

**ИСКУССТВО
МУЗЫКИ:
теория
и история**

№ 22–23 2020

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2307-5015

**art
of music:
theory and
history**

No. 22–23 2020

Electronic peer-reviewed periodical
ISSN: 2307-5015

Журнал «Искусство музыки: теория и история» (ИМТИ) является электронным периодическим рецензируемым научным изданием, одним из ведущих академических журналов в области музыкального искусства. Его тематика ориентирована на основные области изучения музыкальной культуры: общие проблемы ее генезиса, развития и современного функционирования, широкий круг специальных вопросов музыковедения. Издание осуществляется Государственным институтом искусствознания (ГИИ) при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и по решению Ученого совета ГИИ от 2011 года.

Приоритет отдается тем авторским материалам, которые предлагают новые подходы в рассмотрении уже известных проблем музыкального искусства, исследуют их на основе новых источников или же ставят ранее не поднимавшиеся вопросы, обозначают новую исследовательскую тематику. Основные рубрики журнала предполагают издание статей по двум генеральным направлениям науки о музыке — теории и истории, — а также фрагментов готовящихся к изданию монографий, докладов и сообщений по материалам прошедших конференций, публикаций архивов и републикаций материалов, ставших библиографической редкостью, рецензий на новые книги о музыке, презентаций только что вышедших изданий и анонсов особо важных для профессионального сообщества событий.

Редакция журнала ИМТИ намерена также постепенно расширять издание материалов на европейских языках (английском, немецком, французском) — как для того, чтобы лучше ориентировать своих читателей в современном состоянии изучения музыкального искусства за рубежом, так и для того, чтобы способствовать включению отечественного музыковедения в контекст мировой гуманитарной науки.

Отличительной особенностью ИМТИ является появление на его интернет-страницах аудио- и видеофайлов, что дает возможность услышать музыку, о которой идет речь. Очевидно, что это открывает доступ к знакомству с достижениями современной науки о музыке более широкой аудитории гуманитариев, равно как и служит пропаганде самого музыкального искусства. Периодичность журнала с 2015 года — два выпуска в год.

Основные рубрики журнала соответствуют Номенклатуре научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени: 17.00.02 — музыкальное искусство.

ISSN 2307-5015

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ).

Учредитель и издатель периодического издания —
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания».
125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5
тел.: + 7 495 694-03-71
факс: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

The journal *Art of Music. Theory and History* is an electronic peer-reviewed periodical, one of the leading academic editions in the field of musical art, dealing with general problems of musical culture related to its genesis, development and contemporary state, as well as with a large scope of special musicological topics. The journal is published by the State Institute for Art Studies (SIAS) with the consent of the Scientific Council of SIAS of 2011. The financial support is provided by the Ministry of Culture of the Russian Federation.

The priority is given to materials which propose new approaches to the already explored problems of musical art, involve previously unknown sources or put forward new issues, pointing to novel areas of research. The journal publishes articles on music theory and history, as well as excerpts from forthcoming monographs, conference papers, archival materials, book reviews, presentations of new books and announcements of the events of special importance for our professional community.

The journal's editorial board intends to enlarge the publication of materials in major European languages (English, German and French) in order to provide more information about the state of musical scholarship abroad and to promote the integration of Russian musicology in an international context.

The electronic journal's distinctive feature is the presence on its pages of audio and video files, providing the opportunity to listen to the music touched upon in the published texts. This, obviously, makes the journal more approachable for a larger readership and helps to promote the musical art.

Since 2015, the periodical has appeared twice a year.

ISSN 2307-5015

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations.

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
tel.: + 7 495 694-03-71
fax: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**Ассай Мишель**

Доктор философии, Парижский университет (Сорбонна), Франция; Шеффилдский университет, Великобритания

Брагинская Наталия Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Зинькевич Елена Сергеевна

Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Ковнацкая Людмила Григорьевна

Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

Корабельникова Людмила Зиновьевна

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ГИИ

Крейнина Юлия Вольфовна

Доктор философии, профессор Иерусалимского университета

Лоос Хельмут

Профессор Лейпцигского университета, Германия

Мелани Паскаль

Профессор Университета Бордо Монтень, Франция

Рейно Сесиль

Директор музыкальной секции Высшей школы практических исследований (EPHE), Франция

Тышко Сергей Витальевич

Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Фейрклаф Полин

Доктор философии, Бристольский университет, Великобритания

Фэннинг Дэвид

Профессор Манчестерского университета, Великобритания

Хаас Дэвид

Профессор, заведующий кафедрой музыковедения и этномузыковедения Университета штата Джорджия, США

Цукер Анатолий Моисеевич

Доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Доктор искусствоведения, ведущий

научный сотрудник ГИИ

Шип Сергей Васильевич

Доктор искусствоведения, профессор Одесской государственной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**Валькова Вера Борисовна**

Доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, Москва, профессор Нижегородской государственной консерватории им. Глинки, ведущий научный сотрудник ГИИ

Луков Евгений Викторович

Доктор философии, заведующий сектором зрелищно-развлекательной культуры ГИИ

Имамудинова Зилия Агзамовна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ

Рахманова Марина Павловна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ, ученый секретарь Всероссийского Музейного объединения им. М. И. Глинки ГИИ

Савенко Светлана Ильинична

Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, ведущий научный сотрудник ГИИ

Соломонова Ольга Борисовна

Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Акопян Левон Оганесович

Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки ГИИ

Заместитель главного редактора

Лащенко Светлана Константиновна

Доктор искусствоведения, заведующий сектором истории музыки ГИИ

Заместитель главного редактора

Раку Марина Григорьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки ГИИ

Секретарь редакции

Саамишвили Наталья Николаевна

Научный сотрудник сектора теории

музыки ГИИ

EDITORIAL COUNCIL**Assay, Michelle**

Doctor of Philosophy, Université Paris Sorbonne, France; University of Sheffield, UK

Braginskaya, Nataliya Aleksandrovna

Doctor of Arts, Associate Professor of the Rimsky-Korsakov State Conservatoire, St Petersburg

Fairclough, Pauline

Doctor of Philosophy, University of Bristol, UK

Fanning, David

Professor of Music, University of Manchester, UK

Haas, David

Professor, Musicology & Ethnomusicology Area Chair, Hugh Hodgson School of Music, University of Georgia, USA

Korabel'nikova, Lyudmila Zinov'evna

Doctor of Science, Chief Researcher, SIAS, Moscow

Kovnatskaya, Lyudmila Grigor'evna

Doctor of Science, Professor of the Rimsky-Korsakov State Conservatoire, St Petersburg

Kreinina (Kreyнина), Yulia

Doctor of Philosophy, Professor of the Jerusalem University, Israel

Loos, Helmut

Professor of the University of Leipzig, Germany

Melani, Pascale

Professor of the University Bordeaux Moutaigne, France

Reynaud, Cécile

Director of Music Studies, École Pratique des Hautes Études (EPHE), France

Shamilli, Gultekin Bayjanovna

Doctor of Science, Leading Researcher, SIAS, Moscow

Ship, Sergey Vasil'evich

Doctor of Science, Professor of the Nezhdanova State Music Academy, Odessa, Ukraine

Tishko (Tyshko), Sergey Vital'evich

Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky National Music Academy, Kiev, Ukraine

Tsuker, Anatoliy Moiseevich

Doctor of Science, Professor of the Rakhmaninov State Conservatoire, Rostov

Zin'kevich (Zinkevych),

Elena Sergeyevna

Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky National Music Academy, Kiev, Ukraine

EDITORIAL BOARD**Dukov, Evgeniy Viktorovich**

Doctor of Science, Head of the Department of Entertainment Culture, SIAS, Moscow

Imamutdinova, Zilya Agzamovna

Doctor of Philosophy, Senior Researcher, SIAS, Moscow

Rakhmanova, Marina Pavlovna

Doctor of Science, Leading Researcher, SIAS, Scientific Secretary of the Glinka All-Russian Museum Association of Musical Culture

Savenko, Svetlana Il'ichina

Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky State Conservatoire, Moscow; Leading Researcher, SIAS, Moscow

Solomonova, Ol'ga Borisovna

Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky National Music Academy, Kiev, Ukraine

Val'kova, Vera Borisovna

Doctor of Science, Professor of the Gnesin Music Academy, Moscow; Professor of the Glinka State Conservatoire, Nizhny Novgorod; Leading Researcher, SIAS, Moscow

EDITORIAL STAFF

Chief Editor

Akopyan (Hakobian), Levon**Oganesovich**

Doctor of Science, Head of the Department of Music Theory, SIAS

Editor

Lashchenko, Svetlana Konstantinovna

Doctor of Science, Head of the Department of Music History, SIAS

Raku, Marina Grigor'evna

Doctor of Science, Senior Researcher of the Department of Music History, SIAS

Editorial Secretary

Saamishvili, Natal'ya Nikolaevna

Research Assistant of the Department of Music Theory, SIAS

СОДЕРЖАНИЕ**СТАТЬИ**

- 8 Смирнов Аскольд Владиславович
У истоков русской генделианы
К 335-летию со дня рождения Г. Ф. Генделя
- 32 Сербин Павел Георгиевич
Себастьян Жорж (отец) и его семья
Часть I. Биографический очерк
- 60 Лебедева-Емелина Антонина Викторовна,
Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта и к 210-летию
его приезда в Санкт-Петербург. Каталог фортепианной
музыки
- 156 Лащенко Светлана Константиновна
М. И. Глинка и Е. Ф. Розен
- 214 Ewell, Philip
**Reexamining the 1930 Conference on Boleslav Yavorsky's
Ladovy Rhythm and the Early Politics of Soviet Music Theory**
- 234 Кривицкая Евгения Давидовна
«Писать письма очень важно».
Об общении Леонида Когана с современными композиторами
(на основе материалов семейного архива)
- 254 Miller, Thornton
**Incompatible Interpretations of Operatic Realism: Rockwell
Kent and the Kirov Theater's Production of Peter Grimes**

ФРАГМЕНТЫ БУДУЩИХ МОНОГРАФИЙ

- 280 Акопян Левон Оганесович
Case Study: Польша

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ БАЗЫ ДАННЫХ

- 346 Корабельникова Людмила Зиновьевна,
Бобрин Олеся Анатольевна
**Слово о музыке в русском зарубежье: аннотированный
каталог статей русскоязычной газетной периодики
рубежа и первой половины 1920-х годов.**
(продолжение)

CONTENTS**ARTICLES**

- 8 Askold Smirnov
The Early Days of Russian Handelian
Celebrating the 335th Anniversary of G. F. Handel's Birth
- 32 Pavel Serbin
Sebastian George (Father) And His Family
Part I. Biographical Essay
- 60 Antonina Lebedeva-Emelina, Zhanna Antonyan
Daniel Steibelt and his Piano Works:
to the 255Th Anniversary of His Birth and the 210th Anniversary
of His Arrival in Saint Petersburg. A Catalogue of His Piano Music
- 156 Svetlana Lashchenko
M. I. Glinka and E. F. Rosen
- 214 Philip Ewell
**Reexamining the 1930 Conference on Boleslav Yavorsky's
Ladovy Rhythm and the Early Politics of Soviet Music Theory**
- 234 Evgeniya Krivitskaya
'Writing Letters Is a Very Important Affair'.
On Leonid Kogan's Connections with Contemporary Composers
(On the Basis of the Materials from His Family Archive)
- 254 Thornton Miller
**Incompatible Interpretations of Operatic Realism: Rockwell
Kent and the Kirov Theater's Production of Peter Grimes**

EXCERPTS FROM BOOKS IN PROGRESS

- 280 Levon Hakobian
Case Study: Poland

MUSIC HISTORY RESEARCH DATABASES

- 346 Lyudmila Korabel'nikova, Olesya Bobrik
**Writing On Music In Russian Diaspora:
Annotated Catalogue of Articles Published in Russian-
Language Press of the Late 1910s and the First Half
of the 1920s.**

Ключевые слова

Г.Ф. Гендель, Н.М. Карамзин, Д.Ф. Кушенов-Дмитревский, М.Д. Резвой, биография музыканта, литературный анекдот, русско-британские культурные связи.

Смирнов Аскольд Владиславович

У истоков русской генделианы

к 335-летию со дня рождения

Г. Ф. Генделя

В статье обобщаются сведения о ранних русских источниках, содержащих информацию о жизни и творчестве Г.Ф. Генделя. Отражена эволюция этих биографических текстов, на начальных этапах которой (с середины XVIII века) преобладали отрывочные сведения в эпистолярной дипломатии и путешественников и литературные анекдоты, а также небольшие переводные статьи, затем — развернутые биографические статьи в энциклопедических и специальных справочно-музыкальных изданиях середины XIX века.

Key words

G. F. Handel, N. M. Karamzin, D. F. Kushenov-Dmitrevsky, M. D. Rezvoy, biography of the musician, literary anecdote, Russian-British cultural relations.

Askold Smirnov

The Early Days of Russian Handeliana Celebrating the 335th Anniversary of G. F. Handel's Birth

The article summarizes the available information related to the early Russian sources concerning G.F. Handel's life and music. The evolution of those sources is described, from the earliest (beginning with the mid-18th century) brief sketches found in the letters of diplomats and travelers, anecdotes and short articles translated from European languages, to the detailed biographical essays on Handel published in specialized editions in the mid-19th century.

Первые сведения о Георге Фридрихе Генделе стали проникать в Россию еще при жизни великого композитора, в первой четверти XVIII века. Во многом этому способствовало культурное обновление жизни государства, установление тесных контактов со странами Западной Европы и, как следствие, интерес к национальным особенностям музыкального быта этих стран. В дипломатических мемуарах князя Б.И. Куракина (1676–1727), первого постоянного посла России за рубежом, человека высокообразованного и не чуждого изящным искусствам, есть запись, сделанная 6 февраля 1711 года в Лондоне: «...назад из церкви [английская королева] была проважена в большую залу, где был дан концерт с великою музыкою и впеваьем итальянцев: славного Николини, басистого Езопи и трех дам итальянских же. Могу похвалить, что композиция Генделева, саксонца славнаго, который в службе за капельмейстера у электора ганноверского, в трубах так была всем удивительна, что ни в Италии такой слышал»¹.

Глубоко интересовался личностью и музыкой Генделя известный дипломат и поэт-сатирик А.Д. Кантемир (1708–1744), русский посланник в Лондоне в 1732–1738 годах. 29 ноября 1736 года Кантемир писал одной из своих приятельниц, маркизе Монконсель: «<...> могу Вам сказать, что г. Гендель уже начал давать свои оперы и что посещают их мало. Другой театр открывается в будущий вторник, и боюсь, что его тоже будут мало посещать, так как стоит слушать лишь Фаринелли»². В часы досуга Кантемир изучал инструментальные произведения Генделя, по-видимому проигрывая их на клавире. Своего знакомого Дж. Амикони он просит «<...> купить и переслать <...> 3) все увертюры Генделя, напечатанные в семи частях и 4) новые концерты для органа, того же Генделя <...>»³. В мае 1739 года Амикони исполнил просьбу Кантемира, ответив, что отправил ему увертюры

1 Цит. по: Натансон В.А. Прошлое русского пианизма. М.: Музгиз, 1960. С. 29.
2 Цит. по: Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2 тт. Т. 1. М.: Музгиз, 1952. С. 395.
3 Там же.

и сонаты Генделя. Некоторые из них, однако, были достаточно трудны для любителя, и Кантемир замечает по этому поводу в другом своем письме: «Я приношу Вам бесконечную благодарность за доставленное удовольствие – видеть пьесы г-на Генделя, и сразу же возвращаю их Вам, так как это высшая математика для моей мало-музыкальной головы, которая не любит непонятные для нее вещи»⁴.

Можно предположить, что в первой половине XVIII века музыка Генделя нередко звучала и в Санкт-Петербурге, в исполнении придворных музыкантов-иностранцев. Его мелодии были настолько популярны по всей Европе, что часто использовались в модных тогда механических музыкальных инструментах и часовых механизмах. Один из них привез в Петербург в 1745 году английский часовой мастер Уильям Уинроу (Уинроу). Это сложное устройство включает напольные часы, механический орган, работающий от заводной пружины, и четырехрегистровый орган-позитив для домашнего музицирования («большая органная машина»). Механический орган исполнял четырнадцать пьес, автором тринадцати из них был Гендель.

Мастер У. Уинроу полагал, что ему удалось построить совершенный музыкальный автомат, с которым музыкант был не в силах соперничать. В Летнем саду он устраивал представления, на которых поочередно звучала музыка, исполняемая музыкантом и механической машиной. Впечатление от соревнования человека и машины усиливалось внезапное появление куклы, до определенного момента скрытой позади инструмента. Одета в черный камзол и белый парик кукла имела определенное сходство с Генделем, как будто он сам выступал в роли судьбы. Кукла отбивала такт правой рукой, в которой держала свиток нот. Возможно, в этот момент звучало совместное исполнение мелодии Генделя, записанной на валике автомата и музыкантом, играющим на позитиве»⁵.

В настоящее время часы-орган У. Уинроу установлены в Большом зале Меншиковского дворца и после многолетней реставрации вновь находятся в рабочем состоянии.

О смерти Генделя в числе других важнейших событий 1759 года сообщала отечественному читателю газета «Санкт-Петербургские ведомости». Почти четверть века спустя, в 1783 году, московская публика познакомилась с ораторией «Самсон», исполнявшейся 12 марта в Петровском театре. Объявления о продаже «Генделевых нотных сочинений» время от времени встречаются в «Московских ведомостях» (1784, 25 декабря; 1794, 19 августа; 1802, 5 июля), но все

4 Там же.

5 Семенов Ю.Н. Приключения органа с музыкальными часами англичанина Уильяма Уинроу. Эл. ресурс: <https://textlit.de/index.php/2018/12/20/12224>. Дата обращения 17.04.2020.

же печатные издания композитора были в то время большой редкостью. «Теперь позволь попросить, чтобы ты потрудишься и в Англии (отыскал) все сочинения г-на Генделя для пианофорте и чимбало, кроме ораториив; купи и пришли как можно скорее», — писал 4 марта 1786 года князь П.Д. Цицианов (1754–1806) В.Н. Зиновьеву из Петербурга. Спустя некоторое время Цицианов радостно сообщал другу: «Ноты получены <...> Они так славны и так редки, что первыми и важнейшими здесь от лучших мастеров почитаются. А больше для учения весьма славные. Она [сестра – А.С.] нивесть как хотела их иметь, и здесь ни под каким видом достать нельзя»⁶. Известный англоман граф С.Р. Воронцов (1744–1832), российский посол в Великобритании в 1784–1806 годах, приобрел в Лондоне Полное собрание сочинений Генделя под редакцией С. Арнольда (1787–1797), сохранившееся до наших дней в составе книжного собрания Воронцовского дворца в Алушке⁷. Значительно позднее, с появлением в 1818 году русского издания популярного руководства по фортепианной игре Муцио Клементи (1752–1832) под названием «Клементиев легчайший способ выучиться играть на Форте-Пиано...», избранные арии из опер и ораторий Генделя («Аталанта», «Саул», «Иуда Маккавей», «Самсон», «Оттон», «Ариадна», «Оратория на случай») в легких обработках для начинающих стали широко использоваться в отечественной фортепианной педагогике.

В 1791–1792 годах на страницах «Московского журнала» печатались «Письма русского путешественника» молодого Н.М. Карамзина (1766–1826). Среди английских впечатлений писателя особое место занимает эпизод посещения Вестминстерского аббатства (июль 1790 года), где Николаю Михайловичу посчастливилось услышать «Мессию» в исполнении выдающихся музыкантов своего времени — Г.Э. Мара (1749–1833), А. Стараче (1765–1817), Г. Пакиеротти (1740–1821), Т. Норрис (1741–1790), под управлением известного пианиста и композитора И.-Б. Крамера (1771–1858):

Я не видал еще никого в Лондоне; не успел взять денег у Банкира, но успел слышать в Вестминстерском Аббатстве Генделеву Ораторию, Мессию, отдав за вход последнюю гинею свою. В оркестре было 900 музыкантов. Пели славная в Европе Мара, Синьора Кантелло, Стараче [так!], известный певец Пакиеротти, Норрис и проч. Инструментальною музыкою управлял Г. Крамер. Вообразите действие 600 инструментов и 300 голосов наилучшим образом согласенных, — в огромной зале, при бесчисленном множестве слушателей, наблюдающих

⁶ Цит. по: Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. С. 311.

⁷ Пряшников М.П. Алушкинская библиотека Воронцовых // Е.Р. Дашкова: личность и эпоха. М.: МГИ, 2003. С. 160–178.

глубокое молчание! Какая величественная гармония! Какие трогательные арии! Гремящие хоры! Быстрые перемены чувств. После священного ужаса, вселяемого арией Who shall stand when he appears, вы в восторге от хора: Arise, shine, for thy light is come. Печаль, грусть обнимает сердце, когда Мара поет о Христе: He was a man of sorrows, and acquainted with grief. Так называемые семи-хоры, вопросами и ответами, производят удивительное действие. Один: Who is the king of glory? Другой: The Lord strong and mighty. — Who is the king of glory? The Lord of Hosts. После чего семи-хор повторяется всем хором. Я плакал от восхищения, когда Мара пела арию: I know that my Redeemer lives — и дуэт с Пакиеротти: O Death, where is thy sting? O grave, where is thy victory? Я слышал музыку Перголезиеву, Иомеллиеву, Гайденову, но не бывал ничем столько растроган, как Генделевым Мессиею. И печально и радостно, и великолепно и чувствительно <...>. Эта оратория дается каждый год, в память сочинителю и в знак признательности Английского народа к великим его талантам. Гендель жил и умер в Лондоне⁸.

Описывая скульптурное надгробие Генделя в Вестминстерском аббатстве, Карамзин отмечал: «Музыкант Гендель, изображенный славным Рубильяком, слушает Ангела, который в облаках, над его головою, играет на арфе. Перед ним лежит его Оратория, Мессия, разогнутая на прекрасной арии: “I know that my Redeemer lives”, Знаю, что жив спаситель мой!»⁹.

В России оратория «Мессия» была впервые исполнена лишь в 1800-х годах на одном из концертов Петербургского филармонического общества силами музыкантов Придворной певческой капеллы. Необходимо упомянуть и о том, что на протяжении довольно долгого времени отечественный образованный любитель музыки мог почерпнуть сведения о жизни Генделя исключительно из зарубежных источников, причем эти сведения зачастую были довольно разрозненными, мозаичными. Так статья о Генделе, помещенная в третьей части (1790) многотомного издания «Словарь исторический, или Сокращенная библиотека...» (русский перевод французского словаря Л.М. Шодона, 1790–1798), лишь вскользь касается собственно биографических подробностей жизни композитора (здесь мы встречаем, между прочим, упоминание о его

⁸ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника // Карамзин Н.М. Полное собрание сочинений. Том 13. М.: Терра, 2005. С. 404–406.

⁹ Там же. С. 456. Восторженное отношение к личности Генделя проявилось также в одном из вариантов стихотворения «Филлиде» (1790): «Играй тебе Эвтерпа / На флейте сладкогласной / Божественные песни / Из Генделевых песней». Цит. по: Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 368.



Всемирный путешественник... Т. 17, 1801. Титульный лист

музыкальном состязании с Д. Скарлатти в Италии, о котором будут писать многие позднейшие биографы Генделя), сосредоточиваясь на характеристике Генделя – свободного художника, независимого и неподкупного творца, сознающего свой огромный талант и не желающего подчиняться сиюминутным прихотям знатных патронов:

ГАНДЕЛЬ (Георгий Фридерик), славной музыкант, родился в Гале, что в Саксонии, 1684, от одного камердинера последнего Магдебургского Архиепископа, Августа, Герцога Саксонского, путешествовал в Италию для усовершенствования своих дарований. Находясь некогда в Венеции во время масленицы, и не дал о себе знать, играл он на арфе в одном маскараде. Доминик Скарлатти, преискусной музыкант на сем инструменте, услышавши его играющего, закричал: «Один только Саксонец, или дьявол могут играть таким образом». Гандель, отозван будучи в 1710 году в Англию неотступными просьбами, уехал туда и обогатился. Оперы его прельщали Великобританцев, которые доставляли ему богатство и чины во время его жизни, а по смерти его, приключившейся в 1759 году в Лондоне, когда было ему 75 лет от рождения, воздвигли ему монумент. После него осталось имения на 20 тысяч ливров <так!> стерлингов. Сей музыкант сочинял оперы, оратории и сонеты <так!>. Музыка его благородна, разительна, согласна и жива.

Сей искусной муж, будучи столько превосходен самом сочинении, имел еще то дарование, что играл на многих инструментах крайне хорошо. Уважение, какое имел он к своему искусству, и глубокое чувство собственного его совершенства, вдохнули в него некоторый род гордости, которой движений не мог он укротить; однако сия гордость была всегда вольна и единообразна. Он не был попеременно тираном и рабом, важным и подлецом. Он никогда не покорял своих дарований своенравию тех модных покровителей, и тех педантов, которые думают, что можно купить за деньги дар чувствовать искусства, и которые погашают всю способность, думая управлять ея пружиною. Гандель сохранил свободу свою в такое время, когда бы другие вознестись могли своею зависимостью. Он был благороден в бедности, и не позабыл старых друзей, будучи богат¹⁰.

В 17-м томе научно-популярного труда Жозефа де Ла Порта (1713–1779) «Всемирный путешественник...», изданном в русском переводе в Санкт-Петербурге в 1801 году, кратко описываются деятельность Генделя в качестве оперного композитора в Лондоне в 1720–1730-х годах, его конкуренция с Никола Порпорой (1686–1768), крах генделевского оперного театра и начало работы над библейскими ораториями в 1740-е годы:

¹⁰ Словарь исторический, или Сокращенная библиотека... Ч. 3 [№ 71–100. Вааза–Ган]. М.: В Университетской тип., у В. Окоорокова, 1790. С. 476.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СОБЕСѢДНИКЪ,

или

Собрание веселыхъ и занимательныхъ анекдотовъ, оспрыхъ изречений, странныхъ обычаевъ, касающихся до Театра и проч.

Изданный
въ пользу и удовольствіе
любителей Театра.

Переводъ съ Нѣмецкаго.

МОСКВА.
Въ Типографіи Селивановскаго,
1804.

Сей искусной человек, которой недавно умер и погребен в Вестминстере, родился в верхней Саксонии, и отличился в музыке превосходными сочинениями. Сначала положил он на музыку поэму Реналда, и она играна с великим успехом. Покровители его вздумали сделать подписку для заведения в Ге-Маркете новой оперы, которую он сам управлял. Подписка, состоявшая в двухстах сорока тысячах рублей, собрана с такою скоростью, что не можно тому найти примера инде, как в такой земле, где дворянство щедро, богато, обходительно и простирает склонности свои до сумашествия. Опера установилась; Гендель управлял ею около девяти лет, но поссорился с главными актерами, и сие общество покровительствуемое самим Королем, поддерживаемое большею частию дворянства, стоившее при заведении своем толиких денег, разрушилось от несогласия людей, коих чрезвычайные похвалы и неограниченная щедрость, упоили глупую гордостью.

Восставлена новая подписка для новой оперы. Вывезли Порпору приятного сочинителя и славного Фаринеллия, которой прельщал слух сладостию беспримерного пения: но не было в сем спектакле ни балетов, ни декораций, ни хоров. Актеры не имели приятности, не умели ходить, не знали действовать; кривлянья актрис были несносны, и чтоб иметь удовольствие их слышать, надлежало решиться наперед на них совсем не смотреть.

Саксонской музыкант принужден будучи бросить свой театр, ввел в Лондоне Оратории, в одной только Италии до того известные; но как содержания сих пиес взяты из священного писания, то и почтено за некоторое богохуление играть оные на народном театре; и требовано, чтоб представляемы они были как простые разговоры, без игры, без декораций, без всякого театрального позорища. Сия перемена нанесла вред успехам Ораторий; но изданная им под названием Мессии, вновь привела их в любовь. Гендель давал ее всякой год в пользу воспитательного дома; и сие благотворение столь сильно расположило духи, что сей новый род долго имел успех и приобрел славу. Концертом управлял сам Гендель: слова были Аглинские, но пели их Италиянцы. Музыка была огромная¹¹.

