheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lecture_instrumenttheater_r.html) (accessed: 15.01.2024). (In Russian).

- [9] Karaev, Faradzh (2008). *O moikh druz'yakh* [About my friends]. In Faradzh Karaev, ?–2024. Available at: [http://www.karaev.net/t\\_my\\_friends\\_r.html](http://www.karaev.net/t_my_friends_r.html) (accessed: 15.01.2024). (In Russian).
- [10] Karaev, Faradzh (2008). “Chto mozhet kompozitor...” [“What can a composer do...”], interviewer Anna Amrakhova. In Anna Amrakhova, *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. Poisk smysla. Izbrannyye interv'yu i esse o muzyke i muzykantakh* [Modern musical culture. The search for meaning. Selected interviews and essays on music and musicians]. Moscow: Kompozitor, pp. 178–183 (in Russian).
- [11] Koreneva, Marina (2002). “Literaturnoye izmereniye absurda” [“Literary dimension of the absurd”]. In *Khudozhestvennyye oriyentiry zarubezhnoy literatury XX veka* [Artistic landmarks of foreign literature of the twentieth century]. Moscow: IMLI RAN, pp. 477–506 (in Russian).
- [12] Levkovskaya, Sofiya (2008). “Instrumental'nyy teatr: zritel'no-zvukovoy diktat stseny” [“Instrumental theater: visual-sound dictate of the stage”]. In *Musicus*. 2008, no. 1 (10), pp. 41–43 (in Russian). Available at: [http://old.conservatory.ru/files/41-43\\_musicus\\_10.pdf](http://old.conservatory.ru/files/41-43_musicus_10.pdf) (accessed: 15.01.2024).
- [13] Ovchinnikov, Il'ya (2006). “Kak possorilis' trombon i kontrabas” [“How trombone and contrabass quarreled”]. In *Gzt.ru*. 2006, no. 97 / 1122 ot 08.06.2006, p. 3. (in Russian).
- [14] Petrov, Vladislav (2010). “Instrumental'nyy teatr: tipologiya zhanra” [“Instrumental theater: genre typology”]. In *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2010, no. 3 (731), pp. 161–166 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/instrumentalniy-teatr-tipologiya-zhanra> (accessed: 15.01.2024).
- [15] Petrov, Vladislav (2012). “Personazhi komedii del'arte v instrumental'nom teatre” [“Commedia dell'arte characters in the instrumental theater”]. In *Aktual'nyye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istoriya i sovremennost'* [Actual problems of musical performing arts: History and modernity]. Iss. 4: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference, Kazan, April 6, 2011, compiler Valeriy I. Yakovlev. Kazan: Kazan State Zhiganov Conservatory, pp. 346–353 (in Russian).
- [16] Petrov, Vladislav (2013). “O sootnoshenii muzykal'nogo i teatral'nogo ryadov v proizvedeniyaх instrumental'nogo teatra” [“On the correlation of musical and theatrical rows in the works of instrumental theater”]. In *Tekst khudozhestvennyy: grani interpretatsii* [Artistic text: facets of interpretation]: Collection of scientific articles based on the materials of the international conference on April 25–28, 2013, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory. Petrozavodsk: Verso, pp. 249–257 (in Russian).
- [17] Sokolov, Aleksandr (2004). *Vvedeniye v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to the musical composition of the twentieth century]: uchebnoe posobiye po kursu “Analiz muzykal'nykh proizvedeniy” dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy [Study guide on the discipline “Analysis of music works” for high school students]. Moskva: Gumanitarnyy izdatel'skiy tsentr «VLADOS», 2004. 231 p. (in Russian).
- [18] Farkhadov, Rauf (2007). “Ser'yeznyye neses'yeznosti ili bestsel'nyye tseli” [“Serious frivolities or aimless goals”]. In Faradzh Karaev, ?–2024. Available at: [http://www.karaev.net/t\\_farkhadov2\\_r.html](http://www.karaev.net/t_farkhadov2_r.html) (accessed: 15.01.2024). (in Russian).
- [19] Chernoritskaya, Olga (2023). “Poetika absurda v aspekte literaturno-khudozhestvennoy metodologii” [“Poetics of the Absurd in the aspect of literary and art methodology”]. In *Samizdat*, e-magazine, ?–2023. Available at: [http://dronebl.ru/c/chernorickaja\\_o\\_1/abs.shtml](http://dronebl.ru/c/chernorickaja_o_1/abs.shtml) (accessed: 21.03.2023).

Статья поступила в редакцию: 09.10.2023; одобрена после рецензирования: 09.11.2023;  
принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 09.10.2023; approved after reviewing: 09.11.2023; accepted for  
publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed  
under the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 78.071.2

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.007

## Основные векторы творческого поиска в исполнительской деятельности К. А. Эрдели

*Марина Михайловна Подгузова*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,  
Россия

marina.podguzova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

**Аннотация.** Статья посвящена исполнительской деятельности выдающейся отечественной арфистки К. А. Эрдели. Широко известно, что концертное выступление являлось одним из основных направлений ее творчества, которому было посвящено около семи десятков лет жизни исполнительницы.

Ксения Александровна выступала на разных концертных площадках царской России и Советского Союза. География ее гастрольных поездок поражает своей широтой и охватом фактически всех городов нашей страны. В каждом из них она старалась сделать свой инструмент любимым, доступным и близким всем без исключения слушателям. В предлагаемой публикации впервые предприняты попытки анализа исполнительской деятельности К. А. Эрдели. Рассмотрены основные векторы творческого поиска в контексте активной работы арфистки по обогащению и качественному обновлению концертного репертуара. Сделан вывод о принципиальном значении для отечественного арфового искусства впервые введенной ею практики сольных арфовых концертов.

Представленные в статье архивные документы — письма зарубежных коллег, программа концерта исполнительницы, списки ее неопубликованных переложений и редакций для ансамблей арф и камерных составов с участием инструмента — позволяют сделать вывод о беспрецедентном значении для отечественного арфового искусства деятельности К. А. Эрдели, сумевшей поднять исполнительство на данном инструменте на небывалую до того времени высоту.

**Ключевые слова:** Ксения Эрдели, арфа, арфистка, арфовое искусство, арфовое исполнительство, арфовый репертуар

**Для цитирования:** Подгузова М. М. Основные векторы творческого поиска в исполнительской деятельности К. А. Эрдели // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1. С. 136–149. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.007>

© Подгузова М. М., 2024



Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.007

## The Main Vectors of Creative Search in the Performing Activity of K. A. Erdeli

*Marina M. Podguzova*

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

marina.podguzova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

**Abstract.** The article is devoted to performing activities of the outstanding domestic harpist K. A. Erdely. It is widely known that concert performance was one of the main directions of her work, taking about seven decades of the performer's life. Ksenia Alexandrovna performed at various concert venues in Tsarist Russia and the Soviet Union. The geography of her tours is striking, covering practically all cities of our country. In each of them, she tried to make her instrument loved, accessible and close to all listeners without exception. The proposed publication is the first to make an attempt to analyze the performance activities of K. A. Erdely, considering the main vectors of her creative search and active work to enrich and update the quality of her concert repertoire. The conclusion is made about fundamental importance of the practice of solo harp concerts, that she was the first to introduce, for the domestic harp art. The archival documents presented in the article — letters from foreign colleagues, the concert program of the performer, lists of her unpublished transcriptions and editions for harp ensembles and chamber compositions with the instrument — allow us to conclude that the activity of K. A. Erdely is unprecedented for the domestic harp art, as managed to raise the level of harp performance, to an unprecedented height.

**Keywords:** *Ksenia Erdely, harp, harpist, harp art, harp performance, harp repertoire*

**For citation:** Podguzova, Marina M. The Main Vectors of Creative Search in the Performing Activity of K. A. Erdeli. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 136–149. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.007>

© Marina M. Podguzova, 2024

## **Основные векторы творческого поиска в исполнительской деятельности К. А. Эрдели**

Имя выдающейся отечественной арфистки Ксении Александровны Эрдели (1878–1971) широко известно не только в нашей стране, но и за рубежом. Оставленное ею обширное наследие чрезвычайно востребовано среди исполнителей на арфе по всему миру. Методические установки, сборники переложений, пьесы советских композиторов, написанные при ее содействии, и, конечно, любовь и преданность своему делу, являвшиеся отличительными чертами Ксении Александровны, вдохновляют многие поколения арфистов.

Сольная концертная деятельность была одним из основных направлений творчества К. А. Эрдели. Начатая арфисткой в конце девяностых годов XIX столетия, она с разной степенью интенсивности продолжалась на протяжении фактически семидесяти лет — до конца 60-х годов прошлого века.

Ксения Александровна выступала на самых разных площадках сначала царской России, а потом и Советского Союза. Среди них были как знаменитые залы, в стенах которых проходили концерты А. И. Зилоти, Р. Р. Буллериана, Русского музыкального общества, так и маленькие помещения деревенских клубов, в одном из которых, к примеру, состоялось выступление арфистки 14 января 1926 г., — об этом свидетельствует сохранившийся в ее архивном фонде в Российском национальном музее музыки Адрес от Шефкомиссии Добровольного шефского общества над деревней Мосгубрабиса за безвозмездное участие в концерте<sup>1</sup>.

Гастрольная деятельность арфистки охватывала фактически все города Советского Союза, во многих из них до появления исполнительницы арфу ни разу не видели и не знали. В каждом таком населенном пункте она смогла сделать свой инструмент любимым, а возможность новой встречи с ним — привлекательной и долгожданной.

---

<sup>1</sup> От шефкомиссии Добровольного шефского общества над деревней Мосгубрабиса за безвозмездное участие в концерте 14 января 1926 года Адрес. РНММ. Ф. 347. № 5215. 1 л.

Во время Первой мировой и Великой Отечественной войн К. А. Эрдели совместно с выдающимися музыкантами, актерами и другими деятелями искусства выступала в военных госпиталях, а также концертировала, направляя сборы от выступлений в фонд обороны.

Расцвет исполнительской деятельности арфистки, по ее собственному утверждению, пришелся на советские годы:

Тут и бесчисленные концерты в Москве (иной раз по три выступления за один вечер), и множество гастрольных поездок, и существенное обновление репертуара, и стремление найти новые жанры концертных выступлений (ансамбли арф), и творческая дружба с замечательными певцами, артистами драмы и балета [Эрдели 2015, 124].

Новаторской практикой, внедренной К. А. Эрдели в сфере исполнительства, стали впервые введенные ею в России в 1900-х гг. сольные арфовые концерты. Ранее арфисты принимали участие лишь в сборных программах, даже если те анонсировались как сольные.

Примером может служить концертная деятельность солистки оркестра Большого театра, профессора Московской консерватории Иды Ивановны Эйхенвальд<sup>2</sup>, расцвет которой пришелся на последние десятилетия XIX в. М. А. Фёдорова [Фёдорова 2018], впервые предпринявшая попытки анализа выступлений арфистки на эстраде, отмечала, что

чаще всего в прессе такие концерты представлялись читателям как сольные концерты Иды Ивановны, однако назвать их сольными в современном понимании нельзя. В них почти всегда принимали участие и другие музыканты. В свою очередь это не подразумевало исполнение ансамблей с участием арфы, но, безусловно, и не исключало совместной игры <...> По сути, это был род сборных, составных концертов из нескольких исполнителей, но не сольных [Фёдорова 2018, 53–54].

Причиной отсутствия такого рода арфовых программ стал крайне ограниченный круг пригодных для исполнения на эстраде сочинений. Число композиторов, произведения которых звучали со сцены, «сводилось к трем-четырем именам» [Фёдорова 2018, 56]. Таким образом,

---

<sup>2</sup> Ида Ивановна Эйхенвальд (1842–1917) — русская арфистка немецкого происхождения, педагог. В 1861 г. переехала в Россию. Солостка оркестров Мариинского и Большого театров. Первый профессор по классу арфы Московской консерватории.

за скудностью музыкальной литературы арфисты просто не имели возможности составить наполненную сольную программу.

Ксения Александровна стала первой арфисткой, которая смогла не только выстроить полноценный концертный репертуар, привлечь публику на свои выступления, но и удержать ее, сделать постоянной посетительницей арфовых концертов. Внедренная ею исполнительская практика стала своего рода новаторством не только в отечественном арфовом искусстве, но и в музыкальной культуре нашей страны в целом.

Со временем репертуар арфистки трансформировался как качественно, так и количественно. Полностью сформировавшимся его можно считать к тридцатым годам прошлого столетия. Однако направление творческого поиска, выраженное в максимальном расширении круга сочинений, пригодных для исполнения на эстраде, и кардинальной смене сложившихся к тому моменту программных стереотипов, было определено уже в начале XX в.

Фактически на этот же период пришлось и начало активной сольной карьеры К. А. Эрдели, которое, к тому же, было озаглавлено полным отказом арфистки от большинства сочинений, составлявших тогда основу созданного для данного инструмента концертного репертуара.

Напомним, что в конце XIX — начале XX столетий литература для арфы состояла преимущественно из виртуозных, но достаточно несовершенных в художественном отношении произведений арфистов-исполнителей. Число оригинальных сочинений, созданных профессиональными композиторами для названного инструмента, было весьма ограниченным. В связи с этим К. А. Эрдели предпринимала активные попытки обогащения репертуара переложениями как для арфы соло, так и для камерных составов с участием данного инструмента. Позднее арфистка отмечала:

С этого времени транскрипции фортепианных миниатюр начинают играть пусть еще не главную, но уже достаточно значительную роль в моем репертуаре. Сейчас я думаю, что мой протест против репертуара XIX века был, пожалуй, чересчур категоричным, но обновление его, замена эффектных, но мало-содержательных чисто арфовых пьес произведениями мировой классики (пусть даже в переложениях) были необходимы [Эрдели 2015, 123].

Так началась масштабная работа по созданию транскрипций для арфы, осуществляемая К. А. Эрдели и привлеченными ею к данной деятельности музыкантами на протяжении всей дальнейшей творческой жизни ар-

фистки. Постепенно все более значимое место в ее концертных программах стали занимать переложения произведений выдающихся композиторов: П. И. Чайковского М. П. Мусоргского, А. Г. Рубинштейна, А. К. Лядова, К. Дебюсси, Ф. Мендельсона и других, для арфы соло и ансамблей с участием арфы.

Следует обратить внимание, что камерное исполнительство являлось одним из основных, если не главным, направлением концертной деятельности К. А. Эрдели. Она считала, что

арфе исторически и по природе своей свойственно быть аккомпанирующим инструментом [Эрдели 2015, 128].

Среди партнеров арфистки на протяжении длительной исполнительской карьеры были выдающиеся отечественные музыканты — Н. А. Обухова, И. С. Козловский, П. М. Норцов, В. В. Борисовский, А. В. Вержбилович, О. В. Гзовская и многие другие.

Транскрипции для ансамблей с участием арфы составляли три четверти репертуара Ксении Александровны. Значительная часть из них, около 250 миниатюр из числа, близкого к трем сотням камерных произведений, регулярно исполняемых арфисткой на эстраде, была осуществлена для голоса в сопровождении названного инструмента, поскольку, по мнению К. А. Эрдели,

вокальное искусство является любимым искусством нашего слушателя [Эрдели 2015, 131].

Отметим здесь и значительное преобладание в ее репертуаре обработок сочинений русских композиторов.

Как видно, Ксения Александровна, активно пропагандирующая свой инструмент, тонко чувствовала генетическое тяготение широкого советского слушателя к песенной природе музыкального искусства. Стремясь перевести арфу из категории доступного лишь избранным аристократического инструмента в разряд близких и любимых всеми без исключения тембров, а также сделать ее неотъемлемой частью советского искусства, во многом опирающегося на музыкальные потребности вновь образующегося общества, она обогащала свои концертные программы вокальными сочинениями.

Не менее значительным направлением в формировании репертуара К. А. Эрдели было исполнение произведений современных профессио-

нальных композиторов для арфы, среди которых — сочинения М. Равеля, Ш. М. Видора, С. С. Прокофьева.

«Интродукция и Allegro»<sup>3</sup> Равеля была впервые исполнена Ксенией Александровной в нашей стране в 1909 г., спустя два года после мировой премьеры, осуществленной французской арфисткой Мишлен Кан (*Michelin Caen*)<sup>4</sup>. К. А. Эрдели вспоминала, что инициатором исполнения ею данного сочинения был Александр Ильич Зилоти, приславший арфистке летом 1908 г. его рукописный экземпляр. Она отмечала:

Много пришлось потрудиться, разучивая партию, столь резко отличающуюся от той арфовой музыки, которую мне до тех пор приходилось играть [Эрдели 2015, 58].

Итак, первое исполнение названного произведения на российской земле состоялась 3 января 1909 г. в одном из концертов А. И. Зилоти. «Интродукция» и ее исполнительница имели шумный успех как у публики, так и у критики, полностью оправдав наметившуюся тенденцию к применению арфы в произведениях современных композиторов.

К советским премьерам, осуществленным Эрдели, можно отнести Вариации на тему В. А. Моцарта М. И. Глинки<sup>5</sup>, Фантазию Л. Шпора<sup>6</sup>, Концерт для арфы *B-dur* Г. Ф. Генделя<sup>7</sup>. Все названные сочинения имеют в нашей стране длительную исполнительскую судьбу и по сей день звучат на эстраде.

Пополнение круга концертных сочинений новинками, созданными современными зарубежными композиторами и арфистами-исполнителями, стало еще одним ведущим вектором в построении репертуара К. А. Эрдели. Она вела обширную переписку с выдающимися иностранными коллегами, среди которых — А. Ренье<sup>8</sup>, М. Турнье<sup>9</sup>, М. Гранжани<sup>10</sup>,

<sup>3</sup> Равель М. Интродукция и Allegro для арфы, флейты, кларнета и струнного квартета *Ges-dur*.

<sup>4</sup> Мишлен Кан (*Michelin Caen*) (1889–1987) — французская арфистка и пианистка. Профессор *École Normale de Musique de Paris «Alfred Cortot»*.

<sup>5</sup> Глинка М. И. Вариации на тему В. А. Моцарта *Es-dur* для арфы или фортепиано.

<sup>6</sup> Шпор Л. Фантазия *c-moll* op. 35 для арфы.

<sup>7</sup> Гендель Г. Ф. Концерт для органа или арфы с оркестром *B-dur* op. 4, № 6, HWV 294.

<sup>8</sup> Генриетта Ренье (*Henriette Renié*, 1875–1956) — французская арфистка, композитор и педагог.

<sup>9</sup> Марсель Люсьен Турнье (*Marcel Lucien Tournier*, 1879–1951) — французский арфист, композитор, педагог. Солист оркестра Парижской оперы. Профессор Парижской консерватории. Создал множество произведений для арфы, а также камерные и симфонические сочинения.

<sup>10</sup> Гранжани Марсель (*Marcel Georges Lucien Grandjany*, 1891–1985) — американский арфист, педагог французского происхождения. Вел активную сольную концертную

К. Сальседо<sup>11</sup>, Л. Паскуали<sup>12</sup> и другие. Основной темой переписки являлся обмен произведениями для арфы.

В архивном фонде К. А. Эрдели в РНММ сохранился французский оригинал письма Лианы Паскуали, адресованного арфистке. Его содержание составляют именно вопросы обмена арфовыми нотами. Ниже представлен перевод письма, осуществленный автором данной публикации:

Дорогая мадам Эрдели.

<...> Я возобновляю свои обращения к Вам, полные благодарности за присланные ноты, которые доставили мне большое удовольствие и обогатили мою музыкальную библиотеку.

Я обнаружила в ней значительные пробелы в отношении русской музыки. Мне бы очень хотелось, и я была бы очень признательна, если бы Вы мне прислали<sup>13</sup> некоторые ноты из прилагаемого мною списка.

- Глинка — Балакирев «Жаворонок»<sup>14</sup>.

Заранее Вас благодарю, дорогая мадам, и, в свою очередь, предлагаю Вам услуги по пересылке нот итальянских или французских композиторов, которые Вы пожелаете<sup>15</sup>.

В результате активного эпистолярного общения К. А. Эрдели с зарубежными коллегами отечественные арфисты получили возможность исполнять сочинения Ж. Тайфер, П. Хиндемита, А. Русселя, Н. Рота, а также своих соратников по арфовому искусству — Гранжани и Сальседо, что являлось предметом профессиональной гордости Ксении Александровны.

---

деятельность. Профессор Джульярдской школы музыки.

<sup>11</sup> Карлос Сальседо (Salzedo Carlos, 1885–1961) — американский арфист французского происхождения. С 1901 концертировал как солист по странам Европы. Солист оркестров «Ассоциации обладателей первых премий Парижской консерватории», «Метрополитен-опера». Президент Национальной ассоциации американских арфистов. Преподавал в Джульярдской школе музыки и Кёртисовском институте музыки.

<sup>12</sup> Лиана Паскуали (Liana Pasquali, 1915–2010) — румынская арфистка итальянского происхождения. Профессор Бухарестской консерватории, основатель национальной румынской школы игры на арфе.

<sup>13</sup> Паскуали Л. Письмо К. А. Эрдели. [Дата письма не установлена]. РНММ. Ф. 347. № 672. Л. 21.

<sup>14</sup> В оригинале письма другие произведения (кроме «Жаворонка») не указаны. Возможно, имелось в виду, что в каждом письме Паскуали просила прислать ей что-либо, это и составляло список. — Прим. автора.

<sup>15</sup> Паскуали Л. Письмо К. А. Эрдели. [Дата письма не установлена]. РНММ. Ф. 347. № 672. Л. 21 об.

О значительном обновлении репертуара советских арфистов она сообщила в письме к М. Э. Гольдштейну<sup>16</sup>, приславшему исполнительнице из Германии в качестве новинки «Венгерскую рапсодию» М. Б. Тойман–Шетохиной; посылка вызвала ее негодование:

Пьесу Т[ойман] — Шетохиной я знала 100 лет тому назад, мне кажется, она сама мне ее играла, только не помню в каком городе, кажется, в Киеве, куда я ездила на гастроли с В. И. Сафоновым. Пьеса у меня не сохранилась, так как в 18-м году погибла вся моя квартира и мой архив.

Откровенно говоря, репертуар, объявленный в этом каталоге<sup>17</sup>, мне знаком более 50 лет тому назад, и сейчас особого интереса не представляет. Пьесы Баха, Генделя, Скарлатти и другая старинная классика, а также Шпор, Лист у нас есть. Но мы сейчас увлекаемся новой музыкой, небольшое количество пьес нам удалось получить из Парижа, Лондона, Милана, Нью-Йорка, Румынии и др.<sup>18</sup>

Максимально активным периодом сотрудничества с зарубежными арфистами, продолжавшегося на протяжении фактически всей творческой деятельности, Ксения Александровна называла конец 20-х — начало 30-х гг. прошлого столетия. В нашей стране это было время начинавшегося «закручивания гаек», производимого государственным репрессивным маховиком абсолютно во всех областях, тем более в сфере общения с представителями иностранных государств. Поразительно, что в указанные годы К. А. Эрдели находила возможность не только для выживания в сложнейших политических и экономических условиях, но и для активной деятельности на ниве своего искусства, в том числе с целью обновления все еще достаточно ограниченного в то время круга концертных сочинений для арфы.

В этот же период полностью определился программный принцип выступлений исполнительницы. Ксения Александровна отмечала:

Я беру на себя смелость утверждать, что в построении программ арфовых концертов мною было сказано новое слово [Эрдели 2015, 126–127].

<sup>16</sup> Михаил Эммануилович Гольдштейн (1917–1989) — композитор, скрипач, педагог. В 1964 г. переехал в Германию. С 1969 преподавал в Гамбургской Высшей школе музыки.

<sup>17</sup> Речь идет о каталоге пьес для арфы, вышедших в свет в издательстве Zimmermann, размещенном на последней странице издания.

<sup>18</sup> Эрдели К. А. Письмо М. Э. Гольдштейну 18 февраля 1965 г. РНММ. Ф. 347. № 783. Л. 11 об.



Новация заключалась в строгом подчинении репертуара того или иного выступления выбранной тематике — например, творчеству одного из композиторов, русской, французской или старинной музыке.

Ниже приведена программа сольного концерта арфистки, состоявшегося в 1948 г. в Центральном Доме Красной Армии, наглядно иллюстрирующая вышеназванный подход:

#### ПРОГРАММА <sup>19</sup>

Фестиваль мастеров искусств к 30-летию Советской армии.  
Творческие отчеты профессоров МГК им. П. И. Чайковского.  
Заслуженный деятель искусств профессор К. А. Эрдели.

#### I отделение

И. С. Бах — А. И. Зилотти — Органная прелюдия;

Й. Гайдн — Адажио;

Х. Глюк — И. Брамс — Гавот;

Ф. Мендельсон — Прелюдия;

Э. Григ — Романс;

Ш. Гуно — Е. А. Вальтер-Кюне — Фантазия «Фауст»

Исполняет К. А. Эрдели

Г. Доницетти — Ария из оперы «Любовный напиток»;

Дж. Россини — Канцонетта из оперы «Севильский цирюльник»;

Исполняют К. А. Эрдели

и Заслуженный артист РСФСР А. И. Орфёнов <sup>20</sup>.

#### II отделение

М. И. Глинка — «Жаворонок»;

А. П. Есаулов — «Старинный вальс»;

А. С. Грибоедов — Два вальса;

П. И. Чайковский — «Далёкое прошлое»;

А. Г. Рубинштейн — Мелодия;

Р. М. Глиэр — Экспромт.

Исполняет К. А. Эрдели

<sup>19</sup> РГАЛИ. Ф. 2190. Оп. 2. Ед. хр. 380. Л. 1, 2.

<sup>20</sup> Анатолий Иванович Орфёнов (1908–1987) — русский и советский оперный певец, педагог. Солист Большого театра, художественный руководитель вокальной группы Всесоюзного радио, заведующий оперной группой Большого театра. Доцент Музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Преподавал в Каирской и Братиславской консерваториях. Заслуженный артист РСФСР. Лауреат Сталинской премии второй степени.

М. И. Глинка — «Сомнение»;  
 П. И. Чайковский — Романс Полины из оперы «Пиковая дама».  
 Исполняют К. А. Эрдели и солистка ГАБТ Л. Ельчанинова<sup>21</sup>.  
 Вступительное слово — Доброхотов.