Другой ранний источник, сборник «Театральный собеседник...» (Москва, 1804) в числе прочих «веселых и занимательных анекдотов, острых изречений, странных обычаев, касающихся до театра», сообщал русскому читателю один из многочисленных анекдотов, связанных

¹¹ Всемирный путешественник, или Познание Старого и Нового света, То есть: описание всех по сие время известных земель в четырех частях света, содержащее, каждая страны краткую историю, положение, города, реки, горы; правление, законы, военную силу, доходы; веру ея жителей, нравы, обычаи, обряды, науки, художества, рукоделия, торговлю, одежду, обхождение, народныя увеселения, доможитие, произрастения, отменных животных, зверей, птиц, и рыб; древности, знатныя здания, всякия особенности примечания достойныя и пр. Т. 17. СПб., 1801. С. 50–51.

с именем Генделя (наиболее ранний из них помещен в «Карманной книге для любителей музыки на 1796 год»: «Гендель, по обычаю своему, с сильным заклятием утверждал, что Глук не лучше его повара разумеет Контрапункт»)¹². Напомним, что анекдотами в то время называли любопытные истории из жизни того или иного известного лица, не обязательно юмористические. Этот литературный жанр достиг расцвета в России в конце XVIII – начале XIX века, причем особенной популярностью пользовались «анекдоты» о великих композиторах, музыкантах-виртуозах и музыкальных вундеркиндах¹³.

Славный виртуоз г. Гендель имел весьма тонкое чувство слуха. Оркестр, зная его сердитой нрав, настраивал всегда инструменты до его прибытия. Один шутник, которой знал сию слабость господина Генделя, и желал повеселиться на его счет, в один день, когда Принц Валлийский обещал быть в концерте, спрятавшись в оркестре и расстроил все инструменты. По прибытии Его Королевского Высочества, Гендель дал знак начинать; но невозможно изобразить ярости, в какую он пришел, слыша несогласное игание всех музыкантов. Он подумал, что сие сделано ему в насмешку; встал со своего места, опрокинул контрабас, и схвативши трубу, бросил ее в голову управлявшего концертом с такою силою, что и собственной его парик свалился, и упал к его ногам. В горячности однако же он того не заметил; вышел с открытою головою на сцену и хотел извиниться перед публикою; но от великого гнева не мог сказать ни одного слова, и пребыл недвижим несколько минут, как бы окаменелой посреди всеобщего смеху, произведенного странным положением, в каковом он тогда находился. Наконец Принц Валлийский с великим трудом едва мог его уговорить, чтоб он успокоился, и чтобы по-прежнему занял свое место¹⁴.

Первое подробное жизнеописание Г.Ф. Генделя на русском языке принадлежит перу известного петербургского гитариста, композито-

12 Цит. по: *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 2. С. 355. В Англии традиция подобных анекдотов восходит ко времени публикации первых мемуаров о Генделе (*Mainwaring J.* *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel: to which is added, a catalogue of his works, and observations upon them.* London, 1760). См. также: *Coxe W.* *Anecdotes of George Frederick Handel, and John Christopher Smith. With select pieces of music, composed by J.C. Smith, never before published.* London, 1799.

13 «Время, непраздно проведенное в чтении, или Собрание полезных повествований разных писателей» Е.П. Демидова, 1787; «Карманные книги для любителей музыки» И.Д. Герстенберга (1795, 1796), «Анекдоты из жизни славного Моцарта» в переводе Н.М. Карамзина (1802), «Анекдоты из жизни Иосифа Гайдена» в переводе В.А. Жуковского (1810), «Лирический Музеум» Д.Ф. Кушенова-Дмитревского (1831).

14 Театральный собеседник, или, Собрание веселых и занимательных анекдотов, острых изречений, странных обычаев, касающихся до театра и проч. М., 1804. С. 172–174.



Портрет Г.Ф. Генделя в книге: Кушенов-Дмитревский Д.Ф. Лирический музеум... С. 60–61

ра, музыкального писателя и педагога Д.Ф. Кушенова-Дмитревского (1772–1835). Оно было опубликовано им в книге «Лирический музеум, содержащий в себе краткое начертание истории музыки с присовокуплением: жизнеописаний некоторых знаменитых артистов и виртуозов оной, разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших сочинителей» (1831). Как нам удалось установить, за основу текста биографии Генделя Кушенов-Дмитревский взял соответствующую статью из «Историко-биографического словаря музыкантов» Э.Л. Гербера (1790)¹⁵, который в свою очередь пользовался при его составлении информацией из «Жизнеописаний знаменитых теоретиков и практиков музыкального искусства» И.А. Хиллера (1784)¹⁶. По

15 *Gerber E.L.* *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält.* 1. Teil (A–M). Leipzig, 1790. Стб. 569–574. А.П. Милка и Т.В. Шабалина в свое время отметили тот факт, что текст первой опубликованной в России биографии И.С. Баха в первом выпуске «Карманной книги...» является сокращенным переводом соответствующей статьи, помещенной в том же «Историко-биографическом словаре» Гербера. См.: *Милка А.П., Шабалина Т.В.* *Занимательная бахиана.* Выпуск 2. СПб.: Композитор, 2001. С. 223.

16 *Hiller J.A.* *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstlerneurer Zeit.* Leipzig, 1784. 1. Theil. S. 99–127.

сравнению с немецким оригиналом статья Кушенова-Дмитревского – это значительно сокращенный, облегченный текст, рассчитанный на занимательное и приятное «досуговое» чтение.

Гендель (Георг, Фридрих).

Родившийся в Галле, что в Магдебургии 24 февраля 1685 года, учась у тамошнего органиста Цахау с 7 до 14 летнего возраста своего, положил прочное основание не только в том, чтоб быть отличным органистом, но даже и сочинителем музыки. На 14 году своем написал он в Гамбурге первую оперу называемую *Almeria*, которая представляема была там тридцать раз сряду. Будучи в Венеции, он сочинил еще две оперы: *Florinda* и *Nerone*. Из Венеции отправился он в Риме, а оттуда в Неаполе, где и пробыл несколько времени; потом осмотрев и услышав в Италии все то, что по мнению его служило к усовершенствованию искусства, возвратился наконец опять в Германию и прибыл в Ганновере; где получив от тамошнего Курфирста по предстательству одного из придворных Барона Кильманзегге, пенсию по 1500 крон, и позволение отъезжать на 6 месяцев в иностранные земли, вскоре отправился в Голландию; а оттуда в Англию, и прибыл в 1710 году по зиме в самый Лондон. Там сочинил он Гендель, Оперу: *Rinaldo*, которая увенчана была величайшим успехом, и Г. Вальшу, издавшему оную, доставила 1500 фунтов стерлингов. Возвратясь в Ганновер, в коем пробыл два года, Гендель в конце 1712 года посетил вновь Англию, где также сочинил свои музыкальные пьесы, известные под названием Водяной музыки, по случаю прогулки Короля водою, за что и получил от него пенсию по 200 фунтов стерлингов в год, кроме таковой же определенной ему Королевою Анною. В течение трех лет, проведенных им в доме Графа Бурлингтона, сочинил Гендель еще вновь оперы, под названием *Amadis*, *Theseus*, *il pastor Fido* и проч. Гендель, был роста высокого, несколько сутоловат и плотен; а лицо его изобразило живость и величие. Портрет его, писанный Г. Тишбейном в осьмую долю листа – приобщен почти ко всем его изданиям. Он оставил после себя родственникам своим, жившим в Германии, 20000 фунтов стерлингов, из коих 1000 фунтов назначил в пользу Лондонского приказа общественного призрения. В 1751 году при последнем времени жизни своей, потерял он зрение; но и тогда природная живость не оставляла его; ибо он публично играл не только свои концерты на Органе, но даже сочинял вновь, передавая мысли свои Г. Смиту; за несколько дней до смерти своей, он разыгрывал сам одну из своих Ораторий. Вообще музыка его была благородна, разительна, жива и согласна. Притом же Гендель играл довольно хорошо на Арфе. Когда он, будучи в Венеции, приходит в одно время в Клуб, где найдя в зале оною Арфу, тотчас сел за оную и начал играть; то случившийся тут искуснейший в своем роде игрок Скарлатти, который не знал Генделя, слушая его игру, вскричал: «Один только

Саксонец или дьявол, могут так ловко и разительно играть». Гендель умер 13 апреля 1759 года¹⁷.

Приводимый в статье (как и в процитированном выше фрагменте из «Словаря исторического...») анекдот об игре Генделя в присутствии Доменико Скарлатти имеет под собой реальную основу; скорее всего эта встреча двух великих композиторов и виртуозов могла произойти в 1706 или в 1708 году¹⁸.

К основной биографической статье приложены еще пять анекдотов (в двух из них идет речь о «Мессии»), ярко рисующих характер и привычки знаменитого композитора, а также первый опубликованный в нашей стране портрет Генделя — литография по мотивам одного из живописных портретов XVIII века.

№18

Гендель Георг при жизни своей отнюдь не находил того одобрения, которым награжден был после смерти своей. Нередко случалось ему давать Оратории, в коих число слушателей было менее оркестра; но Король Английский Георг II из особенного к нему Генделю снисхождения, присутствовал на оных всегда уединенно.

Знаменитый Лорд Честерфильд приехал однажды из Оратории Генделя в Конвентгарден и встретил там одного из почетных особ, который имел намерение быть также в Оратории. – Что ж вы, Милорд, спросил сей последний, не в Оратории, разве нет сегодня оной? – Я полагаю, что она уже и началась, отвечал Милорд; но, чтобы не помешать Королю в его уединении, так я уехал прежде начатия оной.

№21

Гендель Георг, делая однажды, по случаю предстоявшего торжества на заключение Утрехтского мира, генеральную репетицию, превосходному своему концерту (Тебе Бога хвалим), воскликнул в восторге до начатия оной: всему оркестру, Господа! да будет тот негодяй, кто в чем-либо ошибется. Но возвышенность сего творения и превосходная игра артистов, очаровали его до такой степени, что Гендель, при разыгрании одного пассажа, в восторге своем забыл все окружающее его и не показывал такта следующего отделения до тех пор, пока не напомнил ему о том один из числа артистов. Гендель, изменившись

17 Кушенов-Дмитревский Д.Ф. Лирический музей, содержащий в себе краткое начертание истории музыки с присовокуплением: жизнеописаний некоторых знаменитых артистов и виртуозов оной, разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших сочинителей. СПб., 1831. С. 61–65.

18 Кириллина Л.В. Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 88–89.

в лице, долго не мог успокоиться; но при окончании Концерта воскликнул опять, проливая слезы: Господа! я сам-то и есть негодяй!

№28

Гендель Георг, подвергшись некогда неудовольствию своего Королевского двора и будучи удален от одного, принужден был разъезжая по некоторым городам, давать свои Оратории. Наконец он прибыл в город Манчестер, который в то время не составлял и третьей части того вида, в коем он ныне находится. Гендель, имея намерение дать в оном Ораторию, под названием: Мессия, где просил между прочим, приискать ему из числа певцов значащего Басиста. Ему рекомендовали одного ткача, который согласясь на его предложение, сказал: что он уверен в полном успехе; ибо весьма хорошо умеет попадать, в чем Гендель может на него положиться. На репетицию Оратории ткач однакож не явился, ибо занимался нужною заказною работою, что и не хотел уделить потребное для сего время.

В день открытия Оратории, явившийся ткач начал петь свою арию: Народ блуждающий во мраке, зрит ныне великое светило – принятую со всею отважностию. Добрый ткач вскоре забродил в глубокой тьме, не взвидел ни малейшего света, погрузился во мрак ночи, замолчал и предоставил окончить сию арию, собственно одному оркестру музыкантов.

Взбешенный Гендель бросился на ткача при окончании первой части, говоря ему: как же ты мог сказать, негодяй, что умеешь попадать? Да, Государь мой, возразил равно разгорячившийся ткач; я точно умею, только не по нотам, а собственно по своему станку.

№32

Гендель, находясь в Лондоне, пригласил однажды к обеду сочинителя Г. Гуппи¹⁹. Стол был самый простой и умеренной, о чем он предупредил уже своего гостя. После обеда Гендель вышел из-за стола и заставил Г. Гуппи дожидаться себя столь долго, что сей вышел от скуки в боковую комнату, где приблизился к маленькому окну, которое выходило в другую тесную и неопрятную комнату. Здесь увидел он Генделя, сидящего за особым столом посреди лакомых блюд, какими, по словам его, не в состоянии был он угостить своего приятеля. Гуппи, который также любил поесть хорошо, рассердился на Генделя и тотчас ушел от него не простясь.

Через несколько дней вышла карикатура, на которой Гендель представлен был в виде одного прожорливого животного.

¹⁹ Речь идет о жившем в Лондоне французском гравере и живописце Ж. Гуппи (Joseph Goupy, 1689–1769), который в 1754 году создал карикатуру на Генделя под названием «Очаровательное чудовище» (“The Charming Brute”).



П.В. Басин. Портрет М.Д. Резвого. Х., м. 1837–1838. Государственный Русский музей

№ 34

В одно время Гендель, разговаривая у себя с приятелями, вдруг вскочил с места, как будто бы пришла ему в голову счастливая мысль, которую он хотел записать. Потом вышел в другую комнату, где выпил рюмку лучшего ликёра, нежели каким угощал он своих приятелей, и возвратился потом на свое место. Между тем, один из числа его гостей спросил: скажите, Г. Гендель, что вы чувствовали, когда сочиняли музыку для своего Аллилуйя; тогда он отвечал: мне казалось, что небеса отверзлись предо мною и горные селения представились мне в полном блеске!²⁰

Через семь лет после появления «Лирического музеума...» из печати выходит четырнадцатый том (1838) знаменитого «Энциклопедического лексикона», издававшегося в 1834–1841 годах А.А. Плюшаром (1806–1865). В нем Генделю посвящена отдельная большая статья, составленная историком музыки, композитором и виолонче-

²⁰ Кушенов-Дмитревский Д.Ф. Лирический музеум... С.221–222; 225–226; 233–235; 240–241; 243–244.

листом М.Д. Резвым (1807–1853). Этот текст в значительной степени отличается от упомянутых выше источников более сдержанной, «академической» манерой подачи информации, полнотой, хорошим литературным стилем. Резвой упоминает многие биографические подробности из жизни Генделя, приводит названия наиболее известных его сочинений. Тем не менее в статье содержатся неточности и ошибки — например, в ней неверно указаны дата и год рождения композитора. По сложившейся ранее традиции текст заканчивается литературным анекдотом о Генделе и его ученице и поклоннице, принцессе Анне Ганноверской (1709–1759):

ГЕНДЕЛЬ, *Händel*, Георг Фридрих, один из величайших музыкальных талантов новейшего времени, столь же великий в своих ораториях и церковной музыке, как Моцарт в опере и Бетховен в симфонии. Гендель родился в Галле, в 1684 году 24 февраля. Отец его, содержатель бань, несмотря на решительную склонность ребенка к музыке, не хотел о том и слышать, а упорно настаивал, чтоб сын его сделался юристом. По счастью, молодой Гендель нашел на чердаке старые клавикорды и, уходя туда ночью, играл на них. Герцог Саксен-Вейсенфельский, узнав о необыкновенной любви ребенка к музыке, подарками убедил отца предназначить его музыкальному поприщу и отдать на руки Цахау (*Zachau*), соборному органисту в Галле. На девятом году своего возраста гениальный ученик писал уже приятные и правильные трехголосные сонаты. В 1698 году он прибыл в Берлин и обратил на себя внимание Буонончини и милость курфюрста. По смерти отца, в 1703, молодой виртуоз отправился в Гамбург. В январе 1705 дано было первое драматическое произведение молодого композитора, «Альмира», и успех превзошел ожидание. За «Альмирою» следовали оперы «Нерон», «Флоринда» и «Дафна». Гендель чувствовал, что ему необходимо побывать в Италии, и, с помощью строгой экономии, собрав небольшую сумму, отправился в эту страну в 1708 году. Там ожидала Генделя Европейская известность. Первая его опера была «*Rodrigo*», представленная в 1709 году во Флоренции. Для Венецианского карнавала в 1710 году он в три недели написал свою «Агриппину», которая выдержала двадцать семь представлений сряду. На Италианцев особенно сильно действовала новизна инструментации Генделевой, отличавшейся счастливым употреблением труб и других духовых инструментов, и фигурным голосом виолончелей и басов. В Риме Гендель написал первую свою ораторию, «Воскресение», и, посетив Неаполь, возвратился в Германию. Там он получил место капельмейстера, в Ганovere, и в том же году отправился в Лондон. Ему поручили написать оперу, и в две недели явился «*Ринальдо*». Расположение двора и внимание публики заставили Генделя избрать постоянным местом пребывания Англию, которая сделалась потом его отечеством; побывавши в Ганovere, он в 1712 году совсем переселился в Лондон. Утрехтский мир и Деттингская победа послужили ему поводом к двум «*Te Deum*». Около 1715 года явились замечательные оперы «Тезей», «*Pastor fido*», и «Амадис Гальский». Около 1720, произошла перемена

в Лондонской опере: она переобразована в Королевскую Академию Пения и вверена управлению Генделя. Ему поручено было набрать для нея артистов. В числе ангажированных им певцов находился кастрат Синезино, имевший впоследствии важное влияние на судьбу всей его жизни. Гендель, неутомимо трудясь для этого театра, написал до 1729 года еще тринадцать опер; число всех его драматических произведений простирается до сорока двух. Но Синезино, который между тем приобрел расположение публики, почитал себя вправе вмешиваться в расположения дирекции и противуречить Генделю. Между ними происходили беспрерывные ссоры. На стороне певца были две знаменитые певицы, Фаустина и прекрасная Куцони: оне всячески старались портить оперы Генделя и вредить их успеху. Гендель однажды схватил в гневе синьору Куцони, и хотел без церемоний выкинуть ее в окно. Сверх того он требовал, чтоб удалили от театра Синезино. Публика взяла сторону певца. Гендель не хотел уступить и, оставив (1729) академию, перешел в Гаймаркетский театр и начал там составлять новую труппу. Рассерженные этим поступком Лондонские меломаны вызвали композитора Порпору, и старались уронить славу Генделя. После четырехлетней борьбы, Гендель должен был оставить Гаймаркетский театр, который перешел к его противникам, и ограничиться одним из второстепенных театров; но и здесь Гассе и певец Фаринелли восторжествовали над ним. Этого уже не мог перенести Гендель: он получил апоплексический удар в правую руку (1735) и с тех пор на него начали по временам находить припадки помешательства. Он отказался навсегда от театра и поехал лечиться в Ахен. Крепкое его здоровье превозмогло, но сильное нервическое потрясение осталось навсегда во всем организме. Гендель совершенно предался другому роду музыки. Еще в 1732 году он дал на Гаймаркетском театре ораторию, «*Эсфирь*», которая повторена была с большим успехом десять вечеров сряду; в 1733, он давал в Оксфорде; другую, «*Аталия*»; за нею следовали «*Пиршество Александра*», «*Израильтяне в Египте*», «*Allegro e penseroso*» и «*Саул*». Между 1738 и 1740 годами настала знаменитейшая эпоха Генделя: он начал производить творения, обессмертившие его имя. При исполнении своих ораторий в антрактах, он обыкновенно играл сам на органе. При всем том зала часто была пуста, потому что враги его всегда умели невыгодно предупреждать публику. Так, в 1741 году, при втором исполнении его «*Мессии*», король и лорд Честерфильд почти были единственными слушателями. Кошелек его был пуст, и Генделю необходимо было подумать о средствах к поддержанию себя. Он отправился в Ирландию, и в Дублине дал своего «*Мессию*» в пользу заключенных в тюрьмах. Эта оратория принята была со всеобщим восторгом, и восстановила прежнюю славу композитора. Возвратившись в Лондон в 1742 году, Гендель уже нашел лучший прием, и с того времени снова сделался предметом уважения и удивления Лондонской публики. С 1742 года и по смерть свою, он написал семнадцать ораторий и кантат, между которыми особенно замечательны «*Сампсон*» (1742), «*Иуда Маккавей*» (1746), «*Иисус Навин*» (*Ioshua*, 1747) и последняя оратория «*Еффай*». В 1751 году он потерял зрение; «*Еффай*» написана уже под его диктовку Смитом. Гендель умер

от паралича 14 апреля 1759 года, и великолепно погребен в Вестминстерском аббатстве, посреди знаменитых людей Англии. С 1784 года, день смерти его торжественно празднуется в Лондоне великолепным исполнением какой-либо из его ораторий или обеден. Полное собрание его сочинений издано на счет короля, и составляет осемьдесят два тома in-folio. Гендель был добр, благороден и откровенен, но настойчив, упрям, и не терпел ни малейшего противоречия: оттого обхождение его часто отличалось резкостью и даже грубостью. Когда он дирижировал оркестром в своих операх или ораториях, то до того предавался художественному увлечению, что забывал обо всех приличиях: нередко он пресерiously бранил принца и принцессу Валлийских, когда они опаздывали на репетицию, и если во время представления кто-нибудь из лордов начинал говорить, Гендель устремлял на него такой строгой взор, что невольно заставлял молчать. Принцесса Валлийская обыкновенно в таких случаях предупреждала свою свиту, говоря: «Тише, не рассердите Генделя! Старик будет браниться!»²¹

Статья Модеста Резвого знаменует собой важный этап длительной эволюции биографических текстов о Г.Ф. Генделе в России, на начальных этапах которой преобладали отрывочные сведения в эпистолярной дипломатии и путешественников, литературные анекдоты, небольшие переводные заметки, затем – развернутые биографические статьи в энциклопедических и специальных справочно-музыкальных изданиях²², монографии²³, биографические очерки (особо отметим очерк о Генделе, опубликованный в 1910 году в Москве М.В. Ивановым-Борецким)²⁴. Сегодня «русская генделиана» насчитывает большое число специальных²⁵ и научно-популярных работ, лучшей и наиболее подробной из которых, несомненно, является «Гендель» Л.В. Кириллиной (2017).

21 Энциклопедический лексикон. Том 14. СПб., 1838. С.10–11.

22 См. статью о Генделе в «Музыкальном словаре Римана» (Том 1. М., 1904. С. 325–329).

23 Роллан Р. Гендель. М.: Госмузиздат, 1931; Грубер Р.И. Гендель. Л.: НИИ искусствознания, 1935.

24 Яковлева Е.Г. [Иванов-Борецкий М.В.]. Гендель (Georg Friedrich Händel, 1685–1759). Биограф. очерк. М., 1910.

25 Демидов В.П. Музыкальная драматургия в операх Генделя. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1993; Бочаров Ю.С. Увертюры Генделя в контексте истории жанра. М.: Прест, 1995; Федосеев И.С. Оперы Г.Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728). СПб.: Сударыня, 1996; Фихтенгольц М. Волшебные оперы Генделя и венецианская оперная традиция. Дипл. работа. М., 2002; Волов Д.И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: жанровая природа и национальные традиции. Автореф. канд. дис. М., 2012; Кириллина Л.В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: РИО МГК, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Бочаров Ю.С. Увертюры Генделя в контексте истории жанра. М.: Прест, 1995.
- 2 Волов Д.И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: жанровая природа и национальные традиции [Дисс... канд. искусствоведения]. М., 2012.
- 3 Всемирный путешественник, или Познание Старого и Нового света, То есть: описание всех по сие время известных земель в четырех частях света, содержащее, каждая страны краткую историю, положение, города, реки, горы; правление, законы, военную силу, доходы; веру ея жителей, нравы, обычаи, обряды, науки, художества, рукоделия, торговлю, одежду, обхождение, народныя увеселения, доможитие, произрастения, отменных животных, зверей, птиц, и рыб; древности, знатныя здания, всякия особенности примечания достойныя и пр. / Изданное господином аббатом де ла Порт; А на российский язык переведенное с французскаго [Я. И. Булгаковым]. 3-е изд. СПб.: Печатано на иждивение Ивана Глазунова: Печ. у И. К. Шнора, 1799–1816. Т. 17, 1801.
- 4 Грубер Р.И. Гендель. Л.: НИИ искусствознания, 1935.
- 5 Демидов В.П. Музыкальная драматургия в операх Генделя [Дисс... канд. искусствоведения]. М., 1993.
- 6 Карамзин Н.М. Филлиде // Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1966.
- 7 Карамзин Н.М. Письма русского путешественника // Карамзин Н.М. Полное собрание сочинений. Том 13. М.: Терра, 2005.
- 8 Кириллина Л.В. Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017.
- 9 Кириллина Л.В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: РИО МГК, 2019.
- 10 Кушенов-Дмитревский Д.Ф. Лирический музей, содержащий в себе краткое начертание истории музыки с присовокуплением: жизнеописаний некоторых знаменитых артистов и виртуозов оной, разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших сочинителей. СПб., 1831.
- 11 Ливанова Т.В. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 1–2. М.: Музгиз, 1952–1953.
- 12 Милка А.П., Шабалина Т.В. Занимательная бахиана. Выпуск 2. СПб.: Композитор, 2001.
- 13 Натансон В.А. Прошлое русского пианизма. М.: Музгиз, 1960.
- 14 Пряшников М.П. Алупкинская библиотека Воронцовых // Е.Р. Дашкова: личность и эпоха. М.: МГИ, 2003. С. 160–178.
- 15 Роллан Р. Гендель. М.: Госмузиздат, 1931.
- 16 Семенов Ю.Н. Приключения органа с музыкальными часами англичанина Уильяма Уинроу. Эл. ресурс: <https://textlit.de/index.php/2018/12/20/12224>. Дата обращения 17.04.2020.
- 17 Словарь исторический, или Сокращенная библиотека, заключающая в себе жития и деяния: патриархов, царей, императоров и королей; великих полководцев, министров и градоначальников; богов и ироев древняго язычества; пап римских, учителей церковных; философов древних и нынешних веков, историков, стихотворцев, ораторов, богословов, юристов, медиков и прочих, с показанием главнейших их сочинений; ученых женщин, искусных живописцев и прочих художников, и вообще всех знатных и славных особ во

- всех веках и из всех в свете земель, в котором содержится все любопытства достойнейшее и полезнейшее из священной и светской истории. Перевод с французских исторических словарей, с приобщением к оному деяний и жития великих князей и государей всероссийских, и прочих мужеством, подвигами и дарованиями отличившихся ко благоденствию и славе монархов своих и отечества особ. [В 14 ч.]. Ч. 3 [№ 71–100. Ваза–Ган]. М.: В Университетской тип., у В. Огорокова, 1790.
- 18 Театральный собеседник, или Собрание веселых и занимательных анекдотов, острых изречений, странных обычаев, касающихся до театра и проч. М., 1804.
- 19 Федосеев И.С. Оперы Г.Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728). СПб.: Сударья, 1996.
- 20 Фихтенгольц М. Волшебные оперы Генделя и венецианская оперная традиция [Дипл. работа]. М., 2002.
- 21 Энциклопедический лексикон. Том 14. СПб., 1838.
- 22 Яковлева Е.Г. [Иванов-Борецкий М.В.]. Гендель (Georg Friedrich Händel, 1685–1759). Биограф. очерк. М., 1910.
- 23 Coxe W. Anecdotes of George Frederick Handel, and John Christopher Smith. With select pieces of music, composed by J.C. Smith, never before published. London, 1799.
- 24 Gerber E.L. Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werkenmusikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält. 1. Teil (A–M). Leipzig, 1790.
- 25 Hiller J.A. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstlerneurer Zeit. Leipzig, 1784. 1. Theil.
- 26 Mainwaring J. Memoirs of the life of the late George Frederic Handel: to which is added, a catalogue of his works, and observations upon them. London, 1760.