Первое отделение концерта целиком посвящено зарубежной музыке, второе — русской. Оба они включали как произведения для арфы соло, основную часть которых составляли переложения, осуществленные арфисткой, так и вокальные миниатюры, обработка которых, за исключением «Сомнения» М.И.Глинки, тоже принадлежала К.А.Эрдели. Мы видим, что программа каждого отделения концерта была тематически выдержана, в нее входили сольные и камерно-вокальные произведения — это способствовало привлечению дополнительного внимания публики к концертам арфистки.

Следует отметить, что значительное количество переложений, осуществленных К.А.Эрдели, было опубликовано. Однако при жизни исполнительницы вышли в свет лишь транскрипции, созданные ею для арфы соло. Скромное начало публикациям сочинений и обработок, входивших в репертуар исполнительницы, осуществленных как ею самой, так и другими музыкантами для ансамблей арф и ансамблей с участием арфы, было положено лишь в последние годы<sup>22</sup>.

Документы, хранящиеся в Архиве Московской государственной консерватории, позволяют установить перечень подготовленных к печати, но так и не изданных работ арфистки, основную часть которых составляют именно переложения для камерных составов:

### Подготовлены к печати

1. Вагнер — Эрдели. Концертная пьеса на тему оперы «Тангейзер»
2. В. Н. Цыбин. Концерт для арфы с квартетом. Редакция, каденция и финал К. А. Эрдели<sup>23</sup>.
3. Романсы и арии в сопровождении арфы. Редакция и обработка аккомпанемента К. А. Эрдели:
  - а) сборник из произведений русских классиков;

<sup>21</sup> Лариса Петровна Ельчанинова (1909–?) — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра, Московской филармонии.

<sup>22</sup> Ансамбли для голоса и арфы / составление и редакция: М. М. Подгузова; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 40 с.; Арфа. Ансамбли. Хрестоматия. Выпуск 1 / сост. М. М. Подгузова. Москва: Композитор, 2008. 100 с.

<sup>23</sup> Личное дело профессора Эрдели К. А. АМГК. Ф. 2. Оп. 24. Ед. хр. 1693. Л. 66.

- б) сборник из произведений старинных русских авторов — Варламова, Гурилёва, Даргомыжского, Яковлева и др.;
  - в) сборник из произведений западных классиков.
4. Дуэты для 2-х арф в редакции К. А. Эрдели.
  5. Квартеты для 4-х арф<sup>24</sup>.

В сборник дуэтов, предлагаемых к изданию, планировалось включить переложения произведений как зарубежных, так и русских композиторов. Список этих переложений был найден в РНММ:

#### **Приготовленные для печати дуэты в редакции К. А. Эрдели**

Бетховен — Контрданс  
Боккерини — Менуэт  
Гайдн — Каприччио  
Чайковский — Песня без слов  
Аренский — Вальс  
Бах — Фейнберг — Ларго  
Глиэр — Четыре пьесы  
Гендель — Концерт  
Бах — Бурре  
Чайковский — Вальс из балета «Спящая красавица»<sup>25</sup>.

Авторы транскрипций в данном перечне не названы, указан лишь их редактор. Однако можно установить, что предполагаемое издание должно было содержать не только переложения К. А. Эрдели, но и других музыкантов. В их числе обработки Концерта Г. Ф. Генделя<sup>26</sup> и Вальса из балета П. И. Чайковского «Спящая красавица», осуществленные Н. Г. Парфёновым для дуэта арф.

Значительная часть наследия К. А. Эрдели в данной области требует публикации и введения в исполнительский обиход. Представляется, что остающиеся до настоящего времени в рукописях ансамблевые транскрипции и редакции исполнительницы были бы востребованы широким кругом современных арфистов.

Можно сделать следующий вывод: в рамках исполнительской деятельности К. А. Эрдели была проведена колоссальная работа по созданию нового концертного репертуара для арфы. Легкие для восприятия сольные

<sup>24</sup> Личное дело профессора Эрдели К. А. АМГК. Ф. 2. Оп. 24. Ед. хр. 1693. Л. 67.

<sup>25</sup> Репертуар К. А. Эрдели для исполнения по радио и телевидению. РНММ. Ф. 347. № 5077 а, № 8312. Л. 22.

<sup>26</sup> Гендель Г. Ф. Концерт для органа или арфы с оркестром *B-dur* op. 4, № 6, HWV 294.

пьесы, авторство которых принадлежит арфистам XIX столетия, полностью были заменены на транскрипции фортепианных миниатюр, сочинения современных исполнителей на инструменте и профессиональных композиторов.

Индивидуальными новациями арфистики в области отечественного арфового исполнительства стали впервые введенные ею сольные (в современном понимании) концерты, а также тематическая организованность их программ.

Концертная деятельность К. А. Эрдели, имевшая в своей основе векторы максимального обогащения и изменения сложившегося к моменту ее начала концертного репертуара в сторону преобладания в нем художественно ценных музыкальных сочинений, а также активной пропаганды инструмента и развития искусства игры на нем в нашей стране посредством организации исключительно арфовых концертов, не стала лишь ее индивидуальной практикой. Напротив, она дала старт тенденциям дальнейшего качественного роста отечественного исполнительства на инструменте, которые были развиты и достигли значительного прогресса в творчестве выдающихся арфистов — М. А. Корчинской, М. Д. Гореловой, Н. Г. Парфёнова, В. Г. Дуловой.

## Аббревиатуры

АМГК — Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского  
 Мосгубрабис — Московский губернский профессиональный союз работников искусств.

РНММ — Российский национальный музей музыки.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

## Список рукописных источников

Личное дело профессора Эрдели К. А. АМГК. Ф. 2. Оп. 24. Ед. хр. 1693. 126 л.

От шефкомиссии Добровольного шефского общества над деревней Мосгубрабиса за безвозмездное участие в концерте 14 января 1926 года Адрес. РНММ. Ф. 347. № 5215. 1 л.

*Паскуали Л.* Письмо К. А. Эрдели [Дата письма не установлена]. РНММ. Ф. 347. № 672. Л. 21–21 об.

Репертуар К. А. Эрдели для исполнения по радио и телевидению. РНММ. Ф. 347. № 5077 а, № 8312. 22 л.

*Эрдели К. А.* Письмо Л. А. Кассило 2 февраля 1948 года. РГАЛИ. Ф. 2190. Оп. 2. Ед. хр. 380. 2 л.

*Эрдели К. А.* Письмо М. Э. Гольдштейну 18 февраля 1965 года. РНММ. Ф. 347. № 783. Л. 11–11 об.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Фёдорова 2018 — *Фёдорова М. А.* История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2018. 241 с.
- [2] Эрдели 2015 — *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. Санкт-Петербург: Люмьер. 2015. 196 с.

## References

- [1] Fedorova, Mariya A. (2018). *Istoriya klassa arfy Moskovskoy konservatorii (po arkhivnym materialam)* [History of the harp class of the Moscow Conservatory (based on archival materials)]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02. Moscow State Tchaikovsky Conservatory responsible organization. Moscow, 241 pp. (in Russian, unpublished).
- [2] Erdeli, Ksenia (2015). *Arfa v moey zhizni* [Harp in my life]. St. Petersburg: Lyumèr. 196 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 18.10.2023; одобрена после рецензирования: 02.11.2023; принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 18.10.2023; approved after reviewing: 02.11.2023; accepted for publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья  
УДК 78.07+785  
doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.008

## Исполнительская деятельность Елены Гилельс (к 75-летию со дня рождения)

*Олег Павлович Бадалов*

Фонд содействия сохранению творческого наследия Эмиля Гилельса,  
Москва, Россия  
oleg\_badalov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2706-1458>

**Аннотация.** В статье воссоздана творческая биография заслуженной артистки РФ Елены Эмильевны Гилельс (1948–1996). Материалом исследования послужили периодические источники, данные архива семьи пианистки, воспоминания современников, неизвестные до настоящего времени в России зарубежные рецензии на ее концерты. Анализ документов позволил выявить три периода исполнительской деятельности пианистки: первый (1966–70) — репрезентация на советской и мировой сценах, второй (1971–90) — время наивысших творческих свершений в сольном и камерном исполнении, третий (1991–96) — завершающий. Изучение аудиозаписей Е. Гилельс каждого из периодов позволило охарактеризовать особенности исполнительского стиля.

Творческая деятельность Елены Гилельс как пианистки-солистки, участницы камерных ансамблей рассматривается автором как комплексный феномен, развивавшийся в социокультурном контексте своего времени. Делается вывод о том, что, получив образование у ярчайших представителей Московской и Ленинградской фортепианных школ, находясь в сфере творческого притяжения своего отца — выдающегося пианиста, признанного во всем мире, Е. Гилельс внесла весомый вклад в развитие фортепианной культуры, выступая в СССР и постсоветской России, а также достойно представляя русскую фортепианную школу в многочисленных зарубежных турне.

**Ключевые слова:** *Елена Гилельс, репертуар, исполнительство, фортепианный дуэт, гастрольная деятельность, московская фортепианная школа*

**Для цитирования:** *Бадалов О. П.* Исполнительская деятельность Елены Гилельс (к 75-летию со дня рождения // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 150–168. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.008>

© Бадалов О. П., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.008

## **Elena Gilels' Performing Activities (To the 75<sup>th</sup> Anniversary)**

*Oleg P. Badalov*

Emil Gilels Foundation, Moscow, Russia

oleg\_badalov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2706-1458>

**Abstract.** The article recreates the artistic biography of a representative of the Gilels musical dynasty, Honored Artist of the Russian Federation Elena Emiliievna Gilels, and gives an analysis of her performing activities. The research material includes periodical sources, archival materials from the pianist's family, memoirs of contemporaries, and foreign reviews of E. Gilels' concerts, unknown in Russia until now. The analysis of the sources made it possible to identify three periods of the pianist's performing activity: the first (1966–70) — the pianist's representation on the Soviet and world concert halls, the second (1971–90) — the time of the highest creative achievements in solo and chamber performance, and the third (1991–96) — the final stage. The study of audio recordings of E. Gilels from each of the three periods of creative activity allowed the authors to identify the features of the pianist's performing style. The creative activity of E. Gilels as a solo pianist, member of chamber ensembles, and an active figure in world of piano performance is considered by the author as a complex phenomenon, which developed in the sociocultural context of the time. The author concludes that having been educated by the brightest representatives of the Moscow and Leningrad piano schools, being in the sphere of creative attraction of her father, one of the outstanding pianists in the world, E. Gilels made a significant contribution to the development of piano culture, performing in the USSR and post-Soviet Russia, and also worthily representing the Russian Piano Tradition on numerous foreign tours.

**Keywords:** *Elena Gilels, repertoire, performance, piano duet, touring activity, Moscow Piano School*

**For citation:** Badalov, Oleg P. Elena Gilels' Performing Activities (To the 75th Anniversary). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 150–168. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.008>

© Oleg P. Badalov, 2024

## Исполнительская деятельность Елены Гилельс (к 75-летию со дня рождения)

*Есть ли у художника личная биография,  
кроме той, что в ремесле?*

М. Цветаева<sup>1</sup>

Одной из ведущих пианисток поколения советских музыкантов, вышедших на международную сцену в конце 1960-х гг., была Елена Эмильевна Гилельс (1948–1996). Ее исполнительская деятельность началась в период учебы в Московской консерватории (класс профессора Я. Флиера); время пребывания Е. Гилельс в Ленинградской консерватории (1976–80) в качестве ассистента-стажера профессора П. Серебрякова, а после его ухода из жизни — профессора Г. Федоровой, совпало с международным успехом ее аудиозаписей и значительными свершениями в сольном и ансамблевом исполнительстве. Е. Гилельс — солистка Московской государственной филармонии, заслуженная артистка Российской Федерации — была известна на родине, прежде всего, благодаря выступлениям в составе фортепианного дуэта вместе с отцом. Между тем, она осуществляла значительную концертную деятельность за рубежом в сфере сольного и камерного исполнительства, сотрудничала с выдающимися дирижерами (К. Бём, Л. Маазель, П. Ардженто, С. Одзава, К. Аббадо и др.), о чем было неизвестно в России<sup>2</sup>. При жизни Е. Гилельс о ее успешных выступлениях в Европе было упомянуто в кратком информационном сообщении журнала «Советская музыка»<sup>3</sup> за 1976 г.; несколько строк в справочнике «Современные пианисты»<sup>4</sup> ограничивали знакомство советской аудитории с творческим обликом пианистки.

---

<sup>1</sup> Цветаева Марина Ивановна. Проза. Москва: АСТ, 2000. С. 248.

<sup>2</sup> География гастролей Е. Гилельс включала следующие страны: Австрия, Бельгия, Бразилия, Великобритания, Венгрия, Германия, Дания, Ирландия, Италия, Испания, Македония, Нидерланды, Новая Зеландия, Норвегия, Польша, Румыния, Словения, США, Таиланд, Турция, Уругвай, Финляндия, Франция, Чехия, Япония.

<sup>3</sup> Советская музыка и музыканты на эстрадах и сценах мира // Советская музыка. 1976. № 3 (448). С. 135.

<sup>4</sup> Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. Москва : Советский композитор, 1990. С. 222.





*Ил. 1.* Сольный концерт Елены Гилельс в Палаццо Киджи-Сарачини. Сиена, Италия. 20 февраля 1976 года

*Fig.1.* Elena Gilels' recital at Palazzo Chigi-Saracini. Siena, Italy. February 20, 1976

Несмотря на значительные достижения, исполнительское творчество Е. Гилельс до сих пор не стало предметом научного исследования. Первые шаги в преодолении сложившейся ситуации сделаны автором настоящей статьи, обобщившим основные вехи трагически недолгого жизненного пути пианистки [Бадалов 2022, 1198–1202]. Данная публикация посвящена изучению гастрольной деятельности и исполнительского наследия Е. Гилельс; главные задачи работы — создание периодизации исполнительской деятельности пианистки, формирование представления о значении ее творчества в развитии музыкальной жизни России и зарубежья; выявление основных черт исполнительского стиля.

\* \* \*

Впервые на профессиональной сцене Елена выступила 27 января 1966 г. с филармоническим оркестром под управлением М. Павермана в Свердловске, где «исполнила блестяще» Рапсодию на тему Паганини С. Рахманинова [Паверман 1999, 173]. 7 февраля это сочинение было повторено в Минске (дирижер Н. Ярви). Первый сольный концерт Елены состоялся 23 апреля 1967 г. в Ярославской филармонии<sup>5</sup>. Выступления в СССР стали основой для зарубежного дебюта Е. Гилельс 16 августа 1967 г. на Седьмом Международном фестивале в Ментоне (Франция)<sup>6</sup>. Концерт имел хорошие отзывы критиков:

талант Елены Гилельс многообещающий, хотя еще рано сравнивать ее с отцом, но уже теперь ее игра, точно рассчитанная сила звучности и ее разнообразие, отличная техника <...> позволяют предсказать молодой пианистке прекрасное будущее<sup>7</sup>.

Успешное выступление Елены на фестивале вызвало интерес зарубежных импресарио, на ее имя в Госконцерт стали поступать заявки. Ввиду того, что Е. Гилельс была студенткой консерватории, ее полноценная концертная деятельность была невозможна. Прогнозируя ее разовые выступления, стремясь упорядочить их финансовую составляющую, коллегия Министерства культуры СССР утвердила

в порядке исключения <...> (оплату выступлений. — О. Б.) пианистки — студентки Московской государственной консерватории Е. Э. Гилельс — по низшей ставке инструменталиста солиста первой категории, т. е. в размере 10 руб. 50 коп.<sup>8</sup>

Выступив 1 января 1968 г. в Праге с Первым концертом П. Чайковского (дирижер Й. Сук), Елена продемонстрировала

<sup>5</sup> Программа концерта 23 апреля 1967 г.: И. С. Бах. Хроматическая фантазия и fuga; Г. Гендель. Чакона G-dur; М. Клементи. Соната op. 40 №3; Р. Шуман. Вариации на тему К. Вик, Арабески; С. Прокофьев. Соната № 2, Adagio из балета «Золушка»; С. Рахманинов. Прелюдия op. 23 c-moll; А. Скрябин. Прелюдия D-dur.

<sup>6</sup> Программа выступлений Е. Гилельс в Ментоне: Г. Гендель. Чакона G-dur; Р. Шуман. Арабески и Вариации на тему К. Вик; М. Клементи. Соната op. 40 №3; Ф. Лист. Испанская рапсодия; С. Прокофьев. Соната №3; фортепианный квартет g-moll В. А. Моцарта KV 478.

<sup>7</sup> Au Festival de Musique de Menton // Nice-Matin. 1967. 21 août.

<sup>8</sup> Решение коллегии Министерства культуры СССР от 15 декабря 1967 г. 2 л.

масштабность и благородную сдержанность, широкое дыхание [Самойло 1968, 3].

В 1969 г. состоялся гастрольный тур Государственного академического симфонического оркестра (ГАСО) под управлением Е. Светланова по Северной Америке. Среди солистов, участвовавших в гастролях, были признанные мастера Э. Гилельс, Л. Коган, М. Ростропович; в числе надежд отечественного исполнительского искусства — Г. Соколов, В. Третьяков и Е. Гилельс. Американский дебют Елены состоялся 16 февраля 1969 г. в Карнеги-холле с Первым концертом П. Чайковского. «Советская культура» упомянула о Елене в информационном сообщении о гастролях ГАСО:

Советский оркестр при переполненном зале дал 12 концертов <...> успех оркестра в равной мере разделили <...> молодые музыканты Виктор Третьяков, Григорий Соколов и Елена Гилельс [Аничкин 1969, 1].

В «Нью-Йорк таймс» Елене были посвящены две статьи. Первая, анонсирующая выступление, давала общую информацию о пианистке; она интересна высказыванием Э. Гилельса о том, что со дня дебюта в Свердловске Елена значительно эволюционировала как исполнитель<sup>9</sup>.

Вторая статья — развернутая рецензия на состоявшийся концерт, где автор характеризует Елену как «энергичную пианистку», которая «обладает интеллектуальными и техническими средствами для того, чтобы сформировать свою публику»; пишет о ее «громоподобных двойных октавах первой и третьей частей», указывая, что «гибкая, часто довольно ловкая техника не позволяла ее тону становиться стеклянным и резким в самых громких пассажах». Отдельно был отмечен лиризм исполнения, который «многообещающе расцвел в первой каденции, а затем и в *Andantino*» [Henahan 1969, 28].

Представление об исполнительстве Е. Гилельс начального периода творчества дает запись Первого концерта П. Чайковского с концерта ГАСО под руководством Е. Светланова в Москве 20 февраля 1968 г. Диск был издан «Мелодией» в 2008 г. к 80-летию дирижера<sup>10</sup>. Несмотря на отсутствие опыта игры с таким коллективом, как ГАСО, Елена справилась

---

<sup>9</sup> Whitman A. For Gilels: Like Father, like Daughter // The New York Times. 1969. 14 february.

<sup>10</sup> Концерт Государственного академического симфонического оркестра под управлением Евгения Светланова, 20 февраля 1968 г. (live) 2 CD / MEL CD 1001471, 2008.

со своими задачами, что засвидетельствовал год спустя американский рецензент:

«тинейджер по имени Елена Гилельс выстояла против монстра <...>, не позволила концерту Чайковского пересилить себя» [Henahan 1969, 28 (перевод автора статьи)].

28 октября 1969 г. состоялся «блестящий дебют Елены Гилельс в Париже», где в Театре Елисейских полей она исполнила Третий концерт Л. Бетховена (дирижер Ш. Брюк), продемонстрировав

глубину в чувствах, выраженных со скромностью, врожденную музыкальность<sup>11</sup>.

Помимо гастролей за пределами СССР в рассматриваемый период творчества Елена выступала в Москве, Ленинграде, Минске, Бресте, Тарту, Брянске, Экибастузе. Ее активное концертное выступление в 1966–70 гг. привлекло внимание Фонда имени Алекса де Вриза (Бельгия), в 1970-м отметившего Елену своей премией Prix Alex de Vries (организация сольных концертов и информационная поддержка). Фонд был создан в 1965 г. в Антверпене в память о бельгийском пианисте Алексе де Вризе его вдовой Дениз Толковски. Деятельность Фонда распространялась на весь мир, он имел филиалы в США, Японии, Германии, поддерживая артистов из разных стран в начале их карьеры. Из советских музыкантов того времени, кроме Е. Гилельс, среди стипендиатов Фонда были Марина Хвятия (1969), Татьяна Харченко (1975), Владимир Виардо (1976)<sup>12</sup>.

Присуждение премии Фонда завершает первый период исполнительской деятельности Е. Гилельс. Второй период охватывает 1971–90 гг. и характеризуется интенсивным накоплением концертного репертуара<sup>13</sup>,

<sup>11</sup> *Tolkovsky D. Briljant debuu van Elena Gilels in Parijs // De Nieuwe Gazet. 1969. 19 november.*

<sup>12</sup> *Consonant: Maandelijks muziekmagazine. 1976. December. Nummer 4. Editor D. Tolkowsky.*

<sup>13</sup> Р. Шуман. Крейслериана (1970); В. А. Моцарт. Двойной концерт, Л. Бетховен. Сонаты №№17, 21, 30, Ф. Шопен. Фантазия (1971); В. А. Моцарт. Концерт № 27 (1974); Ф. Шопен. Баллада № 2, Скерцо № 2 (1975); В. А. Моцарт. Рондо для фортепиано с оркестром, Й. Гайдн. Концерт G-dur (1978); Р. Шуман. Концерт a-moll; М. Мусоргский. Картинки с выставки (1979); В. А. Моцарт. Концерт № 23 (1981); Л. Бетховен. 15 вариаций с фугой, Соната № 32 (1984); Л. Бетховен. Сонаты №№ 12, 18, 26 (1985); Ф. Шопен. Соната № 3 (1986); П. Чайковский. Концерт №2 (1989); Ф. Шуберт. Фантазия «Скиталец», П. Чайковский. Тема с вариациями ор. 19 № 6, Л. Бетховен. Концерт №5 (1990); В. А. Моцарт. Концерт № 26 (1991).

кристаллизацией творческой индивидуальности, широкой географией гастролей, записью дисков в СССР и Германии. Рассмотрим основные вехи второго периода.

15–30 ноября 1972 г. Е. Гилельс приняла участие в Третьем Международном конкурсе пианистов в Монтевидео. Это был первый выезд советских исполнителей в столицу Уругвая. Конкурс был достаточно сложным, о чем свидетельствует программа, представленная Еленой<sup>14</sup>. Первую премию жюри разделило между Владимиром Бакком (класс Я. Зака) и Юрием Слесаревым (класс В. Мержанова). Елене Гилельс была присуждена Пятая премия. Приказом Министра культуры СССР лауреатам была объявлена благодарность «в связи с успешным выступлением на конкурсе»<sup>15</sup>.

Утверждению авторитета Е. Гилельс на европейской сцене способствовало участие в Зальцбургском фестивале (1972), на котором она вместе с отцом исполнила Двойной концерт (К. 365) В. А. Моцарта в сопровождении Венского филармонического оркестра (дирижер К. Бём). В начале 1950-х гг. Эмиль Гилельс исполнял Двойной концерт (дирижер К. Кондрашин) вместе с Я. Заком<sup>16</sup>. Однако именно в дуэте с дочерью интерпретация этого сочинения приобрела мировое признание.

По воспоминаниям П. Никитенко<sup>17</sup>, рождением этого дуэта артисты обязаны сыну Карла Бёма, который, побывав на концерте Елены, рассказал отцу об услышанном. Дирижер предложил Э. Гилельсу подготовить для фестиваля Двойной концерт вместе с дочерью [Никитенко 2022, 57]. Идея Бёма была созвучна истории создания этого произведения, написанного В. А. Моцартом для исполнения совместно с сестрой, которой предназначалась первая партия. Концерт был подготовлен Гилельсами с учетом этого обстоятельства: Эмиль Григорьевич исполнял партию второго рояля, Елена — первого.

<sup>14</sup> Программа конкурсного выступления Е. Гилельс: 1-й тур: Ф. Мендельсон. Серьезные вариации; С. Прокофьев. Соната № 3; 2-й тур: И. С. Бах. ХТК, 1-й том. Прелюдия и fuga № 24; Ф. Шопен. Этюд ор. 10 № 5; Ф. Лист. Трансцендентный этюд *f-moll*; К. Дебюсси. Этюд «Кварты»; 3-й тур: Л. Бетховен. Соната № 21; Р. Шуман. Крейсериана; А. Хачатурян. Токката; В. А. Моцарт. Фантазия *d-moll*; Финал: Л. Бетховен. Концерт № 3 (дир. Х. Лопес).

<sup>15</sup> Приказ министра культуры СССР от 18 декабря 1972 г. № 760. Об объявлении благодарности и установлении разовых концертных ставок лауреатам Международного конкурса пианистов в г. Монтевидео (Уругвай). 2 л.

<sup>16</sup> См.: Эмиль Гилельс в ансамблях. 4 CD. CD 1 / MEL CD 1002210. Мелодия, 2013.

<sup>17</sup> Пётр Порфирьевич Никитенко — физик, доктор физико-математических наук, профессор, муж Е. Э. Гилельс.

Критики, «единодушно подчеркивая безупречную ансамблевую игру солистов и оркестра», отметили, что «Елена ни на мгновение не оказалась в тени своего великого отца»<sup>18</sup>;

исполнение концерта превзошло все ожидания, было блистательным и одухотворенным, что соответствовало авторскому замыслу <...> Советским пианистам удалось достигнуть абсолютной слитности звучания сольных партий и оркестра<sup>19</sup>.

Убедиться в органичном слиянии двух роялей можно, прослушав запись, сделанную в 1973 г. на Deutsche Grammophon GmbH, которая переиздается до настоящего времени. Выдающаяся представительница французской фортепианной культуры Надя Буланже охарактеризовала запись Гилельсов как

редкое явление, он исполнен безукоризненно, с чувством, блеском<sup>20</sup>.

Важное место в исполнительской деятельности Е. Гилельс занимала программа из сочинений Ф. Шуберта для фортепиано в четыре руки, подготовленная вместе с отцом. Идея создания программы принадлежит менеджерам фирмы Polidor, решившим продлить коммерческий успех, который имел дуэт Гилельсов. Узнав, что Эмиль Григорьевич любит играть с Еленой в домашней обстановке четырехручные миниатюры Ф. Шуберта, называя их «мои маленькие лакомства», фирма инициировала запись этих произведений 17–21 июля 1978 г. в Западном Берлине [Никитенко 2022, 73]. Концертных планов на шубертовскую программу не было — запись планировалась как студийная работа с последующей реализацией на аудионосителях. Но в феврале 1981 г. Э. Гилельс перенес тяжелый инфаркт. Исходя из коммерческих соображений, Госконцерт не афишировал данный факт, способный негативно сказаться на заключении долгосрочных контрактов на гастроли и записи пианиста за пределами СССР.