REFERENCES

- 1 Bocharov Yu.S. Uvertyrī Gendelya v kontekste istorii zhanra [Handel's Overtures in the Context of the History of the Genre]. Moscow: Prest, 1995.
- 2 Volov D.I. Oratorii Gendelya na khristianskie syuzhetī: zhanrovaya priroda i natsional'nie traditsii [Handel's Oratorios on Christian Subject Matters: Genre Nature and National Traditions] [PhD Dissertation, Art History]. Moscow, 2012.
- 3 Vsemirniy puteshestvovatel', ili Poznanie Starago i Novago sveta, To est': opisanie vsekhn po sie vremya izvestniĭkh zemel' v chetīrekh chastyakh sveta, soderzhashchee, kazhdiya strani kratkuyu istoriyu, polozhenie, goroda, reki, gori; pravlenie, zakoni, voennuyu silu, dokhodi; veru eya zhiteley, nravi, obichai, obryadi, nauki, khudozhestvi, rukodeliya, torgovlyu, odezhd, obkhozhdenie, narodniya uveseleniya, domozhitie, proizrasteniya, otmennikh zhivotniĭkh, zverey, ptits, i rib; drevnosti, znatniya zdaniy, vsyakiya osoblivosti primechaniya dostoyniya i pr. / Izdannoe gospodinom abbatom de la Port; A na rossiyskiy yazik perevedennoe s francuzskago [Ya. I. Bulgakovim] [International Traveller, or Acquaintance of Old and New Worlds, that is: Description of All the Lands Known Nowadays in the Four Parts of the World... Edited by Mr. Abbey de la Porte, translated into Russian by Ya. I. Bulgakov]. 3rd edition. Saint Petersburg: Printed at the expense of Ivan Glazunov: I. K. Shnor Typography, 1799–1816. Vol. 17, 1801.
- 4 Gruber R.I. Gendel' [Handel]. Leningrad: NII iskusstvovznaniya [Institute for Art History], 1935.
- 5 Demidov V.P. Muzikal'naya dramaturgiya v operakh Gendelya [Musical Dramaturgy in Handel's Operas] [PhD Dissertation, Art History]. Moscow, 1993.
- 6 Karamzin N.M. Fillide // Karamzin N.M. Polnoe sobranie stikhotvoreniy [Collected Poems]. Moscow and Leningrad: Sovetskiy Pisatel', 1966.
- 7 Karamzin N.M. Pis'ma russkogo puteshestvennika [Letters of a Russian Traveler] // Karamzin N.M. Polnoe sobranie sochineniy [Collected Works]. Vol 13. Moscow: Terra, 2005.
- 8 Kirillina L.V. Gendel' [Handel]. Moscow: Molodaya Gvardiya, 2017.
- 9 Kirillina L.V. Teatral'noe prizvanie Georga Fridrikha Gendelya [George Frederic Handel's Theatrical Vocation]. Moscow: RIO MGK [Moscow Conservatoire Press], 2019.
- 10 Kushenov-Dmitrevskiy D.F. Liricheskiy muzeum, soderzhashchiy v sebe kratkoe nachertanie istorii muziki s prisovokupleniem: zhizneopisaniy nekotorikh znamenitikh artistov i virtuozov onoy, raznogo roda anekdotov i chetīrekh portretov otlichneyshikh sochiniteley [Lyrical Museum, Containing a Concise History of Music, with Biographies of Some Famous Artists and Virtuosos, Various Anecdotes and Four Portraits of the Most Outstanding Composers]. Saint Petersburg, 1831.
- 11 Livanova T.V. Russkaya muzikal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom i bitom [Russian Music Culture of the 18th Century in Its Relations to Literature, Theatre and Everyday Life]. Vols. 1 and 2. Moscow: Muzgiz, 1952–1953.

- 12 *Milka A.P., Shabalina T.V.* Zanimatel'naya bakhiana [Entertaining Bachiana]. Issue 2. Saint Petersburg: Kompozitor, 2001.
- 13 *Natanson V.A.* Proshloe russkogo pianizma [The Past of Russian Pianism]. Moscow: Muzgiz, 1960.
- 14 *Pryashnikova M.P.* Alupinskaya biblioteka Vorontsovikh [The Alupka Library of the Vorontsov Family] // E.R. Dashkova: lichnost' i epokha [E.R. Dashkova: Personality and Epoch]. Moscow: MGI, 2003.
- 15 *Rollan [Rolland] R.* Gendel' [Handel]. Moscow: Gosmuzizdat, 1931.
- 16 *Semenov Yu. N.* Priklyucheniya organa s muzikal'nimi chasami anglichanina Uil'yama Uinrou [Adventures of the Englishman William Winrow's Organ with Musical Clock]. Electronic resource: <https://textlit.de/index.php/2018/12/20/12224>. Accessed 17 April 2020.
- 17 Slovar' istoricheskii, ili Sokrashchennaya biblioteka, Zaklyuchayushchaya v sebe zhitiya i deyaniya: patriarkhov, tsarey, imperatorov i koroley; velikikh polkovodtsov, ministrov i gradonachal'nikov; bogov i iroev drevnyago yazichestva; pap rimskikh, uchiteley tserkovnikh; filosofov drevnikh i nineshnikh vekov, istorikov, stikhotvortsov, oratorov, bogoslovov, yurisprudentov, medikov i prochikh, s pokazaniem glavneyshikh ih sochineniy; uchenikh zhenshchin, iskusnikh zhivopistsov i prochikh khudozhnikov, i voobshche vsekh znatnikh i slavnikh osob vo vsekh vekakh i iz vsekh v svete zemel', v kotorom sodержitsya vse lyubopitstva dostoyneyshee i polezneyshee iz svyashchennoy i svetskoy istorii. Pervod s frantsuzskikh istoricheskikh slovarey, s priobshcheniem k onomu deyaniy i zhitiya velikikh knyazey i gosudarey vserossiyskikh, i prochikh muzhestvom, podvigami i darovaniyami otlichivshikhnya ko blagodenstviyu i slave monarkhov svoikh i otechestva osob [A Historical Dictionary, or A Concise Library of Lives and Deeds... Translated from French Historical Dictionaries...]. Part 3 [Nos. 71–100...]. Moscow: University Typography at V. Okorokov, 1790.
- 18 18. Teatral'nyy sobesednik, ili Sobranie veselikh i zanimatel'nykh anekdotov, ostrikh izrecheniy, strannikh obichaev, kasayushchihsya do teatra i proch. [Theatrical Interlocutor, or a Collection of Merry and Entertaining Anecdotes, Witty Aphorisms, Bizarre Customs, Related to Theatre, etc.]. Moscow, 1804.
- 19 19. *Fedoseev I.S.* Operi G.F. Gendelya i Korolevskaya akademiya muziki v Londone (1720–1728) [Handel's Operas and the Royal Academy of Music in London, 1720–1728]. Saint Petersburg: Sudarinya, 1996.
- 20 20. *Fikhtengol'ts M.* Volshebnye operi Gendelya i venetsianskaya opernaya traditsiya [Handel's Fairy Tale Operas and the Venetian Operatic Tradition] [Diploma Thesis]. Moscow, 2002.
- 21 21. Ėnciklopedicheskiy leksikon [Encyclopaedic Lexicon]. Vol 14. Saint Petersburg, 1838.
- 22 22. *Yakovleva E.G.* [Ivanov-Boretskiy M.V.]. Gendel' (Georg Friedrich Händel, 1685–1759). A Biography. Moscow, 1910.
- 23 23. *Coxe W.* Anecdotes of George Frederick Handel, and John Christopher Smith. With select pieces of music, composed by J.C. Smith, never before published. London, 1799.

- 24 24. *Gerber E.L.* Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werkenmusikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält. 1. Teil (A–M). Leipzig, 1790.
- 25 25. *Hiller J.A.* Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstlerneurer Zeit. Leipzig, 1784. 1. Theil.
- 26 26. *Mainwaring J.* Memoirs of the life of the late George Frederic Handel: to which is added, a catalogue of his works, and observations upon them. London, 1760.

Ключевые слова

Себастьян Жорж, русский классицизм, русская симфония, Петровский театр, русские старопечатные ноты, Н. П. Шереметев, А. К. Разумовский.

Сербин Павел Георгиевич

Себастьян Жорж (отец) и его семья

Часть I

Биографический очерк

Статья посвящена творчеству немецкого композитора Себастьяна Жоржа, работавшего в Москве и Санкт-Петербурге в 60–90-х годах XVIII века. Немногочисленные биографические данные тщательно собраны, перепроверены и обработаны. Обнаружено несколько десятков инструментальных сочинений Жоржа; во второй части публикации о композиторе планируется издание полного каталога его сочинений и анализ сохранившихся опусов.

Key Words

Sebastian George, Russian classicism, Russian symphony, Petrovsky (Peter's) Theatre, early music printing in Russia, N. P. Sheremetev, A. K. Razumovsky.

Pavel Serbin

**Sebastian George (Father)
And His Family Part I
Biographical Essay**

The article is dedicated to the work of the German composer Sebastian George, who was active in Moscow and Saint Petersburg in the 1760–90s. Not numerous available biographical data have been scrupulously assembled, verified and systematized. Several dozens instrumental pieces by George have been discovered; the next part of the publication on George will contain a complete catalogue of his works and an analytical essay on his extant pieces.

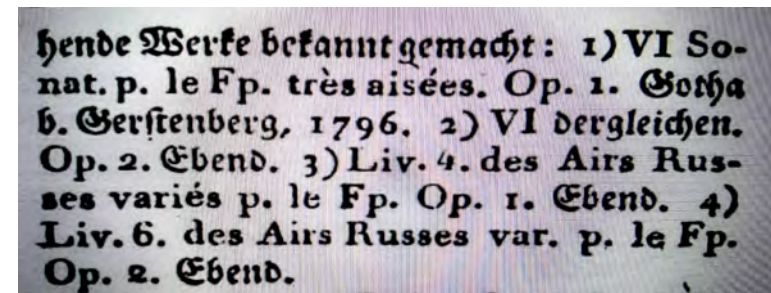
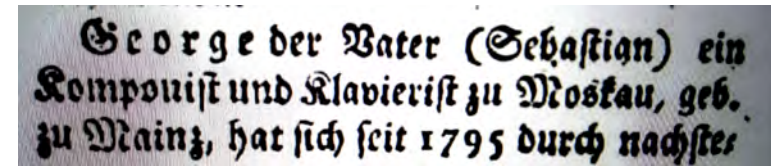
Популярный в свое время композитор немецкого происхождения, живший и сочинявший музыку в России в екатерининское время, Себастьян Жорж (Sebastian George) сегодня почти неизвестен даже профессионалам. Вместе с тем его музыка – яркое явление классицистской эпохи. Постараемся сообщить читателю известные на сегодняшний день сведения о его жизни и творчестве, обобщив информацию из энциклопедических статей в русских и немецких изданиях, архивные документы и нотные источники¹. К написанию данной статьи нас подвигло обнаружение рукописных сочинений Себастьяна Жоржа в Национальной Библиотеке Украины имени В. И. Вернадского. Рукописи были выявлены и описаны заведующей отделом музыкальных фондов Ларисой Ивченко при составлении каталога нотного собрания Разумовских. Изучая музыкальную коллекцию одной из ведущих аристократических семей, исследовательница первой после Н. Ф. Финдейзена задалась вопросом: кто такой Себастьян Жорж? Она же первой обратила внимание на ценность хранимых в Национальной библиотеке Украины имени В. И. Вернадского (НБУВ) музыкальных материалов и первой выдвинула убедительную гипотезу, что среди нот коллекции Разумовских могут находиться автографы композитора².

Считается, что Себастьян Жорж родился в середине XVIII столетия. Николай Финдейзен в «Очерках...» пишет: «родился до 1750 г.». Думается, что год был им вычислен гипотетически³. Известно, что в 1768 году Жорж уже работал в должности капельмейстера в Москве и являлся владельцем собственного дома. Если исходить из даты,

1. Благодарю А. В. Лебедеву-Емелину за помощь в публикации, а также А. А. Семенюк, С. В. Подрезову и П. В. Горшкову за содействие в обработке нотных источников.
2. *Ивченко Л. В.* Реконструкція нотної колекції графа О. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя. Київ: НБУВ, 2004. Мы выражаем глубокую признательность Л. Ивченко за помощь в изучении этих материалов.
3. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.; Л.: Гос. изд-во, Музсектор, 1929. Прим. 140. Эту дату можно перепроверить по метрическим книгам Майнца (церковный архив хранится в Дармштадте).

предложенной Финдейзеном, то в 1768 году музыканту могло быть чуть более 18 лет — маловато для получения должности капельмейстера в чужой стране. С нашей точки зрения, год рождения Жоржа ближе к 1740-му.

По данным немецкого виолончелиста и лексикографа Эрнста Людвига Гербера (1746–1819), Жорж родился в Майнце. Приведём факсимиле словарной статьи вместе с транслитерацией немецкой готики современными графемами и нашим переводом:



Расшифровка:

George der Vater (Sebastian) ein Komponist und Klavierist zu Moskau, geb. in Mainz, hat sich seit 1795 durch nachstehende Werke bekannt gemacht: 1) VI Sonat. p. le Fp., très aisées. Op. 1. Gotha b. Gerstenberg, 1796. 2) VI bergleichen. Op. 2. Ebend. 3) Liv. 4 des Airs Russes variés p. le Fp. Op. 1. Ebend. 4) Liv. 6 des Airs Russes var. p. le Fp. Op. 2. Ebend⁴.

Перевод:

Жорж-отец (Себастьян) – композитор и клавирист в Москве, род. в Майнце, известен с 1795 года благодаря следующим сочинениям: 1) шесть сонат для фп., очень простых, соч. 1, [изданных] в Готе у Герстенберга, 1796, 2) шесть таких же [сонат для фп.], соч. 2, там же, 3) 4-я книга вариаций на русские песни для фп. соч. 1, там же, 4) 6-я книга вариаций на русские песни для фп. соч. 2, там же.

Вслед за Гербером другой немецкий музыковед и лексикограф, Роберт Айтнер (1832–1905), также указывает Майнц как место рождения Жоржа, но добавляет, что композитор «жил в Готе, а потом уехал в Россию».

4 Gerber E. L. George der Vater (Sebastian) // Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig: A. Kühnel, 1812. Bd. 2. S. 289–290.

George, Sebastian, geb. zu Mainz im 18. Jh., gest. in Moskau. Ein Pianist (?), der in Gotha lebte und dann nach Russland ging. Gab gegen 1795 Sonaten und Variationen in Gotha heraus (Gerber 2). Die Kgl. Hausbibl. in Berlin besitzt im Ms. 6 Streichquartette in Stb. gez. mit dem Jahre 1777.

Перевод:

Жорж, Себастьян, род. в Майнце в XVIII веке, ум. в Москве. Пианист (?), жил в Готе, потом уехал в Россию. Выпустил в 1795 году Сонаты и Вариации в Готе (Гербер, 2). В Королевской Домашней Библиотеке⁵ в Берлине хранятся рукописи шести струнных квартетов в голосах, с датой 1777⁶.

Скорее всего, Айтнер основывал своё утверждение на данных Гербера и на том, что некоторые сочинения Жоржа печатались у издателя И. Д. Герстенберга именно в Готе⁷. Между тем Герстенберг почти всегда указывал Санкт-Петербург и Готу на титульных листах своих публикаций, поэтому судить о местонахождении автора по этому признаку опасно⁸.

Хронологически первое упоминание о деятельности Себастьяна Жоржа в России встречается в «Московских ведомостях»⁹:

[Продается] Капельмейстера Севастьяна Жоржа собственной дом, состоящий в Кисловке в приходе церкви Дмитрия Селунского [Солунского – П. С.], в коем строение деревянное на каменном фундаменте, где жилых покоев каменных 2, деревянных 3, две кухни, конюшня, сарай и сад. Желающие купить могут о цене осведомиться в том же Доме у него ж, Жоржа.

- 5 Hausbibliothek – название, закрепившееся за частью нотного собрания Берлинской Государственной Библиотеки.
- 6 *Eitner R. George, Sebastian // Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Leipzig, 1900–1904. Bd. 4. S. 201.*
- 7 В дальнейшем можно попытаться найти подтверждение приезда Жоржа в Москву в документах Архива внешней политики Российской империи (АВПРИ, Москва), отыскав в рапортах запись о пересечении им границы около 1767 года и, возможно, о подаче прошения на «свободный указ» (так в XVIII веке называлось разрешение на временное или постоянное жительство иностранца в Российской Империи, выдаваемое Коллегией Иностранных Дел).
- 8 Информацию, что композитор «родился в Майнце, жил в Готе» повторяет Финдейзен. См.: *Финдейзен Н. Ф. Очерки...* Прим. 140.
- 9 Московские ведомости. 1768. № 14. 12 февраля. Повтор объявления в № 16, 17.

Из этого объявления следует, что композитор должен был приехать в Москву не позднее 1767 года: ему надо было, по крайней мере, купить дом, чтобы потом в феврале 1768 года его продавать. В объявлении он назван именно капельмейстером, что означает приглашение его в Москву уже на капельмейстерский пост.

В Кисловской слободе, где поселился Жорж, издавна проживали кислошники, поставлявшие к Государеву двору соления (кислую капусту, огурцы, квасы). Приходским храмом у них была церковь великомученика Дмитрия Солунского в Никитском монастыре на углу Большой Никитской улицы и Большого Кисловского переулка (1629). Отметим, что дом Жоржа был по соседству с владениями графа Алексея Кирилловича Разумовского (1748–1822). Эти владения известны нам сегодня в большей степени как Большой Воздвиженский и Угловой дома Шереметевых. В 1799–1800-х годах участок земли со строениями по Романову переулку были выкуплены графом Николаем Петровичем Шереметевым у А. К. Разумовского после продолжительного (с 1784 года) бракоразводного процесса последнего с сестрой Шереметева Варварой Петровной (1750–1824).

На плане Москвы 1767 года майора Горихвостова виден участок вокруг Никитского монастыря: дома с садами (!), каменные строения обозначены розовым цветом, деревянные – черным. Дом Жоржа можно теоретически вычислить по наличию квадрата – сарая и конюшни. На более позднем плане 1771 года различимы участки, но не отдельные дома и сады.

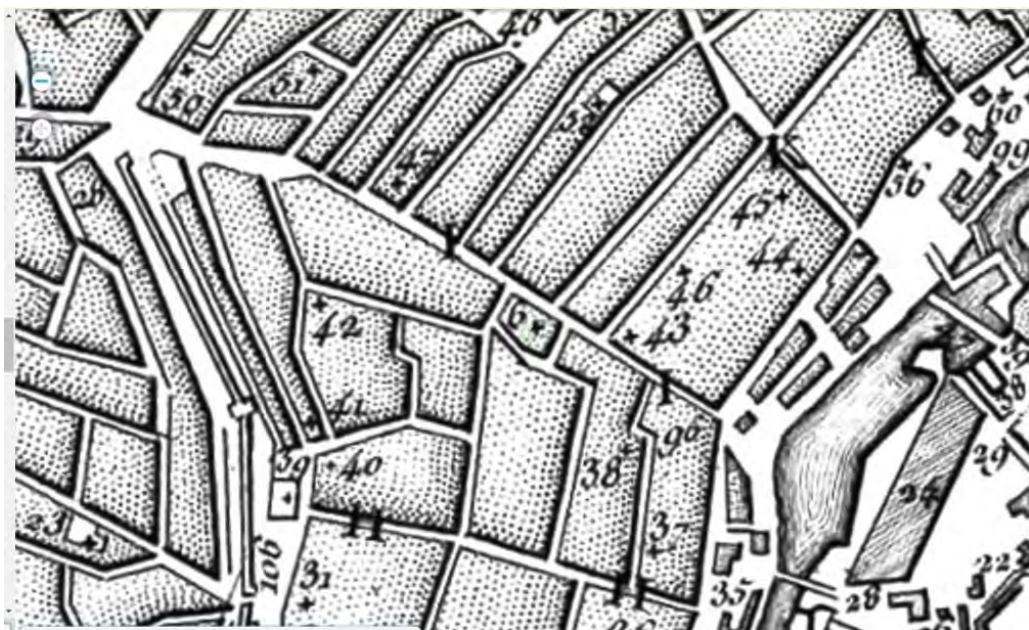
Год 1770-й в жизни композитора был отмечен сочинением ряда пьес, а именно: струнного квартета A-dur «da Seb. George 177[0?]», и пяти квинтетов (Concertini) для 2 флейт, 2 скрипок и баса (G-dur, D-dur, C-dur, B-dur, F-dur). Три из перечисленных квинтетов сохранились (G-dur, B-dur, F-dur); два из них имеют дату «1770». Третий квинтет даже при отсутствии даты также может быть датирован 1770 годом. Примерно к этому же периоду (1767–1770) с осторожностью могут быть отнесены струнные трио Жоржа: их нотная бумага, судя по водяным знакам, была изготовлена в 1766 году в России¹⁰.

Все перечисленные сочинения композитора демонстрируют классический стиль, но с заметными северогерманскими элементами. И трио, и квинтеты выказывают высокое композиционное

¹⁰ Тип нотной бумаги, водяные знаки и филигранные на рукописях С. Жоржа в коллекции Разумовских тщательно исследованы Л. В. Ивченко. Приношу Ларисе Васильевне благодарность за предоставленные материалы и флейтистке Полине Горшковой за фотографирование документов и текстов. См.: *Ивченко Л. В. Реконструкция нотной коллекции графа О. Разумовского. С. 200, 297–298.*



План Москвы Горихвостова, 1767. Церковь Дмитрия Солунского обозначена цифрой 6



Plan Géometral de la ville de Moscou, 1771. План Кисловской слободы, Церковь Дмитрия Солунского обозначена цифрой 6 и крестиком



Церковь Дмитрия Солунского, приходской храм Кисловской слободы (разрушена в 1933 году). Фото 1883 года

мастерство: в самых ранних датированных произведениях автор обнаруживает владение полифонией, иногда довольно изысканной, свободу голосоведения, оригинальность гармонии и продуманность формы. Можно с уверенностью предположить, что за плечами у музыканта был определенный сочинительский опыт.

Финдейзен предполагает, что в 1775—1781 годах Жорж работал капельмейстером у Медокса:

В 1770-х капельмейстером [в Московских театрах] был, по-видимому, И. И. Керцелли¹¹, затем, до 1781 г. включительно, капельмейстером был, вероятно, Себастьян Жорж, автор оперы «Матросские шутки»¹².

Информация о работе Жоржа капельмейстером в Петровском театре всегда появляется у Финдейзена без ссылки на источники¹³. Впрочем, именно в театре Медокса была поставлена единственная

¹¹ Нам представляется, что именно в 1770-х годах капельмейстером московских театров мог быть, скорее, отец И. И. Керцелли – Франц Ксавьер.

¹² Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. 103–104.

¹³ Архив театра считается сгоревшим в пожаре 1805 года.



Церковь Воскресения
Словущего в Барашах.
Фото 1882 года из
архива Ник. Найдёнова

известная нам опера Жоржа «Матросские шутки»¹⁴, но это произошло только в 1780 году, после возвращения композитора из Петербурга. В июне 1775 года Жорж объявил через «Ведомости» о своём отъезде из Москвы:

До отъезжающего в свое отечество Немца Себастиана Жоржа, имеющие какое дело, сыскать его могут у Покровских ворот, в приходе церкви Воскресения Христова, что в Барашах, у священника¹⁵.

Из объявления становится ясно, что в 1775 году Жорж проживал уже не в Кисловке, в деревянном на каменном фундаменте доме из пяти комнат с двумя кухнями, а у Покровских ворот, в квартале, называемом Барашами, в доме священника на территории храма Воскресения Словущего (сейчас ул. Покровка д. 26/1).

Финдейзен небезосновательно считает, что Жорж «не доехал» из Москвы до «отечества» и задержался в Санкт-Петербурге. Он основывает своё утверждение на следующем объявлении в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 30 августа 1776 года:

У клавирного мастера и композитора Себаста Георги, живущего в Биллеровом доме по Адмиралтейской улице, продаются изрядные скрипки, басы, фортепиано нового изобретения, кои Англинских гораздо превосходят, также и новья музыкальные ноты, и очень хорошей чистой рейнвейн¹⁶.

В объявлении речь идет о продаже немецких фортепиано, скорее всего, работы И. А. Штайна, «новое изобретение» которых мастер продемонстрировал в 1775 году¹⁷. Эти инструменты оказались удобнее и точнее по механике, чем английские. Из текста объявления видно, что Жорж считался в Петербурге не только «композитом», но и клавирным мастером. Возможно, его музыкальный магазин располагался в Биллеровом доме на первом этаже¹⁸.

Мог ли Жорж все же съездить в этот период в «отечество своё»? Предположим, что он уехал из России в июле 1775 года, чтобы следующим летом вернуться в Петербург и в конце августа 1776 года опубликовать рекламное объявление в «Ведомостях». Если наша гипотеза верна, то композитор был состоятельным человеком (поездка в те времена обходилась не менее 300 рублей в одну сторону). Допустим и другой вариант – Жорж мог съездить на родину по чьему-либо поручению, например, для набора музыкантов или по коммерческим вопросам своего музыкального магазина (возможно, что поставки «чистого рейнвейна» тоже могли стать результатом поездки музыканта в Германию).

Мы не можем исключить, что в этот период Жорж мог оказаться в Лондоне, так как именно в 1775 году в Лондоне вышли из печати его шесть сонат для клавира с облигатной скрипкой, посвящённые первой супруге великого князя Павла Петровича – Наталье Алексеевне, урожденной принцессе Августе-Вильгельмине-Луизе Гессен-Дармштадтской (1755–1776). Точных данных о причинах, побудивших Жоржа издать сонаты в Лондоне и посвятить их великой княгине, нет. Ключевую роль в появлении этого издания мог сыграть граф Андрей Кириллович Разумовский (1752–1836), командовавший

¹⁴ Печатный экземпляр либретто оперы хранится в РГБ МК: МК Н-8 / 80-М.

¹⁵ Московские ведомости. 1775. № 49. 19 июня. Повтор в № 50.

¹⁶ Санкт-Петербургские ведомости. 1776. № 70. 30 августа. Повтор 2 и 6 сентября. В немецком тексте газеты St. Petersburgische Zeitung есть отличие в перечислении продающихся у Жоржа инструментов, а именно: «Violinen, Basse, Fluegel, Forte-piano...».

¹⁷ Иоганн Штайн (1728–1792) – выдающийся немецкий производитель клавишных инструментов, усовершенствовавший молоточковую механику и устройство педали, работал в Аугсбурге и Вене.

¹⁸ Имя домовладельца Иоганна Михеля Биллера часто встречается на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей», он был седельником, каретником Придворной конюшенной конторы: Санкт-Петербургские ведомости. 1772. 18 мая; 1773. 4 января; 1774. 5 сентября; 1775. 13 ноября (Сообщено А. В. Лебедевой-Емилиной.)

в 1772 году одним из кораблей, доставивших семью принцессы Августы-Вильгельмины-Луизы из Дармштадта в Россию. Известно, что Андрей Разумовский состоял в любовной связи с великой княгиней, результатом придворной интриги стала ссылка графа в Ревель, а затем – в батуриновское имение отца.

Семейство Разумовских (Кирилл Григорьевич, Алексей и Андрей Кирилловичи) оказало историкам неоценимую помощь, приобретая и тщательно сохранив масштабную коллекцию нот ведущих композиторов своего времени. Напомним, что большое количество известных нам сочинений Себастьяна Жоржа содержится именно в этом собрании¹⁹.

Привлекательным для Алексея Разумовского в этот период (после возвращения из-за границы и до развода с В. П. Шереметевой) становится <...> приобретение нот. Годами, близкими к 1777, датируется наибольшее количество (почти половина), купленных в Санкт-Петербурге, Москве, а также выписанных из-за границы нотных изданий его библиотеки. <...> Особое внимание привлекают рукописи композиторов, которые некоторое время жили в России (Дж. Астаритта, Дж. Дальольо, И. М. Ярновик, Ф. Джардини, Г. Пуньяни, Л. Скьятти и др.). Например, почти неизвестно на Западе творчество немецкого пианиста и композитора Себастьяна Жоржа²⁰.

Связь Жоржа с Англией, особенно Лондоном, косвенно подтверждается и тем, что в позднейшем объявлении о продаже нот, композитор предлагал издания, привезенные из Парижа и Лондона.