В период реабилитации Э. Гилельса после болезни было принято решение заменить анонсированные программы дуэтами Ф. Шуберта, сведя

<sup>18</sup> Erfolg bei der Alex de Vries Fonds // *Suddeutsche Zeitung*. 1972. 1 September.

<sup>19</sup> Concert Mozart interprété par Emil et Elena Gilels // *Le Soir*. 1974. 17 octobre.

<sup>20</sup> Буланже Н. Письмо к Э. Г. Гилельсу. Париж, 1975. Декабрь. Цит. по: Баренбойм Л. Эмиль Гилельс. Творческий портрет артиста. Москва : Советский композитор, 1990. С. 172.

к минимуму сольные выступления. До конца 1981 г. Эмиль Григорьевич выступил в симфонических концертах (сольных не было вообще) лишь дважды, а шубертовская программа совместно с Еленой была исполнена в городах Чехии, Германии, Франции, Ирландии, Англии; в 1983 г. она исполнялась в Москве и Восточном Берлине, в 1984-м — в Наантали, Людвигсбурге и Москве [Федорович 2020, 526–527].

Отзывы критики были более чем одобрительные:

невозможно не восхищаться тем, как скрупулезно они следовали замыслу Шуберта <...> Безукоризненное техническое мастерство, чистота игры, убежденность в трактовке целого, собственные этим замечательным пианистам, не изменили им<sup>21</sup>.

О сольном исполнительстве Е. Гилельс второго периода творчества дает представление диск с произведениями Р. Шумана, записанный «Мелодией» в 1978 г.<sup>22</sup> Пианистка предстает мастером тонкой звукописи, что наиболее ярко проявилось в «Детских сценах». Она исполняет цикл очень осязаемо и отчетливо, ровно, четко выстраивая форму. В своем исполнении Е. Гилельс передает картины незамысловатого, наивного, простого детского восприятия мира, не стремится удивить трактовкой, а «дает слово» Р. Шуману, словно передавая взгляд композитора на своих детей и на самого себя в прошлом.

Успешные выступления в крупнейших центрах фортепианного исполнительства Западной Европы и США открыли перед Еленой двери лучших концертных залов<sup>23</sup>. Благодаря академизму исполнения, отсутствию театральных эффектов, которыми часто грешат молодые исполнители, искусство Е. Гилельс нашло отклик у японской аудитории. В программке одного из турне по Японии она была названа «цветком советского фортепианного мира». Елена осуществила четыре концертных турне в Стране Восходящего Солнца, что само по себе свидетельствует о ее большом успехе: 1978 г. — 10 сольных концертов<sup>24</sup>; 1984 г. — 5 концертов (4 соль-

<sup>21</sup> Franz Schubert à quatre mains // La Dernière Heure. 1983. 30 octobre.

<sup>22</sup> С10-09461-2. Мелодия, 1978. На диске «Елена Гилельс играет Р. Шумана» представлены «Детские сцены» ор. 15; Арабески ор. 18; Вариации на тему Andantino К. Вик из Сонаты № 3 фа минор ор. 14; Р. Шуман — Ф. Лист. «Посвящение» ор. 25, № 1.

<sup>23</sup> Е. Гилельс выступала в Королевском театре и Дворце изящных искусств в Брюсселе, Концертном зале «Финляндия» в Хельсинки, Концертном зале королевы Елизаветы в Антверпене, Театре Елисейских полей в Париже, Дворце изящных искусств в Шарлеруа, Большом дворце фестивалей в Зальцбурге, Метрополь-театре в Берлине, Ройял-фестивал-холле и Вигмор-холле в Лондоне и др.

<sup>24</sup> Были представлены две программы: 1 — Р. Шуман. «Детские сцены», Арабески, Вариации на тему К. Вик, «Порыв» из «Фантастических пьес»; С. Прокофьев. Соната № 2;

ных и 1 симфонический)<sup>25</sup>; 1990 г. — 12 сольных концертов<sup>26</sup>; 1991 г. — 8 симфонических концертов<sup>27</sup>.

В 1989 г. Е. Гилельс впервые гастролировала в Таиланде. В Бангкоке ее исполнение Двадцать седьмого концерта В. А. Моцарта (дирижер В. Овчинников) потрясло публику:

сердца аудитории она завоевала, играя вторую часть. Разве лишь сам Моцарт мог лучше выразить нежность и тоску, заключенные в прекрасной мелодии, так глубоко затронувшей чувства пианистки. Медленные части концертов — места обитания ангелов, и Елена была лишь в шаге от небес, когда пропускала каждую музыкальную фразу сквозь свою душу. Спустившись на землю, она буквально разожгла огонь в потрясающей третьей части концерта<sup>28</sup>.

Во втором периоде своего творчества Е. Гилельс много ездила по СССР (Россия, Белоруссия, Украина, Прибалтика), но особенно любила выступать в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Яркие воспоминания об особенностях гастролей на периферии оставил сокурсник Елены по консерватории В. Бакк:

гостиница — деревянный барак, удобства во дворе. <...> Выхожу на сцену и вижу поцарапанное старое пианино <...> Шарю ногами по полу, пытаюсь попробовать педали. Их нет! [Гаук 2009, 508].

Несмотря на малокомфортные условия концертирования, Елена не избегала утомительных поездок на Восток, хотя не понаслышке знала о состоянии провинциальных концертных площадок СССР и отношении к гастролирующим музыкантам на периферии [Горностаева 1991,

---

Ф. Лист. «Утешение № 3», Испанская рапсодия; 2 — Ф. Мендельсон. Серьезные вариации; С. Прокофьев. Сонатина, Соната №3; М. Мусоргский. «Картинки с выставки».

<sup>25</sup> Были исполнены: Л. Бетховен. Andante Favori, Сонаты №№ 17, 32, 15 вариаций с фугой, Концерт № 3; Р. Шуман. Крейслериана; С. Рахманинов. Прелюдии ор. 3 №2, ор. 32 №6, 12, ор. 23 №7, 10; М. Мирзоев. Прелюдия ор. 2 № 5, Интермеццо ор. 21 №7, Ноктюрн ор. 21 № 9, С. Прокофьев. Соната № 3.

<sup>26</sup> Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 30; Ф. Шуберт. Фантазия «Скиталец»; П. Чайковский. Тема с вариациями ор.19; С. Прокофьев. Соната № 2; Л. Бетховен. Сонаты №№ 17, 14; С. Рахманинов Прелюдии ор. 32 №№ 11, 12, ор. 23 №№ 5, 10; А. Хачатурян. Токката.

<sup>27</sup> Л. Бетховен. Концерт № 5.

<sup>28</sup> *Panichsrisk P. Mozart from the heart // The Nation (Bangkok Newspaper). 1989. 12 September (перевод автора статьи).*



187–190]. Она осознавала свою ответственность перед публикой, которая ждала ее концертов. В 1977 г. в одном из писем от слушателей Восточной Сибири ей писали:

огромный привет Вам от зрителей, остающихся жить воспоминаниями о Вашем выступлении в Ангарске. Ждем. Приезжайте [Сухиненко 1977, 2].

Третий период исполнительской деятельности Е. Гилельс охватывает 1990-е гг. В это время Госконцерт утратил монополию на советских артистов, которые сами стали формировать свои гастрольные маршруты. Организацией выступлений Елены стал заниматься «Совинарт». Пианистка осуществила концертные туры в Японии, Нидерландах и Испании, успешно выступила на международных фестивалях «Охридское лето» в Македонии и «Май Яначек» в Чехии<sup>29</sup>. Продолжались гастроли и в России. Журналист Н. Долгополов вспоминал о беседах с Еленой, которая

уверяла: интерес к классической музыке катастрофически упал. То ли шутила, то ли душу изливала: «Приезжаешь в какой-нибудь наш городок, выглядываешь перед выходом из-за кулис, а в зале человек 20–30» [Долгополов 2020, 201].

С начала 1990-х гг. заметное место в концертной деятельности Е. Гилельс заняло камерное музицирование: совместно с датской певицей Т. Бродсгаард (сопрано) были подготовлены романсы П. Чайковского, С. Рахманинова, “Mädchenblumen” Р. Штрауса, «Гадкий утенок» С. Прокофьева; дуэты Ф. Шуберта Елена исполняла с болгарской пианисткой М. Молловой, музыку П. Чайковского — с японской скрипачкой К. Нагатой. Эти программы звучали в 1991–94 гг. в Чехии, Дании, Бельгии, Болгарии. Репрезентантом камерно-инструментального исполнительства Е. Гилельс третьего периода творчества служит CD, записанный в 1992 г. в Бельгии совместно с Нагатой — в прошлом, как и Елена, стипендиаткой Фонда имени Алекса де Вриза<sup>30</sup>. На диске представлена «прочувствованная интерпретация двух опытных музыкантов», в которой

<sup>29</sup> Mrhačová E. Jelena Gilelsová na Janáčkově máji // Den. 1993. 1 června.

<sup>30</sup> Tchaikowsky Peter I. Meditation and other Pieces for Violin and Piano. Kuniko Nagata — Elena Guilels. Talent CD DOM 2910 30. 1992: Медитация op. 72 №5, Скерцо op. 42, Мелодия op. 42, Меланхолическая серенада op. 26, Вальс-скерцо op. 34, Романс op. 5, Лис-

захватывающий лиризм, гибкая техника Кунико Нагаты <...> сочетается с пронизательным чувством, чистой и твердой игрой, музыкальностью, ощущением звукового баланса Елены Гилельс [Olivier 1994, 12, перевод автора статьи].

На протяжении всех трех периодов своей исполнительской деятельности Е. Гилельс систематически пополняла репертуар новыми произведениями<sup>31</sup>, но наиболее часто она исполняла Моцарта, Бетховена, Шумана. Данное обстоятельство значительно повлияло на формирование творческого почерка пианистки. Для понимания эволюции исполнительского стиля Е. Гилельс рассмотрим некоторые рецензии каждого из трех периодов ее творчества.

Рецензии первого периода, цитированные выше, носят прогностический характер — констатируют наличие очевидного технического ресурса пианистки и выражают уверенность в ее дальнейшем прогрессе. Среди отзывов на концерты второго периода творчества заслуживает внимания рецензия *New York Times* от 24 января 1977 г. на сольный концерт Е. Гилельс, состоявшийся в одном из центральных концертных залов Нью-Йорка 92<sup>nd</sup> Street Y<sup>32</sup>. Прошло 10 лет со дня дебюта Елены в Нью-Йорке; за это время ее пианизм оформился, появилась возможность вести речь о творческой индивидуальности артистки. Рецензент отмечал, что Е. Гилельс имеет «свои представления о музыке и отточенную технику», но иногда ей не хватает физической мощи, например, «чтобы выдержать напряжение в лязгающих финальных гармониях Мусоргского»; было отмечено, что в «Детских сценах» Р. Шумана пианистка ясно выявляла скрытые подголоски, «но, в целом, ее чтение этих сердечных виныток звучало довольно отстраненно, временами — даже холодновато»; в Сонате № 2 С. Прокофьева Елена

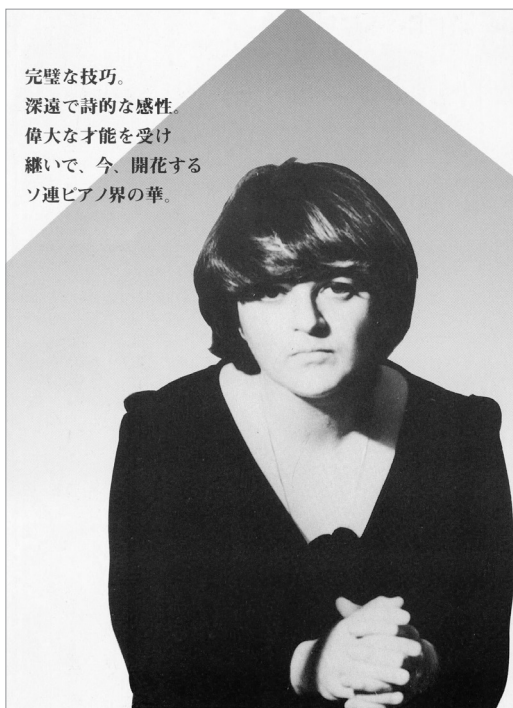
тщательно работала с текстом, даже если ей не удавалось заставить несколько рассудочный материал звучать особенно интересно. Ее импульсивные интерпретации <...> заинтриговывали, если не убеждали [Davis 1977, 19, перевод автора статьи].

---

ток из альбома ор. 19, Песня без слов ор. 2, Сентиментальный вальс ор. 51, «Осенняя песнь» ор. 37, *Andante Cantabile* ор. 11, Баркарола ор. 37, Грустная песенка ор. 40.

<sup>31</sup> Концертные программы Е. Гилельс 1968–1995. 15 л. Машинопись. Архив семьи Гилельс.

<sup>32</sup> Программа концерта: Р. Шуман. «Детские сцены»; М. Мусоргский. «Картины с выставки»; С. Прокофьев. Соната № 2.



Ил. 2. Рекламный постер Елены Гилельс: «Идеальная техника. Глубокое и поэтическое чувство. Унаследовав огромный талант, она сейчас — раскрывшийся цветок советского фортепианного мира». Япония. 1990

Fig. 2. Elena Gilels' promotional poster: "Perfect technique. A profound and poetic sensibility. Inheriting his great talent, he is now blossoming into the flower of the Soviet piano world". Japan. 1990

В этой достаточно сдержанной рецензии отчетливо слышны интонации отзыва на первый нью-йоркский концерт Елены в 1968 г.:

19-летняя дочь советского виртуоза Эмиля Гилельса, дала похвальное, хотя и не полностью электризирующее исполнение [Henahan 1969, 28].

Обратившись к рецензии от 1993 г. (третий период творчества), можно проследить ту же тенденцию. Критик отмечает высокий исполнительский уровень:

сразу стало понятно, что она искусная пианистка <...>, как и все великие пианисты, Елена Гилельс играет с убеждением в собственной правоте,

указывает на сдержанность и контроль над процессом исполнения:

в «Детских сценах» Шумана все четко структурировано, со своевременными паузами. Короткая атака, но романтический штрих. Очень трезво и трогательно она смогла создать образ в пьесе «Прозящее дитя» <...> С неожиданно сдержанным для русского музыканта нравом она начала «Adagio sostenuto» (в Сонате op. 27 № 2 Л. Бетховена — О. Б.). Можно даже сказать, что она на мгновение забыла, к какой традиции принадлежит [Viemans 1993, 23].

Стабильность исполнения трактуется критиком как недостаток: несмотря на то, что

играет она более чем превосходно <...>, ее мастерство имеет как положительные, так и отрицательные стороны <...> Сонату op. 31 № 2 «Буря» она играет со своим видением, которое настолько устоялось за годы концертирования, что слушатель ожидает и получает высокое качество, но не должен предвидеть никаких сюрпризов. Она ничего не оставляет на волю случая [Viemans 1993, 23].

Таким образом, уже с 1968 г. у Е. Гилельс выработывался свой исполнительский стиль, который оформился к концу 1970-х: сдержанность высказывания, ясное «моцартовское» туше, минимум педали, ювелирная отделка мельчайших подголосков. Это и обусловило международный резонанс ее ансамблевых записей Моцарта и Шуберта совместно с Э. Гилельсом. Ведя о них речь, ни один рецензент не приуменьшал исполнительских возможностей Елены в сравнении с ее великим отцом. Напротив, критики не сразу определяли, кто и какую партию исполняет:

когда слушатели закрывали глаза, они забывали, что звучат два инструмента;<sup>33</sup> можно предположить, что Эмиль играет первую партию, а Елена — вторую, но точно это услышать нельзя<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Emil et Elena Gilels au Palais des Beaux-Arts // Le Figaro. 1974. 18 octobre.

<sup>34</sup> Plaistow S. The 50 best Wolfgang Amadeus Mozart recordings. 1974. November // The Gramophone Newsletter, 2023. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-50>

Как известно, первую партию всегда исполняла Е. Гилельс.

Отметим, что в рецензиях первых двух периодов творчества Е. Гилельс критики не избегали упоминания об Эмиле Григорьевиче, невольно сравнивая Елену с отцом:

люди привычно и несправедливо ожидают большего от детей знаменитых родителей. Елена Гилельс (29) — дочь выдающегося советского виртуоза Эмиля Гилельса, безусловно, имеет выдающееся имя, которому нужно соответствовать [Davis 1977, 19].

Любому музыканту понятно, что «соответствовать» Э. Гилельсу в сольном исполнительстве было непросто даже признанным мастерам мирового пианизма, а для 29-летней артистки это было маловероятно. Тем ярче звучат слова народного артиста России, профессора Ю. Слесарева, приведенные в программке концерта памяти Е. Гилельс от 14 ноября 2006 г.:

сейчас я понимаю, что творческая жизнь Лены не была такой легкой, как представляется на первый взгляд. Казалось бы, быть дочерью великого Гилельса — это самые радужные перспективы, блестящие гастролы, заранее готовый успех у публики, но, с другой стороны, это постоянный и не всегда здоровый интерес окружающих, колоссальная ответственность, невозможность отступить ни на шаг<sup>35</sup>.

В рецензиях на концерты третьего периода творчества Е. Гилельс достаточно навязчивые сравнения с отцом ушли — в мировом исполнительском пространстве она заняла свою нишу.

На основании вышеизложенного можно сделать определенные выводы. Концертная деятельность Е. Гилельс продолжалась тридцать лет и оборвалась из-за скоростижного ухода из жизни. Анализ сохранившихся программ выступлений и рецензий в зарубежной печати позволил выделить три этапа в ее исполнительстве. Первый этап (1966–70) — репрезентация Елены на ведущих концертных площадках мира (Москва, Прага, Париж, Нью-Йорк) и гастролы в СССР. Ввиду того, что в эти годы Е. Гилельс была студенткой Московской консерватории, число выступлений было небольшим.

---

best-wolfgang-amadeus-mozart-recordings (дата обращения: 15.01.2024).

<sup>35</sup> Слесарев Ю. Памяти Елены Гилельс. Программа сольного концерта Ю. Слесарева, посвящённого памяти Елены Гилельс. Москва, Большой зал МГК имени П. Чайковского. 14 ноября 2006 г. 1 л. Архив семьи Гилельс.

Второй этап творчества (1971–90) характеризуется интенсивностью концертирования в Европе и СССР, выступлениями в Северной и Южной Америке, Японии, Новой Зеландии; в это время были осуществлены аудиозаписи, по праву ставшие эталонными, — Двойной концерт В. А. Моцарта и сочинения Ф. Шуберта для фортепиано в четыре руки (в ансамбле с Э. Гилельсом). На заключительном этапе (1991–96) активность сольного концертирования была снижена по причине болезни; большее внимание было уделено камерному музицированию.

Изучение аудиодисков Е. Гилельс позволяет утверждать, что пианистка имела совершенный исполнительский аппарат, благодаря чему решала технические задачи высшей сложности. Ее манера характеризуется лаконичностью высказывания, вниманием к мельчайшим деталям текста, ясной артикуляцией. Елена Эмильевна владела богатой динамической палитрой, благодаря чему ее *fortissimo* оставалось в рамках «поющего (не ударного)» рояля, а *pianissimo* была свойственна тонкая филировка звука.

Подводя итог, отметим, что, получив образование у ярчайших представителей Московской и Ленинградской фортепианных школ, находясь в сфере творческого притяжения своего отца — одного из выдающихся пианистов мира, Е. Гилельс принимала активное участие в развитии культуры СССР и постсоветской России, достойно представляя традиции отечественного музыкального искусства в многочисленных зарубежных турне.

### Архивные источники

Концертные программы Е. Гилельс 1968–1995. 15 л. Машинопись. Архив семьи Гилельс. *Никитенко П.* Елена Гилельс какой я ее знал и помню. Москва, 2022. 185 л. Машинопись. Архив семьи Гилельс.

Приказ министра культуры СССР от 18 декабря 1972 г. № 760. Об объявлении благодарности и установлении разовых концертных ставок лауреатам Международного конкурса пианистов в г. Монтевидео (Уругвай). 2 л.

Решение коллегии Министерства культуры СССР от 15 декабря 1967 г. 2 л.

*Слесарев Ю.* Памяти Елены Гилельс. Программа сольного концерта Ю. Слесарева, посвящённого памяти Елены Гилельс. Москва, Большой зал МГК имени П. Чайковского. 14 ноября 2006 г. 1 л. Архив семьи Гилельс.

*Сухиненко В.* Письмо к Е. Э. Гилельс от 21 декабря 1977 г. 2 л. Архив семьи Гилельс.

### Список источников

- [1] Аничкин 1969 — *Аничкин О.* Фестиваль советских музыкантов // Советская культура. 1969. 18 марта. С. 1.

- [2] Бадалов 2022 — *Бадалов О. П.* Елена Гилельс: творческий портрет пианистки // Диалоги о культуре и искусстве : материалы XI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Пермь, 12–14 октября 2022 г.) / Пермский государственный институт культуры; ред. кол. : Н. И. Тюленева и др. Пермь : ПГИК, 2022. С. 1198–1202.
- [3] Гаук 2009 — *Гаук П. А.* Москва — Вена — Москва, или Хроника маменькиного сынка: автобиографический роман. Москва : Классика – XXI, 2009. 760 с.
- [4] Горностаева 1991 — *Горностаева В.* Любит ли музыку директор филармонии // Два часа после концерта. Москва : Советский композитор, 1991. С. 187–190.
- [5] Паверман 1999 — *Паверман М.* Войти в музыкальный мир: Воспоминания дирижера / лит. запись и сост. В. М. Павермана. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 1999. 208 с.
- [6] Самойло 1968 — *Самойло К.* Аплодирует Злата Прага // Вечерняя Москва. 1968. 13 января. № 11 (13441). С. 3.
- [7] Biemans 1993 — *Biemans H.* Virtuoso pianorecital Elena Gilels // Bennekom's Nieuwsblad. 1993. 5 Oktober. P. 23.
- [8] Davis 1977 — *Davis P.* Elena Gilels in New York Debut as Pianist // The New York Times. 1977. 24 January. P. 19.
- [9] Henahan 1969 — *Henahan D.* Elena Gilels, 19, Plays Tchaikovsky // The New York Times. 1969. 17 February. P. 28.
- [10] Olivier 1994 — *Olivier.* Kuniko Nagata et Elena Gilels rendent hommage à Tchaikovsky // La Semaine d'Anvers. 1994. 18 mars. P. 12.

## References

- [1] Anichkin, Oleg (1969). “Festival’ sovetskikh muzykantov” [“Festival of Soviet Musicians”]. In *Sovetskaya kul'tura*. 1969, 18th of March. No. 33 (4003), p. 1 (in Russian).
- [2] Badalov, Oleg P. (2022). “Elena Gilels: tvorcheskii portret pianistki” [“Elena Gilels: creative portrait of a pianist”]. In *Dialogi o kul'ture i iskusstve [Dialogues about the culture and the art]*: Materials of the 11th All-Russian scientific and practical conference with international participation (Perm, October 12–14, 2022), Perm State Institute of Culture; editorial board of N. I. Tyuleneva and others. Perm: PGIK, pp. 1198–1202 (in Russian).
- [3] Gauk, Pavel A. (2009). *Moskva — Vena — Moskva, ili Khronika mamen'kinogo synka [Moscow — Vienna — Moscow, or Chronicle of a Mama's Boy]*: an autobiographical novel. Moscow: Klassika – XXI, 760 p. (in Russian).
- [4] Gornostaeva, Vera V. (1991). “Lyubit li muzyku direktor filarmonii” [“Does the director of the Philharmonic like music”]. In *Dva chasa posle koncerta [Two hours after the concert]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 187–190 (in Russian).
- [5] Paverman, Mark I. (1999). *Voyti v muzykal'nyy mir: Vospominaniya dirizhera [Enter to the Musical World: Conductor's Memoirs]*, literary recording and compilation by Valery M. Paverman. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 208 p. (in Russian).
- [6] Samoylo, Konstantin (1968). “Aplodiruet Zlata Praga” [“Zlata Prague applauds”]. In *Vechernyaya Moskva*. 1968. 13th of January. No. 11 (13441), p. 3 (in Russian).

- [7] Biemans, Hans. (1993). Virtuuoos pianorecital Elena Gilels. In *Bennekoms Nieuwsblad*. 1993. 5 Oktober. P. 23.
- [8] Davis, Peter G. (1977). Elena Gilels in New York Debut as Pianist. In *The New York Times*. 1977. 24 January. P. 19.
- [9] Henahan, Donal. (1969). Elena Gilels, 19, Plays Tchaikovsky. In *The New York Times*. 1969. 17 February. P. 28.
- [10] Olivier. (1994). Kuniko Nagata et Elena Guilels rendent hommage à Tchaikowsky. In *La Semaine d'Anvers*. 1994. 18 mars. P. 12.

Статья поступила в редакцию: 09.11.2023; одобрена после рецензирования: 09.12.2023; принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 09.11.2023; approved after reviewing: 09.12.2023; accepted for publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed  
under the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)



# *Документы*

Научная статья

УДК 78.03

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.009

**«Вследствие расстроенного здоровья  
и по художественным надобностям».  
Из переписки Прокофьева в архиве Колумбийского университета**

*Наталья Павловна Савкина*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,  
Россия

nsavkina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

**Аннотация.** В публикации представлена подборка писем Прокофьева, хранящихся в The Serge Prokofiev Archive (Колумбийский университет, Нью-Йорк). Указанные письма обновляют знания о культурной жизни Европы и СССР 1920-х — начала 30-х гг., о людях, с которыми переписывался Прокофьев, о самом композиторе. Дополнительный мотив переписки — встреча двух миров, разница между которыми весьма ощутима. Анализ фактов, представленных в письмах, дает немало новой информации. Много существенного вносят письма в изучение личности Прокофьева, проявляющей себя по-разному в общении с различными людьми. Здесь, как и во всем, композитор демонстрирует умение максимально концентрироваться на главном, отторгая все несущественное. Деловитость, лаконизм безукоризненных формулировок и постоянная готовность к неожиданному ироническому повороту в тексте, к сарказму (константная черта его манеры письма) свидетельствуют о литературной ценности публикуемых документов.