Неудивительно, что для публикации Жорж обратился именно к жанру клавирной сонаты с аккомпанементом. Это был самый востребованный на музыкальном рынке тип камерных пьес, рассчитанных на профессионалов и любителей музыки. Пять сонат из шести предназначены для клавира со скрипкой, одна – для клавира с флейтой. Стилистически сонаты родственны музыке Иоганна Христиана Баха («лондонского»), чьи произведения того же времени перечислены внизу титульного листа издания в качестве только что вышедших из печати.

В январе 1777 года Жорж по-прежнему жил в Санкт-Петербурге и занимался торговлей музыкальными инструментами. Так, в переписке графа Петра Борисовича Шереметева с управителем Фонтанного дома Петром Александровым есть упоминание от 12 января 1777 года о попытке купить через Жоржа фортепиано:

¹⁹ В рукописных каталогах НБУВ собирателем коллекции значится именно Алексей Разумовский, но данное собрание явно формировалось в разные периоды разными представителями семьи.

²⁰ Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. Розумовського. С. 42, 75.



С. Жорж, 6 сонат для фортепиано или клавесина, London, Welcher, 1775. Экземпляр из Британской Библиотеки

...музыкант Жорж <...> а о продаже у него лучших аглицких фортепьяно сказано, что Жорж меньше не продаст как за 150 руб. при том же сказано, что таковые фортепьяно посылал для продажи в Москву к одному французу Шилту который живет в Москве на Орбатском близ Знаменских ворот. Завтра ещё к оному музыканту Жоржу съезжу и стараюсь ево увидеть самото. И если он продаст лутшее фортепьяно за 80 р. или за 100 р., только уложу хорошенько и Вашему С[иятельству] отправлю <...> Оное фортепьяно лучшее <...>; фортепьяно другие в таковые цены с продажей насовсем не аглицкие, а немецкие употребляются, и корпус у ея красного дереву.²¹

Остановимся подробнее на этой истории, так как описываемые события неизвестны ни музыковедам, ни историкам. Торг с Жоржем Петру Александрову удался, о чём он пишет графу 16 января 1777: ... у продавца Жоржа фортепиано аглицкия условлено за 80 или за 100[руб.]²².

19 января граф пишет своему управителю:
... о фортопьяно ожидаю от тебя известия и потом прикажу²³.

Несмотря на переговоры, покупка фортепиано в Санкт-Петербурге так и не состоялась; проще оказалось купить инструмент в Москве, о чём граф написал Александрову 23 января 1777:

Фортопьяно не покупать и приказано их посмотреть здесь, ибо из отписки твоей видно, что от Жоржа для продажи точно сюда [то есть в Москву – П. С.] присланы²⁴.

Итак, в январе 1777 года Жорж еще проживал в Петербурге и занимался торговлей музыкальными инструментами, в частности поставлял их в Москву. Сведения Финдейзена о работе Жоржа в Москве оказались неточны. Прочитируем его «Очерки»:

Через год [имеется в виду 1777-й – П. С.] он снова возвращается в Москву, занимается композиторством, уроками, продажей музыкальных инструментов и устройством концертов²⁵.

Подтверждения этим сведениям нам обнаружить не удалось. Проверка «Московских ведомостей» за 1777 год не выявила ни

21 РГИА. Ф. 1088 (Шереметевы, графы). Оп. 3. Д. 448. Л. 8. Орфография первоисточника. Знаки препинания в письме расставлены нами в соответствии с современными нормами. Материалы переписки публикуются впервые.

22 Там же. Л. 11.

23 Там же. Л. 25.

24 Там же. Л. 28.

25 Финдейзен Н. Ф. Очерки... Прим. 140.

одного рекламного объявления о деятельности Жоржа в Москве. Зато в декабре 1777 года в Санкт-Петербургских ведомостях удалось найти объявление следующего содержания:

У живущего по Новой Исаакиевской²⁶ в доме княгини Мещерской²⁷ в первом жилье компониста и клавирмейстера Жоржа продается весьма изрядной тоалет из розоваго дерева с органами, также и новья Аглинская и Немецкия фортопияно, скрыпки, брачи, виолончелме [так! – П. С.], недавно из Парижа и Англии выписанные музыкальные пиесы для клавиров, флейты, виолончеля и для духовых инструментов, состоящие в концертах, симфониях, квинтетах, квартетах, сонатах²⁸.

Итак, весь 1777 год музыкант прожил в северной столице; 1777-м годом датированы шесть струнных квартетов²⁹.

В 1771 году в семье Жоржа родился сын Иван (Johann P[aul? Peter?]). Год его рождения стало возможно узнать благодаря объявлению в газете о концерте 12 апреля 1780 года, в котором выступил девятилетний сын композитора (о Жорже-сыне См. далее).

Около 1778 года в семье родилась дочь, имя ее осталось неизвестным (См. о ней далее). Имени жены композитора мы также не знаем, предполагаем, что их свадьба могла состояться около 1770 года.

В год рождения дочери, 1778-м, семья Жоржа находилась в Петербурге, о чем свидетельствует переписка между Шереметевыми и управляющим их домом на Фонтанке Петром Александровым. Дело в том, что в 1777–1779 годах Петр Борисович и Николай Петрович Шереметевы занимались поиском профессиональных музыкантов к себе в капеллу. Одним из исполнителей, которого они хотели пригласить, был виолончелист Лоренцо Беноцци (Lorenzco Benozzi, Laurent Benocy),

26 Сейчас это улица Якубовича в Петербурге.

27 Предположительно речь идет о жене князя Сергея Васильевича Мещерского, Анне Ивановне Кушелевой (р. 1753).

28 Санкт-Петербургские ведомости. 1777. № 104. 29 декабря. Прибавление (Anhang). В немецком варианте это объявление выглядит следующим образом: «in Concerten, Symphonien, Quartetten, Trios, Duetten und Sonaten, Singmusik, Methoden für die Geige, Clarinets und Fagots; schoenes Notenpapier sind bey dem Claviermeister und Componisten H. Sebastian George, wohnhaft in des Fuersten Meschtscherskoy Hause in der Nova-Isakievaska auf dem ersten Stok welchem Hände um billige Preise zu verkaufen» (в концертах, симфониях, квартетах, трио, дуэтах и сонатах, вокальной музыке, методах [обучения] на скрипке, кларнете и фаготе; красивая бумага для записок находится у клавирмейстера и композитора Г-на Себастьяна Жоржа, проживающего в доме княгини Мещерской на Новой Исаакиевской, на первом этаже, с лучшими ценами для продажи).

29 По данным Р. Айтнера эти квартеты хранились в Королевской Библиотеке Берлина (ныне Staatsbibliothek zu Berlin, DB). Однако на сегодняшний день в каталоге библиотеки они не значатся; возможно, они были утрачены во время Второй мировой войны.



Немецкое фортепиано И. А. Штайна, 1788 год.
Музей музыкальных инструментов, Берлин

аккомпаниатор известного скрипача Федерико Фиорилло (1755–1823). В нескольких письмах управляющего Петра Александрова к Шереметевым мы видим, как сопротивлялся Беноцци графскому предложению:

Государю сиятельнейшему графу Николаю Петровичу
...По оставленным же от Вашего сиятельства написанным кондициям в приеме музыканта Беноси во услужение к Вашему сиятельству: как оной також и Жорж ко мне нижайшему не приезжали, чего для к музыканту Жоржу я нижайше ездил. О котором по объяснению от Жоржа сказано: «помянутой Беноси мысли своя итти к Вашему сиятельству в услужение переменяет; которой Беноси будто сказывает, что он отлучаться из Петербурга не может. А при том Беноси поговаривал, что и по контракту по написанным кондициям во услужение итти не может же». И [Беноси] просил Жоржа, чтоб достать с кондициев копию. Но Жорж мне нижайше говорил, чтоб копии никак не давать, для того, что помянутой Беноси будет здесь толковать много. О чём к Вашему сиятельству Жорж обещал сам писать, а при том проговаривал, что он будет музыканта Беноси уговаривать, что как оным дано Вашему сиятельству слово [! – П. С.] итти в услужение, чего ради чтоб он зделал о том справедливость. И что впоследствии впредь Вашему сиятельству доносить не оставлю. В Санкт Петербурге 26 февраля 1778 году³⁰.

³⁰ РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 461: Указы гр. П. Б. Шереметева Петру Александрову и отписки по ним. 1 февраля – 6 марта 1778 г. Л. 36–36 об.

Получается, что именно Себастьян Жорж оказывал помощь графам Шереметевым и уговаривал виолончелиста Беноцци сдержать слово и отправиться в Москву. Напомним, что год назад (1777) Жорж предлагал Шереметевым купить хорошее фортепиано в его магазине.

Разговор о Беноцци возникает также в переписке П. Александрова со своим братом, управляющим Московской конторой Шереметевых. В письме, полученном из Москвы от 26 февраля 1778 года «от слуги и братца Никиты Александровича», говорится:

4. О музыканте, которой играет на басу, спросить Жоржа: что он согласен ли итти к Его Сиятельству? И когда согласен, то сделать с ним контракт и прислать онаго музыканта незамешкав в Москву через почту³¹.

Музыкантом, играющим «на басу», был, несомненно, Беноцци. Не лишним будет вспомнить, что молодой граф Шереметев сам недурно играл на этом инструменте, чем может объясняться интерес семьи к итальянцу. Отправление музыканта «через почту» означало оплату графом почтовых экипажей до Москвы – так было быстрее и комфортнее. Ответ от П. Александрова был получен графом 5 марта 1778 года:

Музыкант Беноси, который здесь к Вашему С[иятельству] обещал итти во услужение, <...> итти не желает, о том Вашему С[иятельству] доносил прежде³².

И последнюю точку в деле приглашения Беноцци к Шереметевым находим в отписке П. Александрова от 13 марта 1778 года Шереметевым в Москву:

Музыкант Беноси от службы совсем отзывается, о чем Жорж несколько раз мне нижайше сообщал. С написанного контракту копию списать я нижайше никак дать не могу³³.

В 1778 году Шереметевы потерпели неудачу с приглашением Беноцци, но весной 1780 года в Москву им в услужение прибыл виолончелист Иоганн Генрих Фацкус, за 25 лет ставший ключевой фигурой шереметевской капеллы.

Мы остановились на моменте приглашения Беноцци в капеллу к Шереметевым из-за той роли, которую играл в этом процессе Жорж, – уважаемый музыкант, к чьему мнению прислушивались, известный в исполнительских кругах Петербурга и Москвы. Из переписки также следует, что Жорж в феврале–марте 1778 года все еще находился в Петербурге, а в 1779–1780-м, напротив, мог вновь переехать в Москву.

³¹ Там же. Л. 43.

³² Там же. Л. 46.

³³ РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 462: Указы гр. П. Б. Шереметева Петру Александрову и отписки по ним. 1 марта – 5 апреля 1778 г. Л. 15 об.

Ещё одним доказательством тесного контакта Жоржа с Шереметевыми является наличие его оркестровых пьес в шереметевской библиотеке. Большая её часть считается сгоревшей в 1812 году, но сохранилась подробная опись. Папка № 556 когда-то содержала в себе 14 рукописных симфоний Жоржа («14 писано, переплёт бумажный, George»)³⁴. Папка 611 содержала в себе как минимум одну рукописную концертную симфонию Жоржа для неизвестного состава с участием двух скрипок соло («pour 2 violons»). В папке 613 значились шесть печатных концертных симфоний, и здесь вновь фигурирует фамилия George. Данных об издании Себастьяном Жоржем оркестровой музыки мы не располагаем. Поэтому, раз эта папка содержала ноты изданных (sic!) шести пьес, то мы можем утверждать, что их автором был другой композитор со схожей фамилией – шевалье де Сен-Жорж³⁵.

В коллекции Шереметевых имелись ещё четыре струнных квартета Себастьяна Жоржа (папка 668). Папка № 849 содержала в себе «Sonates avec 2 violon obligato e bas. 11 George». Мы считаем, что это был клавирный квартет В-dur, по счастью сохранившийся в одном из европейских частных архивов.

Факт появления рукописных произведений Жоржа в нотных собраниях Разумовских и Шереметевых выдвигает требующий дальнейшей проработки вопрос об истинной роли капельмейстера Жоржа в жизни двух капелл, чьи владельцы состояли в родственной связи.

В 1780 году в Москве в театре Медокса³⁶ была поставлена опера Себастьяна Жоржа «Матросские шутки». Именно благодаря опере имя композитора не было забыто и упоминается в различных историях музыки XVIII века:

«Матросские шутки»: Опера комическая. Оперу сочинил Любитель литературы, Музыку делал Себастьян Жорж. Москва: В Университетской типографии, у Н. Новикова, 1780. – 45 с., 8°.

Перед премьерой по традиции того времени было издано либретто³⁷. В 1788 году оно было перепечатано в 24-м томе «Российского

34 РГИА. Ф. 1088. Оп. 9. Д. 2731.

35 Жозеф Булонь, шевалье де Сен-Жорж (1739 или 1745–1799) – французский скрипач-виртуоз и композитор, уроженец Гваделупы.

36 В статье из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона постановка оперы неверно отнесена к Петербургу. См.: Жорж Себастьян // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. 2-е изд. Т. 12. СПб., 1907–1909. С. 36.

37 Сохранилось два рукописных экземпляра либретто: в фондах Санкт-Петербургской Театральной библиотеки и в собрании ИРЛИ. Экземпляр из ИРЛИ ранее принадлежал семье Фонвизины.

феатра»³⁸. Предполагаемый автор текста – Павел Иванович Фонвизин, младший брат драматурга Дениса Фонвизина, автора «Недоросля»³⁹.

По данным А. М. Соколовой оперу представили 30 декабря 1780 года⁴⁰; по словам Н. Ф. Финдейзена — «с успехом». Однако объявлений о повторных исполнениях «Матросских шуток» в «Ведомостях» мы не обнаружили. Судя по либретто, опера была достаточно короткой; ее исполнили в один вечер с балетом-пантомимой Й. Штарцера «Школа колдовства». Истории либретто оперы посвящен очерк И. М. Бадалича и П. Н. Беркова⁴¹.

Год 1780-й в жизни Жоржа был отмечен организацией в Москве публичного концерта с исполнением собственной оратории. В этом плане фигура музыканта для нас весьма примечательна, поскольку встраивается в ряд известных организаторов концертов в России: В. Манфредини, Л. А. Пезибля и др. Напомним, что в последней трети XVIII века в России начала активно развиваться публичная концертная деятельность, когда во время Великого поста на сценах звучала ораториальная музыка.

В Петербурге серия концертов с исполнением ораторий была организована в Великий пост 1779 года Л. А. Пезиблем⁴². Организатором большого великопостного концерта «с ораториумом» в Москве в 1780 году считают С. Жоржа. Текст объявления в «Московских ведомостях» был следующий:

Сего Апреля 12 числа, то есть в Вербное Воскресенье, будет большой концерт и ораториум в доме, где были прежде китайские тени [дом купца Афанасьева – П. С.] против дому графини Анны Сергеевны Салтыковой, сочинения капельмейстера Севастьяна Жоржа, и под его управлением Иван Жорж, 9-летний мальчик,

38 Матросские шутки // Российский феатр или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. Т. XXIV. СПб.: Имп. Академия наук, 1788. С. 137–194.

39 Фонвизин Павел Иванович (фон-Визин, 1746–1803), литератор и переводчик, через четыре года после премьеры оперы стал директором Московского университета (1784–1796).

40 Соколова А. М. Концертная жизнь // История русской музыки в 10 томах. Т. 3. М.: Музыка. 1985. С. 385.

41 Бадалич И. М., Берков П. Н. Комическая опера «Матросские шутки» и её автор // Электронная библиотека ИРЛИ РАН. XVIII век. Вып. 4. С. 422–425. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=6305>. Дата обращения 19.05.2020.

42 Санкт-Петербургские ведомости. 1779. 12 февраля. Прибавление: «Г. Виртуоз Пезибль будет во весь пост дважды в неделю, то есть по вторникам и пятницам, представлять оратории новейшего сочинения на французском языке с большою музыкаю, и оные начнутся со вторника, то есть с 17 числа». Было дано восемь концертов, прозвучали Stabat Mater Перголези, Te Deum Грауна, Salve Regina Хассе и «Страсти» Йомелли. См.: Соколова А. М. Концертная жизнь. Цит. изд. С. 253.

будет играть большой и очень мудреной концерт на фортепиано с органами, а потом будут играть г. Пезибль и прочие виртуозы. Начало в 6 часов по полудни, за вход каждая персона платит рубль⁴³.

В концерте приняли участие С. Жорж и Л. А. Пезибль в качестве первого скрипача. Считается, что была исполнена оратория («ораториум») Жоржа⁴⁴. По нашему предположению была все же исполнена оратория Пезибля, а не Жоржа: в конце декабря предыдущего года Пезибль показал в Петербурге свою новую ораторию «Израильяне на горе Хорев» на текст Ш. А. Вуазенона (с участием прославленных певцов Х. Комаскино и Ф. Порри), которую мог повторить в Москве в апреле⁴⁵. В этом случае авторство Жоржа в тексте объявления могло относиться только к клавирному концерту.

Найти музыку «*большого и очень мудрёного концерта*», сыгранного Иваном Жоржем, нам не удалось, но характерно уже само обращение Себастьяна Жоржа к этому жанру. Любопытно и использование им фортепиано с органными регистрами в 1780 году. Он, как торговавший фортепиано предприниматель, был в курсе всех новинок фортепианных конструкций, в том числе и входящих в моду *forteriano organisé*. Организованный клави́р (сочетание клавесина или фортепиано с небольшим органом, с двумя-тремя регистрами) было известно с XVI века, но именно в последней четверти XVIII столетия эти инструменты заполнили массовый рынок, особенно, судя по обилию газетных объявлений, в Москве и Санкт-Петербурге. Известно, что среди продаваемых Жоржем инструментов был «*тоалет из розоваго дерева с органами*» – скорее всего камерный орган с функциями мебели (или наоборот).

О роли Жоржа в устройстве концертов в Москве Финдейзен пишет:

Одним из первых строителей таковых оказался московский капельмейстер Себастьян Жорж, давший в вербное воскресенье (12 апреля) 1780 г. «большой концерт и ораториум в доме <...> между Тверской и Никитской, в доме купца Афанасьева⁴⁶.

43 Московские ведомости. 1780. № 29. Разные известия. В главе А. М. Соколовой о концертной жизни в России неточно указывается, что концерт 12 апреля 1780 года прошел в Москве в доме графини А. С. Салтыковой. С. Жорж там назван капельмейстером театра Медокса. См.: Соколова А. М. Концертная жизнь. С. 265.

44 Лебедева-Емелина А. В. Оратории, кантаты и другие хоры... Каталог // Лебедева-Емелина А. В. Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2009. С. 196.

45 Санкт-Петербургские ведомости. 1779. № 102. 20 декабря.

46 Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. 168.

Следующий «*Большой духовный вокальный и инструментальный концерт*» под управлением Жоржа, о котором нам известно, состоялся 18 марта 1783 года также в Москве в доме «против дома Салтыковой». Речь безусловно идёт о доме купца Афанасьева. Финдейзен указывает неправильную дату – 1782.

18 марта... против дома гр. Салтыковой будет большой духовный вокальный и инструментальный концерт под управлением капельмейстера Жоржа⁴⁷.

В 1783 году Жорж отбыл из России. Скорее всего это произошло летом, так как в мае в «Московских ведомостях» появилось обязательное для отъезжающих иностранцев объявление:

Отъезжающие: Капельмейстер Севастиан Жорж, с фамилиею своею и с детьми, отъезжает в чужие краи; живет в 5 части 2 квартала в доме под № 153⁴⁸.

Пятой частью в Москве в начале 1780-х годов называлась восточная часть Белого города, между Петровкой и рекой Яузой. Второй квартал, вероятно, был ближе к стене Китай-города, недалеко от Воспитательного дома. Ранее, как мы помним, Жоржи жили у Покровских ворот на территории храма в Барашах (по административному делению Москвы 1782 года это относилось к 19-й части города – за Земляным городом, между Немецкой и Покровской улицами до реки Яузы).

Сведений о музыканте за период 1783–1792 нет. Возможно, именно в то время он находился в Готе и путешествовал по немецким землям. Отчасти это подтверждается информацией Э. Л. Гербера о концерте дочери Жоржа: в 1790 году она сыграла фортепианный концерт в Карлсруэ и осваивала стеклянную гармонику. Следовательно, в 1790 году вся семья находилась с какой-то неопределённой целью (концертный тур? показ вундеркинда?) в Карлсруэ.

Познакомим читателей с детьми музыканта. Каждый из них был музыкально одарен.

Сведений о Иване (Иоганне) Жорже сохранилось мало. Из газетного объявления следует, что в 9 лет он был известен публике как пианист. В 1796 году им были опубликованы клавирные сонаты. Умер, по сведениям В. Кошелева, после 1836 года⁴⁹. Вот что сообщает о нем Э. Л. Гербер:

47 Московские ведомости. 1783. № 20. Разные известия. С. 176.

48 Московские ведомости. 1783. № 39. 17 мая. С. 309. Повтор объявления: № 40. 20 мая. С. 317; № 41. 24 мая. С. 325.

49 Кошелев В. В. Жорж (George) Себастьян // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 345.

George, der Sohn (J. P.) wahrscheinlich ebenfalls Klavierist und Komponist zu Moskau, hat sich seit 1797 bekannt gemacht durch 1) 2 sonat p. le Fp., op. 1, Gotha, b Gerstenberg, auch Offenbach, bey Andree, 2) VI Sonat. p. le Fp., avec V. Op. 2, ebend4.

Перевод:

Жорж, сын (И. П.), вероятно, также был пианистом и композитором в Москве, с 1797 года стал известен благодаря [изданиям] 1) Две сонаты для фп. соч. 1, Гота, у Герстенберга, а также в Оффенбахе у Андре. 2) Шесть сонат для фп. соч. 2, там же.

В Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона добавлено, что И. П. Жорж занимался преподаванием музыки в Москве, написал не только две сонаты для фортепиано, шесть сонат для скрипки с фортепиано, но и фортепианные этюды «в 24-х примерах прогрессивной трудности» («Etudes pour le pianoforte en 24 exemples d'une difficulté progressive»), что, конечно, свидетельствует о его пианистическом мастерстве. Публикация первых двух сонат И. Жоржа была отражена в «Санкт-Петербургских ведомостях»⁵⁰. Айтнер считал, что Иван (Jean) Жорж был известен благодаря двум концертам для скрипки с оркестром (их рукописи хранятся в Баварской государственной библиотеке)⁵¹. Проверка этих рукописей показала, что автором концертов является однофамилец Себастьяна – шевалье де Сен-Жорж.

О дочери Жоржа мы знаем лишь то, что в двенадцатилетнем возрасте она с успехом выступала в Карлсруэ, куда привез детей их отец.

Процитируем строки Лексикона Э. Л. Гербера, относящиеся к мадемуазель Жорж:

George (Dem) die Schwester des Vorhergehenden [J. P. George], besandsichim J. 1790 als eine Junge Virtuosa von 12 Jahren zu Karlsruhe deym Kapellmeister Schmittbauer, wohin sieder vater bey seinem Aufenthalteis seinem Vater lande gebracht hatte, um sie die Harmonika spielen lernen zu lassen. Auf dem Fortepiano spielte sie schon damals seine sehr schwere Sonate von Goldberg mit der moeglichsten Fertigkeit und Akkuratessse5.

Перевод:

Жорж, сестра предыдущего [И. П. Жоржа], в 1790 году была юной виртуозкой в 12 лет, в Карлсруэ у капельмейстера Шмиттбауэра, куда отец привез [детей], чтобы дать ей возможность научиться играть на стеклянной гармонике. На фортепиано она исполнила очень трудную сонату Гольдберга с всем возможным мастерством и точностью.

⁵⁰ Санкт-Петербургские ведомости. 1796. № 101.

⁵¹ Eitner R. George, Jean (J. P.) // Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon. S. 201

Факт, что дочь Жоржа исполняла сонату И. Г. Гольдберга, очень интересен. Имеется в виду тот самый Гольдберг, для которого И. С. Бах сочинил известные «Гольдберг-вариации». Из клавирных сочинений Гольдберга сохранилась только одна соната, и то в рукописном виде⁵², поэтому сейчас сложно установить, какую именно сонату играла в Карлсруэ в 1790 году дочь Жоржа. Однако можно утверждать, что отец прививал дочери хороший «немецкий» вкус в музыке и использовал в преподавании редкие и сложные произведения. Появление фамилии Йозефа Алоиза Шмиттбауэра (1718–1806) также неслучайно – это был известный виртуоз на стеклянной гармонике и изготовитель этих инструментов. Его слепая ученица Марианна Киршгесснер в 1798 году приехала в Санкт-Петербург, возможно не без участия семьи Жоржа, и играла концерты, в том числе в доме Н. П. Шереметева. Не секрет, что она играла на инструментах, сделанных Шмиттбауэром.

В 1792 году семья Жоржа вернулась в Москву, о чем сообщили «Московские ведомости»⁵³. Тогда же появилось сообщение о сочиненной Жоржем-старшим «Сонате, смешанной с романсами, арией и рондо» (возможно она продавалась в магазине через объявление в «Ведомостях»)⁵⁴.

В 1796 годах Жорж принял участие в издательском проекте И. Д. Герстенберга – собрании русских песен с вариациями. Считается, что сам Герстенберг подсказал идею написать и опубликовать вариации на темы русских песен разным композиторам, жившим в России и вне ее, в том числе И. В. Гесслеру (№ 1)⁵⁵, И. Т. Нерлиху (№ 2, 5)⁵⁶, Бёму (№ 3), Г. Пальшау (№ 9)⁵⁷, Баумбаху (№ 11), Меккеру (№ 14), Бродскому (№ 15), Тепперу де Фергюзону (№ 17), Ринку (№ 21) и др., а также Жоржу (№ 4, 6, 7). Мы предполагаем, что Жорж умер в 1796 году, и публикация вариаций, равно как и двух книг «доступных» сонат, была осуществлена его родственниками – женой и детьми, имевшими в своем распоряжении манускрипты отца. Это подтверждает следующий факт: именно на этих изданиях Жорж обозначен как Le Père. Вторым доказательством является то, что номера герстенберговских печатных досок в пяти публикациях (три цикла

⁵² Хранится в ДБ.

⁵³ Московские ведомости. 1792. № 85.

⁵⁴ Финдейзен Н. Ф. Очерки... Прим. 140.

⁵⁵ Гесслер, Иоганн Вильгельм (1747–1822) – немецкий композитор, пианист, с 1792 года работал в Санкт-Петербурге при дворе великого князя Александра Павловича, с 1795 года в Москве.

⁵⁶ Нерлих, Иоганн Теодор (1770–1817) – органист в московской лютеранской церкви св. Петра и Павла. Погиб во время пожара.

⁵⁷ Пальшау, Иоганн Готфрид Вильгельм (1741–1815) – композитор, пианист, жил в Петербурге.

вариаций и два опуса сольных сонат и сонат с облигатной скрипкой) — соседние: 57, 63, 65. Третьим аргументом служит параллельная публикация двух сонат Жоржа-сына в том же году. Итак, три цикла вариаций на темы русских песен, по нашему мнению, принадлежат перу Жоржа-старшего:

«Как быстрый вихрь», соч. 1 (1796), 4-я книга в собрании И. Д. Герстенберга, объявлена к продаже в 1796 году. Издание не обнаружено, номер доски предположительно 50, то есть гравировка 1795 года.

«По горам», соч. 2 (1796), 6-я книга в собрании И. Д. Герстенберга, номер доски 57. Была переиздана Ф. А. Дитмаром в 1810 году.

«Выйду ль я на речиньку», соч. 3 (1796?), 7-я книга в собрании И. Д. Герстенберга, номер доски предположительно 62 или 64; 1-е издание не сохранилось, известно по перепечатке Ф. А. Дитмара 1802 года⁵⁸.

Мы склонны считать, что обилие вариаций, предложенных Жоржем Герстенбергу, говорит о том, что у самого композитора таких пьес на 1796 год было сочинено много, и лишь выбор семьи предопределил, какие именно вариации будут опубликованы.

Утерянные вариации на песню «Как быстрый вихрь» заслуживают отдельного внимания. Б. Л. Вольман придерживался мнения, что вариант этой песни, опубликованный примерно в те же годы в песенном сборнике Герстенберга, был взят из вариаций Жоржа⁵⁹. При научном переиздании сборника в 1958 году песня «Как быстрый вихрь» была прокомментирована Вольманом:

По своим музыкально-стилистическим особенностям [она] может быть отнесена к песням композиторов конца XVIII века. Автор музыки с достоверностью не установлен, однако публикуемая фортепианная обработка принадлежит Себастьяну Жоржу (тема одноимённых вариаций – Suite des airs russes, variés pour le clavecin ou piano-forte par divers auteurs. Liv. 4). Музыка впервые была опубликована в нотном приложении к журн. «Чтение для вкуса» (ч. 5-я. М., 1792). Использовалась в композиторской практике конца XVIII века; [существовали] одноимённые фортепианные вариации композитора Гана (См. «Московские ведомости», 1799, № 24)⁶⁰.

Сама песня впервые была опубликована в 1792 году в знаменитом альманахе «Чтение для вкуса, разума и чувствования» (ч. 5),

58 Экземпляр фонограммархива ИРЛИ, без шифра. При посещении мною фонограммархива в феврале 2020 года экземпляр обнаружен не был.

59 Вольман Б. Л. Вступительная статья // Герстенберг И. Д. Русские песни XVIII века: для фортепиано с надписанным текстом (Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара). М.: Музгиз, 1958.

60 Вольман Б. Л. Комментарии // Там же. С. 311.

но с ошибками в нотном тексте: бас кое-где не совпадает с голосом⁶¹. Хронологически второй публикацией «Как быстрый вихрь», действительно, стали именно фортепианные вариации Себастьяна Жоржа⁶². Третья публикация относится к 1797–1798 годам и содержится в «Песеннике» Герстенберга под номером 15⁶³.

К этой информации добавим, что тема данной песни была довольно популярна в конце XVIII – начале XIX века. Кроме указанных Вольманом вариаций Гана, в 1816 году эта тема появляется в виде вариаций в гитарном сборнике Игнаца Гельда (1766–1816)⁶⁴; стихотворный текст публикуется в сборниках русских песен — например, в «Новом полном всеобщем песеннике» 1820 года под номером 123, где песня отнесена к разделу любовных⁶⁵.

Относящиеся к 1830-м годам Вариации О. Франкомма для виолончели и квартета на русскую и швейцарскую темы (соч. 6) и «Фантазии для виолончели на русские темы» (соч. 26) К. Шуберта⁶⁶ замыкают интерес к данной песне в XIX веке. Если говорить о круге музыкантов, лично известных Жоржу по работе в Москве, то любопытно использование темы песни в вариациях Виолончельной сонаты № 5 соч. 2 с-moll Иоганна Генриха Фацциуса (1802).

61 Чтение для вкуса, разума и чувствований. Часть Пятая. Москва: в Университетской тип. у В. Огорокова, 1792. По сведениям «Сводного каталога российских нотных изданий. Том 1. XVIII век» печатный нотный текст песни был вклеен в экземпляры РНБ (7/58), РГБ МК, БАН (11800 д; 1706 п.) между страницами 262 и 263. В экземпляре РГБ МК нотный текст приклеен к последней странице обложки переплета альманаха и представляет собой вкладку с разворотом, содержащую нотный текст с первым куплетом, а затем полный стихотворный текст песни.

62 «Как быстрый вихрь» / соч. Себастиана Жоржа. Chansons russes, variées par divers auteurs. Liv. 4.) // Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год: СПб.: у И. Д. Герстенберга и Ко. 1796.

63 Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и протчих песен для форто-пиано, собранные издателями. Ч. 1. СПб.: у Герстенберга и Дитмара, [около 1797]. № 15. В каталоге РГБ год указан ошибочно – 1792.

64 Гельд Игнац. Новейшая русская песни: Для семиструнной гитары / arrangées et dédiées à S. E. Madame de Priklonsky, nee d'Ismailoff... St. Pétersbourg: chez l'auteur [И. Гельд], 1816.

65 Новый полный всеобщий песенник, содержащий в себе собрание всех лучших и доселе известных, употребительных и новейших всякого рода песен, в 6-ти частях с дополнением вышедших в 1816, 1817, 1818 и 1819 годах; также песен из новейших опер <...> Продаётся у И. Заикина <...>. В Санкт Петербурге в типографии внешней торговли, 1820 года.

66 По мнению Л. С. Гинзбурга, эта песня у Карла Шуберта «<...> близка по интонациям к песне “Как у нашего широкого двора”». См.: Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Кн. 2. М.; Л.: Музгиз, 1957. С. 460.

Заметим попутно, что год публикации, сообщаемый Финдейзенем о русских песнях С. Жоржа, ошибочен: он пишет об издании трех песен («Как быстрой вихрь», «По горам», «Выду-ль я на реченьку») у Герстенберга около 1794 года⁶⁷.

В 1796 году Жорж (или его семья) опубликовал две книги клавирных сонат под опусами 1 и 2; первая книга включала в себя шесть сонатин для клавира соло, вторая – для клавира с аккомпанементом скрипки *ad libitum*. Удивительно, но эти сонаты Гербер приписывает одновременно отцу и сыну Жоржам. Мы склонны доверять указанию на герстенберговском издании уточняющем, что сонаты сочинил именно отец. Эти двенадцать произведений дидактического назначения, сохранили, тем не менее, некоторую художественную ценность. К сожалению, единственный выявленный экземпляр соч. 2 некомплектен – отсутствует партия скрипки, – что пока затрудняет изучение и исполнение сонат.

Как уже говорилось, множество оркестровых (симфонии, концертная симфония) и камерных (трио, квартеты и квинтеты) сочинений Жоржа, относящихся к началу 1770-х годов, хранилось в нотной коллекции Алексея Кирилловича Разумовского, многие из них дошли до наших дней. Каталог сочинений С. Жоржа планируется к публикации в одном из следующих номеров журнала. Четырнадцать симфоний и одна концертанта Жоржа находились также в библиотеке Шереметева. Так как обе библиотеки формировались в своей основе в 1770–1780-х годах, то и симфонии эти правильно было бы отнести к данному периоду. Стилистически сохранившиеся произведения не противоречат такой датировке.

В 1796 году в «Московских ведомостях» появилось объявление о продаже музыкальных инструментов от лица жены Жоржа, на основании чего Финдейзен сделал вывод, что композитор умер⁶⁸. Другие авторы статей в словарях о музыканте считают, что Жорж-отец умер в Москве в начале XIX века. Точная дата кончины музыканта неизвестна.

Описывая фортепианную музыку, звучавшую в России в конце XVIII столетия, многие исследователи уничижительно писали о сочинениях Жоржа. У Т. Н. Ливановой читаем:

Среди этих обработок [фортепианных вариаций на темы народных песен – П. С.] известная часть должна быть отнесена на долю ремесленного приспособления к новым вкусам: с обработками русских песен у нас охотно выступают третьестепенные композиторы из обруселых иностранцев вроде Себастьяна

⁶⁷ Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. 299.

⁶⁸ Московские ведомости. 1796. № 9.

Жоржа, Баумбаха и других. Обработки эти рекламируются и рассчитаны на лёгкий сбыт⁶⁹.

Схожую оценку встречаем в труде О. Е. Левашевой:

Не только сочинения Гайдна, Моцарта, Ф. Э. Баха. но и ремесленные поделки таких второстепенных музыкантов как Нерлих, Куччи, Каннобио, Жорж, и многих других постоянно фигурируют в нотных изданиях⁷⁰.

Увы, обе исследовательницы не слышали вживую музыки Жоржа, поэтому отнесли его опусы в непривлекательную группу третьесортных сочинений второстепенных композиторов. Эта оценка не может быть справедливой.

Сегодня идет пересмотр оценок наследия русской музыкальной культуры XVIII века.

4 ноября 2019 года в Соборной палате Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета в Москве оркестром «Pratum integrum» была исполнена концертная симфония С. Жоржа. Живое звучание этой музыки показало, что она не является «ремесленной поделкой», а по силе воздействия обладает огромным художественным потенциалом. Видеозапись этого сочинения вошла в подготавливаемый нами общедоступный «Архив русской музыки XVIII века»: <https://www.youtube.com/watch?v=oqe5mQ9FaNU>⁷¹.

Итак, хотя биографические сведения о музыкантах семьи Жоржа скудны, они свидетельствуют о том, что Жорж-старший и его дети много сделали для русской музыкальной культуры: преподавали (в том числе русским ученикам), сочиняли и издавали свою музыку, устраивали концерты. На примере биографии одной семьи (а подобных семей в ту пору было множество) можно проследить, как русская музыкальная культура знакомилась с инструментальными и театральными традициями Германии и других стран и постепенно встраивалась в общеевропейский музыкальный процесс последней трети XVIII столетия.

⁶⁹ Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. II. М.: Музгиз, 1953. С. 91.

⁷⁰ Левашева О. Е. Камерная инструментальная музыка // История русской музыки в 10 томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 225.

⁷¹ Проект осуществляется на средства гранта Министерства Культуры Российской Федерации и фонда «Пётр Великий».

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БАН — Библиотека Академии наук, Петербург.
 ИРЛИ — Институт русского языка и литературы (Пушкинский дом), Петербург.
 НБУВ — Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Киев.
 РГБ МК — Российская государственная библиотека, Музей книги, Москва.
 РГИА — Российский государственный исторический архив, Петербург.
 РНБ — Российская национальная библиотека, Петербург.
 DB — Deutsche Staats Bibliothek (Государственная Библиотека, Берлин).

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Бадалич И. М., Берков П. Н. Комическая опера «Матросские шутки» и её автор // Электронная библиотека ИРЛИ РАН. XVIII век. Вып. 4. С. 422–425. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=6305>. Дата обращения 19.05.2020.
- 2 Герстенберг И. Д. Русские песни XVIII века: для фортепиано с надписанным текстом (Песенник Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара) / Общ. ред. и вступит. статья Б. Вольмана. М.: Музгиз, 1958.
- 3 Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Кн. 2. М.; Л.: Музгиз, 1957.
- 4 Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя. Київ: НБУВ, 2004. 644 с.
- 5 Кошелев В. В. Жорж (George) Себастьян // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 345.
- 6 Лебедева-Емелина А. В. Оратории, кантаты и другие хоры... Каталог // Лебедева-Емелина А. В. Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2009.
- 7 Левашева О. Е. Камерная инструментальная музыка // История русской музыки в 10 томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 194–225.
- 8 Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. II. М.: Музгиз, 1953.
- 9 «Матросские шутки» // Российский феатр или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. Т. XXIV. СПб.: Императорская Академия наук, 1788. С. 137–194.
- 10 Соколова А. М. Концертная жизнь // История русской музыки в 10 томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985.
- 11 Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.; Л.: Гос. изд-во, Музсектор, 1929.
- 12 Eitner R. George, Sebastian // Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Leipzig, 1900–1904. Bd. 4. S. 201.
- 13 Gerber E. L. George der Vater (Sebastian) // Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig: A. Kühnel, 1812. Bd. 2. S. 289–290.

REFERENCES

- 1 Badalich I. M., Berkov P. N. Komicheskaya opera «Matrosskie shutki» i ee avtor [Comic opera *The Sailors' Jokes* and its author] // Ėlektronnaya biblioteka IRLI RAN. XVIII vek. [Electronic Library of the Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. 18th Century]. Issue 4. P. 422–425. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=6305>. Accessed 19.05.2020.
- 2 Gerstenberg I. D. Russkie pesni XVIII veka: dlya fortepiano s nadpisannim tekstom (Pesennik D. Gerstenberga i F. A. Ditmara) [The 18th Century Russian Songs: for piano with inscribed lyrics (D. Gerstenberg's and F. A. Ditmar's Songbook)] / Ed. and prefaced by B. Vol'man. Moscow: Muzgiz, 1958.
- 3 Ginzburg L. S. Istoriya violonchel'nogo iskusstva [A History of Cello]. Vol. 2. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1957.
- 4 Ivchenko L. V. Rekonstruktsiya notnoї kolektsii grafa O. Rozumovskogo za katalogami XVIII storichchya [Reconstruction of Count A. Razumovsky's Music Collection on the Basis of the 18th Century Catalogues]. Kiev: V. Vernadsky National Library of Ukraine, 2004. 644 p.
- 5 Koshelev V. V. Zhorzh (George) Sebast'yan // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėntsiklopedicheskiy slovar' [Musical Saint Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 1. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 345.
- 6 Lebedeva-Emelina A. V. Oratorii, kantati i drugie khori... Katalog [Oratorios, cantatas and other choral works] // Lebedeva-Emelina A. V. Khorovaya kul'tura Rossii ekaterininskoy ėpokhi [The Choral Culture of Russia in the Era of Catherine the Great]. Moscow: Kompozitor, 2009.
- 7 Levasheva O. E. Kamernaya instrumental'naya muzika [Chamber instrumental music] // Istoriya russkoy muziki v 10 tomakh [History of Russian Music in 10 volumes]. Vol. 3. Moscow: Muzika, 1985. P. 194–225.
- 8 Livanova T. N. Russkaya muzikal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom i bitom [Russian Music Culture of the 18th Century in Its Relations to Literature, Theatre and Everyday Life]. Vol. II. M.: Muzgiz, 1953.
- 9 «Matrosskiya shutki» [The Sailors' Jokes] // Rossiyskiy featr ili Polnoe sobranie vsekh rossiyskikh featral'nikh sochineniy [Russian Theatre, or The Full Collection of All Russian Theatre Works]. Vol. XXIV. Saint Petersburg: Imperatorskaya Akademiya nauk [Imperial Academy of Sciences], 1788. P. 137–194.
- 10 Sokolova A. M. Kontsertnaya zhizn' [Concert life] // Istoriya russkoy muziki v 10 tomakh [History of Russian Music in 10 volumes]. Vol. 3. Moscow: Muzika, 1985.
- 11 Findeyzen N. F. Ocherki po istorii muziki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century]. Vol. 2. Moscow and Leningrad: Gos. izd-vo, Muzsektor [State Publishing House, Music Section], 1929.
- 12 Eitner R. George, Sebastian // Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Leipzig, 1900–1904. Bd. 4. S. 201.
- 13 Gerber E. L. George der Vater (Sebastian) // Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig: A. Kühnel, 1812. Bd. 2. S. 289–290.

Ключевые слова

Даниэль Штейбельт, композитор, пианист, фортепианное творчество, сонаты, концерты, фантазии, рондо, вариации, Наполеон, Россия, каталог.

*Лебедева-Емелина Антонина Викторовна,
Антонян Жанна Григорьевна*

Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество: к 255-летию со дня рождения музыканта и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург.

Каталог фортепианной музыки

Впервые представлен свод фортепианных сочинений Даниэля Штейбельта (1765–1823) в виде каталога с инципитами. Перечислены произведения, информацию о которых удалось собрать в библиотечно-архивных базах Москвы, Петербурга и в международных ресурсах International Music Score Library Project (Свободной библиотеке музыкальных партитур) и Répertoire International des Sources Musicales (Международном каталоге музыкальных источников). Сообщаются биографические сведения о композиторе, цитируются отзывы современников об его исполнительском искусстве, анализируется стилистика творчества.

Key Words

Daniel Steibelt, composer, pianist, piano works, sonatas, concertos, fantasies, rondos, variations, Napoléon, Russia, catalogue.

Antonina Lebedeva-Emelina, Zhanna Antonyan

Daniel Steibelt and his Piano Works: to the 255th Anniversary of His Birth and the 210th Anniversary of His Arrival in Saint Petersburg. A Catalogue of His Piano Music

This is the first catalogue of the piano music by the composer and pianist Daniel Steibelt (1765–1823). It includes all the works, the information on which have been found in the libraries and archives of Moscow and Saint Petersburg, as well as in the major international databases (International Music Score Library Project and Répertoire International des Sources Musicales). For a number of works their incipits are provided. The biographical information on the composer is presented; the opinions of his contemporaries on his art are quoted; the peculiarities of his musical style are described.

Немецкий пианист и композитор Даниэль Готлиб Штейбельт (точнее Штайбельт, Steibelt, 1765–1823), модный баловень Европы первой четверти XIX века, оказал определенное влияние на развитие русской фортепианной школы, прожив в России последние 15 лет своей жизни. Композитор был популярен у публики как российской, так и английской, французской и немецкой, его сочинения практически сразу выходили в свет в ведущих европейских издательствах, пианистические выступления были востребованными у современников, Штейбельт был желанным педагогом в домах благородных семейств.

Но этот талантливый музыкант, по справедливому определению Л. М. Золотницкой, оказался «в тени Бетховена», его фортепианное творчество при жизни и позднее сравнивалось с опусами гения, а глубина идей, заложенных в сочинениях Штейбельта, чаще всего уступала глубине бетховенских сонатно-симфонических концепций. Часть произведений композитора выдержала проверку временем, сохранила свежесть мысли и признаки таланта своего создателя, другая часть представляет в лучшем случае исторический интерес.

Возрождение в последние годы интереса к музыке Штейбельта вполне закономерно: и исследователям, и любителям музыки хочется знать не только вершинные создания бетховенской поры, но и те фортепианные опусы, что сопутствовали «Патетической», «Лунной» и «Аппassionате».

«Поиграйте мне Штейбельта» («Jouez-moi du Steibelt»), — просил героиню повести И. С. Тургенева «Несчастливая» помещик Иван Матвеевич Колтовский. По его мнению, именно Штейбельт победил в своей музыке грубую тяжеловесность немцев, а так как ранее в повести упоминалась Соната Бетховена f-moll op. 57, то читатель понимал, на чьей стороне вкусы тургеневских героев¹.

¹ Тургенев И. С. Несчастливая. Повесть // Тургенев И. С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: Гослитиздат, 1961. URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0125.shtml. Дата обращения 10.05.2020. О музыке Штейбельта речь заходит в главе XVII «Моя история».



Портрет Д. Штейбельта из книги: Méreaux J.-A. Les clavecinistes de 1637 à 1790. Histoire du Clavecin. Portraits et Biographies des célèbres clavecinistes. Paris, 1867

За этим признанием, безусловно, чувствуется отношение самого писателя к музыке Штейбельта и Бетховена.

Вкратце изложим биографию Даниэля Штейбельта, сделав акцент на его клавирном творчестве и исполнительстве.

С новым музыкальным инструментом пианофорте, сместившим с исторического пьедестала клавесин, маленький Даниэль (по матери француз, по отцу — немец) познакомился с раннего детства: его отец Иоганн Готлиб, уволившись из прусской армии, стал фортепианным мастером. Почувствовав талант сына, он отдал мальчика на обучение известному теоретику и композитору И. Ф. Кирнбергеру, ученику И. С. Баха. Концертировать юный Штейбельт начал с 15 лет, затем последовал перерыв на время службы в прусской армии (с 1784 года). Военная муштра, достигшая расцвета при Фридрихе II, вероятно, сильно повлияла на впечат-

лительного юношу: он дезертировал из армии и переехал в Париж (1790). События революционной Франции, возвышение и приход к власти Наполеона, победы французской армии в Европе, судя по всему, произвели на Штейбельта неизгладимое впечатление. В его фортепианном творчестве богато представлена военная тематика: «Морское сражение» (ор. 36), «**Призыв в армию. Военная фантазия**» (ор. 65), «Большая военная соната» (ор. 82), «Баталья при Неервиндене. Военно-историческая пьеса» (ор. 110), «Поражение испанцев от французов. Военная соната» (без номера опуса), «Торжественный марш Бонапарта в Италии» для фортепиано с тамбурином (без номера опуса), «Фантазия на празднество Наполеона после возвращения из Тильзита» (без номера опуса).

В Париже Штейбельт довольно быстро приобрел известность как пианист-виртуоз и талантливый композитор, многие издательства стремились заполучить его сочинения. Тогда же началась его карьера фортепианного педагога. В числе его знаменитых учеников — Г. де Богарне (падчерица Наполеона Бонапарта), А.-Э. де Бомарше (дочь драматурга).

В 1805 году в Париже вышла в свет «Полная практическая школа для фортепиано» и следом, в двух томах, «Пятьдесят этюдов для фортепиано». В этих изданиях Штейбельт обобщил собственный многолетний педагогический опыт.

Несколько лет Штейбельт проработал в Англии (конец 1790-х и 1802–1805). В Лондоне он женился на пианистке и исполнительнице на тамбурине по имени Катрин, она начала активно принимать участие в концертах супруга. Кстати, дань уважения английскому монарху композитор отразил в своем очередном фортепианном опусе: «Увертюре для фортепиано в ознаменование торжественной процессии его Британского Величества к собору Святого Павла, чтобы воспеть хвалу за замечательные победы, достигнутые английским флотом над флотами Франции, Испании, Голландии» (без номера опуса).

В 1808 году Штейбельт приехал в Россию, которая стала его второй родиной. В 1810 он сменил А. Буальдьё в должности капельмейстера французской труппы Императорской оперы. В Петербурге и Москве он давал многочисленные концерты в салонах, концертных и театральных залах, выступая вместе со скрипачом Ш. Ф. Лафоном и виолончелистом Б. Ромбергом. Сблизился с Дж. Фильдом и кругом его общения; концерты двух пианистов, столь непохожих друг на друга по исполнительской манере, были частым явлением в Петербурге и Москве в 1820-е годы. Среди его новых друзей — А. Н. Титов, Е. С. Сандунова. Добавим фамилии из посвящений Штейбельта: княжна Гагарина, княгиня Нарыш-

кина, семья Левенвольде, князь Салтыков, наконец, император Александр I². Учениками Штейбельта были А. Н. Верстовский, М. И. Бернад, определенное влияние пианист оказал на юного Антона Контского³.

В России музыка Штейбельта издавалась реже, чем в Париже, Лондоне, Вене, Лейпциге и Оффенбахе-на-Майне, но тем не менее в 1810-е годы в газетах регулярно появлялись объявления о продаже «пизс для фортепиано Штейбельта»⁴, публиковались анонсы и программы его концертов⁵.

В «петербургском» творчестве Штейбельта также представлена батальная тематика. Самая известная из его батальных пьес — фантазия «Пожар Москвы» (ор. 101), посвященная событиям 1812 года. Популярностью пользовались также фантазия «Возвращение русской кавалерии в Петербург 18 октября 1814 года», «Народное празднество на Неве», «Триумфальный марш на въезд в Париж императоров Александра I и Фридриха Вильгельма III».

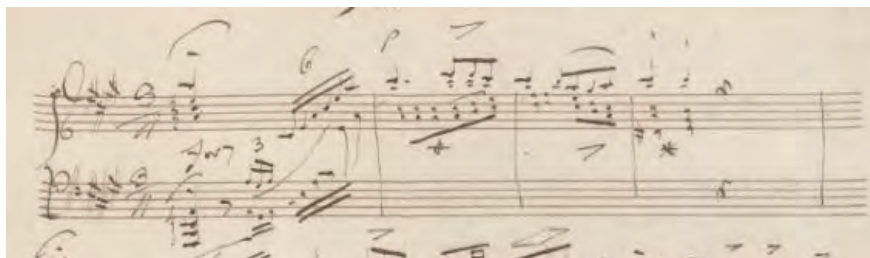
Наследие Штейбельта-композитора обширно и разнообразно по жанрам. Оно включает оперы (из них наиболее известны сочиненные в Петербурге «Сандрильона» и «Ромео и Джульетта») и балеты («Возвращение Зефира», «Суд пастуха Париса»). Но особенно значителен его вклад в фортепианную музыку. По характеру и темпераменту Штейбельту была близка крупная форма: он автор восьми фортепианных концертов, более 77 сонат, 50 этюдов, 45 рондо, 32 фантазий, 25 вариационных циклов, 21 дивертисмента, 12 каприсов, 20 попури, 16 сонат в 4 руки. Судьба сыграла с ним злую шутку: в истории фортепианной педагогики он остался автором маленького «Адажио», мимо которого вряд ли прошел хотя бы один пианист; к этой нетрудной пьесе изредка добавляется до-мажорная сонатина для младших классов музыкальной школы.

2 Из других титулованных адресатов посвящений Штейбельта упомянем французских императриц Марию Антуанетту и Жозефину Бонапарт, королеву Вестфалии Екатерину Вюртембергскую, герцогиню Курляндскую Доротею фон Бирон (любовницу Ш. М. Талейрана).

3 Подробнее о жизни Штейбельта см. в книге: *Золотницкая Л. М. Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией*. СПб.: Композитор, 2011.

4 Московские ведомости. 1810. № 20. С. 521.

5 Перечень концертов и театральных постановок с исполнением сочинений Штейбельта в Петербурге и Москве в первой трети XIX века приведен в Приложении к книге Л. М. Золотницкой. См.: *Золотницкая Л. М. Указ. соч.* С. 93–119.



Автограф Штейбельта. Фантазия на полонез из оперы Ф. Паэра

* * *

Музыку Штейбельта современники оценивали и воспринимали с крайне полярных позиций: восхищались талантом, превозносили мастерство и артистизм, негодовали и возмущались заносчивостью, апломбом, граничащим с высокомерием.

Сам приезд Штейбельта в Россию был обставлен как великое событие в мире искусства. Приведем рассказ М. И. Бернарда о том, как встречала публика пианиста в Вильно в 1808 году по дороге в Петербург:

Задолго до его приезда журналы уведомили нас об этом счастливом событии; всеобщее ожидание было напряжено в высочайшей степени, и нетерпение было так же сильно, как в Петербурге перед приездом Листа [спустя 34 года. — Авт.] <...>. Наконец, после мучительных недель и дней, проведенных в сладкой надежде, вззошло солнце счастливого дня, когда должен был явиться герой фортепианной игры. Гостиница, в которой он остановился, была осаждена посетителями, которые надеялись увидеть, хотя мельком, великого пианиста; иные ждали на улице <...>, а другие собрались к знакомым, которые жили против гостиницы на другой стороне улицы, и с зрительными трубками сторожили появление великого человека⁶.

М. И. Глинка, вспоминая юность, упомянул в «Записках», что разучивал пьесы Штейбельта:

Охотно я играл на фортепиано [пьесы Крейцера, Мегюля — Авт.], равно как некоторые сонаты Штейбельта, в особенности rondo «L'Orage», которое исполнил довольно опрятно⁷.

⁶ Бернард М. И. Воспоминания старого музыканта // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1849. № 10 (октябрь). Цит. по: Золотницкая Л. М. Указ. соч. С. 74.
⁷ Глинка М. И. Записки. Подготовил А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. С. 11.

М. И. Бернард, лично знакомый с пианистом, отмечал, что Штейбельт

был Лист своего времени, с тою только разницею, что музыку Штейбельта можно было исполнять, а музыка Листа остается невыполнимою задачею⁸.

Эти воспоминания свидетельствуют не только о восприятии игры Штейбельта в 1810-х, но и об отношении к пианистическому искусству Листа в 1840-х.

Весьма лестный отзыв о Штейбельте находим в упомянутой выше повести И. С. Тургенева, который славился музыкальностью и отдавал предпочтение итальянцам и французам перед немцами. Герой повести Иван Матвеевич Колтовский

<...> считал Штейбельта великим гением <...> и упрекал его в одном: «trop de fougue! trop d'imagination» [«слишком много пыла, слишком много воображения», франц.].

Штейбельта постоянно сравнивали с Фильдом, причем каждый слушатель выбирал себе пианистическую манеру по вкусу и темпераменту. Восторженный отклик о концерте Штейбельта в 1817 году читаем у М. Н. Загоскина (пианисту было тогда 52 года):

Шт...т заиграл свою фантазию. Никогда не слушал я музыки с таким удовольствием. Какое волшебное согласие звуков! Какая сладостная мелодия! Какие переходы от быстрых, подобных грому звуков к тихим гармоническим тонам, изображающим мирное блаженство жителей небесных! <...>. Лишь только виртуоз уехал, начались суждения: его стали сравнивать с Ф...м⁹.