**Ключевые слова:** *Сергей Сергеевич Прокофьев, Анатолий Васильевич Луначарский, Павел Коханьский, Александр Кириллович Боровский, Йозеф Сигети, Александр Ильич Зилоти, Николай Дмитриевич Набоков, Лев Моисеевич Цейтлин, Рейнгольд Морицевич Глиэр, Василий Иванович Шухаев, Владимир Владимирович Держановский, Альфредо Казелла*

**Благодарности:** Автор выражает свою сердечную благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение публиковать архивные документы.

**Для цитирования:** *Савкина Н. П.* «Вследствие расстроенного здоровья и по художественным надобностям». Из переписки Прокофьева в архиве Колумбийского университета // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 1. С. 170–207.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.009>

© Савкина Н. П., 2023

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.009

## “Due to Poor Health and for Artistic Necessity”. From Prokofiev’s Correspondence Archived at Columbia University

*Natalia P. Savkina*

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia  
nsavkina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

**Abstract.** Prokofiev’s letters included in this publication are archived in SPA, Columbia University, New York City. They contain new information about the culture scene of Europe and the USSR in the 1920-s and early 1930-s, about the people Prokofiev maintained correspondence with, and about the composer himself, the encounter of these two distinct worlds adding value to this collection. The facts provided in these letters include a lot of previously unknown information. The letters suggest many significant aspects for the study of Prokofiev’s personality, which manifests itself differently in communication with different people. They reveal his universal trait — the ability to focus entirely on the central things and dismiss all trivia by concentrating on the essentials. His businesslike tone, concise immaculate language, constant readiness for sudden ironical twists of thought, and his trademark sarcasms make Prokofiev’s letters a manifestation of his gift.

**Keywords:** *Sergei Prokofiev, Anatoly Lunacharsky, Paweł Kochański, Alexander Borovsky, József Szigeti, Alexander Siloti, Nicolas Nabokov, Lev Tseitlin, Reinhold Glière, Vasily Shukhaev, Vladimir Derzhanovsky, Alfredo Casella*

**Acknowledgements:** Heartfelt thanks to Sergei Prokofiev-junior for permission to publish archival documents.

**For citation:** Savkina, Natalia P. “Due to Poor Health and for Artistic Necessity”. From Prokofiev’s Correspondence Archived at Columbia University. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 170–207. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.009>

© Natalia P. Savkina, 2023

**«Вследствие расстроенного здоровья  
и по художественным надобностям».  
Из переписки Прокофьева в архиве  
Колумбийского университета**

По сравнению с петербургским и московским периодами переписка Сергея Прокофьева зарубежной поры особенно интенсивна. Знакомство с письмами композитора «срединного» этапа жизни разбивает один из основных мифов советского музыковедения: о том, что за рубежом Прокофьев избегал контактов, держался отчужденно и не принимал того, что его окружало. Нет, он был очень общителен, ему был необходим обмен энергиями с окружением, экстравертная натура требовала самовыражения и в переписке. В молодости время на письма он выделял в поездках, даже на железнодорожной станции во время короткой остановки поезда, спрессовывая это время до предела — для этого у него были свои изобретения.

Композитор умел насытить свою жизнь событиями и сделать ее интересной: много путешествовал, увлекался шахматами и бриджем, в течение дня напряженной работы старался совершить прогулку, которую строго хронометрировал. Он не пропускал интересных концертов и театральных премьер, ходил в гости, устраивал приемы. Все стороны его бытия чрезвычайно интенсивны. Поэтому количество людей, с которыми он взаимодействовал в Америке, Германии и Франции, огромно. Гигантский Index Дневника должен быть значительно расширен благодаря людям, контакты с которыми не отражены на страницах его дневниковой летописи, — со многими из них он переписывался.

Здесь люди из прошлого — дореволюционной России; новые знакомые из Европы и Америки; появляются те, чья жизнь и профессиональная деятельность будут ассоциированы больше всего с Россией Советской. Неисчислимы корреспонденты Прокофьева образуют своего рода круги взаимодействия, иллюстрируя интересы композитора: творчество, профессиональные дела, родственные, дружеские связи.

В письмах к родным мы узнаем новое о жизни Прокофьева (прежде всего о частной жизни), в этих письмах больше всего биографических сведений. О профессиональных делах рассказывают письма к людям, вовле-

ченным в единый с ним творческий процесс: к возможным соавторам, сотрудникам. В области вопросов композиторского труда вне конкуренции один корреспондент: Николай Яковлевич Мясковский, другие появляются в этом элитарном секторе лишь эпизодически. События концертно-театральной жизни, состоявшиеся и брошенные проекты мелькают в переписке с исполнителями, режиссерами, художниками, литераторами...

Блок публикуемых писем из The Serge Prokofiev Archive (SPA, Колумбийский университет, Нью-Йорк) представляет галерею непохожих людей из разных миров, показывая пестрое разнообразие контактов Прокофьева<sup>1</sup>. Осколки сюжетов и историй организуются константой — личностью композитора.

### Луначарский — в Комиссариат иностранных дел

Часто цитируемый разговор Прокофьева с Луначарским<sup>2</sup> весной 1918 г. о свежем воздухе имел практический результат — разрешение на выезд за границу. По указанию Луначарского композитор получил в Министерстве иностранных дел «...заграничный паспорт и сопроводительный документ, гласивший, что я еду по делам искусства и для поправления здоровья» [Прокофьев 1961, 162].

Российская Федеративная Советская Республика  
Народный комиссариат  
Имуществ республики  
Петербургское отделение  
Административный отдел.  
20 апреля 1918 г.  
№ 1100  
Петербург  
Фонтанка, 20.

В Комиссариат Иностранных Дел  
Петроградской Трудовой Коммуны.

[От руки: Смольный к. 6]

Покорнейше прошу беспрепятственно выдать заграничный паспорт и разрешение на выезд из Петрограда известному композитору С. С. П р о к о ф ь е в у, выезжающему за границу вслед-

<sup>1</sup> В публикациях сохраняются особенности орфографии и пунктуации. — *Прим. ред.*

<sup>2</sup> Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933) — советский партийный и государственный деятель, в 1917–29 — народный комиссар просвещения.

ствие расстроенного здоровья и по художественным надобностям.

ПЕЧАТЬ  
Комиссариат  
по просвещению  
Отдел искусства

Народный комиссар А. Луначарский  
Секретарь подпись<sup>3</sup>

### Прокофьев — Софии Коханьской

Павел Коханьский (Paweł Kochański, Paul Kochanski, 1887–1934), польский скрипач и композитор, некоторое время преподавал в Петроградской и Киевской консерваториях. Он сыграл значительную роль в рождении Первого скрипичного концерта Прокофьева, консультируя композитора по вопросам скрипичного исполнительства; кроме того, в 1920 г. он привез из России во Францию «отлично отделанную» скрипичную партию. Письмо Прокофьева адресовано Софии Коханьской, супруге гастрوليрующего скрипача.

M-me Kochansky  
Zeebrugge, Belgique

Saint-Brevin-les-Pins  
16 августа 1921.

Дорогая Софья Иосифовна,  
Очень был рад получить от Вас весточку и благодарю Вас за похвалы «Шуту»<sup>4</sup>, столь огорчившему культурную нацию англичан<sup>5</sup>.

Клавираусцуг скрипичного концерта<sup>6</sup>, со всеми пометками, сделанными Полем в скрипичной партии, был отдан мною в печать еще в июле и на днях я жду корректуру, которую немедленно ему перешлю для окончательного просмотра. Если мне пришлют корректуру в двух экземплярах, как я просил, то один из них останется в собственность Поля.

К сожалению, мне не удастся выехать в Америку вместе с Вами 24-го сентября. Репетиции моей оперы начинаются в пер-

<sup>3</sup> ID: SPA\_1545. Здесь и далее приводятся шифры SPA.

<sup>4</sup> Балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» op. 21 на сюжет сказок из сборника А. Афанасьева, либретто С. Прокофьева.

<sup>5</sup> Прокофьев писал о критике после лондонской премьеры весной 1921 г.: «пресса оказалась плохой, притом грубоватой» [Прокофьев 1961, 168].

<sup>6</sup> Концерт для скрипки с оркестром № 1 D-dur op. 19, 1917 год.

вых числах ноября и потому я собираюсь двинуться в конце октября<sup>7</sup>.

Передайте мой привет Александру Ильичу<sup>8</sup> и скажите, что его Казальс<sup>9</sup> трижды негодяй: зажилел единственный заграничный экземпляр Баллады<sup>10</sup>, данный ему на три дня, и прошлым летом сказал в ответ на просьбу вернуть, что этот экземпляр у него где-то в Америке, но что он непременно будет играть его зимой. Этим же летом, когда Балладу хотел играть Белоусов<sup>11</sup>, он опять повторил то же самое. Очень стыдно дружить с подобными индивидуумами!

Благодарю Вас за адрес Сувчинского<sup>12</sup>, но пока Вы собрались его прислать, мы уже обменялись по крайней мере тремя письмами. Он спрашивал, что случилось с Коханскими.

Получил ли Поль фото, снятое у Самойленок<sup>13</sup> во время репетирования скрипичного концерта?

Целую Ваши ручки, а Полю щечку. Если перемените адрес, то немедленно сообщите, чтобы мне знать, куда посылать корректуру.

Ваш С Прк<sup>14</sup>.

## Прокофьев — Отто Шмидту

В прокофьевском окружении встречаются просвещенные любители музыки, которые не только поддерживали музыкантов материально, но и помогали в решении трудных и неприятных вопросов. Таким любителем был Отто Шмидт — знакомый в Чикаго, доктор.

<sup>7</sup> Речь идет о репетициях оперы «Любовь к трем апельсинам», которую готовил к постановке Чикагский оперный театр.

<sup>8</sup> Александр Ильич Зилоти (1863–1945) — пианист, дирижер, организатор «Концертов Зилоти» (Санкт-Петербург). Первый исполнитель ряда сочинений Прокофьева (Симфония, «Скифской сюиты», симфонической картины «Осеннее»). С 1922 жил в США, преподавал в Джульярдской школе.

<sup>9</sup> Пабло Казальс (1876–1973) — испанский виолончелист и дирижер.

<sup>10</sup> Баллада для виолончели и фортепиано op. 15, 1912 год.

<sup>11</sup> Евсей Яковлевич Белоусов (1881–1945) — виолончелист, выпускник Московской консерватории, с 1922 в эмиграции.

<sup>12</sup> Петр Петрович Сувчинский (1892–1985) — философ, музыковед, пианист, педагог. Вместе с А. Н. Римским-Корсаковым в 1915–17 издавал в Петрограде журнал «Музыкальный современник». Вместе с П. Савицким, Г. Флоровским и Н. Трубецким основал философско-культурное движение «Евразия». В эмиграции возглавлял издательство «Евразия» в Берлине и Париже (с 1922). В 1943–45 работал над фундаментальным исследованием «Век русской музыки».

<sup>13</sup> Борис Николаевич Самойленко (?–1936) и его жена Фатъма-Ханум — знакомые Прокофьевых.

<sup>14</sup> ID: SPA\_1753

Dr. Schmidt  
Chicago

Feb. 19 1922

Мой дорогой доктор Шмидт,  
Прибыв в Нью-Йорк<sup>15</sup> я пошел к господину Розенталю<sup>16</sup>. Он был чрезвычайно добр ко мне и очень сожалел, что на следующий день должен был уезжать в Калифорнию. Он дал поручение адвокату банка позаботиться о моем паспорте, и я получил немецкую визу без малейших затруднений или сложностей, так же, как и мой друг Башкиров<sup>17</sup>.

Могу я еще раз поблагодарить Вас за огромную услугу, оказанную мне и моему другу?

«Любовь к трем апельсинам»<sup>18</sup> после нескольких отлагательств была представлена 14 февраля и была великолепно принята публикой<sup>19</sup>. Но критикам она не понравилась, и они писали страницы и страницы вздора. Только немецкая газета — как обычно — поместила серьезную статью.

Шлю Вам и госпоже Шмидт мои приветствия и добрые пожелания.

Всегда с удовольствием вспоминаю вечер, проведенный в Вашем доме.

Искренне Ваш  
Serge Prok[ofiev]<sup>20</sup>.

(Пер. с английского Н. Савкиной)

## Прокофьев — Йожефу Сигети

Венгерский и американский скрипач Йожеф Сигети (1892–1973) прославился исполнением произведений классического репертуара; многие премьеры сочинений XX в. провел также он. Сигети принадлежит эта

<sup>15</sup> В Нью-Йорк из Чикаго Прокофьев переехал 17 января 1922 г.

<sup>16</sup> Rosenthal — знакомый Прокофьева в Чикаго, адвокат.

<sup>17</sup> Борис Николаевич Башкиров (псевд. Борис Верин; 1891 — после 1935) — поэт, друг Прокофьева. Сын богатого купца, устраивал до революции в своем петербургском доме литературно-художественные вечера («понедельники»). В Дневнике Прокофьева дореволюционной поры иногда фигурирует под прозвищем «Принц». В конце февраля 1922 г. Борис Верин отправился вместе с Прокофьевым в Европу. Инициатива отправиться в Европу из США, где Башкиров жил с братом и «изнывал» от этого — эта инициатива исходила от Прокофьева. Жизнь Бориса Николаевича в Европе, однако, не сложилась.

<sup>18</sup> Опера «Любовь к трем апельсинам» ор. 33 по сказке К. Гоцци, либретто С. Прокофьева (1919).

<sup>19</sup> 14 февраля 1922 г. состоялся спектакль «Любови к трем апельсинам» в Нью-Йорке, это был гастрольный спектакль чикагской труппы.

<sup>20</sup> ID: SPA\_1883.



лонная запись Первого скрипичного концерта Прокофьева с Лондонским Филармоническим оркестром под управлением Томаса Бичема (запись 23 августа 1935 г.). В 1920-е скрипач несколько раз приезжал с концертами в СССР.

Сигети,  
Берлин

Сен-Жиль (St. Gilles)  
14 сентября 1924

Дорогой мсье,

Вы очень правильно сделали, что обратились ко мне. Гравировщик завершил работу над партиями, но еще работает над партитурой<sup>21</sup>. С другой стороны, у меня есть копия партитуры, о существовании которой г-н Эберг<sup>22</sup> не знает. Взяв мою копию партитуры и партии, в которых гравировщик более не нуждается, Вы получите полный материал.

Я напишу г-ну Эбергу, объясню ему все это, отправлю ему партитуру и попрошу как можно скорее прислать весь материал Вам в Ригу.

Верю Вашему слову, что Вы вернете нам материал сразу же по возвращении в Россию. За использование материала Издательство<sup>23</sup> возьмет с вас 50 золотых марок — с этим я не в силах чем-либо помочь. Постарайтесь компенсировать эти затраты за счет московского Большого театра.

Передавайте привет всем моим друзьям, в особенности Мясковскому.

Выражаю Вам свои самые сердечные пожелания и надежду на большой успех ваших концертов.

SPro<sup>24</sup>.

(Пер. с французского В. Фроловой)

## Прокофьев — Александру Ильичу Зилоти

Прокофьев с большим пристрастием относился к исполнению произведений Мясковского и, как тогда выражались, делал им «пропаганду»,

<sup>21</sup> Партитура и оркестровые голоса Первого скрипичного концерта ор. 19 были изданы фирмой «А. Гутхейль» в 1924 г.

<sup>22</sup> Эрнест Александрович Эберг (?–1925) — предприниматель, с 1909 директор РМИ, до 1917 владел в Москве нотным и музыкальным Торговым домом «Э. Эберг и Ко». После революции эмигрировал, в 1921 с помощью С. А. Кусевицкого восстановил и возглавил РМИ в Париже, открыл отделения в Англии, Бельгии, Франции, Италии, Испании и Америке. Был также директором издательства «А. Гутхейль».

<sup>23</sup> Российское музыкальное издательство.

<sup>24</sup> ID: SPA\_2843. Еще одно письмо Прокофьева Сигети (от 22 июля 1925 г.) опубликовано: [Савкина 2015, 258].

беспокоясь об исполнительской судьбе сочинений Николая Яковлевича не меньше, чем собственных. В письме от 25 мая 1926 г. Прокофьев сообщал Александру Ильичу Зилоти в Нью-Йорк, что Мясковский ничего не получил за исполнение Пятой симфонии в Америке. «Жду от Вас энергичных шагов»<sup>25</sup>, — заключал он. Получив объяснение Зилоти, писал:

А. Зилоти  
N[ew ]Y[ork]

Саморо, 2 сентября 1926.

Дорогой Александр Ильич,  
Позвольте поблагодарить Вас за Ваше письмо от 6 августа.

Надеюсь, Вы ничего не будете иметь против того, что я переслал его Мясковскому в качестве оправдательного документа.

Очень жаль, что Вы ни слова не упомянули про чикагское исполнение симфонии. Мясковский мне ничего не писал о получении денег за него.

Шлю Вам наилучшие пожелания.  
Искренне преданный Вам<sup>26</sup>.

### **Иван Александрович Вышнеградский — Прокофьеву**

Иван Александрович Вышнеградский (1893–1979), русский французский композитор, с 1920 г. жил в Париже. Контакты Прокофьева с ним были редки, но, оказывается, они имели также материальную сторону, которая существовала косвенно и некоторое время оставалась неназванной. Отец Ивана Александровича, Александр Иванович Вышнеградский (1867–1925), до революции был чиновником министерства финансов, меценатом и композитором-любителем, а в эмиграции (США и Франция) стал активным деятелем русской финансово-промышленной группы. После смерти Александра Ивановича его вдова Елена Николаевна обнаружила в бумагах покойного мужа расписку Прокофьева от 4 ноября 1918 г. Композитор получил от А. И. Вышнеградского в Нью-Йорке 450 долларов и обязался возвратить их по первому требованию. В письме от 30 июня 1928 г. вдова, которая жила теперь в Париже, такое требование предъявила. После ее отказа принять долг в рублях они договорились, что композитор выплатит всю сумму частями, но, как требовала вдова, к осени 1929 г. долг будет покрыт. Заканчивается сюжет о долге письмом Ивана Александровича от 13 апреля 1930 г. о том, что чек на 100 долларов

---

<sup>25</sup> ID: SPA\_4047. Опубликовано: [Савкина 2021, 81].

<sup>26</sup> ID: SPA\_4263.

(вероятно, последнюю выплату) он получил. Это было сразу после возвращения Прокофьева из большого американского турне.

22 сент[ября][1924]

Получено 23 сентября

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Я недавно получил из Германии от одного знакомого немца-критика письмо, в котором он просит меня для одной его книги дать ему сведения о новейших русских композиторах. Поэтому очень буду Вам благодарен, если Вы мне сообщите год Вашего рождения и список напечатанных Ваших сочинений. Напишите лучше всего по-французски, чтоб я мог отправить весь список не переписывая.

Очень буду Вам признателен.

Искренне Ваш

И. Вышнеградский<sup>27</sup>

Ivan Vychnegradsky  
23, rue de la Paroisse  
Versailles

15.X.24

Получ[ено] 18 октября

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Спасибо за присланный Вами список Ваших сочинений. Я его переслал критику тогда же и передал ему Ваше желание иметь книгу, но еще не имею от него ответа.

К сожаленью аппарат, выстроенный у Плейеля<sup>28</sup>, был настолько несовершенен, что не было возможности публично с ним выступить и Вы, собственно, ничего не потеряли не видяши его. С тех пор мне пришлось быть в Германии, где мне пришлось встретиться с другой крайностью, а именно: там было слишком много лиц, желавших построить четвертитоновое фортепьяно — притом независимо от меня пришедших к этому, и мне как иностранцу было трудно с ними бороться. В результате получилось, что композитор Хаба<sup>29</sup> развезжает сейчас по всей Германии с 1/4 тоновым ф-[ортепиа]но\*), исполняя на нем исключительно свои сочиненья. Но в конце концов моей главнейшей целью во всех моих изобретательских поисках было желание обеспечить свои сочиненья, настоящие и будущие, ка-

<sup>27</sup> ID: SPA\_2859.

<sup>28</sup> Четвертитоновое фортепиано, построенное фирмой музыкальных инструментов «Плейель». Удачнее был инструмент, который построила фирма «Ферстер» позднее, в конце 20-х гг. С ним композитор работал до конца жизни.

<sup>29</sup> Хаба Алоиз (1893–1973) — чешский композитор и теоретик. Разрабатывал идеи микророматики, писал музыку в четвертитоновой системе.

ковая цель и достигнута. Главнейшая трудность, таким образом, преодолена, тип ф[ортепиа]но технически в общем выработан — остается теперь лишь вопрос, как мне его использовать, что представляет хоть и второстепенную, но все же немалую трудность — во-первых из-за антагонизма, который Хаба испытывает ко мне, во-вторых, из-за антипатии Франции ко всему, что исходит из Германии. Впрочем, у меня на этот инструмент иные виды, и я склонен скорее трактовать его оркестрово (т[о] е[сть] как составную часть нового ¼-тонового оркестра), чем как сольный инструмент.

Пока что всего хорошего.

Искренне Ваш И. Вышнеградский

\*) выстроены весной этого года [примечание И. Вышнеградского].

P. S. Извещаю Вас, что мой адрес теперь иной. Он помещен наверху страницы.<sup>30</sup>

Ivan Vychnegradsky  
99, rue Mademoiselle  
Paris XV

18 апр[еля] 1927

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Слышал о том, что Вы недавно вернулись из СССР<sup>31</sup> и очень хотелось бы с Вами повидаться и услышать от Вас о Ваших тамошних впечатлениях<sup>32</sup>. Только что заходил к Вам в Victoria-Palace Hotel и там мне сказали Ваш теперешний адрес.

Напишите мне пожалуйста, где, как и когда я мог бы Вас повидать, чтоб побеседовать с Вами\*.

Привет Вашей супруге.

Преданный Вам

И. Вышнеградский

\* По возможности не вечером (сноска И. Вышнеградского. — *Н. С.*). P. S. Видали ли Вы в Москве композитора Ренчицкого<sup>33</sup>, который также пришел к идее ¼-ей тонов и пишет музыку по этой системе?<sup>34</sup>

<sup>30</sup> ID: SPA\_2914.

<sup>31</sup> Первая после 1918 г. поездка Прокофьева в СССР (19 января — 26 марта 1927 г.) превратилась в масштабный фестиваль композитора.

<sup>32</sup> Об этой встрече Вышнеградского с Прокофьевым, если она состоялась, ничего не известно. В том же году в Париже Вышнеградский получил советский паспорт (5 сентября).

<sup>33</sup> Вероятно, Вышнеградский имеет в виду пианиста, композитора и музыковеда Петра Николаевича Ренчицкого (1874–1941).

<sup>34</sup> ID: SPA\_4722.

## Прокофьев — Елене Николаевне Вышнеградской

Serge Prokofieff,  
5, Avenue Frémiet,  
Paris, XVI.  
4 июля 1928 г.

Елене Николаевне Вышнеградской,  
66, rue Pierre Charron,  
Paris, VIII.

Глубокоуважаемая Елена Николаевна,  
Спешу подтвердить получение Вашего письма от 30 с. июня.

Прежде всего мне хотелось сказать Вам, насколько живо во мне чувство благодарности к покойному Александру Ивановичу за широкий жест, которым он финансировал мой первый концерт в Нью-Йорке. Александр Иванович был настолько элегантен, что не хотел даже брать с меня расписки, и взял ее лишь после настоятельной моей просьбы<sup>35</sup>. Если я позволил себе до сих пор не возвращать полученных 450 долларов, ни ему, ни, после его кончины, его наследникам, — то только потому, что покойный Александр Иванович предложил вернуть означенную сумму лишь тогда, когда это будет мне вполне удобно.

С того времени мое материальное положение значительно улучшилось, но, к сожалению, годы отъезда из революционной России и попытки устроиться в Америке создали мне весьма крупные долги, по которым я плачу, но с которыми не могу расплатиться до настоящего времени.

Пользуясь любезным разрешением Александра Ивановича, я старался расплатиться сначала с наиболее настойчивыми кредиторами, откладывая его долг до более благоприятного времени. Такое благоприятное время я вижу в связи с предстоящим моим концертным турне по Америке осенью 1929 года, и потому прошу Вас разрешить отложить уплату моего долга до этого срока. Мне это было бы крайне удобно; надеюсь, что и Вы не найдете к тому препятствий.

Искренне уважающий Вас<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Слова Прокофьева в этом письме подтверждают дневниковые записи, сделанные им в ноябре 1918 г. Клавирабенд композитора, который субсидировал А. И. Вышнеградский, состоялся 20 ноября 1918 г. в Эолиан-холле.

<sup>36</sup> ID: SPA\_5653.

**Прокофьев — Ивану Александровичу Вышнеградскому**

И. А. Вышнеградскому, заказное N[ew] Y[ork] 2 февраля 1930  
Paris

Многоуважаемый Иван Александрович,  
При сем чек на 100 долларов, который очень прошу Вас передать Вашей belle-mère<sup>37</sup>. На мои предыдущие письма она не ответила, поэтому я не решаюсь посылать чек на имеющийся у меня ее адрес, с которого она, может быть, съехала. Не откажите подтвердить получение по следующему адресу: c/o H[aensel] & J[ones]<sup>38</sup>.

Через несколько недель вышло второй чек. Пока же крепко жму Вашу руку<sup>39</sup>.

**Прокофьев — Марии Викторовне Боровской**

В прокофьевском контексте личность Марии Викторовны Боровской (ур. Барановской, 1892–?) интересна прежде всего тем, что в своем доэмигрантском прошлом она была актрисой и занималась в студии В. Мейерхольда. После отъезда из России вышла замуж за пианиста Александра Боровского<sup>40</sup>. Супруги Боровские были друзьями Прокофьева. Композитор шутливо называл Марию Викторовну МарВик, Фру-Фру, ФруФруша.

М. В. Боровской  
Париж

14 сентября 1924

Дорогая ФруФруша,  
Так как на мои письма Боровский отвечает Вашей рукою, а кроме того, страдалец до того впал в детство, что даже вопрос о неустойках мне толком не разъяснил, то давайте переписываться с Вами. С Коутсом<sup>41</sup> впрочем было еще хуже: он перед своим

---

<sup>37</sup> Belle-mère (фр.) — мачеха.

<sup>38</sup> Американское агентство, представлявшее интересы Прокофьева.

<sup>39</sup> ID: SPA\_7200.

<sup>40</sup> Александр Кириллович Боровский (1889–1968) — пианист, ученик А. Н. Есиповой, педагог. Не вернулся в СССР из гастрольной поездки в 1922 г., в 1939 переехал из Парижа в США. В 1920-е гг. много гастролировал, почти ежегодно приезжал в СССР.

<sup>41</sup> Альберт Коутс (1882–1953) — английский дирижер, композитор, педагог, до революции долгое время работавший в России. В 1911–17 — главный дирижер Мариинского театра. Руководил различными зарубежными коллективами; в 1920-е гг. гастролировал в СССР. Значительное место в его репертуаре было отведено произведениям русских композиторов.

младенцем впал не в детство, а, как Навуходоносор, в скотство: бегал на четвереньках и ржал, за что бледная улыбка была ему наградой<sup>42</sup>.

Партитура и материал 3-го концерта все еще не напечатаны<sup>43</sup>. Я сдал 1-ю корректуру 7-го июля, но до сих пор не получил второй: жду со дня на день. Поэтому надо, чтобы Боровский опять играл по рукописному материалу, но продержал партитуру как можно меньше, так как она мне нужна для второй корректуры, не говоря о том, что в начале сезона я сам буду играть 3-й концерт.

Когда концерт в Будапеште? Едет ли Боровский прямо оттуда в Париж? Одним словом, когда партитура может вернуться в Париж? Пожалуйста, напишите мне об этом точно и ясно с обратной почтой. Дня же через три пусть Боровский сходит к Эбергу, от которого он и получит партитуру и материал, ибо завтра я последнему напишу об этом.

Очень жаль, что Вы таки будете в Польше<sup>44</sup>. Мы надеялись, что Вы в конце концов останетесь в Париже. Но раз бабушка умирает, то поговорим о наследстве: бросаете ли Вы квартиру? А если да, то подошла ли бы она нам?

Переговоры с Бран<sup>45</sup> еще не закончены, так как присланный ею контракт я не одобрил. Если они все же придут к благополучному концу, то турне состоится в январе<sup>46</sup>.

Пока все всем (дивная формула) и, кроме того, Вы мне (письмо), а я Ваш

СПрок

На всякий случай,

Частный адрес Эберга:<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> В 1924 г. у Боровских родилась дочь Наташа. Дочь Коутса Tamara Sydonie Coates родилась в 1922 г. Сын Прокофьевых Святослав — в 1924-м.

<sup>43</sup> Третий концерт для фортепиано с оркестром C-dur op. 26 (1921). Речь идет об оркестровых голосах, изданных фирмой «А. Гутхейль» в 1924 г. Партитура и авторское переложение для двух фортепиано были изданы в 1923 г. («А. Гутхейль»).

<sup>44</sup> У родных Марии Викторовны в Польше было имение, часть которого принадлежала ей.

<sup>45</sup> Мэри Николаевна Бран (1897–1972) — актриса, антрепренер, концертный агент.

<sup>46</sup> По вине Бран турне было сорвано, из тридцати изначально планировавшихся концертов состоялись лишь несколько. Концерт в Берлине 24 января 1925 г. Прокофьев начал с опозданием в час, поскольку деньги перед концертом, как было условлено, Бран не заплатила. На следующий день Прокофьев уехал домой, в Париж.

<sup>47</sup> В черновике письма адреса Эберга нет. ID: SPA\_2842.

М. Боровской<sup>48</sup>  
Paris

Boston, 28 янв[аря] 1926

Фру Фруша,

Что за житие! Ездим как шарманщики, из города в город, из 11 дней 9 ночей в пульманах, и нет тебе ни отдыха, ни срока<sup>49</sup>. Кусочек Калифорнии (San Francisco) я задел мимоходом, пробыв там лишь один день и никого, кроме хромого Герца<sup>50</sup>, не повидав. Пташка пела в St. Paul — хорошо, в Denver — так себе (задыхалась, так как миля над уровнем моря), [в] Kansas City — весьма недурно. В Нью-Йорк вернулись в таком замученном состоянии, что я не дал ей петь и отдувался за двоих. Теперь репетирую с Кусей<sup>51</sup> и завтра первое выступление с оркестром<sup>52</sup>. В промежутках оркеструю Урсиньоля<sup>53</sup>.

В Нью-Йорке видел как следует только Захаровых<sup>54</sup>, которые знатны и богаты, и очень милы. Зосю<sup>55</sup>, Сигети, Казеллу<sup>56</sup> и Башкирова-фрэра<sup>57</sup> — лишь мельком. Нью-Йорк за эти годы очень оголился в смысле женских тел, особенно в шортах [?], но взамен окутался черным слоем липкого дыма, ибо в борьбе с [?нрзбрчв] забастовщиками жгут мелкий [?] уголь, на горе белям воротничкам.

Около 13 марта рассчитываем быть в Париже, а 31-го — в Монте<sup>58</sup>. Увидим ли Вас?

<sup>48</sup> В каталоге SPA адресат этого письма значится как Maria Viktorovna Baranovskaya.

<sup>49</sup> В поездку по Америке Прокофьевы выехали из Парижа 23 декабря 1925 г., вернулись 13 марта 1926-го.

<sup>50</sup> Альфред Герц (Hertz Alfred, 1872–1942) — немецкий дирижер, работал в Метрополитен-опера (1902–15), в 1915–30 — дирижер симфонического оркестра в Сан-Франциско.

<sup>51</sup> С. А. Кусевичким.

<sup>52</sup> Дневной концерт 29 января с Бостонским Симфоническим оркестром под управлением Кусевичкого.

<sup>53</sup> «УРСИНЬОЛЬ» (“URSIGNOL”) — первое название балета «Стальной скачок»; «этот слишком явно сконструированный неологизм не скрывал своего происхождения. Первая часть его URS совершенно недвусмысленно связана с аббревиатурой URSS. Вторая — безусловно, происходит от французского guignol (гиньоль). А целое, к слову, рифмовалось с поставленной у Дягилева в 1914 году оперой Стравинского “Le Rossignol” — „Соловей“» [Коваленко 2012, 285].

<sup>54</sup> Захаровы — бывшие соученики Прокофьева по Санкт-Петербургской консерватории: Борис Степанович, пианист (1887–1943); его жена Цецилия Генриховна Ганзен, скрипачка (1897–1989).

<sup>55</sup> Зосей звали жену Коханьского, возможно, Прокофьев имеет в виду ее. С 1921 г. Коханьские жили в США.

<sup>56</sup> Альфредо Казелла (1883–1947) — итальянский композитор, дирижер, пианист.

<sup>57</sup> Владимир Николаевич Башкиров (?–1969) — старший брат Бориса Николаевича Башкирова, промышленник. Фрэр (от фр. frère) — брат.

<sup>58</sup> 1 апреля Прокофьев с Линой выехали в концертную поездку по Италии, откуда вернулись в Париж 24 апреля.



Пташка и я шлем Вам, Кирюше и Наташончику наши заморские приветы. Завидуем Вам, что Вы спокойно сидите на месте, и жадно ждем момента, когда можно будет вылезти из сундуков и осесть где-нибудь хоть на несколько месяцев.

Ваш СП

Как Боровский сыграл мою 2-ю?<sup>59</sup>

## Прокофьев — Боровским

Serge Prokofieff,  
Villa "Les Phares",  
St. Palais sur Mer,  
Charente Inférieure.

5 августа 1927.

Дорогие Боровские,

Если Вы еще не послали нас к Сабанеевой матери<sup>60</sup>, то ради Бога простите нас за гробовое молчание. Осточертев парижской суетою, мы так зарылись в наше атлантическое уединение, что совершенно пресекали общение с остальным миром.

Каковы Ваши планы на август? Существует ли еще проект дернуть в наши края? У нас сейчас родители Пташки<sup>61</sup>, а завтра приезжают супруги Пайчадзе<sup>62</sup>. Если бы Вас устроили конец августа или начало сентября, чтобы погостить у нас, то это было бы чудно. Весь июль погода была дождливая и вода холодная, и только теперь и то и другое начинает мало-помалу настраиваться. Если Вас такая комбинация не устраивает, то существует еще следующее: Цецилия получила какие-то летние концерты и потому в среду, 10-го августа, вся семья срывается с корня и уезжает в Париж, а так как дача их снята по 1-е сентября, то Вы могли бы получить ее на оставшиеся три недели либо за 20 копеек, либо задаром. Но в таком случае немедленно телеграфируйте Захарову, 22 bis, avenue du Parc, Rouen.

Так или иначе, рассчитываем Вас видеть в наших краях, лучше так, то есть по первому варианту, чем иначе. Все мы сердечно

<sup>59</sup> ID: SPA\_3894.

<sup>60</sup> Производное от фамилии неуважаемого Прокофьевым критика Леонида Леонидовича Сабанеева (1881–1968), музыкального журналиста, композитора, музыкально-общественного деятеля. В эмиграции с 1926 г.

<sup>61</sup> Отец Лины, Хуан Кодина (1866–1935) — каталанский певец. Мать, Ольга Владиславовна (1875–1949), — певица.

<sup>62</sup> Тавриил Григорьевич Пайчадзе (1883–1976) — директор Российского музыкального издательства, парижский антрепренер Прокофьева. Вера Васильевна — его жена.

приветствуем Вас. Поцелуйте Самойленок, мы перед ними винюваты так же, как перед Вами, и строчим им во след этому письму. Ваш неизменно<sup>63</sup>

М. В. Боровской  
Berlin

14 декабря 1928  
(отк[рытка])

Дорогая Марвик,  
Вы меня конечно браните — и конечно зря. Лишь сегодня в 5 утра Лина Ивановна сделала меня отцом: сын, крепыш, 3 кг 620 gr<sup>64</sup>. Все прошло отлично и Пташка в хорошем настроении. Напишите ей: 3, rue Al[fred] Dehodencq (16-e).

Мой поход на Русь еще не решен окончательно, но вероятно в Берлине пробуду лишь от поезда и до поезда. Если выкрою время, забегу к Вам<sup>65</sup>.

Целую ручку, обнимаю А. К.<sup>66</sup>  
Ваш СП

### Прокофьев — Николаю Дмитриевичу Набокову

Среди парижских знакомых Прокофьева был и Николай Дмитриевич Набоков (1903–1978) — композитор, литератор, общественный деятель, один из основателей русскоязычного канала «Голоса Америки» (1947), генеральный секретарь интернационального «Конгресса за свободу культуры» (1951–67), с 1952 по 1963 г. — генеральный секретарь музыкальной секции ЮНЕСКО в Париже, организатор музыкальных фестивалей в столицах Европы, в Японии и др. Набоков приезжал в СССР в 1967 и 1968 гг. Российское музыкальное издательство публиковало некоторые его сочинения. Он написал мемуары «Старые друзья и новая музыка» (“Old friends and new music”<sup>67</sup> [Nabokov 1951]) с остроумными портретными зарисовками музыкантов, в том числе Прокофьева. В эпизоде, которым начинается раздел «Срг Сргвч Пркфв», рассказывающий о том, как автор мемуаров совершил совместную с Сергеем Сергеевичем прогулку вокруг Дворца Инвалидов, иллюстрируется известное свойство композитора — его синхронность с движущимся временем. Приглашая Набокова присоединиться к маршруту, Прокофьев предупредил, что время его прогул-

<sup>63</sup> ID: SPA\_4987.

<sup>64</sup> Прокофьев сообщает о рождении своего второго сына, Олега (1928–1998).

<sup>65</sup> Поездка в СССР не состоялась из-за отсутствия у принимающей стороны валюты.

<sup>66</sup> Александра Кирилловича. ID: SPA\_6011.

<sup>67</sup> Nabokov N. Old Friends and New Music. Boston, 1951. 294 p.

ки составляет от 26 минут 17 секунд до 26 минут 35 секунд «от двери до двери» [Nabokov 1951, 142]. Несмотря на оживленный разговор, время это было соблюдено неукоснительно, что композитор с удовлетворением отметил в конце<sup>68</sup>.

Набокову  
Bruxelles.

Serge Prokofieff,  
1, Rue Obligado.  
Paris XVI.  
France.  
31 декабря 1928.

Дорогой Ника,

От Кохна<sup>69</sup> узнал обо всех Ваших несчастьях, которыми был очень огорчен. Особенно мне было грустно узнать о смерти Вашей девочки. Мы оба просим Вас и Наталию Алексеевну<sup>70</sup> принять наше сердечное сочувствие<sup>71</sup>.

Надеюсь, что все это не остановило Ваших композиторских работ и что мы скоро услышим от Вас настоящую вещь. Вашу «Афродиту»<sup>72</sup> видел одним глазком в Издательстве<sup>73</sup>, но она мне не понравилась. Приедете ли Вы на исполнение «Оды»<sup>74</sup>?

Шлем Наталии Алексеевне и Вам наилучшие пожелания к Новому году. Мы искренне уверены, что он будет несравненно радостней, чем прошлый.

Ваш<sup>75</sup>

<sup>68</sup> Нечто похожее рассказывал автору публикации в начале 2000-х гг. Карэн Суменович Хачатурян. Как-то раз (видимо, в начале 1950-х) он шел по Проезду Художественно-го театра и увидел Прокофьева. Композитор объяснил, что гуляет и что эта прогулка должна продлиться от ...ч. ... м. до ...ч. ... м., поэтому ему осталось гулять шесть с половиной минут. Хачатурян сказал, что это произвело на него сильное впечатление — больше всего тем, что «числа были какие-то не круглые: не полчаса, не четверть, совсем иначе».

<sup>69</sup> Борис Евгеньевич Кохно (1904–1990) — либреттист, секретарь С. П. Дягилева.

<sup>70</sup> Наталья Алексеевна Набокова (ур. Шаховская, 1903–1988) — жена Н. Д. Набокова (с 1927 до 1939 г.). Умершую в младенчестве девочку звали Наталия.

<sup>71</sup> Дневниковая запись от 21 декабря 1928 г.: «Грустная новость про Набоковых: в конце лета у них родилась дочка, очень болезненная, и через три месяца умерла. С деньгами туго. В Польше поляк-управляющий грабит имение, и с ним, как с поляком, ничего нельзя сделать. Балет не поставлен Идкой (последнее, впрочем, правильно: балет плохой и только бы скомпрометировал автора)» [Прокофьев 2002, 659].

<sup>72</sup> Балет Н. Набокова «Жизнь Афродиты».

<sup>73</sup> Российское музыкальное издательство.

<sup>74</sup> «Ода» — балет-оратория для большого смешанного хора, 2-х сольных голосов и симфонического оркестра с пением Н. Набокова, либретто Б. Кохно. В основе произведения духовная ода М. В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743). Премьера состоялась 6 июня 1928 г. в Париже на сцене Театра Сары Бернар (Русский балет Дягилева).

<sup>75</sup> ID: SPA\_6054.

## Прокофьев — Елене Григорьевне Власовой

Елена Григорьевна Власова (1861–?) служила экономкой Прокофьевых в Сонцовке. В «Автобиографии» композитор немало пишет о людях из своего сонцовского детства — о взрослых и детях.

Е. Власовой  
Полтава

Serge Prokofieff,  
5, Avenue Frémiet,  
Paris XVI.  
16 июня 1928 года.

Дорогая Елена Григорьевна,  
Очень было приятно получить Ваше письмо и узнать, что Вы живы и здоровы, хотя я и был очень огорчен известием о кончине Саши<sup>76</sup>.

Моя мама последние годы жила со мною и скончалась в 1924 году около Парижа. Я теперь женат и у меня сын четырех лет. Пошлю Вам фотографию жены и сына, снятую два года тому назад.

Я рассчитываю приехать в Москву этой осенью<sup>77</sup>. Пусть тогда зайдет ко мне Коля<sup>78</sup> и я с ним поговорю, не смогу ли я дать свидетельство о Вашей долгой работе в Сонцовке. Пожалуйста, напишите мне, что Вам известно теперь про Сонцевку: как проходила там революция, цел ли дом, в котором я родился, что сделалось с садом? Также напишите мне, где Марфуша<sup>79</sup> и что она делает? Прилагаю Вам марку на ответ. Мария Ивановна Рейн<sup>80</sup> уже давно живет в Германии, так как она немецкая подданная. Ее дочь вышла замуж и живет с нею<sup>81</sup>.

Шлю Вам наилучшие пожелания. Поклонитесь от меня всем Вашим детям.

Ваш<sup>82</sup>.

<sup>76</sup> Саша Власова (ум. в 1920) — дочь Е. Г. Власовой, участница детских игр Прокофьева.

<sup>77</sup> Осенью 1928 г. поездка в СССР не состоялась.

<sup>78</sup> Николай — сын Е. Г. Власовой.

<sup>79</sup> Марфуша — горничная Марии Григорьевны Прокофьевой.

<sup>80</sup> Тетя Мари, Мария Рейн — родственница Прокофьевых, жила в Германии по адресу Kuhmühle 7, Hamburg.

<sup>81</sup> У М. И. Рейн было две дочери.

<sup>82</sup> ID: SPA\_5619.

## Прокофьев — Льву Моисеевичу Цейтлину

В организации первых советских гастролей Прокофьева в 1927 г. большую роль сыграл Лев Моисеевич Цейтлин (1881–1952) — скрипач и педагог, инициатор создания и руководитель Персимфанса (1922–32), профессор Московской консерватории.

Льву Моисеевичу Цейтлину,  
Правление Персимфанса,  
ул. Герцена 13,  
Москва 19.

Serge Prokofieff,  
5, Avenue Frémiet,  
Paris, XVI.  
25 Февраля 1928 года.

Дорогой Лев Моисеевич,  
Вчера, в ответ на Вашу депешу, телеграфировал Вам, что, к сожалению, этой весной выступить в концертах в Москве мне не удастся. Причины те же, о которых я Вам уже писал, а именно: я считаю совершенно для себя невозможным вновь выступить в Москве с теми же вещами, которые я до одурения играл в прошлом году; приготовить же что-нибудь новое я не мог из-за усиленной работы над пересочинением «Игрока». Эту работу я наконец закончил, но теперь Экскузович<sup>83</sup> что-то мнется, и до сих пор еще не ясно, пойдет ли «Игрок» весной или нет. В связи с этим не ясна еще и моя весенняя поездка в СССР, хотя не исключена возможность, что мы с Линой Ивановной приехали бы на несколько недель и в том случае, если бы «Игрок» не пошел, — просто для удовольствия побывать в Москве и Ленинграде. Если эта поездка состоится, то возможно, что я сыграю на Кавказе у Тарумова<sup>84</sup>, который мне пишет письма и присылает телеграммы, ибо я очень люблю Кавказ и мне чрезвычайно хочется туда проехать. В таком случае я исполнил бы на Кавказе самую заигранную мою программу, которая у меня всегда в пальцах и с которой мне нечего и думать показаться в Москве. Я мог бы также выступить безвозмездно в каких-нибудь рабочих клубах близ Москвы, но не в самой Москве, на манер того выступления, кажется в Иваново-Вознесенске, которое мне предлагали в прошлый раз и от которого я должен был отказаться по недостатку времени.

<sup>83</sup> Иван Васильевич Экскузович (1883–1942), управляющий академическими театрами Москвы и Ленинграда.

<sup>84</sup> Тигран Аветович Тарумов (1898–1968) — глава Тбилисской филармонии.

Во время этого приезда мы могли бы о Вами обсудить план моих выступлений с Персимфансом на будущий сезон, чему я придаю большое значение.

Л. И. Цейтлину,

Стр. 2.

25 Февраля 1928 г.

Однако в связи с теперешней поездкой в Москву, у меня к Вам большая просьба. Мне хотелось бы, чтобы Вы, по примеру прошлого года, взяли на себя поговорить с ответственными товарищами относительно некоторых деталей моего приезда. Вопросов, собственно, два: первый — можем ли мы с Линой Ивановной после трех-четырёх недель пребывания в СССР вновь беспрепятственно выехать за границу? и второй — попрежнему ли относятся ответственные товарищи к моему паспортному вопросу, и не может ли у меня быть в связи с этим каких-либо неприятностей. Очень извиняюсь, что затрудняю Вас этой просьбой, но мне казалось, что именно Вы, как никто другой, сможете навести справку и сообщить мне в полном сознании ответственности Вашего ответа. Кроме того, с благополучным разрешением этих вопросов, конечно, связаны и мои будущие выступления в Персимфансе, о которых я думаю с удовольствием, чему Вы можете верить, даже несмотря на отказ выступить этой весной. При наведении справок очень важно, чтобы Вы подчеркнули, что этот мой приезд не делается с целью вывоза валюты, а является дальнейшим шагом к более постоянному пребыванию в СССР.

Если я в этом году не выступлю в концертах, то лишь потому, что готовил для СССР новую оперу<sup>85</sup> и что наконец я с удовольствием выступлю для рабочей аудитории, хотя и не в столицах.

Благодарю Вас за поздравление с успехом «Стального Скока», хотя по непонятным причинам по-видимому в СССР очень мало интересуются этим балетом из советской жизни.

I-ая часть партитуры и материала 2-ой симфонии была отправлена в Москву на «Книгу» пять дней тому назад. 2-ая часть симфонии (симфония состоит из двух частей) будет выслана через три дня. Материал послан рукописный, так как гравированный материал я еще не успел прокорректировать. Партитура Вам послана оригинальная авторская, поэтому не очень ее рвите и чиркайте. Симфония шла недавно в Париже. Часть публики аплодировала, другая — шикала, а некоторые французы

---

<sup>85</sup> Прокофьев имеет в виду новую редакцию «Игрока».

кричали “с’est de la musique bolcheviste”<sup>86</sup>, то есть повторилось приблизительно то же, что 10 лет тому назад в Чикаго при исполнении Скифской сюиты.

Примите сердечный привет от нас обоих. Искренно Ваш

Я не хотел бы, чтобы Вы предавали это письмо ненужной гласности.<sup>87</sup>

### Рейнгольд Морицевич Глиэр — Прокофьеву

Одним из самых авторитетных людей в мире музыки СССР был Рейнгольд Морицевич Глиэр (1874–1956) — педагог Прокофьева в Сонцовке. О встрече с Глиэром после большого перерыва Прокофьев записал в Дневнике 23 января 1927 г.: «На репетицию пришёл Глиэр, мой старый учитель, с которым до сих пор сохранилась та же форма общения, как двадцать пять лет тому назад, когда я был ребёнком, то есть я ему говорю „вы“ и „Рейнгольд Морицевич“, а он мне „ты“ и „Серёжа“. Глиэр — толстый и солидный, бритый, немного лоснящийся сытый кот» [Прокофьев 2002, 470].

[21 февраля 1927]

Получено 24 февраля

Дорогой Серёжа,

Мне говорили, что у тебя вышли недоразумения в Московском Драматическом Союзе. В связи с этим представитель Лен[инградского] Союза<sup>88</sup> Иван Васильевич Стрельников<sup>89</sup> хотел бы поговорить с тобой по поводу перевода твоего в члены Лен[инградского] Союза. Я лично думаю, что в материальном отношении выгоднее состоять членом Лен[инградского] Союза. Поэтому не откажи в любезности и внимательно выслушай доводы И. В. Стрельникова.

Искренне преданный тебе

Р. Глиэр.

21 / II 1927.<sup>90</sup>

<sup>86</sup> «Это большевистская музыка».

<sup>87</sup> ID: SPA\_5379.

<sup>88</sup> Глиэр упоминает о двух творческих объединениях: МОДПиКе (Московском обществе драматических писателей и композиторов) и Драмсоюзе (Драматическом союзе) — обществе драматических и музыкальных писателей и композиторов, центр которого находился в Ленинграде.

<sup>89</sup> О деятельности Стрельникова в Драмсоюзе см.: Цветкова Г. А. История сбора авторского гонорара с церковей: грехопадение Драмсоюза // Культурное наследие России. 2017. № 4. С. 48–59 (сн. 16).

<sup>90</sup> ID: SPA\_4612.

Дорогой Сережа,  
Мне переслали твоё письмо в Баку, где я нахожусь уже с января месяца<sup>91</sup>. Очень благодарен тебе за присланную газетную вырезку. Программку концерта мне давно показывали в ВОКС'е<sup>92</sup>.

Исполнение «Ильи Муромца»<sup>93</sup> Стоковским<sup>94</sup> тем более меня радует, что с 12-го года, когда дирижировал в первый раз Купер<sup>95</sup>, Москва не может раскачаться, чтобы повторить симфонию.

Не собираешься ли ты весной в Баку? Я пробуду здесь, вероятно, до мая. Сейчас только начались сценические репетиции оперы. Во всяком случае надеюсь, что весной встретимся. Благодарю за память, шлю сердечный привет Лине Ивановне.

Твой

Р. Глиэр.

Баку 5/III.1934.<sup>96</sup>

### Прокофьев — в МОДПик

В 1927 г. в Большом театре была поставлена опера «Любовь к трем апельсинам». Начиная с этого времени письма, подобные нижеприведённому, регулярно встречаются в SPA, организуя все документы архива смысловым рефреном.

19 июля 1928

Московскому Обществу  
Драматических Писателей и Композиторов,  
Москва 9, Тверской Бульвар 20

Покорнейше прошу Вас, по примеру прошлых разов, уплатить в счёт моих авторских гонораров 120 (сто двадцать) рублей Екатерине Григорьевне Раевской, Москва, Арбат 5, квартира 10.

<sup>91</sup> Наркомпрос Азербайджанской ССР ещё в 1923 г. пригласил Глиэра написать оперу на национальный сюжет. Так родилась опера «Шахсенем» (1923–25), она была поставлена в Азербайджанском театре оперы и балета на русском языке (1927), 4 мая 1934 г. состоялась премьера на азербайджанском (2-я редакция).

<sup>92</sup> Всесоюзное общество культурной связи с заграницей — основанная в 1925 г. советская общественная организация.

<sup>93</sup> Третья симфония Глиэра «Илья Муромец» (1909–11).

<sup>94</sup> Леопольд Стоковский (1882–1977), американский дирижер. Впервые исполнил в США Вторую симфонию и музыку балета «Стальной скок» Прокофьева, Шестую симфонию Мясковского и др.

<sup>95</sup> Эмиль Альбертович Купер (1877–1960) — русский и американский дирижер. Исполнение им в 1912 г. 3-й симфонии Глиэра «Илья Муромец» было премьерным.