Приведем и критические отзывы. Один из них принадлежит М. А. Волковой, фрейлине императрицы Марии Федоровны:

Я слышала [в доме Разумовских в Москве] Штейбельта, который однако отнюдь не привел меня в восторг. Что касается игры, то он Фильдова мизинца не стоит. При этом хвастун, всех презирает, лицо у него препротивное и окончательно не понравилось мне. Вот какое впечатление сделал на меня ваш лучший петербургский артист¹⁰.

⁸ Бернард М. И. Воспоминания старого музыканта. С. 74.

⁹ Загоскин М. Н. Знатоки, или История одного дня // Северный наблюдатель. 1817. № 2. С. 52–54. Цит. по: Золотницкая Л. М. Указ. соч. С. 35.

¹⁰ Грибоедовская Москва в письмах М. А. Волковой к В. И. Ланской // Вестник Европы. 1874. № 8 (август). С. 579. Цит. по: Золотницкая Л. М. Указ. соч. С. 33–34.

Столь же неприязненно писал о Штейбельте чешский композитор В. Я. Томашек (1774–1850), вспоминая его выступление в Праге в 1800 году:

В заключение концерта он импровизировал на популярную тему <...> «Rase, saho mio sposo», в манере, недостойной артиста, ибо он всего лишь несколько раз повторил тему в до мажоре vibrando (тремолируя), добавив в середине несколько коротких пассажей правой рукой. После нескольких минут таких импровизаций он закончил выступление фантазией. Эта фантазия, как он назвал свое брэнчание, наряду с некоторыми его человеческими качествами, напугала благородную публику. Как пианист он обладает аккуратным и уверенным туше. Его правая рука великолепна. С другой стороны, развитие его левой руки ни в малейшей мере не соответствует правой: неловкая, почти беспомощная, она едва ковыляет...¹¹

Во второй половине XIX века о Штейбельте вспоминали главным образом как о самоуверенном и заносчивом артисте, незаслуженно популярном у публики. Несомненно, свою лепту в оценки потомков вносила тень великого Бетховена, создававшего шедевры несмотря на тяжелый недуг. Легкость и грациозность многих тем Штейбельта, звуковая риторика и пафос в «исторических» композициях в контексте бетховенского тяжеловесного героизма воспринимались как пародия, которой не место на музыкальном Олимпе.

Неслучайно Оскар Би (1864–1938), немецкий историк искусства и музыкальный критик, даже сто лет спустя оценивал Штейбельта по-прежнему нелестно:

Осыпанный похвалами, он носился по Европе со своими ничего не стоящими композициями, со своими битвами, бурями, вакханалиями, которые он мог безостановочно извлекать из рояля, пока его жена была в тамбури¹².

Эту цитату стоит прокомментировать. Упоминание тамбурина наводит на мысль, что Оскар Би слушал в концерте финал Сонаты ор. 37, написанный в жанре турецкого рондо с участием тамбурина (Rondo à la Turc было излюбленным номером в авторских программах Штейбельта). Введение тамбурина в фортепианную музыку¹³ было вызвано обстоятельствами жизни композитора: его жена участвовала в авторских концертах, будучи первоклассной исполнительницей на тамбурине. То, что композитор привлекал в свои выступления

11 *Harasim C. Steibelt, Daniel // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 15. Kassel: Bärenreiter, 2006. S. 1381.*

12 Цит. по: *Шонберг Г. Великие пианисты. М.: Аграф, 2003. С. 66.*

13 Партия тамбурина имеется в нотах Шести вакханалий, Триумфального марша Бонапарта в Италии и др.

супругу, выглядит, с нашей точки зрения, скорее симпатичной, чем предосудительной чертой характера¹⁴.

Р. Геника так описывал выступление мадам Штейбельт:

М-ме Штейбельт так мило, кокетливо и грациозно ударяла в тамбури, была такая интересная, обворожительная, чудно-пластичная «вакханка», что немало содействовала успеху концертов своего мужа¹⁵.

В критике Томашека упоминается о беспомощной левой руке виртуоза, что могло быть следствием его незавершенного пианистического образования. В отличие от Джона Фильда, много лет бравшего уроки у М. Клементи, занятия Даниэля Штейбельта у И. Ф. Кирнбергера не были продолжительными и не дали базы, на которую должен был опираться пианист в ту эпоху.

Лучшее представление о фортепианной технике Штейбельта дают его произведения. О «Полной практической школе для фортепиано» и этюдах ор. 78 Штейбельта читаем у Станислава Серапинаса на страницах «Живого журнала» в интернете:

В «Школе» Штейбельт особое внимание уделил тонкостям звукоизвлечения («Первое и единственное старанье учащегося должно быть в том, чтобы извлекать из такого инструмента, каков фортепиано, самый неприятнейший звук...»), а также применению педалей, значки для указания в нотном тексте которых первым изобрел и ввел в практику [именно он], чем очень гордился и неоднократно подчеркивал.

50 этюдов ор. 78 представляют капитальный итог обширного педагогического опыта Штейбельта, и признаются одними из лучших его творений для фортепиано. Невозможно не отметить новаторство и красоту этого опуса, во многом предвещающего приход романтизма. К тому же это одни из самых первых циклов этюдов в истории фортепианного искусства вообще, поскольку Иоганн Баптист Крамер, которому принадлежит первенство в издании подобной литературы (первым в сочинении этюдов был, безусловно, Клементи), опередил Штейбельта меньше, чем на год, издав первую тетрадь своих этюдов в сентябре 1804 года¹⁶.

14 В «Московских ведомостях» в сентябре 1809 года был опубликован анекдот из парижской жизни, где рассказывалось, как модные дамы пытались осваивать технику игры на тамбурине, учитывая, что «г-н Штейбельт не сочиняет ни одной сонаты без аккомпанирования каштаньетов»: Разговор между одним добродушным мужем и модною его супругою // Московские ведомости. 1810. № 20, 9 марта. С. 521. Цит. по: *Золотницкая Л. М. Указ. соч. С. 27.*

15 *Геника Р. История фортепиано. М.: П. Юргенсон, 1896. С. 187.*

16 *Серапинас С. (он же Stas – ЖЖ). Даниэль Штейбельт – 250! URL: <https://sagittario.livejournal.com/17571.html>. Дата обращения 10.05.2020.*

Что касается «бурь, битв и вакханалий», критикуемых современниками и потомками, то Штейбельт, видимо, относился к той категории виртуозов, которые могли свободно импровизировать на любые темы. Это искусство было имманентным свойством барочной и классической эпох, в период романтизма оно сильно трансформировалось, а в более позднее время — почти исчезло. Спонтанное рождение музыкальных идей и их многократное варьирование являются природным даром, свойственным далеко не каждому музыканту.

Это качество таланта у Штейбельта отмечали современники:

Все у него зависело от его музыкального дара, от вдохновения, и потому он просто делался невыносимым, когда бывал не в духе; но коль скоро находился в счастливом, восторженном состоянии, то, быть может, никто не мог превзойти Штейбельта в редком таланте — занимать слушателей по целым часам игрою на фортепиано¹⁷.

Считается, что Штейбельт не имел певучего звука, которым славился Фильд, очаровывая слушателей пианистическим туше. Штейбельту лучше удавалось громыхать по клавиатуре аккордами, раскатываться пассажами арпеджий, тремолировать обеими руками в разных регистрах. Многогранные тремоло, пожалуй, могут считаться признаком фортепианного стиля Штейбельта и выглядят в нотах весьма впечатляюще.

Именно этим эффектом Штейбельт воспользовался во время пианистического соревнования с Бетховеном в Вене в 1800 году. Цитируем В. Д. Корганова:

Штейбельт снисходительно похвалил игру и композиции Бетховена, затем сам сел за рояль и вызвал шумные аплодисменты исполнением модного tremolo, звукового эффекта многим еще не знакомого и охотно применявшегося в новейших салонных пьесах того времени¹⁸.

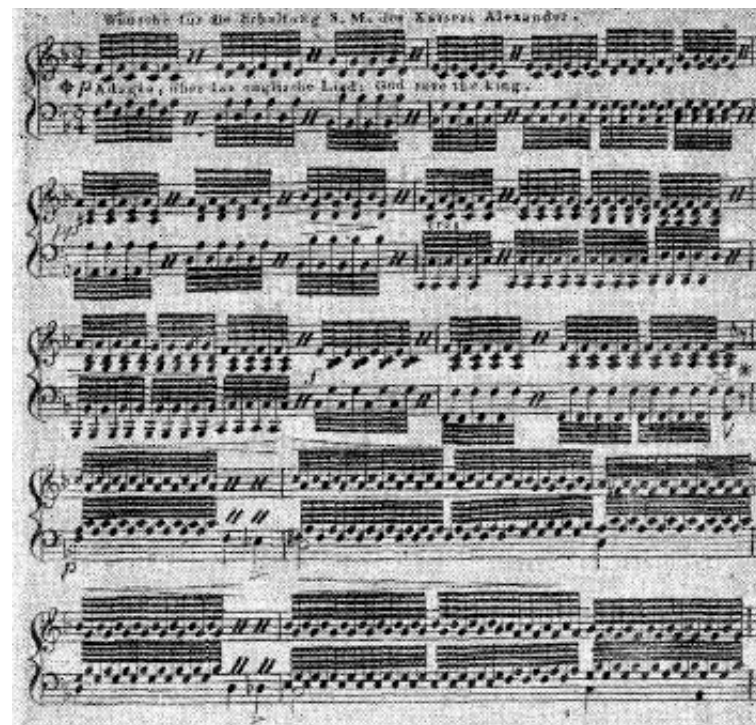
Описываемое многими небрежение Штейбельта к певучему звуку явно противоречит его собственным педагогическим заветам, прописанным в «Школе» игры на фортепиано. В руководстве пианиста читаем:

первое и единственное старание учащегося должно быть в том, чтобы извлекать из такого инструмента, каков фортепиано, самый наиприятнейший звук¹⁹.

17 С. К. Штейбельт // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14. Кн. 5. С. 336–337.

18 Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. М.: Алгоритм, 1997. С. 88 (1-я публикация — 1900).

19 Полная практическая школа для фортепиано. С предисл. и примеч. М., 1834. С. IV.



Штейбельтовские тремоло

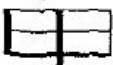


Вторым «старанием» пианиста должно было быть освоение фортепианной педали: Штейбельт уделял педализации огромное внимание в педагогике. Ранние фортепиано конструировались с четырьмя педалями, поэтому композитор использовал в своих произведениях четыре значка для педализации:

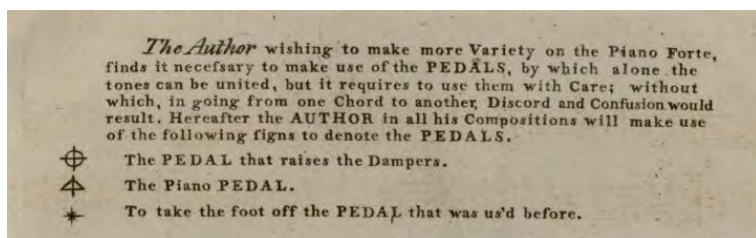


Педаль, продлевающая звучание клавиши, поднимает демпфер.



Педаль, приглушающая звук, для pianissimo. В то время называлась «меланхолической» педалью.

	«Арфовая» педаль (аналогична арфовому регистру клавиесина).
	«Лютневая» педаль (аналогична лютневому регистру клавиесина).
	Значок, обозначающий снятие педали; был почти идентичен современному, но ставился сверху ноты («знак сей, поставленный сверху <...>, показывает, что ногу должно снять с педали»).



В целом наш герой и в творчестве, и в исполнительстве являл собой эталонный образец пианиста-виртуоза рубежа XVIII–XIX веков. Он в большей степени, чем Фильд, следовал заветам М. Клементи, уверявшего современников, что

прогресс фортепианной игры заключается в стремлении возможно лучше подражать оркестру²⁰.

Шумное, эффектное направление пианизма, к которому принадлежал Штейбельт, несомненно, было вызвано спецификой времени, а именно необходимостью музыкальными звуками живописать катаклизмы эпохи — сражения, военные катастрофы, революционный пафос и последующий террор.

Штейбельту не повезло быть современником и соперником Бетховена. Бетховен отодвинул Штейбельта в сторону не только в сочинении 1800 года, но и в двухвековом историческом пространстве: на сочинениях венского классика «жило и взросло» не одно поколение музыкантов, в то время как Штейбельта забыли. Но сейчас, оставив «бури и вакханалии» историческому музыкознанию, дадим музыке композитора право на выход из долгого забвения и на воскрешение на концертной эстраде спустя 200 лет после кончины ее создателя.

²⁰ Корганов В. Д. Указ. соч. С. 88.

Музыка Даниэля Штейбельта давно привлекла наше внимание: одна из авторов данной публикации, Ж. Г. Антонян, более двадцати лет собирала материал к справочнику фортепианного репертуара в России²¹, в котором значительное место уделено фортепианным опусам Штейбельта. Ей принадлежит форма подачи материала в каталоге. Другому автору, А. В. Лебедевой-Емелиной, пришла мысль включить в каталог интернет-базы, описывающие творчество Штейбельта (RISM и IMSLP)²².

Прослушав в исполнении Анны Петровой-Форстер несколько сонат и других сольных фортепианных опусов Штейбельта²³ и его концерты в исполнении Хоурда Шелли и Ольстерского оркестра²⁴, мы заново ощутили свежесть и «незатасканность» музыкальных мыслей этого автора, его особое пристрастие к вариационным формам и стихийность фортепианной импровизации. Как у Россини и Вебера, стиль Штейбельта соединяет в себе классические и раннеромантические черты. Наш интерес был «подогрет» спецификой исторического периода, когда жил и творил Штейбельт: фортепиано продемонстрировало слушателям свои богатые ресурсы и отправило «на пенсию» клавиесин с клавикордом. Эксперименты по освоению новых пианистических возможностей — неотъемлемая особенность фортепианного искусства Штейбельта.

Большим подспорьем нам послужили материалы упомянутой монографии Л. М. Золотницкой (все ссылки на петербургские архивы и библиотеки даны по материалам этого труда) и очерки о композиторе Станислава Серапинаса на страницах «Живого журнала» (2015)²⁵.

Каталог делится на две части: в первой представлены фортепианные сочинения Штейбельта, опубликованные под опусами, во второй — без номера опуса. Каждое сочинение характеризуется по однотипной схеме: тональность, структура цикла, программа (если

²¹ Характеристика ряда изданий Штейбельта, хранящихся в фонде редких нот РГБ, дается по материалам архива, собранного исследовательницей. Выражаем глубокую признательность и благодарность Елене Геннадьевне Сорокиной, одной из первых обратившей наше внимание на творчество Штейбельта.

²² Выражаем благодарность Павлу Сербину, привлечшему наше внимание к базе RISM. В ней более 1400 позиций посвящено изданиям Штейбельта.

²³ D. Steibelt. Piano Works. Anna Petrova-Forster. CD Gega, 2013.

²⁴ D. Steibelt. Piano Concertos 3, 5, 7. Howard Shelley, Ulster Orchestra. CD Hyperion, 2014.

²⁵ URL: <https://sagittario.livejournal.com/17571.html> и <http://sagittario.livejournal.com/15350.html>, статья «Даниэль Штейбельт – 250!» <https://sagittario.livejournal.com/469962.html>. Дата обращения 10.05.2020.

она есть)²⁶, указания на прижизненные и поздние издания, ссылки на архивы, редкие фонды библиотек, нотные интернет-ресурсы, ссылки на аудиозаписи, информация об авторских исполнениях в концертах, нотные примеры начальных тактов (инципиты).

Общеввропейский карантин в связи с пандемией COVID-19 наложил отпечаток на нашу работу: некоторые ноты в московских и петербургских библиотеках оказались сегодня недоступны для изучения, в перечне они упоминаются без инципитов. Тем не менее мы решили не откладывать публикацию каталога, так как после карантина нам предстоит переключиться на другие проекты.

В надежде на то, что фортепианные сочинения композитора вновь займут должное место в концертных программах и учебно-педагогических курсах, мы постарались включить в каталог максимальное количество обнаруженных сведений и нотных примеров. Подобная работа делается впервые.

Штейбельт был достаточно плодовит, но система его «учета» собственного творчества далека от идеала. Одни и те же сочинения он печатал в разных издательствах под разными опусными номерами; современники обвиняли его в том, что он не стеснялся обманывать своих издателей, заключая с ними фиктивные сделки и вручая в качестве новинок ранее опубликованные вещи. По словам Л. М. Золотницкой,

Слава мастера фиктивных сделок и подлогов тянулась за композитором, начиная с самых ранних сочинений (в 1782 г. были опубликованы его первые песни). Так, покровительствовавшему ему издателю Ш.-Ж. Буайе он продал в качестве своего нового трио две части старой сонаты, к которой приписал партию виолончели. А издателю Надерману подsunул не те три фортепианные сонаты, что играл при заключении контракта (получив по 500 франков за каждую!), а три другие пьесы²⁷.

Поэтому с опусами в наследии Штейбельта царит полная неразбериха.

В нашем каталоге мы попытались распределить штейбельтовские произведения по опусам, ориентируясь на нумерацию парижских и немецких издательств (и отмечая в скобках иные варианты опусных номеров). Огромное количество опусов у Штейбельта дублируется и представлено разными сочинениями. Например, под опусом 33 были опубликованы: Концерт № 3 «Гроза» для фортепиано с оркестром, Две сонаты (F, D) для фортепиано и скрипки, Две сонаты (B, F)

²⁶ Выражаем благодарность Левону Акоюну за уточнение и проверку всех иноязычных текстов (названия произведений, их программы, издательства и др.).

²⁷ Золотницкая Л. М. Указ. соч. С. 17.

для фортепиано, скрипки и виолончели, Три сонаты для фортепиано и скрипки, Четыре рондо, Четыре сонаты прогрессирующей трудности для фортепиано и скрипки. Характеризуя каждое сочинение, мы не ставили своей задачей перечислить все издательства, где оно было опубликовано, но даже неполный перечень, по нашему мнению, ценен, поскольку включает множество европейских издательств рубежа XVIII–XIX веков, соперничавших друг с другом за право первыми выпустить музыку Штейбельта²⁸.

Композитор нередко давал одним и тем же произведениям разные названия, позволял частям сонат или концертов вести «самостоятельную жизнь». Но даже не исчерпывающий перечень фор-

²⁸ Список европейских издательств, где публиковались сочинения Штейбельта, весьма внушителен (в большинстве из них музыка Штейбельта издавалась при его жизни). Перечислим те, о которых удалось собрать надежные сведения:
Франция: в Париже — Бенуа Полле (Benoit Pollet), Ш.-Ж. Буайе (Boyer), Буальдьё (Boieldieu), Б. Б. Вигери (Bernard Vigerie), Гаво (Gaveaux), мадам Ж.-Э. Дюан (Духан?) (m-me J.-E. Duhan), О. Ле Дюк (August Le Duc), Жане и Котель (Janet & Cotellet), Зибер (Sieber), Эмбб (Imbault), Коше (Cochet), Ж. Ж. Моминьи (J. J. Momigny), А. Надерман (H. Naderman), Омон (Omont), Пачини (Pacini), И. Плейель (I. Pleyel), Полле (Pollet), С. Ришо (S. Richault), мадемуазель Эррар (m-lle Errard); в объединенном издательстве Керубини, Мегюля, Крейцера, Роде, Изуара и Буальдьё, затем у их преемника Фрея (Frey); в Лионе — Гарнье (Garnier).
Германия: в Берлине — Й. Гуммель (J. Hummel), Рудольф Веркмайстер (Rodolphe Wercckmeister), Конха (Concha), в Бонне — Николаус Зимрок (N. Simrock), в Вормсе — Иоганн Михаэль Гётц (J. M. Götz); в Гамбурге — И. А. Бёме (Johann August Böhme), Л. Рудольфус (L. Rudolphus); в Лейпциге — Брайткопф и Гертель (Breitkopf & Härtel), Амброзиус Кюнель (A. Kühnel), Карл Фридрих Петерс (C. F. Peters); в Мюнхене — Макарио Фальтер (Macario Falter); в Оффенбахе-на-Майне — Иоганн Андрэ (Johann André).
Лондон — Бенджер (Banger), Роберт Берчолл (Robert Birchall), А. Гамильтон (A. Hamilton), Гулдинг Фиппс д'Алмейн (Goulding Phipps d'Almaine), Дэвис и Коллард (Davis & Collard), Дж. Дэйл (J. Dale), М. Клементи и Ко. (M. Clementi & Co.), Корри и Дюссек (Corri & Dussek), Лонгман и Бродерип (Longman & Broderip), Поттер и Ко. (Potter & Co.), Джон Престон (J. Preston), Г. Уокер (G. Walker), Чанкеттини и Сперати (Cianchetti & Sperati).
Вена — Артария (Arteria), Петер Каппи (Peter Cappi), Иоганн Каппи и Диабелли (J. Cappi & Diabelli), Транкилло Молло (Tranquillo Mollo), Й. Трей (J. Traeg).
Другие страны Западной Европы: в Амстердаме — А. Кунце (A. Kuntze), Нолтинг с сыновьями (W. C. Nolting Vve & fils), Хеннинг (Henning); в Роттердаме — Людвиг Платнер (L. L. Plattner); в Брюсселе — Г. Месемекерс (Henri Messemaeckers); в Копенгагене — К. К. Лозе (C. C. Lose).
Россия: в Петербурге — Ж. Брифф (J. Briefff), О. Дальмас (H. J. Dalmas), Ф. О. Дитмар (F. A. Dittmar), Г. Ленгольд (Gos Lengolde), Лисснер (Lissner), Пец (Paetz); в Москве — Кестнер и Ко. (Kaestner et Co.), К. Ленгольд (Lehnhold), Жан Пейрон (J. Peyron), Шильдбах (Schildbach).

тепианной музыки Штейбельта, на наш взгляд, способен возбудить интерес современных исполнителей к его наследию.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

МБФ — Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской государственной филармонии. РГБ МЗ — Российская государственная библиотека (Москва), Отдел нотных изданий и звукозаписей.

РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург).

РИИИ КР — Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург), Кабинет рукописей.

РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург). ОНИИЗ: Отдел нотных изданий и звукозаписей. ОР: Отдел рукописей.

СПБГК НМБ — Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Научно-музыкальная библиотека. Нотный отдел.

IMSLP — International Music Score Library Project (Свободная библиотека музыкальных партитур).

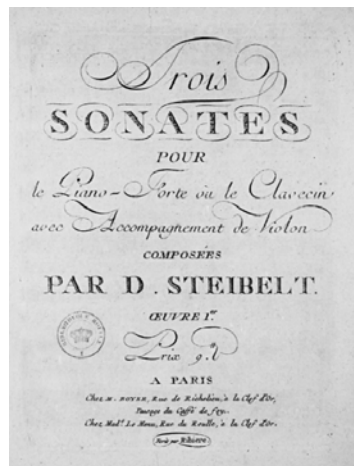
RISM — Répertoire International des Sources Musicales (Международный каталог музыкальных источников).

Ор.1. Шесть сонат для фортепиано в сопровождении флейты или скрипки.

Издание: Six sonates pour piano-forte avec accompagnement de flûte ou violon... oeuvre I, Nr. 1. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Ор.1. Три сонаты (D, c, Es) для фортепиано или клавесина в сопровождении скрипки.

Издание: Trois sonates [D, c, Es] pour le pianoforte ou le clavecin avec accompagnement de violon... oeuvre 1er. Paris, Boyer; Le Menu, s. a.; London, Longman & Broderip, n. d. (RISM).



Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

Соната № 1 D-dur. I. Allegro di molto, II. Romance Allegretto²⁹.



Соната № 2 c-moll. I. Allegro agitato, II. Allegretto Pastorale.



Ор.2. Две сонаты (A, D) для фортепиано в сопровождении скрипки. Посв. Св. М. Зандерс (Sv. Ma. Zanders).

Рукописные копии 1817 года (RISM).

Ор.2. Три сонаты (D, B, Es) для фортепиано, первая с облигатной скрипкой, вторая со скрипкой и басом (ad lib.), третья без аккомпанемента.

Издание: Trois sonates [D, B, Es] pour le forte piano; la première avec violon obligé, la seconde avec violon et basse (ad libitum), la troisième sans accompagnement... oeuvre 2e. Paris, Le Duc, s. a. (RISM).

Ор.3 (ор. 7). Турецкая увертюра для клавесина или фортепиано, скрипки и виолончели.

Время сочинения: не позднее 1792.

Издание: Overture turque pour clavecin ou fortepiano, violon et violoncelle... oeuvre 3. Paris, Boyer, s. a.; Paris, Naderman, s. a. 2e éd. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (IMSLP, RISM).

²⁹ Тип двухчастной сонаты с отсутствием средней медленной части (так называемая итальянская соната) был типичен для раннего классицизма и для творчества Штейбельта.

Ор.3. Соната В-dur для клавесина или фортепиано со скрипкой и виолончелью.

Издание: Sonata [B] per clavicembalo o piano-forte con violino e violoncello ... opera 3. Wien, Artaria & Co, n. d. (RISM).

Ор.4. Три сонаты (А, Es, As). Посв. мадам Ипполит де Висм.

Время сочинения: 1787.

Издания: Trois Sonates Pour Clavecin ou Forté Piano une avec violon obligé et deux sans accompagnement. Dediées à madame Hypolite de Vismes, œuvre 4. Paris, Naderman, s. a. Méreaux J.-A. Les clavecinistes de 1637 à 1790. Histoire du Clavecin. Portraits et Biographies des célèbres clavecinistes (Меро Ж.-А. Клавесинисты 1637–1790. История клавесина. Портреты и биографии знаменитых клавесинистов), Vol. 3. Paris, Neugel, n. d. [1867] (IMSLP).

Соната № 1 А-dur (со скрипкой): I. Allegro, II. Rondo pastorale.

Allegro

Соната № 2 Es-dur³⁰. I. Allegro maestoso, II. Rondo Presto.

Allegro maestoso

³⁰ В ряде баз она ошибочно значится как Соната с-moll (Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket [S-Skma], манускрипт 1800–1810 годов, RISM).

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

Соната № 3 As-dur. I. Allegro maestoso, II. Rondo. Allegro.

Allegro
Ор.5. Три прелюдии или каприса (А, As, Es), с тремя небольшими пьесами для начинающих.

Время сочинения: 1791.

Издания: Trois Préludes, ou Caprices, pour le forte-piano, avec trois petites pièces pour les Commencants. Paris, Naderman, 1791 (МЗ РГБ). 3 préludes et caprices pour le forte-piano, pour les commençants, œuvre 5. Paris, Le Duc, s. a.; London, J. Dale, n. d. (RISM).

Ор.5 (ор. 24). Три Каприса или Прелюдии (Es, F, G) для фортепиано.

Издания: Trois Caprices ou Préludes. Paris, chez Imbault, s. a. (IMSLP). 3 préludes et caprices pour le forte-piano, pour les commençants, œuvre 5e. Paris, Le Duc, s. a.; Trois caprices [Es, F, G] ou préludes pour le pianoforte ... opera 24. Paris, Imbault, s. a. Sonate [G] pour le piano-forte ... œuv. 24. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Прелюдия № 1 Es-dur. Adagio non troppo. Allegro moderato. Agitato. Allegro.

Adagio non troppo

Прелюдия № 2 F-dur. Allegro moderato. Presto.

Allegro moderato

Прелюдия № 3 G-dur. Moderato. Adagio. Allegro agitato.

ModeratoОр. 6. Две сонаты и «Кокетка»³¹ (D, c, A). Посв. графине де Пиньо.

Время сочинения: 1792.

Издания: Deux Sonates et la Coquette pour le forte-piano. Oeuvre VI-e, dédiée a Madame la Comtesse de Pinieux. Paris, Naderman, 1828 (МЗ РГБ); Amsterdam, Henning, n. d. (RISM).

Соната № 1 D-dur. I. Allegro brillante, II Pastorale. Grazioso.