<sup>96</sup> ID: SPA\_11707.



Пользуюсь случаем напомнить Вам, что Вы до сих пор не ответили мне на мое заказное от 5 с. Февраля касательно моих авторских за шесть концертов на Украине.

Не откажите сделать это по вышеуказанному адресу. Вы также не ответили мне на мое письмо от 1 мая относительно незаконной постановки моего «Шута» в Киеве<sup>97</sup>.

Уважающий Вас<sup>98</sup>.

## Прокофьев — Сержу Морё

Серж Морё (1900–1959) был музыкальным журналистом, композитором, критиком. Работал в звукозаписи, написал монографию о Бартоке<sup>99</sup>. Первое из сохранившихся в архиве письмо к Прокофьеву датировано 12 марта 1931 г., во второй половине десятилетия переписка иссякает. Серж Морё — автор очерка «Глазами друга», который часто цитировался в советском музыковедении<sup>100</sup>.

S. Moreux  
Villetaneuse.

5, rue Valentin Haüy, Paris XV

22 февраля 1933 года

Мой дорогой Морё,

От всей души поздравляем Вас с рождением сына. Отрадно слышать, что госпожа Морё и малыш Бернар пребывают в добром здравии. Надеюсь, и Вы оправились от бронхита.

Благодарю Вас за прошлое письмо — мне перенаправили его в Америку, где я участвовал в двенадцати выступлениях симфонического оркестра, отыграл третий и пятый концерты и дирижировал «Шутом» и «Игроком»<sup>101</sup>. Американцы все так же встречают меня либо аплодисментами, либо ужимками, но, помимо этого, у меня складывается ощущение, что они начинают относиться к моей музыке более серьезно. До сих пор, когда пуб-

<sup>97</sup> «Шут» был незаконно поставлен в Киевском театре оперы и балета в 1928 г. (под названием «Блазень»), единственный спектакль состоялся 27 января.

<sup>98</sup> ID: SPA\_5682.

<sup>99</sup> *Moreux, Serge*. Bela Bartok: Sa vie, ses oeuvres, son langage. Preface A. Honegger. Paris, Richard-Masse, 1949. 224 p.

<sup>100</sup> *Морё С. Глазами друга // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. 2-е, дополненное и переработанное издание / составление и редакция И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман. Москва: Музыка. 1965. С. 371–378; также: Moreux, Serge. Prokofieff: an intimate portrait // Three Oranges Journal, 2006, May, number 11, pp. 14–16.*

<sup>101</sup> Прокофьев имеет в виду симфоническую сюиту «Портреты» из оперы «Игрок». Композитор гастролировал в Америке с конца декабря 1932 г. до середины февраля 1933 г.



*Ил. 1.* В. И. Шухаев на парижской улице. Возле автомобиля — художник Ал. Яковлев и жена Шухаева Вера Федоровна

*Fig. 1.* Vasili Choukhaev in the Paris street. Painter Alexandre Yakovlev and Choukhaev's wife Vera Fedorovna near the car

лика чего-то не понимала, она считала, что я над ней насмеюсь. Теперь же все чаще публика признает, что я отношусь к написанию музыки со всей серьезностью.

Прошу Вас передать привет госпоже Морё и позвонить мне при случае — нам надо постараться встретиться лично.

Искренне Ваш<sup>102</sup>

(Пер. с французского В. Фроловой)

## Прокофьев и Шухаевы

Прокофьевы дружили с художником Василием Ивановичем Шухаевым<sup>103</sup> и его женой Верой Федоровной. В Париже художник оформлял постановки с участием Иды Рубинштейн, спектакли Никиты Балиева, Русской частной оперы, театра «Балаганчик», кинофильмы студии «Альбатрос». Вместе с Александром Яковлевым<sup>104</sup> открыл художественную школу-мастерскую. Шухаев, у которого было много друзей среди музыкантов, написал в Париже несколько портретов русских артистов и художников, в том числе Ф. И. Шаляпина, И. Ф. Стравинского, С. С. и Лины Прокофьевых (1932), С. А. Кусевицкого, Г. Пайчадзе (1933).

В начале 1930-х годов семьи Прокофьевых и Шухаевых два лета отдыхали вместе; они проводили совместный досуг, ездили на двух автомобилях за продуктами. Дружили и, как впоследствии рассказывал старший сын Прокофьева, вместе строили планы о возвращении домой. В марте 1935 г. по приглашению Академии художеств Шухаев вернулся в СССР. Перед возвращением он распродал в Париже все свое имущество.

16 апреля 1937 г. был арестован (одновременно была арестована Вера Федоровна), оба были обвинены в шпионаже, получили по 8 лет лагерей, сосланы на Колыму. Василий Иванович работал на лесоповале, позже в ремонтном цехе автобазы. В 1941 г. Шухаев получил должность главного художника музыкального и драматического театра в Магадане. В 1993 г. во время субботника была найдена кипа работ Шухаева. Выполненные художником тайно, они более полувека пролежали на чердаке магаданского театра.

<sup>102</sup> ID: SPA\_10576.

<sup>103</sup> Василий Иванович Шухаев (1887–1973) — русский художник, график, сценограф. Окончил Санкт-Петербургскую Академию художеств, участвовал в деятельности объединения «Мир искусства». В январе 1920 г. по льду Финского залива перешел российскую границу. Некоторое время жил в Финляндии, затем переехал в Париж. Последующая жизнь и творчество делятся на два периода: парижский и советский.

<sup>104</sup> Александр Евгеньевич Яковлев (1887–1938) — русский художник. С 1920 в эмиграции (Париж).



*Ил. 2.* Прокофьев с сыновьями и Шухаев. Предположительно 1934 г.

*Fig. 2.* Prokofiev with his sons and Choukhaev. Presumably 1934.

Супруги были освобождены в 1945 г., в 1947-м они с трудом получили разрешение проживать в Тбилиси. В 1948 г. арестованы повторно, два месяца провели под стражей. В 1953 г. выселены из Тбилиси, несколько месяцев скитались по Грузии. Реабилитированы в сентябре 1956-го.

После освобождения в 1945 г. Шухаев был приглашен на должность профессора кафедры рисунка в Академии художеств Грузии, в 1962 г. удостоен звания «Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР». Святослав Сергеевич Прокофьев рассказывал, что в свои поздние годы художник с женой приезжали на Николину Гору [Прокофьев Св. 1991, 220]. В Подмосковье они каждое лето были гостями академика П. Л. Капицы, для них был выстроен особый, «шухаевский» домик. Среди работ, созданных Василием Ивановичем там, — портреты Генриха Нейгауза, Святослава Рихтера, Петра Капицы.

Публикуемые здесь беззаботные письма Василия Ивановича и его жены сознание с трудом совмещает с их последующей судьбой: унижение ареста и обвинения, магаданский край, нищета, безвестность. Несомненно, этот арест стал для композитора предупредительным сигналом.

## Прокофьев — Вере Шухаевой

В. Ф. Шухаевой<sup>105</sup>  
Paris

Siboure  
15 сентября 1931.

Дорогая Вера Федоровна,  
Отлично: приезжайте в конце сентября, но чем раньше, тем лучше. Если Вас держит испанская виза, то имейте в виду, что в С[ен]-Жан-де-Люз<sup>106</sup> есть испанское консульство, куда Вы и попросите парижского консула переслать. Кстати, и погода здесь — тьфу, тьфу, тьфу — установилась, солнечно и дожди как будто вылились до дна. Мы рассчитывали еще на Самойленок, но они оказались менее симпатичными, чем Вы, и вместо приезда назначают свидания у Корнилова<sup>107</sup>.

Итак, немедленно снитесь с Василием Ивановичем<sup>108</sup>, лучше по телеграфу, и затем извещайте нас: приезжаем тогда-то.

Лина Ивановна обнимает Вас, а я целую Ваши ручки.  
Ваш<sup>109</sup>

## Вера Шухаева — Прокофьеву

26-го августа 1934 года.

Получено 4 сентября

Дорогой Сергей Сергеевич,  
Спасибо за открытку. Не собралась сразу ответить Вам, потому что работаю сверх меры, даже на съезде писателей не успеваю бывать<sup>110</sup>. Все-таки два раза туда попала и видела драматурга<sup>111</sup>, здорово похудевшего и осунувшегося после своей поездки. Так что, по-моему, Вы хорошо сделали, что не поехали с ним, он бы Вас умучил, должно быть, а в Париже решили бы, что Вы при-

---

<sup>105</sup> Вера Федоровна Шухаева (ур. Гвоздева, 1895–1979) — вторая жена художника. Училась на историко-философском факультете Петроградского университета. В Париже занималась переводами, художественным моделированием. Переехала в СССР немного раньше мужа, в 1934 г., служила на московском комбинате «Красная роза» художницей по тканям. В ГУЛАГе работала на промкомбинате, была оформителем спектаклей.

<sup>106</sup> Сен-Жан-де-Люз расположен рядом с Сибуром и границей Испании.

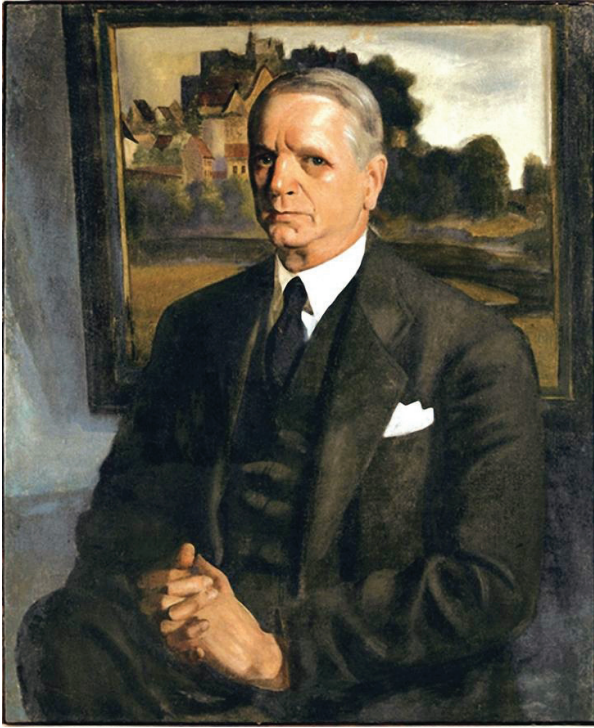
<sup>107</sup> Неустановленное лицо.

<sup>108</sup> В. И. Шухаев.

<sup>109</sup> ID: SPA\_8916.

<sup>110</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей — Всесоюзное собрание литераторов, проходившее в Москве с 17 августа по 1 сентября 1934 г.

<sup>111</sup> Возможно, речь идет о драматурге А. Н. Афиногенове (1904–1941), с которым Прокофьев общался в Париже. Афиногенов был делегатом писательского съезда.



Ил. 3. В. И. Шухаев. Автопортрет. Магадан 1947 г.  
Магаданский областной краеведческий музей

Fig. 3. V. I. Shuhaev. Self-portrait. Magadan 1947.  
Magadan's regional museum of local lore

ехали из голодной страны, вроде как про меня, ведь все думают, что моя худоба необычная в Москве объясняется тем, что я изголодалась в Париже. Почему Вы застряли в Париже? Как Лина Ивановна, как мой возлюбленный бэба<sup>112</sup> поживает?

Попросите Лину Ивановну написать мне длинное письмо и подробно рассказать о своей жизни и планах. Привезете ли Вы ее с собой в ноябре?<sup>113</sup> Очень я буду рада увидеть Вас здесь. С тех пор, что уехала из Парижа, один раз играла в бридж и то

---

<sup>112</sup> Вебин — так называли в семье младшего, Олега.

<sup>113</sup> Прокофьев приехал в СССР 6 ноября 1934 г.

втором — Мирский<sup>114</sup>, Жанно [?] <sup>115</sup> и я — обыграла всех я, не то, что с вами. А как у вас — бридж или шахматы — что сейчас в моде?<sup>116</sup>

По поводу моды — постепенно и медленно, но улучшают туалеты московские франтихи и очень этому радуюсь. Пожалуйста, поцелуйте от меня очень нежно Фатиму<sup>117</sup>, Дрыску<sup>118</sup>, Веру Васильевну<sup>119</sup>, а суровому и строгому Пайчадзе дружеский привет.

Приезжайте скорей, нечего Вам делать в Париже.

Крепко жму Вам руку, дорогой товарищ, и дружески обнимаю, а Лину Ивановну нежно целую.

Вера Шухаева<sup>120</sup>.

### Василий Шухаев — Прокофьеву

2 сентября, 1934

Получено 5 сентября

Дорогой Сергей Сергеевич,

Я сильно перед Вами виноват. Вы уж как-нибудь понатужьтесь и меня простите.

Я помнил все время, что должен дать Вам ответ, поеду к Вам или нет, если поеду — должен взять чемодан, но на следующий день после Вашего коньяка я был без задних ног и ничего не мог предпринять для выяснения этого вопроса и в субботу утром хотел поехать к Вам, по дороге заехав к Пайчадзе за разъяснениями.

Когда Вам позвонил и не получил ответа, началась такая абракадабра — Вы представить не можете. Ибо постепенно в мою пьяную башку стала проникать мысль, что возможно, что Вы в субботу должны были уехать и уже уехали. Тут и холодный пот на спине появился и вообще стало здорово неприятно.

Как я мог запомнить, что Вы в субботу уже едете, прямо ума не приложу<sup>121</sup>.

<sup>114</sup> Фамилию Мирский носил после возвращения в СССР князь Дмитрий Петрович Святополк-Мирский (1890–1939). Участник Евразийского движения. Вернулся на Родину в 1932 г., в 1937-м был арестован. Умер в лагере под Магаданом.

<sup>115</sup> Неизвестно, о ком речь, но супругу Афиногенова, американку, звали Джинни.

<sup>116</sup> Кроме шахмат, Прокофьев очень любил бридж, в Париже он устраивал у себя дома турниры по бриджу.

<sup>117</sup> Вероятнее всего, речь идет о Фатьме-ханум, в замужестве Самойленко, владелице шляпного ателье и артистического салона в Париже (см. сн. 13).

<sup>118</sup> Неизвестно, о ком из знакомых идет речь.

<sup>119</sup> Вера Васильевна — супруга Г. Г. Пайчадзе.

<sup>120</sup> ID: SPA\_12089.

<sup>121</sup> Вероятно, речь идет об отъезде Прокофьевых в Сен-Максим.

Вы уж ради Бога не сердитесь на меня, это какое-то затмение. В пятницу я разговаривал по телефону с Линой Ивановной и она ни одним словом не обмолвилась о Вашем отъезде в субботу<sup>122</sup>.  
Крепко Вас обнимаю.  
В. Шухаев.<sup>123</sup>

### Святослав Прокофьев<sup>124</sup> — Лине и Сергею Прокофьевым

28 мая 1933 г., воскресенье

Получено 3 июн[я]

Дорогие Мама и Папа.

Мы получили от вас телеграмму, в которой вы пишете, что останетесь в Москве до 4 июня<sup>125</sup>. Надеемся скоро вас увидеть. У нас все хорошо.

Сегодня утром я ходил в школу. В четверг мы ездили в Сен-Клу, там были аттракционы с машинками и лошади. В последние дни у меня хорошие отметки в школе. Каждую неделю я пишу бабушке<sup>126</sup>.

Сегодня идет дождь, но всю прошлую неделю было очень жарко, кажется, что уже лето, скоро большие каникулы.

Мадам Арну и Мишель передают вам приветы. А мы с Бебе-ном крепко вас обнимаем.

Святослав<sup>127</sup>.

(Пер. с французского В. Фроловой)

### Лори-Сётанс — Прокофьеву

Французский скрипач Робер Сётанс (Soetans, 1897–1997) в 1932 г. вместе с С. Душкиным впервые исполнил Сонату Прокофьева для двух скрипок, позже провел мировую премьеру Второго скрипичного концерта Прокофьева (1935, Мадрид, дирижер Э. Ф. Арбос), выступал вместе с Прокофьевым. Письмо его жены иллюстрирует повседневно-деловую сторону жизни концертирующих гастролеров.

---

<sup>122</sup> До начала октября Прокофьевы находились на Лазурном берегу, в Sainte-Maxim, где они были гостями политика, деятеля международного коммунистического движения Жака Садуля (Jacques Sadoul, 1881–1956).

<sup>123</sup> ID: SPA\_12102.

<sup>124</sup> Святослав Сергеевич Прокофьев (1924–2010) — старший сын С. С. Прокофьева, архитектор.

<sup>125</sup> Поездка Прокофьевых в СССР продолжалась с 8 апреля по 6 июня 1933 г.

<sup>126</sup> Бабушка — Ольга Владиславовна Немысская (в замужестве Кодина-Немысская, 1875–1949), мать Лины Прокофьевой, певица.

<sup>127</sup> ID: SPA\_10839.



4 марта 1933 г.

Марсово поле, д. 7.

Мсье,

Мой муж, который сейчас находится за границей, просил меня этим письмом подтвердить Вам получение им его партии скрипки в установленный срок<sup>128</sup>.

Он также просил меня передать Вам, что вернется 16 числа <... > из Лондона, где действительно будет играть сонату 14-го, а Вы можете получить рукопись сонаты с 17 марта.

С наилучшими пожеланиями,

Мадам Лори-Сётанс<sup>129</sup>

(Пер. с французского В. Фроловой)

### Альфредо Казелла — П. Бокелю<sup>130</sup>

Альфредо Казелла (1883–1947) — итальянский композитор, пианист, дирижер, музыкальный писатель. Совместно с молодыми итальянскими композиторами Казелла организовал в 1917 г. «Национальное музыкальное общество» (существовало до 1919). Вскоре после Первой мировой войны вместе с Дж. Фр. Малипьеро и М. Лаброкой, при участии Г. д'Аннунцио композитор учредил «Корпорацию новой музыки» (*Corporazione delle Nuove Musiche*). В публикуемом здесь письме Казелла выступает не как композитор, а как импресарио, заинтересованный в успехе деятельности концертной организации, которую он представляет, — Корпорации Новой Музыки.

Рим, 22 сентября 1925

Дорогой друг,

Я совершенно случайно узнал, что для Прокофьева был заключен (вами?) ангажемент с “Societa Concertistica” из Неаполя. Позволю себе напомнить Вам, что с июня этого года в ходе моего общения с Вами и Прокофьевым я уточнил, что в Милане, Неаполе и Палермо он будет играть для местных отделений *Corporazione delle nuove musiche*, и что он сыграет для этой же Компании (*Société*) в Риме, после того как выполнит свои ангажементы с *Sainte-Cécile* и *Augusteo*. Этот вопрос крайне важен для меня. В данный момент у меня нет возможности уступить

<sup>128</sup> По всей видимости, речь идет об исполнении Сонаты для двух скрипок («его партии скрипки»).

<sup>129</sup> ID: SPA\_10625.

<sup>130</sup> Paul Voquel — менеджер в Париже.

в этом деле. Я категорически настаиваю на том, что именно С.Д.Н.М. должна первой представить Прокофьева как минимум в Милане, Неаполе и Палермо. Поэтому я прошу Вас, если ангажемент для С.С. из Неаполя был заключен Вами, указать этим господам на то, что произошла ошибка и что в любом случае Прокофьев должен сначала появиться у меня — до того, как сыграет у них. Ожидаю Вашего ответа на мое последнее письмо. Двенадцатого октября я уезжаю в Америку и хотел бы решить все до этого момента. С самыми сердечными пожеланиями Ваш

Казелла<sup>131</sup>

(Пер. с французского В. Фроловой)

### Владимир Владимирович Держановский — Прокофьеву

«Храброму сражалцу за порядочную музыку В. В. Держановскому от С. Прокофьева. 1924<sup>132</sup>» — такую надпись сделал композитор на своей фотографии, которую подарил адресату этой надписи<sup>133</sup>.

Владимир Владимирович Держановский (1881–1942) — музыковед, критик, один из основателей АСМ, редактор и издатель журнала «Музыка». Заведую с 1923 по 1929 год нотным отделом акционерного общества «Международная книга», он чрезвычайно много сделал для взаимного обмена музыкальными новинками между СССР и западными странами. Два следующих письма иллюстрируют процессы и события, происходившие в музыкальной жизни Страны Советов в конце 1920-х — начале 1930-х гг.

7 апр[еля] 1929 года

Дорогой Сергей Сергеевич,  
я ушел или, вернее, меня ушли из Межкниги<sup>134</sup>. По каким бы то ни было делам туда больше ко мне не обращайтесь, а если что будет надо Вам или издательству<sup>135</sup> — пишите непосредственно и официально. Для меня вся эта история была столь неприятна и с такими неприятными последствиями, что я вообще не хочу о ней писать и Вас прошу в письмах ее больше не касаться —

<sup>131</sup> ID: SPA\_3613.

<sup>132</sup> Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 3. Ед. хр. 194.

<sup>133</sup> РНММ. Ф. 3. Ед. хр. 194.

<sup>134</sup> Акционерное общество «Международная книга» было основано в 1923 г. для экспорта и импорта издательской продукции. Работая в Межкниге, Держановский активно развивал международное музыкальное сотрудничество, способствовал исполнению в СССР прокофьевских сочинений, написанных за границей.

<sup>135</sup> Держановский имеет в виду Российское музыкальное издательство.

ни ко мне, ни к другим<sup>136</sup>. Что касается симфонии, то, если мы до мая ее не исполним, то вышлем Вам материал (хотя как исполнять, не имея скерцо?)<sup>137</sup>

Что касается «Стального скака»<sup>138</sup>, то им интересоваться я не перестану и буду о нем разговаривать в соответствующих кругах, но уже в качестве Вашего друга и только.

Теперь у меня к Вам такая просьба. Чтобы существовать и как-то вертеться на жизненном пиру, я взял в Музсекторе работу: редактирование фортепианных сборников для пианистов кино. До сих пор в этих колоссальных аудиториях игрался по преимуществу хлам. Между тем, значение этих мест сборищ народных столь бесспорно, что пропаганда здесь хорошей и притом новой музыки не может не дать самых ощутительных результатов. Так как по этим исполнениям МОДПиК собирает в свой так называемый «котел» максимальное количество таньем, то все композиторы с величайшей охотой дали согласие на безвозмездное помещение их пьес в этих сборниках, так как они больше будут выгадывать на котле, чем на издательском гонораре. Музсектор же не может вторично по сборникам оплачивать гонорар, так как сборники расцениваются очень дешево, несмотря на большие объемы. Один из сборников, который составлял ученик Николая Яковлевича Черемухин<sup>139</sup>, включил в себя Вашу восьмую Мимолетность<sup>140</sup>, а другой, им же составленный, «Отчаяние»<sup>141</sup> и страницу из 1-го фортепианного концерта (два проведения главной темы, конечно, в переложении для 2-х рук)<sup>142</sup>, цель моего обращения: получение от Вас разрешения на включение этих пьес в сборники, а также и индульгенция на будущие позаимствования (конечно, только из музсекторских изданий). Если Вы почему-либо упретесь «вообще» (хотя, повторяю, это выгодно для Вас, и наши композиторы настолько хорошо поняли выгоду, что сами набиваются в сборники), то я очень просил бы Вас дать разрешение хотя бы на уже взятые

<sup>136</sup> «Из Москвы скорее неприятные вести: Держановского выперли из „Книги“ — и теперь нет своего человека для охраны моих сочинений в СССР» — запись в дневнике от 8 апреля 1929 [Прокофьев 2002, 689].

<sup>137</sup> Речь идет о Третьей симфонии. Исполнение в Москве не состоится, премьеры в Париже пройдет 17 мая 1929 г. под управлением П. Монте.

<sup>138</sup> «Стальной скак» ор. 41 — балет на либретто Г. Якулова и С. Прокофьева (1926). Музыка сочинения была неоднократно исполнена в концертах с большим успехом, однако нужно было продвинуть балет на театральную сцену.

<sup>139</sup> М. Черемухин — композитор, автор публицистических работ о Н. Я. Мясковском.

<sup>140</sup> *Commodo* (1917) из цикла фортепианных пьес «Мимолетности» ор. 22.

<sup>141</sup> «Отчаяние» — пьеса № 3 из Четырех пьес для фортепиано ор. 4 (1910–12).

<sup>142</sup> Первый фортепианный концерт *Des-dur* ор. 10 (1911–12).

пьесы, чтобы не останавливать работу со сборниками и не идти на замены. Очень прошу Вас по этому вопросу ответить мне немедленно. НЯМ<sup>143</sup> тоже хотел написать Вам по сему поводу, но не знаю, сделал ли это. От него я с радостью узнал, что Вы совершенно индустриализировались и кроме нового балета Ваш каталог имеет уже Четвертую Симфонию<sup>144</sup>. Рад также Вашему американскому предприятию<sup>145</sup>.

Пока крепко жму руку и шлю привет Лине Ивановне. Мадам и Леля<sup>146</sup> (ее тоже выперли со службы) присоединяются. «Стального Скока» я, конечно, не получил и не получу. Поэтому буду рад, если он, да и вообще новинки настоящие и будущие, будут приходить в Ассоциацию Современной Музыки для ее библиотеки, которая сейчас организуется.

Всегда Ваш

Вл[адимир] Держановский

[От руки:]

Адрес АСМ для посылки нот:

Москва, 34, ул. Кропоткина 32

Ассоциация Современной Музыки.<sup>147</sup>

[На бланке «Владимир Владимирович Держановский Кудринский п. 1 кв. 4»].

16 / IV.1932

Дорогой Сергей Сергеевич,

Получили ли Вы мое письмо, отправленное Вам из Воронежа, где я гастролировал в качестве лектора Всеросскомдрамовского<sup>148</sup> симфонического концерта (творческий показ)? Если нет — очень жаль, ибо я там писал о Вас и о себе всякие нужные вещи, между пр[очим], и о том, что, по переданным мне Л. А. Половинкиным<sup>149</sup> сведениям, К... [? — неразб] написал Вам обстоя-

<sup>143</sup> НЯМ — Николай Яковлевич Мясковский.

<sup>144</sup> Четвертая симфония C-dur op. 47 (1930). Написана по заказу Бостонского симфонического оркестра.

<sup>145</sup> Может быть, Держановский имеет в виду предстоящую поездку Прокофьева вместе с женой в США в конце года: они выехали из Парижа в конце декабря 1929 г., вернулись во Францию в ночь на 4 апреля 1930 г.

<sup>146</sup> Мадам — супруга Держановского, певица Екатерина Васильевна Копосова-Держановская (1877–1959). Леля — Елена Венедиктовна Звягинцева (1899–?), родственница и воспитанница Копосовой-Держановской.

<sup>147</sup> ID: SPA\_6249.

<sup>148</sup> Всероскомдрам — Всероссийское общество композиторов и драматических писателей. (1929–33). Было создано 1 апреля 1929 г. в результате слияния Московского и Ленинградского обществ драматических писателей и оперных композиторов.

<sup>149</sup> Леонид Алексеевич Половинкин (1894–1949) — советский композитор и дирижер.

тельное письмо касательно Вашего сотрудничества с ленинградскими театрами. Я тогда Вам писал, что я считаю данные мною Вам советы правильными, хотя еще плодов и не было видно. Со времени возвращения моего в Москву здесь произошли чрезвычайно крупные события, которые способны восстановить нормальное и плодотворное течение советской музыкальной жизни. Выведенный из себя бессовестными и идиотскими преследованиями со стороны хорошо известных Вам «вапмовцев»<sup>150</sup> — Мосолов обратился с письмом к генеральному секретарю ЦК партии, заключительный абзац которого, сочиненный не без моего участия, говорил вообще о диком состоянии на нашем музыкальном фронте и о вредительской роли ВАПМа. Выступление Мосолова, свидетельствовавшее о доверии композиторской общественности к партии, было принято с исключительно благожелательным вниманием<sup>151</sup>. РАПМ сейчас разгромлен, у него отняты его злопыхательский «Пролетарский музыкант»<sup>152</sup>, вероятно они будут сняты со всех ответственных мест в области концертной, педагогической и издательской работы, начнется резко обозначающийся новый курс в области музыкальной политики и мы, советские музыканты, давно и горячо стремящиеся к переходу от попутничества<sup>153</sup> к союзничеству, получим, наконец, необходимые условия для нужной перестройки в духе марксизма-ленинизма. Так как наше (3-е) Творческое объединение было тем, которое, невзирая на гнет и преследования ВАПМа, было именно тем объединением, которое поставило в программы своих концертов («вечер творческого смотра») сочинения Мосолова и Прокофьева, рассматривая их как советских композиторов-попутчиков, то я теперь считаю совершенно необходимым в наших общих интересах, чтобы Мосолов и Вы вступили в наше Объединение. Тогда мы будем иметь и формальное основание, чтобы со всей энергией броситься на Вашу защиту. Я надеюсь, что НЯМ<sup>154</sup> и Шебалин<sup>155</sup>, которые до сих пор состояли в 1-м Объединении, (с платформой примиренческого отношения к ВАПМу,

<sup>150</sup> ВАПМ (также — РАПМ) — Всероссийская (Российская) ассоциация пролетарских музыкантов, существовала с 1923 по 7 мая 1932 г.

<sup>151</sup> Неизвестно, откуда Владимир Владимирович получил сведения об исключительно благожелательном внимании. Также неизвестно, через кого было передано датированное мартом письмо А. В. Мосолова.

<sup>152</sup> «Пролетарский музыкант» — журнал, орган Российской ассоциации пролетарских музыкантов. Издавался в Москве в 1930–32 гг.

<sup>153</sup> «Попутчиками» называли писателей и художников, сочувствовавших идеалам революции и относившихся с симпатией к большевизму, однако формально не бывших членами ВКП(б).

<sup>154</sup> Николай Яковлевич Мясковский.

<sup>155</sup> Виссарион Яковлевич Шебалин (1902–1963) — советский композитор, педагог.

лжепролетарскому руководству которого они подчинились)<sup>156</sup> — что и эти товарищи перейдут в наше Объединение<sup>157</sup>.

Обо всех дальнейших перипетиях событий я буду Вас оповещать, а Вас прошу сейчас же ответить мне по основному вопросу. Привет Лине Ивановне.

Завтра, по случаю 51 года существования меня и Ник[олая] Як[овлевича]<sup>158</sup>, все народы соберутся у нас и мы выпьем за Ваше рождение, ибо оно также в этих днях<sup>159</sup>.

Ваш Вл[адимир] Держановский<sup>160</sup>.

### Список источников

- [1] Коваленко 2012 — *Коваленко Г.* Все колеса будут вертеться... // Вопросы театра. 2012. № 1–2. С. 274–303.
- [2] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) 1932 — Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». 23 апреля 1932 г. // Партийное строительство. 1932. № 9. С. 62.
- [3] Прокофьев 1961 — *Прокофьев С. С.* Автобиография. По окончании консерватории // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. статья С. И. Шлифштейна. 2-е изд. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 15–196.
- [4] Прокофьев 2002 — *Прокофьев Сергей.* Дневник. Часть 2: 1919–1933. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 890 с.
- [5] Савкина 2015 — *Савкина Н.* «Огненный Ангел» С. С. Прокофьева: К истории создания. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 288 с.

<sup>156</sup> Летом 1931 г. несколько членов АСМ, включая Мясковского, организовали Новое творческое объединение, направленное на создание опер и симфоний, «достойных пролетариата». Сарказм Держановского нацелен именно на эти установки 1-го Объединения.

<sup>157</sup> Внутри «Всероскомдрам» наличествовало 6 творческих объединений. Первое существовало в 1931–32 гг., все остальные — в 1932 г.

<sup>158</sup> Мясковский родился 8 (20) апреля 1881 г., Держановский — 2 (14) апреля того же года.

<sup>159</sup> В день рождения Прокофьева, 23 апреля, через неделю после этого письма выйдет Постановление ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», которое объявит о ликвидации Ассоциации пролетарских писателей и учреждении единого Союза советских писателей, а также «о проведении аналогичных изменений по линии других видов искусства» [Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) 1932, 62]. В музыкальных кругах эти изменения были приняты с воодушевлением, поскольку ликвидировался агрессивный ВАПМ, но вскоре стало ясно, что учреждаемые творческие союзы — это органы власти, строго дозирующие творческую свободу, на которую в середине 1930-х был фактически наложен запрет.

<sup>160</sup> ID: SPA\_9569.

- [6] Савкина 2021 — Савкина Н. Несколько историй из переписки Прокофьева // Музыкальная академия. 2021. № 4 (776). С. 80–91. <https://doi.org/10.34690/204>.
- [7] Nabokov 1951 — Nabokov N. *Old Friends and New Music*. Boston: Little, Brown and Company, 1951. 294 p.

## References

- [1] Kovalenko, Georgiy (2012). “Wse kolyosa budut vertet’sya...” [“All the wheels will spin...”]. In *Voprosy teatra [Problems of the theatre]*. 2012. No. 1–2, pp. 274–303.
- [2] \_\_\_\_\_ (1932). “Postanovlenie Politbyuro TsK VKP(b) ‘O perestrojke literaturno-khudozhestvennykh organizatsiy’. 23 aprelya 1932 g.” [“Decree of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks ‘On the restructuring of literary and artistic organizations’. April 23, 1932”. In *Partiynoe stroitel’stvo*. 1932. No. 9. P. 62 (in Russian).
- [3] Prokofiev, Sergei (1961). “Avtobiografiya. Po okonchaniu konservatorii” [“Autobiography. After graduating from the conservatory”]. In *Sergei Prokofiev: Materialy, dokumenty, vospominaniya [Sergei Prokofiev: Materials, documents, memoirs]*, comp., ed., note, and intro. article by Semyon I. Shlifshstein. 2nd ed. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, pp. 15–196 (in Russian).
- [4] Prokofiev, Sergei (2002). *Dnevnik [Diary]*. Part 2: 1919–1933. Paris, Serge Prokofiev Estate. 2002, 890 p. (in Russian).
- [5] Savkina, Natalia (2015). “Ognennyi Angel” Sergeya Prokofieva. *K istorii sozdaniya [“Fiery Angel” by Sergei Prokofiev. From the history of Composition]*. Moscow Conservatory Publishing Centre, 288 p. (in Russian).
- [6] Savkina, Natalia (2021). “Neskol’ko istoriy iz perepiski Prokofieva” [“Several stories from Sergei Prokofiev’s correspondence”]. In *Muzykal’naya akademiya [Musical Academy]*. 2021. No. 4 (776), pp. 80–91 (in Russian). <https://doi.org/10.34690/204>.
- [7] Nabokov, Nicolas (1951). *Old Friends and New Music*. Boston: Little, Brown and Company, 1951. 294 p.

Статья поступила в редакцию: 15.05.2023; одобрена после рецензирования: 27.06.2023; принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 15.05.2023; approved after reviewing: 27.06.2023; accepted for accepted for publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)





# *Рецензии*

Рецензия на сборник статей  
УДК 792.072, 792.8  
doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.010

## Яркий след Наталии Лазаревны Дунаевой

*Наталья Владимировна Копысева*

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,  
Санкт-Петербург, Россия  
kopyseva@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0004-7531-4722>

**Аннотация.** Материал представляет рецензию на сборник памяти известного историка балета, доцента Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Наталии Лазаревны Дунаевой (1933–2020) “*Omnia Praeclara Rara*”. Рассмотрены основные этапы биографии главной героини книги, даны краткий портрет ее личности, а также оценка влияния на последователей; показана важность источниковедения как дисциплины, введенной Наталией Лазаревной в программу подготовки балетоведов. В рецензии проанализировано содержание основных разделов — “IN MEMORIAM” и «Научные статьи и публикации». Отдельно раскрыты деятельность учеников Дунаевой в годы обучения, а также развитие ее педагогических и научных идей в настоящее время.

**Ключевые слова:** *Наталья Лазаревна Дунаева, “Omnia Praeclara Rara”, воспоминания, балет, источниковедение, история и теория хореографического искусства*

**Для цитирования:** *Копысева Н. В. Яркий след Наталии Лазаревны Дунаевой // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1. С. 210–221.*  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.010>

© Копысева Н. В., 2024

Review of the collection of articles  
doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.010

## Bright Impact of Natalia Dunayeva

*Natalya V. Kopyseva*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia  
kopyseva@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0004-7531-4722>

**Abstract.** This material is a review of the memorial collection dedicated to the renowned ballet historian, Associate Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the A. Ya. Vaganova Russian Ballet Academy, Natalia Lazarevna Dunayeva (1933–2020). The collection is titled “*Omnia Praeclara Rara*”. The main stages of the biography of the main heroine of the book are considered, a short portrait of her personality is given, as well as an assessment of her influence on the followers. The review demonstrates significance of the “Source Studies”, a discipline introduced by Natalia Lazarevna in the program of training ballet researchers. The content of the main sections — “IN MEMORIAM” and “Scientific articles and publications” — was analyzed. The activities of Dunayeva’s pupils during the years of study are separately disclosed. The review also considers how the students continue to uphold her pedagogical and scientific ideas at present.

**Keywords:** *memories, ballet, source studies, creativity, ballet studies*

**For citation:** Kopyseva, Natalya V. Bright Impact of Natalia Dunayeva. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 210–221. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.010>

© Natalya V. Kopyseva, 2024

## Яркий след Наталии Лазаревны Дунаевой

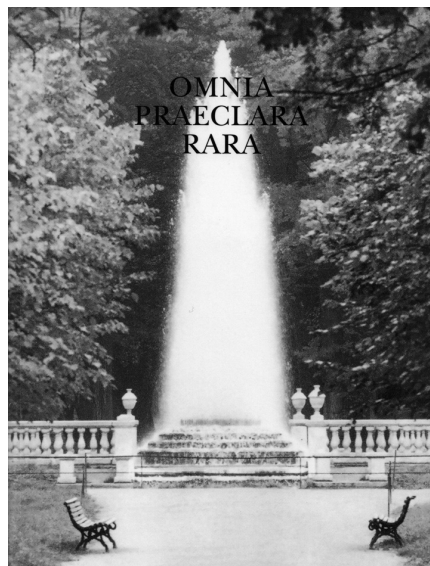
Сборник “*Omnia Praeclara Rara*”<sup>1</sup> (ил. 1), что в переводе означает «Все прекрасное бывает редко», посвящен памяти известного историка балета, доцента Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакого и Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Наталии Лазаревны Дунаевой (1933–2020). Составитель сборника — кандидат философских наук, доцент кафедры режиссуры балета СПбГК Наталья Александровна Яковлева — смогла собрать и объединить в гармоничное целое не только воспоминания учеников, коллег и друзей Дунаевой, но и научные публикации российских и зарубежных специалистов в области балетного искусства.

В разделе “*In Memoriam*” воспоминания двенадцати авторов сменяют друг друга так, будто бы повествование в одном рассказе логически вытекает из другого. Мы видим в них человека незаурядного: исследователя и педагога, разработавшего свою методику описательной реконструкции ушедших в прошлое балетных спектаклей, подготовившего специальный курс источниковедения и создавшего уникальную конференцию — Источниковедческие чтения по истории балета (1991). Теперь они носят имя своей основательницы: каждую весну в Санкт-Петербургской консерватории проводятся Дунаевские чтения. Кроме того, перед нами предстает интеллигентная обаятельная женщина, обладающая цепкой памятью (по воспоминанию коллег и учеников, Наталия Лазаревна знала по имени-отчеству не только их, но и всех их домочадцев, и даже клички питомцев), — всегда доброжелательная, готовая прийти на помощь, но в то же время умеющая держать дистанцию и довольно жестко добиваться освоения своего предмета.

Каждый автор живо рассказывает о запомнившихся ему чертах характера Н. Л. Дунаевой и об эпизодах встреч с ней. Ученики говорят о ней как о гениальном наставнике, который мог не только интересно преподнести материал, но и сделать научную работу увлекательной:

---

<sup>1</sup> *Omnia Praeclara Rara* : сборник памяти Наталии Лазаревны Дунаевой / Научный редактор и составитель Н. А. Яковлева ; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: Чистый лист, 2023. 316 с. ISBN 978-5-901528-92-1



Ил. 1. Обложка издания

Fig. 1. Cover of the publication

Знакомство с любым сухим справочником или библиографическим указателем нередко, благодаря Наталии Лазаревне, превращалось для нас в захватывающее детективное расследование и становилось истоком возможного будущего научного изыскания<sup>2</sup>.

Лекции Наталии Лазаревны невозможно было пропустить <...>. Я ценила каждое ее слово, жадно впитывала все, что она говорила<sup>3</sup>.

Н. Л. Дунаева вооружила нас знаниями, умениями и навыками проведения научного исследования.<sup>4</sup>

Благодаря ее методам, еще будучи студенткой, я могла параллельно изучать материалы по русским и польским источникам.<sup>5</sup>

В очерках освещаются разные этапы жизни Наталии Лазаревны, в частности, моменты ее биографии до того, как она стала преподавать в Консерватории. Из воспоминаний А. М. Полубенцева «Памяти Ната-

<sup>2</sup> Свешникова А. Л. Вспоминая Учителя. С. 23.

<sup>3</sup> Балинская О. В. Неоценимый дар. С. 28.

<sup>4</sup> Федорченко О. А. Командарм балетоведов. С. 34.

<sup>5</sup> Сибильска Иоанна. Фея Крошка. С. 26.

лии Лазаревны Дунаевой» мы узнаем, что Дунаева относилась к Никите Александровичу Долгушину с большим уважением, и что они

познакомились в Вагановском училище в период его учебы, где она преподавала русскую литературу и вела семинары по зарубежной литературе<sup>6</sup>.

Н. А. Долгушин в 1988 г. пригласил Дунаеву преподавать на кафедре режиссуры балета; именно тогда началась ее интенсивная новаторская деятельность в рамках программы «История и теория хореографического искусства». В том же году в Консерватории открылась одноименная кафедра (1988–2014), для студентов которой Дунаева разработала специальный курс «Источниковедение».

Алексей Викторович Фомкин в очерке «Дисциплина со странным названием» рассказывает, что он познакомился с Наталией Лазаревной, когда в 1995 г. курс балетоведения был создан и в Академии имени А. Я. Вагановой:

Она открыла мне мир Архива: запаха и вкуса архивных документов...<sup>7</sup>

Здесь же описывается и такой сюжет ее биографии:

много лет она преподавала русский язык частным образом по собственной методике (которая, увы, ушла вместе с ней), позволявшей в том числе овладеть грамотностью людям с дислексией<sup>8</sup>.

Елена Пантелеевна Яковлева упоминает о близости научных интересов профессора кафедры русского искусства Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Р. И. Власовой и Н. Л. Дунаевой. Власова принимала участие в Научных чтениях кафедры режиссуры балета с 1994 по 1998 г., где ею были представлены доклады об оформлении балетных спектаклей С. Б. Вирсаладзе и В. М. Ходасевич. Позднее эстафету подхватила Е. Н. Байгузина, выступившая с сообщением о творчестве Л. С. Бакста. А в 2004 г. сама

<sup>6</sup> Полубенцев А. М. Памяти Наталии Лазаревны Дунаевой. С. 17.

<sup>7</sup> Фомкин А. В. Дисциплина со странным названием. С. 31.

<sup>8</sup> Фомкин А. В. Дисциплина со странным названием. С. 32.

Е. П. Яковлева впервые приняла участие в XIII Чтениях с докладом «О сотрудничестве Н. К. Рериха с Л. Ф. Мясным».

Елена Николаевна Байгузина пишет о том, что для многих, как и для нее, Дунаева стала судьбоносным человеком,

некой реперной точкой, после которой происходила существенная корректировка координатной системы, а порой и жизни — личной, научной, профессиональной<sup>9</sup>.

В сложное время, в 2004 г., благодаря хлопотам Дунаевой, Елена Николаевна была приглашена на должность доцента в Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой. С теплотой и нежностью автор эссе сравнивает Дунаеву с мисс Марпл в исполнении английской актрисы Джоан Хиксон.

О маленьких слабостях Н. Л., любви к коту по имени Мышка, и тут же — о постоянном интересе к Невельским Бахтинским чтениям мы узнаем из воспоминаний Людмилы Мироновны Максимовской. Автор особо отмечает отношение Н. Л. к старшеклассникам — членам кружка «Пчела», которые занимались историей города и окрестностей, биографией, топонимикой и т. д.:

Наталья Лазаревна внимательно и доброжелательно выслушивала их доклады, которым отводилось полдня на Невельских Бахтинских чтениях, и каждому юному докладчику задавала вопросы: «Какими источниками вы пользовались? Кто был вашим предшественником? Какие еще необходимы разыскания для полноты картины?»<sup>10</sup>

Н. Л. сама уважительно относилась к документальному факту, чему и учила других. Была виртуозным и артистичным докладчиком. Умела включать слушателей во все перипетии мысли и сюжета в развитии темы сообщения. Всегда отличалась строгостью и академичностью речи.

Ирина Борисовна Ваганова в статье «Не говори с тоской: их нет, Но с благодарностью: были...» (С. 59) описывает помощь Дунаевой при работе с архивными материалами Н. М. Дудинской и К. М. Сергеева. Недостоящая часть архива Сергеева, благодаря Наталии Лазаревне, нашлась через несколько лет.

<sup>9</sup> Байгузина Е. Н. Наталья Лазаревна Дунаева. Штрихи к портрету. С. 47.

<sup>10</sup> Максимовская Л. М. «Я не мыслю пропустить Невель...»: Н. Л. Дунаева на Невельских Бахтинских чтениях. С. 52.

Наталья Лазаревна была действительным членом Русского генеалогического общества, где они с Мариной Александровной Доммес постоянно встречались на докладах. Узнав, что некоторые предки Марины Александровны были связаны с Псковской губернией, Дунаева предложила ей выступать в Невельских научных чтениях:

В Невель съезжались исследователи из разных городов России и зарубежных стран с докладами, где освещались вопросы истории тех мест, рассказывалось о живших там представителях разных профессий<sup>11</sup>.

Благодаря Дунаевой, предложившей подготовить тексты к изданию и привлекая своих студентов к написанию комментариев к статьям, появился сборник Константина Аполлоновича Скальковского «Статьи о балете. 1868–1905», в котором Наталья Лазаревна стала научным редактором и автором обстоятельной вступительной статьи. Как говорит М. А. Доммес, «работать с ней (Дунаевой) было интересно и полезно»<sup>12</sup>.

Владимир Исаакович Карлик приводит в пример Наталью Лазаревну как образец человека, который и в 70–80 лет мог преподавать, творить, работать над новыми книгами, организовывать Чтения<sup>13</sup>.

При чтении раздела «Научные статьи и публикации» рецензируемого сборника вызывает восхищение разностороннее видение авторов работ. Здесь собрана информация не только о балете, но и о театральном искусстве в целом. Неординарность, перенятая последователями у Дунаевой, ощущается даже в заголовках. Подбор тем — нетипичный и разнообразный, что вновь подтверждает важность источниковедения как дисциплины.

Раздел представлен публикациями 15 авторов; многие из них (О. А. Федорченко, И. А. Пушкина, Н. А. Коршунова, Е. Н. Байгузина) — постоянные участники Дунаевских научных чтений. В статье Ольги Анатольевны Федорченко «„Экзотические балеты“ Ф. Тальони „Креолка“ и „Дая“, или История и география эпохи балетного романтизма» автору удалось доказать, что хореограф Филиппо Тальони обладал обширными разносторонними познаниями: сценарии его балетов опираются на исторические факты и реалии тех стран, «которые он избрал в качестве географического места действия своих балетов». Ирина Алексеевна Пушкина («„Немая из Портичи“: от Лиз Нобле к М. Кшесинской и А. Павловой»), опираясь

<sup>11</sup> Доммес М. А. Мое общение с Натальей Лазаревной Дунаевой. С. 62.

<sup>12</sup> Доммес М. А. Мое общение с Натальей Лазаревной Дунаевой. С. 63.

<sup>13</sup> Карлик В. И. Так вы станете балетоведом... С. 66.



на документы, увлекает нас историей Фенеллы в исполнении разных артисток в опере Д. Обера.

Н. А. Коршунова, автор статьи «А. А. Черепнин размышляет... (из неопубликованной рукописи)», анализирует любопытный документ — рукопись московского балетного критика Александра Александровича Черепнина «Теоретическое исследование хореографии». В труде, насчитывающем 96 машинописных страниц, Черепнин фиксирует свои мысли о месте танца (балета и балетного артиста) в современном меняющемся мире — имеется в виду начало XX в., послереволюционная эпоха. Наталья Александровна комментирует и обобщает тексты Черепнина,

предлагающего нам науку, способную соединить эстетику и технику — морфологию танца<sup>14</sup>.

Хотя мысль о неизбежном исчезновении танца при построении «идеального» общества не воплотилась, Коршунова считает, что рукопись Черепнина «заслуживает самого пристального внимания как развернутый, объемный, логично выстроенный труд, наполненный глубокими размышлениями о сущности и законах танцевального искусства».

Д. М. Хитрова, опираясь на письма П. А. Гусева к Ю. И. Слонимскому, повествует о том, как Георгий Баланчивадзе (будущий Джордж Баланчин) «назначил сам себя» ассистентом Федора Лопухова во время работы последнего над «Танцсимфонией»:

Лопухов не утруждал себя особым разъяснением принципов танц-симфонии исполнителям <...> Покажет и ладно. Если бы не Баланчин, мы бы и не поняли всех этих тонкостей -2-3-4 параллельных «голоса»... Все это с восхищением и удивлением расшифровывал нам Баланчин. И очень задумывался<sup>15</sup>.

«Восхищение и удивление» вызывало то,

что классическая лексика может вообще сказать что-то новое, что классический танец не принадлежит ушедшему безвозвратно миру балетов Петипа<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Коршунова Н. А. А. А. Черепнин размышляет... (из неопубликованной рукописи). С. 154.

<sup>15</sup> Хитрова Д. М. Баланчин перед отъездом (по материалам архива Ю. И. Слонимского). С. 135.

<sup>16</sup> Хитрова Д. М. Баланчин перед отъездом (по материалам архива Ю. И. Слонимского). С. 136.

Детальный анализ театральных эскизов из коллекции музея Академии Русского балета, представленный в работе Е. Н. Байгузиной «Обзор фонда театральных эскизов из художественной коллекции Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (С. 259–286), раскрывает общие тенденции русского и советского театрально-декорационного искусства XX в. Автор начинает с описания ранних эскизов форменной одежды воспитанников Императорского петербургского театрального училища, выполненных А. И. Шарлеманем и М. М. Далькевичем, затем переходит к сопоставлению работ художников-оформителей, таких как К. А. Коровин, Б. М. Эрбштейн, П. И. Гончаров, М. П. Зандин, А. А. Коломойцев, В. М. Ходасевич, В. Г. Борискович, Т. Г. Бруни, С. Б. Вирсаладзе, В. Я. Левенталь, Л. Л. Луконина и И. И. Пресс, — изобразительная стилистика меняется с тенденциями времени, а также с музыкой, пространством и требованиями хореографов.

По крупицам, опираясь на факты и документы, реконструирует образ героини своего исследования Ирина Анатольевна Болгачева в статье «Выступления итальянской танцовщицы Карлотты Брианцы в России (1887–1892, 1896 годы)». В фокусе внимания оказывается творческая судьба Карлотты, становление ее как артистки, путь от холодного приема петербургской публики и критики к совершенному успеху. Критики сходятся во мнении о невероятной выносливости и технике танцовщицы:

Целый ряд двойных туров на носках ей нипочем; она делает их так легко и с такой уверенностью, как будто глотает одну за другой устрицу (Сергей Худеков).

Александр Семенович Ласкин опубликовал свой доклад, зачитанный на одной из конференций в рамках фестиваля «Дягилев. P. S.», и посвятил его памяти Наталии Лазаревны Дунаевой. В предисловии автор подчеркивает близость его методов работы с архивными документами с методикой Дунаевой, а именно:

Сперва следовало услышать голос из прошлого, запечатлевшийся в письме или другом источнике, а уже потом делать выводы<sup>17</sup>.

Особого внимания заслуживают статьи Павла Вячеславовича Дмитриева («А. Я. Левинсон о А. Л. Волынском» — представлен некролог

---

<sup>17</sup> Ласкин А. С. Габриэль Астрык против Сергея Дягилева. К истории одной интриги. С. 119.

А. Я. Левинсона, посвященный памяти Акима Львовича Волинского) и Татьяны Аркадьевны Синельниковой («Денис Лешков и дело об авторстве „Материалов по истории русского балета“. О. И. Лешкова и М. В. Борисоглебский в суде (1937–1939)»). В последней публикации, кроме биографических справок, дано описание сложных взаимоотношений и судебных разбирательств Ольги Ивановны Лешковой, сестры Дениса Ивановича Лешкова, передавшей некоторые работы своего брата по истории балета в Ленинградский государственный хореографический техникум, и Михаила Васильевича Борисоглебского, редактора-организатора этого техникума.