Allegro brillante

31 Прочитываем Станислава Серапинаса (вступительный текст вкладыша в CD Steibelt – Piano Works CD, 2013, он же размещен на авторской странице «Живого журнала»: Stas – ЖЖ): «Остроумная первая соната сменяется камерной, истинно французского изящества и меланхолизма второй, и завершается все символизирующей наступающую смену стилей – третьей. «Кокетка» – какое еще название типичней для уходящей клавесинной эпохи, и какое воистину фортепианное наполнение сумел вложить в нее Штейбельт».

Соната № 2 c-moll. I. Allegro non troppo con expression, II. Canticque. Allegro.

Запись — на сайте: <https://hotplayer.ru/?s=daniel%20steibelt>. Дата обращения 10.05.2020.**Allegro non troppo**Соната № 3 A-dur. «Кокетка»³². I. Allegro scherzando, II. Rondo. Allegro.

Отдельные Издания: La coquette. Morceau détaché pour le forte-piano ... suite de l'œuvre VI. Paris, Naderman, s. a. (RISM).

Allegro scherzando

Ор. 6 (ор. 30). Большая соната A-dur для клавесина или фортепиано с облигатной скрипкой.

Издания: Grande sonate [A] pour le clavecin ou piano-forte, avec violon obligé ... œuvre 6. Offenbach a/Mein; J. André, [1791]; Grande sonate [A] pour le forte-piano avec accompagnement de violon obligé ... œuvre 30. Paris, Cochet, s. a. (RISM).

Ор. 7. Три большие сонаты (F, Es, E). Посв. мадемуазель Шевалье (Mademoiselle Chevalier).

Время сочинения: 1791–1792.

Издания: Trois Grandes sonates pour le piano forte. Paris, Naderman, 1792 (МЗ РГБ); Paris, Chez Aug.te Le Duc et C. Editeurs et M.ds de Musique, s. a. (RISM).

32 Фортепианное сочинение с названием «Кокетка» хранится в МЗ РГБ (возможно, оно принадлежит Штейбельту): La Coquette: Rondeau à 3 mains pour le pianoforte. СПб.: Dalmas, б.г. 18 с.

Соната № 1 F-dur. I. Allegro grazioso, II. Rondo. Allegro assai (Presto).

Allegro Grazioso

Соната № 2 Es-dur. I. Allegro maestoso, II. Rondo Pastorale.

Allegro maestoso

Соната № 3 E-dur. I. Allegro brillante, II. Presto con espressione.

Allegro brillante**Op.8. Большая соната D-dur для фортепиано в сопровождении скрипки ad lib.**

Издание: Grande sonate [D] pour le forte piano, avec accompagnement de violon ad libitum ... œuvre 8me. Offenbach a/Mein; Johann André, n. d. [1793] (RISM).

Op.8. Большая соната e-moll для фортепиано в сопровождении скрипки.

Издание: Grande sonate [e] pour le piano forte avec accompagnement de violon ... opera 8. Paris, Imbault, [1793] (RISM).

Op.8. Шесть больших прелюдий (Es, D, C, Es, B, A) или экзерсисов.

Издание: Six grands préludes ou exercices [Es, D, C, Es, B, A] pour le forte-piano ... œuvre 8e. Paris, Boyer, s. a.; Lyon, Garnier, s. a. (RISM).

Op.9. Две большие сонаты для клавесина или фортепиано.

Издание: Deux grandes sonates pour clavecin ou forte piano ... œuvre 9. Paris, Sieber, s. a. Leipzig, Breitkopf & Härtel (RISM).

Возможно, под этим опусом изданы сонаты op. 6 и 8.

Op.9. Соната «Кокетка», A-dur. Посв. императрице Марии-Антуанетте³³.

Время сочинения: 1790.

Издания: La Coquette. Paris, Naderman, [s. a.]. La coquette. Sonate [A] pour le clavecin ou piano forté ... œuvre 9. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. [1793]; 2-е изд.: [1806] (IMSLP, RISM).

См. соната op. 6. «Кокетка» (музыка идентична).

Op.9. Шесть дивертисментов (c, G, D, B, a, A) для фортепиано.

Издание: Six divertissemens [c, G, D, B, a, A] pour le piano forte ... œuvre 9. Paris, Boyer, s. a. (RISM).

Op.11. Шесть сонат для фортепиано в двух частях (D, A, D / Es, C, f), четыре сонаты в сопровождении облигатной скрипки, две сонаты — в сопровождении облигатной флейты.

Издания: Six sonates [1e partie: B, A, D; 2e partie: Es, C, f] pour le piano-forte dont quatre avec violon obligé et deux avec flûte obligée; divisées en deux parties ... œuvre 11. Paris, Boyer, s. a. (RISM).

³³ Считается, что соната «Кокетка» была написана в 1790 году к пианистическому состязанию Штейбельта с И. Д. Херманом. В сочинительском туре каждый композитор должен был написать одну из частей сонаты. Первую часть сонаты сочинил Херман в клавесинном стиле, вторую — Штейбельт в фортепианном стиле. Вторая часть сонаты публике понравилась больше, и победа была признана за Штейбельтом.



Ор.12. Большая соната для фортепиано.

Рукописная копия 1817 г. Grande Sonate pour le Piano-Forte Composés[!] par D. Steibelt. Oeuvre 12. Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket (RISM).

Ор.13. Дуэт для арфы или фортепиано. Посв. французской гражданке Марсо.

Судя по ремарке на 1-й странице «Harpe ou Forte-piano» подразумевалось исполнение на одном из этих инструментов.

В 2-х частях: I. Allegro, II. Rondo.

Издания: Duo pour harpe et piano. Dédié à la citoyenne française Marceau. Paris, s. a. (МБФ, IMSLP).

**Ор.13. Попурри для фортепиано.**

Издания: Pot pourri pour piano ... œuvre 13me. Paris, Gaveaux, s. a. (RISM).

Возможно, повторяет одно из двадцати попурри, См. далее.

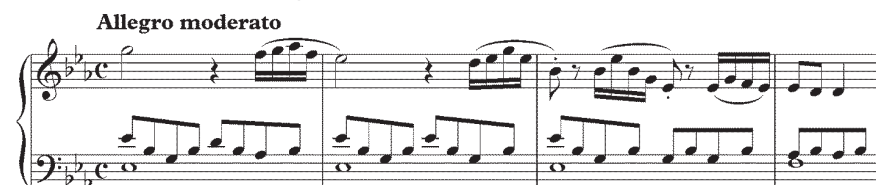
Ор.15. Две большие сонаты (g, As) для клавесина или фортепиано.

Издание: Deux grandes sonates [g, As] pour clavecin ou forte-piano ... (œuvre XV). Paris, Sieber, s. a. (RISM).

Ор.16. Две сонаты (F, Es) для клавесина или фортепиано (вторая может быть исполнена на новом шестиоктавном фортепиано).

Время сочинения: 1795.

Издания: Deux Sonates pour Clavecin ou Forte-Piano. Paris, Sieber, n. d. [1795] (МЗ РГБ). Deux sonates [F, Es] pour clavecin ou forte piano, la deuxième peut être exécutée sur les nouveaux piano-forte à six octaves, œuvre XVI. Paris, Sieber, s. a. (RISM).

Соната № 1 F-dur. I. Allegro maestoso, II. Allegro.**Соната № 2 Es-dur. I. Allegro moderato.****Ор.18. Три сонаты (G, C, B) для фортепиано в сопровождении скрипки.**

Издания: Three Sonatas for the Piano-Forte with an Accompaniment for the Violin. op. 18. London, Corri, Dussek, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 649). Trois sonates [G, C, B] pour le fortepiano avec accompagnement de violon pour les deux dernières sonates ... œuvre 18. Paris, Boyer & Naderman; Steibelt's Second Sonata [C] for the Piano Forte from his Opera 18. London, Robert Birchall, n. d.; London, Goulding, D'Almaine, Potter & Co. (RISM).

Ор.19. Три сонаты (Es, F, g) для фортепиано.

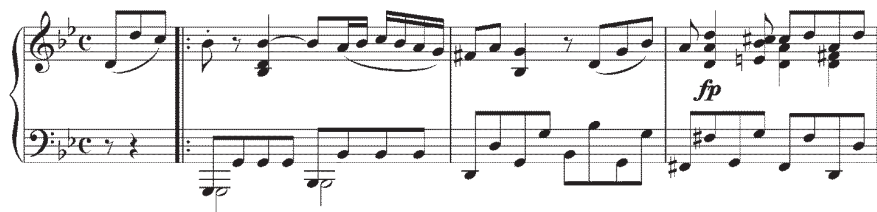
Издание: Trois sonates [Es, F, g] pour le forte piano ... œuvre 19. Paris, Naderman, s. a. (RISM).

См. ор. 5 (24) по поводу возможного сходства.

Ор.23 (ор. 25). Большая соната g-moll³⁴.

I. Allegro agitato, II. Rondo con espressione.

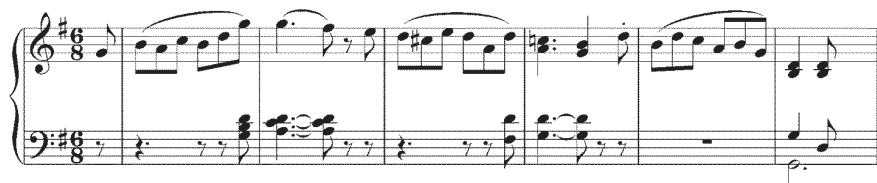
Издания: Grande Sonate. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (IMSLP, RISM). Grande sonate [g] pour clavecin ou pianoforte ... opera XXV. Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Allegro agitato**Op.24. Соната G-dur.**

Время сочинения: 1795.

I. Allegro moderato, II. Rondo. Allegretto.

Издания: Journal de musique pour les Dames. Offenbach a/Mein, J. André, № 83. n. d. [1796] (IMSLP). Sonate pour le piano-forte ... œuv. 24. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Allegro moderato**Op.25. Две сонаты для фортепиано и облигатной скрипки.**

Издание: Deux sonates pour le piano-forte avec violon obligé, œuvre 25me. Offenbach a/Mein, Johann André, [1796] (RISM).

Op.26. Три несложные сонаты (D, A, F) для клавесина или фортепиано в сопровождении облигатной скрипки.

Издания: Trois Sonates non difficiles pour le Clavecin ou Piano Forte avec Violon obligé ... œuvre 26me. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. [1796]; Trois sonates non difficiles [D, A, F] pour clavecin ou piano-forte avec accompagnement d'un violon obligé ... opera XXVI. Paris, Imbault, s. a. (RISM, МЗ РГБ).

Op.27. Шесть сонат для фортепиано в сопровождении облигатной скрипки.

Издания: Six sonates pour le piano-forte avec accompagnement d'un violon obligé, opera XXVII. Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Op.28. Три легких дивертисмента (F, A, B) для фортепиано.

Издания: Trois divertissements faciles [F, A, B] pour le pianoforte ... œuv. 28. Leipzig, Ambrosius Kühnel, n. d.; Three easy Divertiments[!] for the Pianoforte ... Opera 28. London, Longman, n. d.; Clementi & Co, n. d. (RISM).

Op.29. Два рондо (F, G) для фортепиано.

Издания: Deux rondeaux [F, G] pour piano-forte ... œuvre 29. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM); Deux rondeaux pour piano-forte. Oeuv. 29. СПб.: Ф. А. Дитмар (St. Pétersbourg, Friedrich August Dittmar), б. г. (МЗ РГБ, RISM).

Op.29. Три большие сонаты (Es, B, f) для клавесина или фортепиано.

Издание: Trois grandes sonates [Es, B, f] pour clavecin ou forte-piano ... Œuvre 29. Paris, Naderman, s. a. (RISM).

Op.30 (op. 32). Большая соната e-moll для фортепиано с облигатной скрипкой.

В 2-х частях: I. Allegro moderato, II. Pastorale.

Издание: Grande Sonate pour le Forte-Piano avec accompagnement de Violon oblige. Par D. Steibelt. Oeuvre 30. Paris, chez Cochet M.d de Musique, s. a.: Manuscript copy: 1800–1810. Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket (RISM). A Grand Sonata [e] for the Piano Forte with an Accompaniment for the violin ... op. 32. London, Longman & Broderip, n. d.; London, Preston, n. d. (RISM).

Возможно, повторяет op. 6 или 87.

Op.30. Два рондо (F, a) для фортепиано.

Издание: Deux rondeaux [F, a] pour piano-forte ... œuvre 30. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Op.32 (op. 8). Вариации на арию из водевиля «Дитя, любимчик дам»³⁵ Es-dur («Enfant chéri des dames») для фортепиано, скрипки, виолончели (есть вариант для фортепиано и арфы).

Время сочинения: ок. 1798.

Издания: Paris, Pleyel, n. d. [1798?] (IMSLP); Air varié pour forte-piano avec violon et violoncelle ... oeuvre 32. Hamburg, Johann August Böhme, n. d. (RISM); Air varié pour le Piano-Forté, avec Violon & Violoncelle. Oeuvre 32. Offenbach a/Mein, Jean André, s. a. Air [Es] varié,

Enfant chéri des dames, pour le clavecin ou piano forte avec un violon et violoncelle ... œuvre 8. Wien, Artaria, n. d. (RISM).



Op. 33 (op. 35). Концерт для фортепиано с оркестром № 3 E-dur. «Гроза» (L'Orage). Посв. мисс Франс Фицджералд.

Время сочинения: 1794–1799.

I. Allegro brillante, II. Scotch Air (Air Écossais). Adagio non troppo, III. Rondo Pastoral.

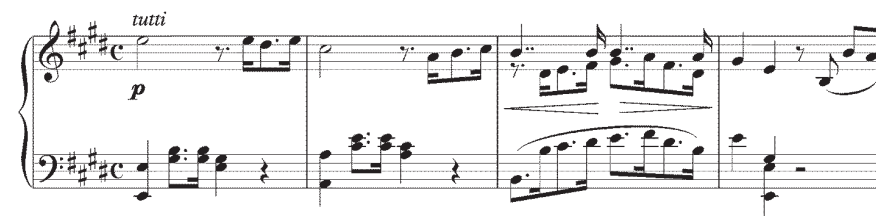
Авторская программа концерта: 1. Унылые чувства, внутренние местоположением. 2. Шум вихрей и волн. 3. Благодарное удивление странника при виде убежища, посвященного человеколюбю. 4. Шум катящихся громад. 5. Звук колокола и, наконец, 6. Рондо в пастушеском вкусе Пьемонтских жителей³⁶.

Издания: Nouveau Concerto pour le Forte piano avec les Accompagnements à Grande Orchestre, composé et dédié à miss Frances Fitz Gerald par D. Steibelt. Opera 35. Paris, Pleyel, n. d. [1799] (IMSLP). Один из экземпляров хранится в ОР РНБ. Ф. 891, Собр. Юсуповых. № 251. Troisième Concerto Pour le Piano Forte avec accompagnement de grand Orchestre par D. Steibelt. Oeuv. 35. Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic (партитуры имеются в б-ках Вены, Бонна, Дрездена, Мюнхена и др., RISM). London, Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard (RISM).

Запись — на сайте: <https://hotplayer.ru/?s=daniel%20steibelt>. Дата обращения 10.05.2020.

³⁶ Программа концерта была опубликована Штейбельтом: СПб. ведомости. 1813. № 23 (21 марта). С. 244. См. об этом: *Сералинас С.* (он же Stas – ЖЖ). Даниэль Штейбельт – 250! URL: <https://sagittario.livejournal.com/469962.html>. Дата обращения 10.05.2020.

Allegro brillante



Op. 33 (op. 48). Две сонаты (B, F) для фортепиано, скрипки и виолончели ad libitum.

Издание и рукописные копии: Deux Sonates pour le Piano-Forte avec accompagnement de Violon & Violoncelle ad libitum. Par D. Steibelt. Oeuv. 33. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM). Manuscript copy: 1790–1799. Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket (S-Skma), Deux Sonates Pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle ad libitum, par D. Steibelt. Oeuv. 48. Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby (RISM).

Возможно, повтор op. 86 № 3 и 4.

Соната № 1 B-dur. I. Allegro, II. Rondo Allegretto.



Соната № 2 F-dur. I. Allegro, II. Rondo Allegro.



Op. 33. Две сонаты (F, D) для фортепиано в сопровождении скрипки.

Издание: Deux sonates [F, D] pour le piano forte accompagné d'un violon ... oeuv. 33, Amsterdam, W. C. Noling, n. d. (RISM).

Ор.33. Три сонаты для клавесина или фортепиано со скрипкой.

Издание: Trois sonates ... pour le clavecin ou piano forte avec violon ... œuvre 33. Wien, Johann Cappi, n. d. (RISM).

Возможно, вариант издания «Четырех сонат со скрипкой» ор. 33 или ор. 35.

Ор.33. Четыре рондо для фортепиано.

Издания: Quatre rondeaux pour le pianoforte. op. 33. St. Pétersbourg: Paetz; Moscou: Lehnhold, s. a. (МЗ РГБ). Издавались отдельно: Rondeau pour piano-forte de l'oeuvre 33 ... No. 3. 2-e édition. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Ор.33. Четыре сонаты / сонатины (C, F, G, D) прогрессирующей трудности для фортепиано в сопровождении скрипки ad lib.

Издания: 4 Sonates d'une difficulté progressive. Liv. 1. Paris, B. Viguerie, n. d. Quatre sonates [C, F, G, D] d'une difficulté progressive pour piano-forte avec accompagnement de violon ad libitum, oeuvre 33. L. 1. Offenbach a/Mein, J. André, n. d.; Quatre sonatines [C, F, G, D] pour le piano forte avec accompagnement d'un violon ad libitum de difficulté progressive ... œuvre 33. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Соната № 1 C-dur. I. Allegro moderato, II. Rondo. Allegretto.

Allegro moderato

Соната № 2 F-dur. I. Allegro, II. Rondo. Allegretto.

Allegro

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

Соната № 3 G-dur. I. Allegro moderato, II. Rondo. Allegretto.

Allegro moderato

Соната № 4 D-dur. I. Allegro maestoso, II. Rondo. Allegretto.

Allegro moderato
Ор.34 (ор. 36). Двенадцать вальсов для фортепиано или арфы, в сопровождении флейты, тамбурина и треугольника. 2 собрания.

Издание: Twelve Waltzes for the Piano Forte or Harp, with an Accompaniment for a Flute, Tambourine and Triangle ... op. 34. London, J. Dale, n. d.; Zwölf Walzer für das Piano Forte, mit Begleitung eines Tamburins und Triangels ... 34tes Werk. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM); Douze waltzes pour le forte-piano avec accompagnement de tambourin et triangle ... op. 36. Paris, Cochet, s. a.; Douze waltzes pour deux flûtes ... œuvre 34, seconde édition. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Ор.35. Легкие сонаты для фортепиано.

Издание: Amusement pour les dames, contenant un assortiment de sonates faciles pour le piano-forté (Увеселение для дам, содержащее несколько легких сонат для фортепиано) ... œuvre 35. Offenbach a/Mein, J. André, n. d. (RISM).

Ор.35. Три сонаты (Es, F, A) в сопровождении скрипки ad libitum. Посв. мадемуазель Изабелле Савери.

Издания: Trois sonates [Es, F, A] pour le fortepiano avec accompagnement d'un violon ad libitum ... opera 35. Composées et dédiées à Miss Isabella Savery. Paris, Cochet, s. a.; Paris, Naderman; Lobry, s. a. (RISM). Trois Sonates pour le fortepiano [F, B, Es] avec accompagnement d'un violon ad libitum. Paris, Pleyel, 1798 (МЗ РГБ).

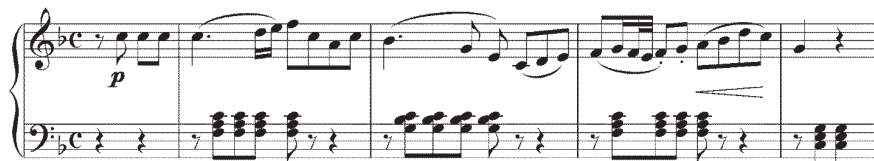
Соната № 1 Es-dur. I. Allegro brillante, II. Rondo. Allegro con spirito.

Allegro brillante



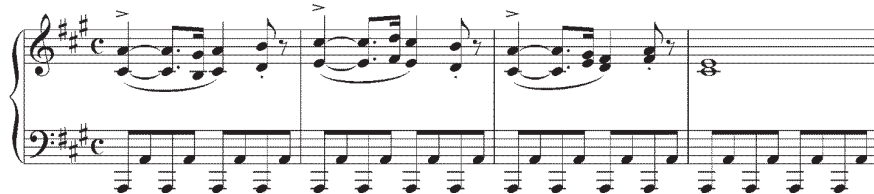
Соната № 2 F-dur. I. Allegro moderato, II. Polonaise. Grazioso.

Allegro moderato



Соната № 3 A-dur. I. Allegro, II. Rondo. Presto.

Allegro



Op.36 (op. 41). «Морское сражение» для фортепиано в сопровождении скрипки, виолончели и большого барабана ad lib.

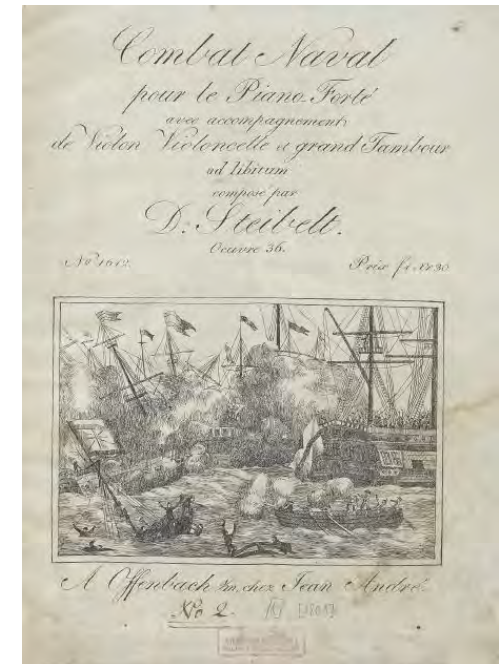
I. Adagio maestoso. II. Allegro moderato. Allegro, Marche, III. Maestoso. IV. Allegro. V. Adagio. Allegro moderato. Allegro. VI. Andante vivace. VII. Allegro. VIII. Moderato. Adagio Maestoso. Andante.

Программа³⁷: I. Le calme de la nuit. Les vagues de la mer. Rapport sur la découverte de l'ennemi. II. Annonce de la flotte ennemie en marche. La[!] général battant. III. Chant d'encouragement entre les matelots. IV. La

37 Программа сочинения написана на французском и немецком языках среди нотных строк.

flotte en marche. L'agitation de la mer. Joye des troupes en voyant l'ennemi. V. L'avancement sur l'ennemi. Canons. Engagement du combat. Chute des mâts. Cris de blessés. Nouvelle attaque. Chute des mats. Cris de blessés. Canons. Cri de victoire. VI. Chanson des matelots après la victoire. VII. La flotte en marche après la victoire. Rejouissance des matelots. VIII. Retour dans la port, acclamations du people (I. Ночная тишина. Морские волны. Доклад об обнаружении противника. II. Донесение о наступающем флоте противника. Общая тревога. III. Ободряющее пение среди матросов. IV. Флот на марше. Волнение на море. Радостное восклицание воинов при виде врага. V. Наступление на врага. Канонада. Бой. Падение мачт. Крики раненых. Новая атака. Падение мачт. Крики раненых. Канонада. Победный клич. VI. Песня матросов после победы. VII. Флот на марше после победы. Ликование матросов. VIII. Возвращение в порт, крики «ура» в народе).

Издания: Combat naval [Es] pour le piano forte avec accompagnement de violon, violoncelle et grand tambour ad libitum ... œuvre 36. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. Combat naval, pour le forte-piano ... op. 41. Paris, I. Pleyel, s. a. (RISM).



Adagio maestoso



Op.36. Соната для двух фортепиано, A-dur.

Издания: Sonate [A] à deux pianos ... op. 36. Paris, Pleyel, s. a.; Wien, Tranquillo Mollo, n. d. (RISM).

Op.37. Три сонаты (C, A, Es) в сопровождении скрипки ad libitum. Посв. Марии Рид.

Издания: Trois Sonates pour le Forte-Piano avec accompagnement de Violon ad libitum, dédiées à miss Maria Read. Paris, Pleyel, n. d.; Paris, Naderman, s. a.; Paris, Gaveaux, s.a.; Carsten Rührup, 1972 (IMSLP, RISM).

Соната № 1 C-dur. I. Allegro risoluto, II. Andante, III. Rondo turc (Турецкое рондо).

Allegro risoluto

Турецкое рондо (в оригинале — с партией Tamburino).

Издавалось отдельно: Rondeau Turc für Pianoforte leicht bearbeit. S. I., s. a. (СПГК НМБ). Paris, Voieldieu, s. a. (RISM).

Исполнялось отдельно, например, в авторском концерте Штейбельта в Москве, в зале Танцевального клуба 9 апреля 1812 года. — Моск. ведомости. 1812. № 28, 6 апреля.

Allegro

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

Соната № 2 A-dur. I. Allegro con spirito, II. Andante, III. Rondo
Eccossaise. Presto.

Allegro con spirito

Соната № 3 Es-dur. I. Allegro Maestoso, II. Andantino, III. Allegretto.

Allegro maestoso
Op.38 (op. 42 или op. 45). Три сонаты (A, D, B) для фортепиано и флейты (или скрипки).

Издания: Trois sonates [A, D, B] pour le pianoforte avec accompagnement de flûte ou violon ... œuvre 38. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM). Paris, Imbault, n. d. Leipzig, Breitkopf und Härtel (op. 38), n. d. London, Goulding, Phipps & D'Almaine, n. d. [1810?] (op. 45) (МЗ РГБ). Trois sonates [A, D, B] pour le forte piano avec accompagnement de flûte ou violon ... œuvre 42 ou 45. Paris, Benoît Pollet, s. a.; Paris, Cochet (Lebrun), s. a.; Wien, Johann Cappel, n. d. (RISM).

Соната № 1 A-dur. I. Moderato, II. Andante, III. Allegretto non troppo («Freut euch des Lebens» — «Наслаждайтесь жизнью»).

Соната № 2 D-dur. I. Adagio maestoso. Allegro, II. Rondo Allegretto.

Adagio maestoso

Соната № 3 B-dur. I. Allegro maestoso, II. Andante, III. Allegretto.

Allegro maestoso

Ор.39. Две большие сонаты (As, Es) для фортепиано.

Издание: Deux grande[!] sonates [As, Es] pour le piano forte ... œuvre 39. Amsterdam, A. Kuntze, n. d. (RISM).

Ор.39. Три сонаты (F, B, A) для фортепиано в сопровождении флейты или скрипки. Посв. мадам де Буань (Madame de Voigne).

Издания: Trois sonates [F, B, A] pour le forte piano avec accompagnement de flûte ou violon ... op. 39. Paris, Imbault, s. a. (RISM). Paris, Pleyel, [1795] (МЗ РГБ). Carsten Rührup, 1972.

Соната № 1 F-dur. I. Allegro moderato, II. Adagio, III. Allegretto.

Соната № 2 B-dur. I. Allegro risoluto, II. Rondo. Allegretto.

Allegro risoluto

Соната № 3 A-dur. I. Allegro moderato, II. Andantino.

Allegro moderato

Ор.39. Шесть вакханалий для фортепиано в сопровождении тамбурина ad lib.

Издания: Six bacchanales pour le piano-forte avec accompagnement de tambourin ad libitum ... œuvre 39. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; Paris, Cochet (RISM).

Ор.40. Соната Es-dur для фортепиано в сопровождении скрипки ad libitum.

Издание: Sonate [Es] pour le fortepiano avec accompagnement de violon ad libitum ... œuvre 40. Leipzig, Ambrosius Kühnel, n. d. (RISM).

Ор.40. Три несложные сонаты (a, F, C) для фортепиано.