Тему балетоведов продолжает Светлана Борисовна Потемкина:

Переписка двух классиков отечественного балетоведения представляет интерес сразу в нескольких качествах: как подтекст эпохи, как диалог на профессиональные темы и как человеческие отношения, не связанные бытом<sup>18</sup>.

Из публикации Элизабет Кэнделл «Хореографическое училище в годы военного коммунизма: отрывок из двойной биографии Джорджа Баланчина и Лидии Ивановой» (перевод Д. М. Хитровой) мы узнаем о жизни в стенах хореографического училища после революции 1917 г., о замечательных педагогах, таких как Александр Викторович Ширияев, старавшихся поддержать воспитанников в это голодное и холодное время. Отмечается чувство «почти семейной общности», которое помогало справляться с трудностями. Упоминается об Учкоме (ученическом комитете), спектаклях, поставленных совместно с учениками драматической школы, занимавшей верхние этажи. Говорится о дружбе с Юрием Иосифовичем Слонимским и о дебюте Баланчина-хореографа.

К. А. Азеева в статье «Мариэтта Франгопуло: мизансцены в Большом доме» поведала о судьбе Мариэтты Харламповны, преподавателя истории балета и основателя музея Ленинградского хореографического училища, гречанки по национальности, попавшей под репрессии 1937–38 гг. — после директивы о ликвидации «Греческой антисоветской контрреволюционной повстанческой шпионской подпольной организации».

Рассказ о том, как удалось выявить ошибку, в результате которой портрет музыканта Антала Дорати, работы художника Александра Евгеньевича Яковлева, вплоть до последнего времени назывался портретом Про-

<sup>18</sup> Потемкина С. Б. «Когда Вы научитесь посылать письма...» (письма Н. Д. Волкова к Ю. И. Слонимскому 1945–1965 годов). С. 235.

кофьева, читаем у Елены Пантелеевны Яковлевой («К атрибуции портрета дирижера Русского балета Монте-Карло Антала Дорати (1937) работы Александра Яковлева»).

О русском периоде жизни родоначальницы японского балета Ольги Сапфир (Ольги Ивановны Павловой, 1907–1981) делится своими исследованиями Аяко Кадзи.

С биографией балерины, педагога, хореографа Феи Ивановны Балабиной знакомит нас Ирина Борисовна Ваганова («Балерина, педагог, балетмейстер: к 110-летию со дня рождения Ф. И. Балабиной»). Здесь мы узнаем об учебе героини публикации на Вечерних курсах при Ленинградском хореографическом техникуме, где она познакомилась со своим будущим мужем и партнером Константином Сергеевым. Автор отмечает их выступления в балетной труппе, организованной И. Ф. Кшесинским для гастролей по городам Сибири и Дальнего Востока. Упоминает о поступлении на дневное отделение Хореографического техникума (Балабина в течение двух лет занималась в классе А. Я. Вагановой), после окончания которого артисты были приняты на работу в Государственный театр оперы и балета. Подробно описываются балеты и концерты, в которых принимала участие Фея Ивановна. Особое внимание уделено ее постановочной и педагогической деятельности. Она — единственная женщина-педагог, которая выпустила мужской класс:

Пятеро из ее учеников — Сергей Викулов, Игорь Чернышев, Константин Рассадин, Анатолий Нисевич, Геннадий Селюцкий — были приняты в Кировский театр, заняв там вскоре ведущее положение<sup>19</sup>.

В конце сборника “*Omnia Praeclara Rara*” представлена избранная библиография работ Н. Л. Дунаевой, а также список ее сценариев, по которым сняты научно-популярные и учебные фильмы, циклы телевизионных передач и отдельные телепередачи, что придает еще большую ценность книге.

Последователи Наталии Лазаревны увлечены своим делом на протяжении долгих лет. Ярким показателем того, как она смогла привить не только интерес, но и любовь к созданной ею дисциплине, является активное участие учеников в Дунаевских научных чтениях, объединяющих историков балета, театроведов, искусствоведов, музыковедов, верно хранящих память о ней.

<sup>19</sup> Ваганова И. Б. Балерина, педагог, балетмейстер: к 110-летию со дня рождения Ф. И. Балабиной. С. 255.

Статья поступила в редакцию: 12.12.2023; одобрена после рецензирования: 28.12.2023;  
принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 12.12.2023; approved after reviewing: 28.12.2023; accepted for  
publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed  
under the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

## Сведения об авторах

*Олег Павлович Бадалов* — музыковед, пианист, кандидат искусствоведения (2014), научный секретарь Фонда содействия сохранению творческого наследия Эмиля Гилельса, лауреат всероссийских и международных конкурсов. Окончил с отличием фортепианный факультет Харьковского института искусств (консерватория) имени И. П. Котляревского (2002). Автор более 50 статей в научных рецензируемых изданиях России, Белоруссии, Словакии, ОАЭ, Украины; участник научных конференций в вузах Москвы, Санкт-Петербурга, Минска, Хабаровска, Перми, Екатеринбурга, Сургута и др.; участник рабочей группы Второго Московского фестиваля фортепианной музыки «Неповторимый Эмиль Гилельс — великий пианист и посол российской культуры» при поддержке Президентского фонда культурных инициатив. Сфера научных интересов — жизнь и творчество музыканта, история фортепианной культуры.

*Наталья Владимировна Копысева* — ветеран труда (1999), доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1975 окончила Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой (педагог классического танца Л. М. Тютнина, педагог характерного танца И. Г. Генслер) и была принята в Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова на должность артистки балета. С 1975 по 2000 танцевала на сцене Мариинского (Кировского) театра, где исполняла ведущие партии характерного и игрового репертуара. В 1983 Указом Президиума Верховного Совета СССР награждена медалью «За трудовое отличие». Окончила Институт физической культуры имени П. Ф. Лесгафта (1989) и педагогический факультет Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой по классу Л. Н. Сафроновой, присуждена квалифи-

## Contributors to this issue

*Oleg P. Badalov* — musicologist, pianist, PhD (Arts, 2014), scientific secretary of the Foundation for Preservation of the artistic Heritage of Emil Gilels, laureate of all-Russian and international competitions. Graduated from the Kharkov I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts (Conservatory) with honors (2002). Author of more than 50 articles in reviewed scientific editions of Russia, Slovakia, UAE, Belarus, Ukraine; participant of scientific conferences in Moscow, Saint Petersburg, Minsk, Khabarovsk, Perm, Ufa, Yekaterinburg, Surgut, etc.; member of the working group of the Second Moscow Festival of Piano Music “Unique Emil Gilels — Great Pianist and Ambassador of Russian Culture” supported by the Presidential Fund for Cultural Initiatives. Sphere of scientific interests includes musician’s life creativity, the history of piano culture.

*Natalia V. Kopyseva* is a veteran of labor (1999), Associate Professor of the Department of Ballet Direction of The Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. In 1975 she graduated from the Leningrad A. Ia. Vaganova Academic Choreographic School (classical dance teacher Lidiya M. Tyuntina, character dance teacher Irina G. Gensler) and was accepted to Kirov State Academic Theatre of Opera and Ballet as a ballet dancer. From 1975 to 2000 she danced at the Mariinsky (Kirov) Theater, where she performed leading roles in the character and play repertoire. In 1983 she was awarded the medal “For Distinguished Labor” by the Decree of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR. In 1989 she graduated from the Lesgaft Institute of Physical Culture. In 2004 she graduated from the pedagogical department of the A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet, class of Lyudmila N. Safronova, was conferred the qualification of ballet tutor, teacher of choreographic disciplines. From 1998 to 2005 she taught charac-

кация «педагог-репетитор балета», «преподаватель хореографических дисциплин» (2004). С 1998 по 2005 преподавала характерный танец в Академии Русского балета, неоднократно направлялась в служебные командировки в Китай и Южную Корею, где преподавала классический и характерный танец, а также методику классического и характерного танца. Снималась в телевизионных фильмах «Свидание с Терпсихорой», «Лесная сказка», «Конек-Горбунок», «Ленинградский балет», «Прекрасная Елена», «Музыка города». В качестве хореографа-постановщика участвовала в создании художественных кинофильмов «Алька», «Жить сначала — история зечки» (режиссер В. Бутурлин). С 2007 по 2019 — хореограф танцевально-спортивного клуба «Тайм». С 2017 — преподаватель кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

*Сергей Николаевич Никифоров* — кандидат искусствоведения (2018), преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Основные сферы научной деятельности: европейская музыкальная культура XVIII в., творчество Г. Ф. Телемана. Автор более десяти публикаций о жизни и творчестве Г. Ф. Телемана в рецензируемых научных изданиях. Участник научных конференций, организуемых Московской консерваторией, Российской академией музыки имени Гнесиных, Казанской государственной консерваторией имени Н. Г. Жиганова.

*Алексей Анатольевич Панов* — органист, музыковед. Доктор искусствоведения (2007), заведующий Кафедрой органа, клавирина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета. Член Правления Международного союза музыкальных деятелей, Правления Петербургского союза музыкальных деятелей, Совета Общества теории музыки. Главный

ter dance at the Academy of Russian Ballet and was repeatedly sent on business trips to China and South Korea, where she taught classical and character dance, as well as the methodology of classical and character dance. She starred in many television films such as “Date with Terpsichore”, “The Forest Tale”, “The Humpbacked Horse”, “The Leningrad Ballet”, “Helen the Beautiful”, and “Music of the City”. As a choreographer-director she participated in the production of feature films: “Al’ka”, “To start a new Life — The Story of a Zechka” (directed by Viktor Buturlin). From 2007 to 2019 she had been choreographer of TSC (dance and sports club) “Time”. Since 2017 she has been a lecturer at the Department of Ballet Direction of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

*Sergey N. Nikiforov* — PhD (Arts, 2018). Teacher at Moscow State Tchaikovsky Conservatory. His studies focus on European music of 18th century and music of Georg Philipp Telemann. He is the author of more than a dozen of articles about life and music of Telemann, and also participates in various scientific conferences in Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Gnessin State Academy of Music, and Kazan State Zhiganov Conservatory.

*Alexei A. Panov* — organ player, musicologist, Doctor of Art History (2007), head of Department of organ, harpsichord and carillon the Saint-Petersburg State University, Board member of International Union of music figures, Board of Petersburg Union of Music Figures, and Council of Music Theory Society. Editor-in-chief of the scientific theoretical journal “News Bulletin of Saint-Petersburg

редактор научно-теоретического журнала «Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение». Член редакционных коллегий ведущих рецензируемых научных журналов: «Старинная Музыка», «Научный Вестник Московской консерватории», «Музыка. Искусство, наука, практика», «Журнал Общества Теории Музыки», «Opera musicologica», «Philharmonica. International Music Journal», «Современные проблемы музыкознания», «Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой», а также научно-просветительского журнала «Органные салоны». Автор более 80 опубликованных работ по проблемам интерпретации старинной музыки, истории и теории органного и клавирного искусства, западноевропейского музыкального источниковедения XVII–XVIII вв. Член экспертного совета Scopus ECSAC-RF. Эксперт ФАНО, РГНФ, РФФИ, РФФИ, РЦНИ и НЭБ. Член советов по защите диссертаций 23.2.020.01 на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова», 23.2.027.01 на базе ФГБОУ ВО «Академия русского балета им. А. Я. Вагановой». Член Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 «Музыкальное искусство». Член жюри всероссийских и международных музыкальных конкурсов в России, Италии, Бельгии и Франции. Руководитель грантов РГНФ, РФФИ, ФЦП Минобрнауки РФ и СПбГУ. Награжден Почетной грамотой Министерства образования и науки Российской Федерации.

*Владислав Олегович Петров* — доктор искусствоведения (2014), профессор (2020). В 2006 г. окончил Астраханскую государственную консерваторию по специальности «музыковедение». С 2007 — преподаватель, доцент (2014) и профессор (2020) кафедры теории и истории музыки, помощник (2021) ректора Астраханской государственной консерватории по науке; пре-

State University. Art History”, editorial board member of the leading scientific journals “Ancient Music”, “Scientific Bulletin of Moscow Conservatory”, “Music. Art, Science, Practice”, “Journal of Music Theory Society”, “Opera musicologica”, “Philharmonica. International Music Journal”, “Actual Problems of Musicology”, “News Bulletin of the A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet” and scientific and educational journal “Organ saloons”. Author of more than 80 published papers on ancient music interpretation, history and theory of organ and keyboard art, West-European music source studies of XVII–XVIII centuries. Member of various expert committees including Scopus ECSAC-RF expert committee. Member of dissertation boards of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet. Member of the Federal educational and methodological association within the higher education system for Music Art. Member of jury boards of All-Russian and international music competitions in Russia, Italy, Belgium and France. Supervisor of grants of the RF Ministry of Education and Science and Saint Petersburg State University. Awarded with the Honorary Diploma of the RF Ministry of Education and Science

*Vladislav O. Petrov* — Doctor of Arts (2014), Professor of the Department of Theory and History of Music of the Astrakhan State Conservatory. Graduated from the Astrakhan State Conservatory with a degree in musicology. Since 2007 — lecturer, associate professor and professor of the Department of Theory and History of Music, assistant of the rector of the Astrakhan State Conserva-



подает курсы истории зарубежной музыки, методологии научных исследований, ведет специальный класс музыковедов, является научным руководителем магистерских и кандидатских диссертаций. Автор свыше 300 публикаций, в том числе 8 монографий и учебных пособий, 80 статей в изданиях из Перечня ВАК. Область научных интересов — эстетика, теория музыкальных жанров, современная музыка (значительная часть опубликованных материалов посвящена наследию Дж. Кейджа, Л. Берлио, М. Кагеля, Ф. Ржевски, Д. Н. Смирнова, Дж. Крама, С. Губайдулиной, В. Екимовского).

*Марина Михайловна Подгузова* — кандидат искусствоведения (2009), арфистка, лауреат международных конкурсов. Автор книги «Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество и исполнительство)», а также более двух десятков статей, опубликованных в ведущих научных журналах России. Редактор-составитель сборников пьес для арфы. В сфере научных интересов — проблемы становления и развития отечественного арфового искусства. Редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Иван Васильевич Розанов* — пианист, клавесинист, историк и теоретик клавирного искусства. Доктор искусствоведения, профессор кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Родился в 1938 в Пекине, в 1957 репатрировался в СССР. В 1966 окончил Ленинградскую консерваторию (класс профессора А. И. Ихарева), в 1971 — аспирантуру (научный руководитель — профессор Л. А. Баренбойм). Кандидатская диссертация: «Принципы клавирной педагогики и исполнительства во Франции и Германии первой половины XVIII века (на материалах французских и немецких трак-

tory for science; teaches history of foreign music, methodology of scientific research for musicologists, undergraduates and trainee assistants; teaches a special class for musicologists and is the supervisor of master's and postgraduate dissertations. Author of over 300 publications, including 8 monographs and manuals, 80 articles in the journals from the list of the Higher Attestation Commission, devoted to issues of aesthetics and theory of musical genres. Specialist in the field of contemporary music — a significant part of the published materials is devoted to the legacy of John Cage, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Frederic Rzewski, Dmitry N. Smirnov, George Crumb, Sofia Gubaidulina, Viktor Ekimovsky.

*Marina M. Podguzova* — PhD (Arts, 2009), harpist, laureate of international competitions, author of the book "Harp in Russia in the First Half of the 20th Century (Art and Performance)", as well as more than two dozens of articles published in leading scientific journals of Russia. Editor-compiler of collections of pieces for harp. The sphere of scientific interests includes problems of development of domestic harp art.

*Ivan V. Rosanoff* — pianist, harpsichordist, historian and theoretician of art of keyboard playing. Doctor Habil., Full Professor at the Subdepartment of Organ and Harpsichord, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. Born in Pekin in 1938, repatriated in Russia in 1957. Graduated from Leningrad Conservatory as a pianist (1966; class of Full Professor Alexander I. Ikharev), then finished his post-graduate course under Doctor Habil., Full Professor Lev A. Barenboym (1971). Ph. D. thesis (1981): "Foundations of Keyboard Pedagogy and Performing Art in France and Germany in the First Half of the 18th Century (on the Material of French and German Treatises)". Doctor Habil. (2002); the-

татов)» (1981). Докторская диссертация: «От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов» (2002); годом ранее была издана в виде монографии (СПб: Лань, 2001). Работает в Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории с 1971; с 1987 по настоящее время ведет класс клавесина (сперва как факультатив, затем как специальный предмет). С 2006 ведет также класс клавесина и лекционные курсы в Санкт-Петербургском государственном университете (факультет искусств). Научные интересы находятся в сфере теории и практики западноевропейского музыкального (главным образом клавирного) искусства XVI–XVIII столетий. Он является автором множества публикаций на русском и английском языках. Большое место в его исследованиях занимает фигура К. Ф. Э. Баха, чьи исполнительские принципы освещаются, помимо монографии «От клавира к фортепиано», во вступительных статьях к изданию его сонат в 2-х тетрадах, подготовленному И. В. Розановым (Л., 1988–1989).

*Наталья Павловна Савкина* — музыковед-историк, кандидат искусствоведения (1989). Тема кандидатской диссертации: «Становление оперного творчества С. Прокофьева („Ундина“ и „Маддалена“))» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1989). Отмечена международными грантами. Стажировалась в La Bibliothèque National (Париж), The Prokofiev's Archive (Лондон), Paul Sacher Stiftung. Имеет публикации на русском, английском, французском, немецком и др. языках. В составе коллектива авторов награждена премией Французской академии изящных искусств за книгу-каталог выставки «Ленин, Сталин и музыка» (2010). Fayard / Cité de la musique, Paris, 2010: Статья «„Пропадал и нашелся“: Сергей Прокофьев в стране Советов». Среди публикаций последнего времени: “‘Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death..’: An Introduction to Prokofiev’s Thanatology” in “Rethinking Prokofiev”, Oxford University

sis: “From Klavier to Pianoforte. On the History of Keyboard Instruments” (published as a monograph in 2001). I. V. Rosanoff teaches at Leningrad (St. Petersburg) Conservatory since 1971; from 1987 he holds the harpsichord class. From 2006 to the present he also holds the harpsichord class and lectures as St. Petersburg University (Department of Arts). Scientific interests are in the sphere of theory and practice of Western European Keyboard Music of the 17<sup>th</sup> — 18<sup>th</sup> Centuries. He is the author of a large number of papers in Russian and English. An important place in his studies belongs to Carl Philipp Emanuel Bach, who plays the main role in the monograph “From Klavier to Pianoforte. Performing principles of C. Ph. E. Bach” are highlighted in prefaces to the publications of his sonatas prepared by I. V. Rosanoff (Leningrad, 1988–89).

*Natalia P. Savkina* — historian and musicologist, PhD (Arts, 1989), Associate Professor of the Department of History of Russian Music at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Her works have been published in journals of Russia, England, Germany, France, Poland, etc. She won international grants for research work at the National Library of France, Serge Prokofiev Archive and Paul Sacher Stiftung. As part of a group of authors, she was awarded the prize of the Academy of Fine Arts of France for the catalog of the exhibition “Lenin, Stalin and Music” (2010). Other important works and activities include: a monograph “Fiery Angel by Sergei Prokofiev. From the History of Composition” (2015); recent publications: “Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death..: An Introduction to Prokofiev’s Thanatology” in “Rethinking Prokofiev”, Oxford University Press, 2020; participation in conferences in Russia, USA, Germany, United Kingdom, Bulgaria etc; TV programs; scripts for the documen-

Press, 2020. Участвовала в конференциях к юбилеям Прокофьева в городах России, а также в Кёльне, Манчестере, Дареме, Батон Руж, Нью-Йорке и др. Автор сценариев телевизионных фильмов и передач, среди них «Простодушный человек с серыми глазами» (ЦТ, 1991), «Геннадий Рождественский» (2001) и др. Принимала участие в телепередачах «Музыка в эфире» (со Св. Прокофьевым, 1991), «Абсолютный слух», «Наблюдатель», документальном фильме “*Verschlossene Heimat*” (Германия — Франция, 1999) и др.

*Наталья Гариевна Стейт* — пианистка, преподаватель фортепиано в Детской музыкальной школе имени П. А. Серебрякова (Санкт-Петербург), аспирант кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — профессор, доктор искусствоведения А. В. Денисов). С отличием окончила фортепианный факультет (2020) и ассистентуру-стажировку СПбГК (2022, класс заслуженного артиста России профессора Л. М. Зайчика). Участвовала в 7 научных конференциях, опубликовала 7 научных статей (общий объем — 6 п. л.), 3 из которых — в изданиях, включенных в Перечень ВАК.

*Мэгуми Ханья* — музыковед, магистр искусств (2021), докторант Токийского университета, аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Т. В. Шабалина). Автор ряда статей о жизни и творчестве А. Г. Шнитке, среди них: «Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского „В мире басен“: К проблеме полистилистики» (2023); «Минао Сибата и Альфред Шнитке: Композиторы „шестидесятники“» (2022). Область научных интересов связана также с изучением творчества И. С. Баха российскими и советскими музыковедами; на данную

тематике, such as “A simple-hearted man with grey eyes” (1991), “Gennadi Rozhdestvenski”, 2001 and other. Participated in TV films and programs: “Music on air” (together with Sviatoslav Prokofiev, 1991), “*Verschlossene Heimat*” (Germany — France, 1999), “Our Prokofiev” (Russia, 2016); in the programs “Observer”, “Absolute pitch” etc. Chief adviser at Prokofiev’s Museum in Moscow.

*Natalia G. Steyt* — graduated with honors from the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2020 (class of Professor Leonid M. Zaichik, Honored Artist of Russia) and entered the same department as a trainee assistant (class of Professor Leonid M. Zaichik) and then continued as a postgraduate student of the Department of History of Foreign Music (supervisor — Professor, Doctor of Art History Andrei V. Denisov). She also teaches piano at the Pavel A. Serebryakov Children’s School of Music in Saint Petersburg. N. Steyt has participated in 7 scientific conferences, published 7 scientific articles (total volume of 6 printed sheets), 3 of which are in the editions recommended by the Higher Attestation Commission.

*Megumi Hanya* is a musicologist, a Master of Arts (2021), a PhD student at the University of Tokyo, a postgraduate student at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (the Foreign Music History Department; scientific supervisor — Doctor of Art Studies, Professor Tatiana V. Shabalina). Author of many articles on life and work of Alfred Schnittke, among which: “Alfred Schnittke’s Music for Andrey Khrzhanovsky’s *In the World of Fables: The Problem of Polystylysm*” (2023); “Minao Shibata and Alfred Schnittke: The Composers-*Sixtiers*” (2022). Her research interests are also connected with the study of Johann Sebastian Bach’s work by Russian and Soviet musicologists; on this topic she published the article: “B. L. Yavorsky and A. Sch-

тему опубликована статья: «Б. Л. Яворский и А. Швейцер в баховедении: На основе записей С. Н. Рязова» (2021).

*Настасья Алексеевна Хрущева* — композитор, пианистка, музыковед; член Союза композиторов (2010), кандидат искусствоведения (2014); доцент (2021) кафедры истории зарубежной музыки, профессор кафедры специальной композиции и импровизации Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Лауреат Молодежной премии правительства Санкт-Петербурга (2012). Победитель композиторского конкурса «Пифийские игры» (проект «Интересное кино», 2014). Лауреат Санкт-Петербургской театральной премии «Прорыв» (2015), спецпремии культурного центра «ЗИЛ» (Москва, 2016), премии «ТОП:50 — знаменитые люди Петербурга» журнала Собака.Ру (2020). Симфоническая музыка исполнялась такими дирижерами, как Фабио Мастранджело, Федор Леднев, Илья Иоффе, Алим Шахмамиев, Алексей Няга, Михаил Агрест. Автор музыки к тридцати драматическим спектаклям, среди которых постановки Валерия Фокина, Андрея Могучего, Виктора Рыжакова, Александра Артемова. Автор монографии «Метамодем в музыке и вокруг нее» (М: РИПОЛ-классик, 2020), за которую получила премию имени Сергея Курехина (номинация «лучший текст о современном искусстве», 2020) и премию имени Андрея Белого (2021).

weitzer in Bach Studies: On the Basis of the Writings of S. N. Ryzov” (2021).

*Nastasia A. Khrustcheva* — composer, pianist and musicologist; Member of the Union of Composers (since 2010), PhD (Arts, 2014); associate professor (2021) of the department of history of foreign music, Professor of composition and improvisation department and of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Laureate of the Youth Prize of the Government of St. Petersburg (2012). Winner of the composition competition “Pythian Games” (“Interesting Cinema” project, 2014). Winner of the St. Petersburg Theater Award “Breakthrough” (2015), special award of the cultural center “ZIL” (Moscow, 2016). The symphonic music was performed by such conductors as Fabio Mastrangelo, Fedor Lednev, Ilya Ioff, Alim Shahmamatiev, Alexey Nyaga, Michael Aгрест. She is the author of music for thirty dramatic performances, among which are performances of Valery Fokin, Andrey Moguchy, Viktor Ryzhakov, Alexandr Artemov. Author of monograph “Metamodem in music and around” (M: RIPOL-classic, 2020). Winner of “Sergey Kurekhin Prize”–2020 (“best text about contemporary art”) and Andrey Bely Prize (2021).

## Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

К публикации не принимаются статьи, содержание которых посвящено исключительно мемориальным событиям или юбилеям (т. е. лишено четко сформулированной научной проблемы и ее раскрытия), а также материалы обзорно-описательного характера.

Материалы предоставляются редакции журнала в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera\_musicologica@conservatory.ru, opera\_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе Word шрифтом Times New Roman. Настройки основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, межстрочный интервал — одинарный, абзацный отступ — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (*ил. 3*). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение \*.mus, \*.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение \*.tiff или \*.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате \*.tiff (\*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Список источников) и наукометрический список на английском языке (References), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitsshe.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены: аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), код УДК (<https://teacode.com/online/udc/>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют о себе следующие сведения: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов — до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.



**opera musicologica**  
научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 16. № 1. 2024

Подписано в печать 25.03.2024. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 14,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 2112-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»  
410004, г. Саратов,  
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У  
e-mail: 248633a@mail.ru  
сайт: amirit.ru