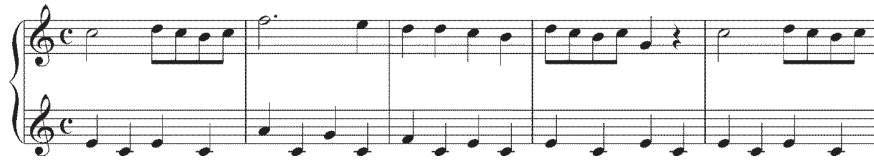
Издания: Trois sonates. Pour le piano-forte non difficiles accomp. de violon ad libitum. Oeuv. 40. Beul sur le Rhin, s. a. — 23 c. (МЗ РГБ).

Ор.41. Три легкие сонаты (C, B, F) прогрессирующей трудности для фортепиано в сопровождении скрипки или флейты.

Время сочинения: до 1805.

Издания: Trois sonates d'une difficulté progressive pour le forte piano ... oeu. 41. Paris, Naderman, s. a.; Paris, Sieber, n. d.; Paris, Pleyel, s. a.; Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Three Sonatas for the Piano Forte with an Accompaniment for a Violin or German Flute ... op. 41. London, Preston, n. d. (RISM).

Соната № 1 C-dur. I. Allegro.

Allegro

Соната № 2 B-dur. I. Allegro maestoso, II. Andantino, III. Rondo.

Allegro maestoso

Соната № 3 F-dur. I. Allegro, II. Andante, III. Rondo. Allegretto.

Allegro**Op.43. Рондо-пастораль D-dur (Rondeau Pastorale).**

I. Pastorale, Moderato, II. Allegro. III. Moderato.

Издания: Rondeau (pastorale) [D] pour le pianoforte ... œuvre 43. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM); Berlin, Rodolphe Werckmeister, n. d. (МЗ РГБ, IMSLP).

Moderato**Op.43. Три сонаты для фортепиано.**

Издание: Three Sonatas for the Piano Forte ... op. XLIII. London, M. Clementi & Co., n. d. (RISM).

Op.44. Соната A-dur для фортепиано со скрипкой.

Издание: Sonate [A] pour piano forte avec violon ... œuvre 44. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Op. 44. Фантазия на тему арии Папагено «Я самый лучший птицелов» (из оперы «Волшебная флейта» Моцарта).

Издание: Fantaisie avec variations sur l'air: Der Vogelfänger bin ich ja, pour le clavecin ou piano-forte ... œuvre 44. Wien, Johann Cappi, n. d. (RISM).

Op.45 (op. 59). Большая соната Es-dur. Посв. Жозефине Бонапарт (à Madame Bonaparte).

Время сочинения: ок. 1802.

I. Allegro maestoso, II. Adagio, III. Rondo. Allegretto.

Издания: Grande sonate pour le piano forte ... dédiée ... à Madame Bonaparte ... œuvre 59. Paris, Sieber, s. a. (RISM). Paris, Naderman, [1790-e] (RISM). Leipzig, Breitkopf und Härtel, n. d.; Paris, M-lles Erard, n. d. (до 1805, без опуса) (IMSLP).

Рондо издавалось отдельно: Rondo [Es] per piano forte della sonata [op. 59] dedicata a Mad. Buonaparte. Firenze, Giuseppe Lorenzi, s. d. (RISM).

Allegro maestoso

Ор.48. Две сонаты (Es, A).

Издания: Paris, Momigny, n. d. [1800]. Leipzig, Breitkopf & Härtel (RISM).

Соната № 1 Es-dur. I. Allegro maestoso, II. Andante non troppo, III. Rondo Allegretto.

Allegro maestoso

Соната № 2 A-dur. I. Moderato, II. Rondo. Presto.

Moderato
Ор.49 (ор. 50). Шесть сонатин (C, B, g, D, Es, A) (Шесть сонат прогрессирующей трудности) для фортепиано.

Время сочинения: до 1810.

Издания: Six sonatines [C, B, G, D, Es, A] pour le piano-forte ... œuvre 49. Paris, Mlles Erard, s. a.; Lyon, Garnier, s. a.; Offenbach a/Mein, Jean André, n. d.; III Sonatines d'une difficulté progressive pour le piano-forte ... œuvre 49, liv. I, cah. III. Wien, Johann Traeg, n. d.; Six Progressive Sonatas for the Piano Forte ... op. 50. London, Preston, n. d.; London, G. Walker, n. d. [1810]; Six sonatines [C, G, F, D, B, Es] pour le pianoforte tirées de l'œuvres de D. Steibelt. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (не совпадает тональность одной сонатины) (RISM), New York, G. Schirmer, 1896 (как опус 49)³⁸ (RISM). Издавались также как три сонаты: Trois

³⁸ Шесть сонатин без опуса хранятся в ОНИИЗ РНБ: Six sonatines pour le piano-forte. Leipzig, s. a. Возможно, это один и тот же цикл; не исключено, что лейпцигское издание относится к шести сонатам (См. описание в конце каталога).

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

sonates [C, G, F] pour le pianoforte d'une difficulté progressive à l'usage des commençants. Paris, Naderman, s. a.; Wien, Peter Cappi, n.d. (RISM).

Сонатина № 1 C-dur. I. Allegro, II. Rondo. Allegretto.

Allegro

Сонатина № 2 B-dur. I. Allegro risoluto, II. Pastorale Allegro.

Allegro risoluto

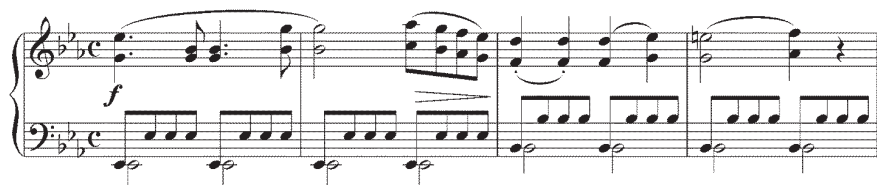
Сонатина № 3 G-dur. I. Moderato, II. Rondo. Allegretto.

Moderato

Сонатина № 4 D-dur. I. Allegro, II. Rondo. Allegretto.

Allegro

Сонатина № 5 Es-dur. I. Allegro maestoso, II. Rondo. Presto.

Allegro maestoso

Сонатина № 6 A-dur. I. Allegro, II. Rondo. Presto.

Allegro**Ор.51. Три сонаты (C, G, F).**

Издания: London, Preston, n. d.; London, Clementi; London, Al. Hamilton, n. d.; London, R.t Birchall, 1814 (RISM); Carsten Rührup, 1972.

Соната № 1 C-dur. I. Allegro, II. Andante. Legato. III. Moderato con expression, IV. Allegro.

Allegro

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

Соната № 2 G-dur. I. Allegro moderato, II. Moderato. Air Allemand avec Varia (Variationen über «O du lieber Augustin»).

Allegro moderato

Соната № 3 F-dur. I. Allegro, II. Andante, III. Allegro.

Allegro**Ор 53. Шесть вакханалий для фортепиано в сопровождении флейты, тамбурина и треугольника.**

Издания: Six bacchanales pour piano-forte, avec accompagnement de flute, tambourin et triangle... œuvre 53. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Ор.59. Большая соната Es-dur для фортепиано в сопровождении скрипки ad lib.

Время сочинения: до 1807.

Издания: Grande sonate pour le piano-forte ... (op. 59). Paris, Pollet, s. a.; Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. [1807]; Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM); New York, A. Bacon, and Vallotte & Lété, n. d. (IMSLP).
См. Соната № 1 ор. 35 (музыка идентична).

Ор.60. Два рондо для фортепиано.

Издание: Deux rondeaux pour piano-forte ... œuvre 60. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).
Возможно, повторяет ор. 29.

Ор.60. Соната Es-dur. Посв. герцогине Курляндской (à la Duchesse de Courlande)³⁹.

В 2-х частях: I. Allegro risoluto, II. Rondo. Allegro con spirito
Издание: Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. [1804] (IMSLP, RISM).

Allegro risoluto
Ор.61. Две сонаты для фортепиано в сопровождении скрипки и виолончели.

Издание: Deux sonates pour piano-forte avec accompagnement de violon et violoncelle ... op. 61. Bonn, Nicolaus Simrock, n. d. (RISM).

Ор.62. Два рондо для фортепиано.

Издание: Deux rondos[!] pour le piano forte ... oeuvre 62. Amsterdam, W. C. Nolting, Vve & fils, n. d. (RISM).

Ор.62. Три сонатины (Es, G, C) (Три короткие и приятные сонаты).

Издания: Leipzig, A. Kühnel, n. d. Trois sonates courtes et agréables pour piano forte ... op. 62. Paris, Mlles Erard, s. a.; Leipzig, C. F. Peters, n. d. (RISM).

Сонатина № 1 Es-dur. I. Adagio, II. Allegretto.

³⁹ Под этим титулом могут скрываться две дамы: 1) Анна Доротея, герцогиня Курляндская (1761–1821), невестка Э. И. Бирона, владелица аристократического салона в Берлине, и 2) Доротея, герцогиня Курляндская (1793–1862), ее дочь, влиятельная личность при дворе Наполеона, любовница Ш. М. Талейрана.

Сонатина № 2 G-dur. I. Moderato grazioso, II. Allegro.

Moderato grazioso

Сонатина № 3 C-dur. I. Adagio non troppo, II. Un poco Andante con Variazioni.

Adagio non troppo
Ор.63. Соната B-dur для фортепиано.

Издания: Sonate [B] pour le piano-forte ... oeuvre 63. Paris, Imbault, s. a.; Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Ор.64. Концерт для фортепиано с оркестром № 5 Es-dur. «На охоте». Посв. г-же Зоэ де ля Рю (Madam Zoé de la Rue).

Время сочинения: 1802.

I. Allegro, II. Adagio, III. La chasse («Охота»). Rondo vivace.

Издания: Grand concerto pour piano-forte <...> A la chasse: № 5: pour le Piano-forte avec accomp. d'Orch./ comp. ... par D. Steibelt. Leipzig, Breitkopf und Härtel, n. d. [c. 1805] (МЗ РГБ); Paris, Mlles Erard (obscured by Le Duc's label), n. d.; London, J. Dale & Son, n. d. (IMSLP, RISM).

Запись — на сайте: <https://hotplayer.ru/?s=daniel%20steibelt>. Дата обращения 10.05.2020.

Allegro

Ор.64. Большая соната G-dur. Посв. мадемуазель Клементине д'Эспремений.

I. Cantabile, II. Каденция Adagio, III. Tempo di Menuetto, Scherzando, IV. Adagio. Fantasia, V. Pastorale. Allegretto.

Издания: Grande sonate pour le piano-forte composée et dédiée à Mademoiselle Clementine d'Espremesnil par D. Steibelt ... oeuv. 64. Offenbach a/Mein, Jean André, n. d. [1807] (МЗ РГБ, IMSLP). Paris, Mlles Erard, s. a.; Lyon, Garnier, s. a.; Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Cantabile**Ор.65. Большая соната для фортепиано.**

Издания: A Grand Sonata for the Piano Forte ... op. 65. London, J. Dale (RISM).

Возможно, совпадает с ор. 30 (32).

Ор.65. Две сонаты (G, Es) для фортепиано в сопровождении скрипки.

Издание: Deux sonates [G, Es] pour le piano forte avec accompagnement de violon ... œuvre 65. Paris, Momigny, s. a. (RISM).

Ор.65 (ор. 63). Призыв в армию. Военная фантазия F-dur.

Издания: Le Rappel à l'Armée: Fantaisie militaire: pour le pianoforte: oeuv. 65 / comp. par D. Steibelt. Paris, Imbault, s. a. Paris, I. Pleyel, s. a. Berlin, Werckmeister, s. a. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. Leipzig, Ambrosius Kühnel, n. d. C. F. Peters, n. d. London, George Walker, n. d. Le rappel à l'armée. Fantaisie militaire pour le piano-forte ... œuvre 63. Wien, Tranquillo Mollo, n. d. – 19 с. (МЗ РГБ, IMSLP, RISM).

I. Призыв. Марш. II. Adagio. Tempo I. III. Air de Parade. IV. Adagio. V. Allegro maestoso. VI. Andante.

Программа: I. Le rappel / Air de March, II. Наш Генерал вас призывает / d'Armide. Notre Général vous rappelle, III. Прощай, я иду в армию / Adieu je vais à l'armée, IV. [Аккордовые тремоло], V. Песня Армиды. Будем биться насмерть / Air d'Armide. Poursuivons jusqu'ira trépas, VI. Тема с 7 вариациями.

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

**Ор.66. Ария Леонса [из оперы Н. Изуара «Леонс, или Приемный сын»] с вариациями для фортепиано.**

Издание: Air favori de Léonce [Nicolo Isouard], varié pour piano-forte, œuvre 66. Paris, Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard, Boieldieu, s. a.; Wien, Tranquillo Mollo, n. d. (RISM).

Ор.67. Шесть сонат для фортепиано в сопровождении скрипки. Посв. мадам де Кальвигсон.

Издание: Six sonates pour le piano forte avec accompagnement de violon ... dédiées à Madame de Calvisson ... œuvre 67. Bruxelles, Henri Messemackers, n. d. (RISM).

Ор.68. Две легкие сонаты (А, В) для фортепиано.

Издание: Deux sonates faciles [A, B] pour le fortepiano ... opera 68. Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Ор.69. Бабочки. Рондо F-dur для фортепиано.

Издания: Les papillons. Rondeau [F] pour le pianoforte ... œuvre 69. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. Paris, Imbault, s. a.; Philadelphia, George E. Blake, n. d. (RISM).

Ор.69. Три большие сонаты (№ 1 G-g) для фортепиано в сопровождении облигатной скрипки и виолончели или фагота. Посвящается г-ну Жюлю де Ноай.

Издания: Trois grandes sonates pour le piano forte avec accompagnement de violon obligé, violoncelle ou basson. Dédiées à Monsieur Jules de Noailles... op. 69. 1. livr. [g]. Paris, Mlles Erard, s. a.; Grande sonate [G/g] pour piano, violon, violoncelle ou basson ... op. 69. Paris, S. Richault; Paris, Chez Frey, Successeur des MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu, s. a. (RISM).

Ор.70. Три сонатины (G, B, C) для фортепиано в сопровождении флейты или скрипки.

Издание: Trois sonatines [C, B, G] pour piano forte avec accompagnement de flûte ou violon ... œuvre 70. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

По тональностям этот цикл совпадает с ор. 18.

Op.71. Три большие сонаты (G, Es, B) для фортепиано с obbligатной скрипкой.

Издание: *Trois grandes sonates pour piano-forte avec accompagnement de violon obligé ... œuvre 71.* Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Op.73 (op. 79). Три сонаты (G, F, A) для фортепиано или клавирина в сопровождении скрипки или флейты.

Издания: *Trois sonates [G, F, A] pour le fortepiano ou clavecin avec accompagnement d'un violon ou flûte obligée ... œuvre 73.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; *œuvre 73.* Wien, Cappi & Diabelli, n. d. (RISM). *Trois sonates [G, F, A] pour piano-forte et flûte obligée ... œuvre 79.* Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Op.73. Фантазия D-dur с 6 вариациями на темы из оперы «Велизарий» П.-Ж. Гара.

Издания: *Fantaisie avec six variations pour le piano-forte sur Bélisaire.* Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Он. 1. № 685. Л. 1–23 об., НМБ). *Fantaisie [D] avec six variations pour le piano-forte, sur Bélisaire ... œuvre 73.* Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. ... *œuvre 73.* Paris, Imbault, s. a. Mlles Erard, s. a. Lyon, Garnier, s. a. Wien, Tranquillo Mollo, n. d. (RISM).

Исполнялась: в авторском концерте Штейбельта в Москве в зале Танцевального клуба 27 марта 1812 года. — Моск. ведомости. 1812. № 24, 23 марта.

Op.74. Три сонаты для фортепиано со скрипкой. Посв. Ее Величеству королеве Вестфалии⁴⁰.

Время сочинения: 1807–1813.

Издания: *Trois sonates pour le pianoforte avec violon obligé composées et dédiées à Sa Majesté la Reine de Westphale par D. Steibelt.* Op. 74, № 2. М., б. г. — 13 с. (МЗ РГБ).

Op.75. Две сонаты (G, Es) для фортепиано.

Издания: *Deux sonates pour piano forte ... op. 75* Paris, Mlles Erard, s. a.; *Steibelt's Sonatas for the Piano Forte, from op. 75.* № 1. London, R. Birchall, s. l. (RISM).

⁴⁰ Королевой Вестфалии в 1807–1813 годах была Екатерина Вюртембергская, супруга Жерома Бонапарта.

Op.76. Новая турецкая увертюра C-dur с казачьей темой для фортепиано в сопровождении скрипки и виолончели ad libitum.

См. op. 7.

Издания: *Nouvelle Overture Turque avec un Air Cosaque pour le Piano-Forte, avec accompagnement de violon et violoncelle ad lib., œuvre 76.* Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; Paris, Auguste Le Duc et Co., n. d. [1807]⁴¹ (IMSLP, RISM).

**Op.76. Соната G-dur.**

В 2-х частях. I. *Allegro moderato*, II. *Polonaise grazioso*

Рукопись сонаты — IMSLP, оригинал хранится в Университете штата Мичиган⁴² (приведено факсимиле первой страницы).

Op.77. Шесть новых сонатин.

Издание: *Six nouvelles sonatines pour le piano-forte ... oeu. 77.* Rotterdam, Ludwig Plattner, n. d. (RISM).



⁴¹ Нотная публикация увертюры была отмечена в «Типографическом и Библиографическом журнале» (*Journal typographique et bibliographique*. Paris: Dujardin-Sailly, 1797–1810) от 8 июня 1807 года. С. 111 (экз. в РГБ).

⁴² Опубликована на сайте: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP594088-PMLP956102-Steibelt_Grande_sonate_Op.76.pdf. Дата обращения 10.05.2020.

Op.77. Фантазия C-dur и шесть вариаций на романс из оперы «Ричард Львиное сердце» А. Гретри. Посв. «своему другу Гретри» (dédée a son ami Gretri).

Издания: Fantaisie avec six variations sur la Romance de Richard Coeur de Lion composée pour piano-forte par D. Steibelt. S. 1., s. a. — 37 с. (РИИИ. Ф. 2. Он. 1. № 638). Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. [1808]. Paris, Imbault, s. a. Mme Duhan et Comp. s. a. Wien, Tranquillo Mollo, n. d. (RISM).



Op. 78. 50 этюдов в различных жанрах (Cinquante Exercices de Différents Genres). В 2-х тетрадах по 25 этюдов.

Время сочинения: до 1805.

Издания: Étude pour le piano-forte contenant 50 exercices de différents genres partagé en deux livraisons, œuvre 78. Paris, M-me Duhan & Co., 1805; Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809; Paris, Dufaut, Vve & Dubois, s. a.; London, Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, n. d. (RISM); Wien, Tranquillo Mollo, 1827 (INSLP). Штейбельт Д. Двадцать пять этюдов для фортепиано. op. 78. М.: Госмузиздат, 1924. — 73 с. (МЗ РГБ).

Запись нескольких этюдов — на сайте: <https://hotplayer.ru/?s=daniel%20steibelt>. Дата обращения 10.05.2020.

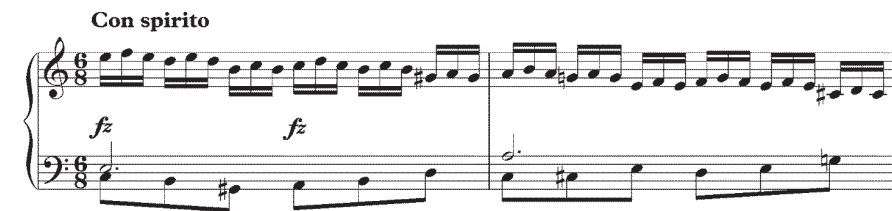


Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

Этюд 1.



Этюд 2.



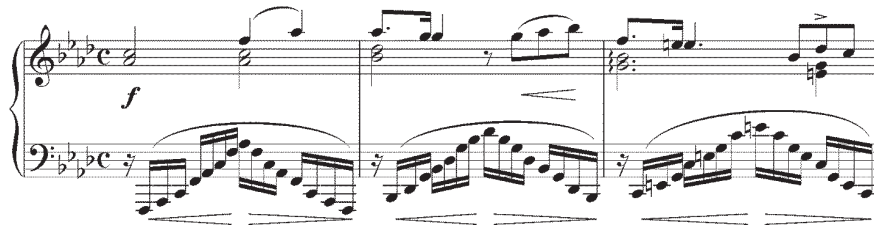
Этюд 3.



Этюд 4.



Этюд 24.

Moderato con espressioneЭтюд 50⁴³.**Allegro agitato****Ор.80. Военная фантазия C-dur с вариациями на арию Часового (музыка А. Шорона).**

Издания: Fantaisie militaire et variations sur l'air de la Sentinelle pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 685). Fantaisie militaire [C] et variations sur l'air de La sentinelle, musique d'A. Choron ... pour le piano-forte ... œuvre 80. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. Wien, Johann Cappi, n. d. Wien, Thadé Weigl, n. d. Paris, Auguste Le Duc, s. a. (RISM).

Ор.81. Три большие сонаты (A, G, Es) для фортепиано.

Издание: Trois grandes sonates pour piano forte ... œuvre 81, livr. 1. Offenbach a/Mein, J. André (RISM).

43 Мы привели инципиты шести этюдов Штейбельта, чтобы представить пианистическую технику, которую композитор предназначал своим ученикам.

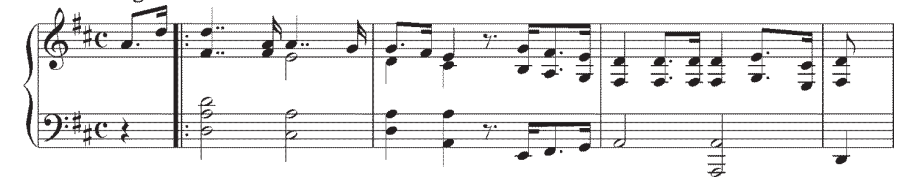
Ор.82 (ор. 88). Большая военная соната, D-dur. Посв. Александру I⁴⁴.

Время сочинения: 1809⁴⁵.

I. Allegro con brio, II. Andante affetuoso. Romance, III. Rondo. Allegretto. Cosaque — «Казачок».

Издания: Grande sonate martiale. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. [1810]. Grande sonate martiale pour le pianoforte, oeuв. 88. Offenbach a/Mein, J. André, s. a. — 15 с. (МЗ РГБ, IMSLP, RISM).

Запись — на сайте: <https://hotplayer.ru/?s=daniel%20steibelt>. Дата обращения 10.05.2020.

Allegro con brio**Ор.82. Большая фантазия D-dur с семью вариациями на тему танца «La Jeanne».**

Издания: Grande fantaisie [D] avec sept variations sur un air de danse appelé La Jeanne, pour le piano-forte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. 2e éd.: œuvre 82 ... Offenbach a/Mein, Johann André, s. a. Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Ор.83. Соната F-dur.

Во 2-й части — вариации на «Камаринскую».

Издания: Sonate pour le pianoforte // Музыкальный журнал для фортепиано на нынешний 1810-й год под названием: Приношение прекрасному полу. М.: Schildbach, 1810. № 3. Sonate pour le piano-forte par D. Steibelt. op. 83. М., б. г. — 9 с. (МЗ РГБ).

44 «Я только что сочинил три великолепные, не слишком большие и не слишком трудные сонаты. Одна — «Sonate martiale». По моему мнению, это лучшее произведение, которое я написал». Цит. по: Müller G. Daniel Steibelt, sein Leben und seine Klavierwerke (Etüden und Sonaten). Strassburg u. a.: Eschenhagen, 1933. S. 46 (...ich komponiere soeben 3 prächtige, nicht zu lange und zu schwere Sonaten. Die eine ist eine „Sonate martiale“... Das ist meiner Ansicht nach das beste Werk, das ich geschrieben habe).

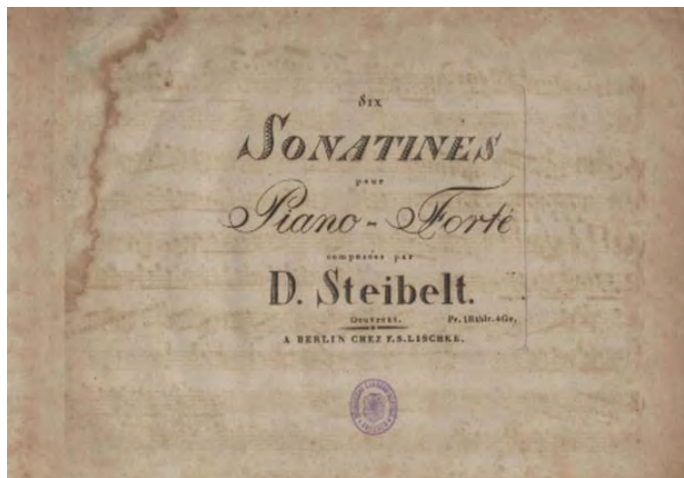
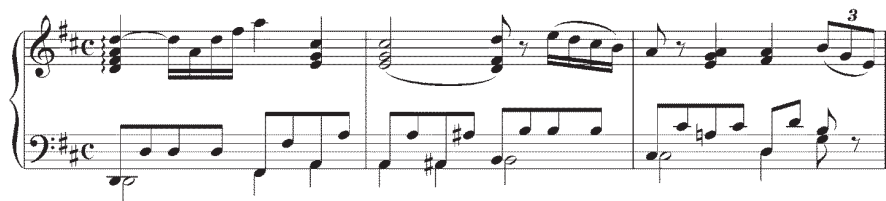
45 Л. Золотницкая датирует ее 1803–1804 годами.

Ор.85 (ор. 91). Большая соната C-dur.

Издания: Grande sonate [C] pour le piano-forte ... op. 85. Paris, Pleyel, s. a.; Grande sonate [C] pour le piano-forte ... œuv. 91. Paris, Richault, s. a.; Grande sonate. op. 91. Paris, Richault. 2-я ред. Offenbach a/Mein, J. André, n. d. [1815] (RISM).

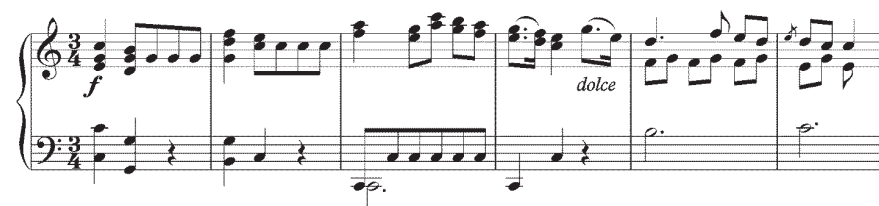
Ор.85. Соната D-dur.

Время сочинения: 1811.
I. Allegro maestoso, II. Rondo grazioso.
Издание: Offenbach a/Mein, J. André, n. d. [1811] (МЗ РГБ, IMSLP, RISM).

Allegro maestoso**Ор.86. Шесть легких сонатин (C, G, B, F, Es, a).**

Издания: Six sonatines [C, G, B, F, Es, a] pour le pianoforte ... œuvre 86. Offenbach a/Mein, J. André, n. d.; Six sonatines faciles pour le piano-forte ... oeuvre 86. Wien, Tranquillo Mollo, n. d. Six Sonatines pour Piano-Forte [...] Oeuvre 86. № 4. Berlin, Concha, n. d. (RISM).

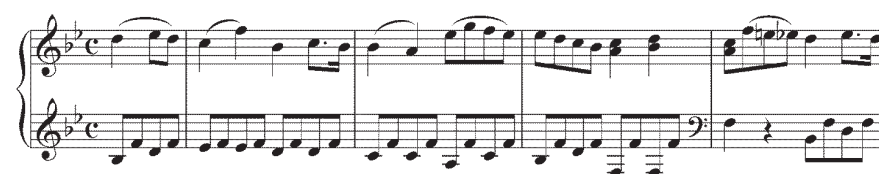
Сонатина № 1 C-dur. I. Allegro risoluto, II. Tempo di Minuetto.

Allegro risoluto

Сонатина № 2 G-dur. I. Allegro, II. Waltz Es. Moderato.

Allegro

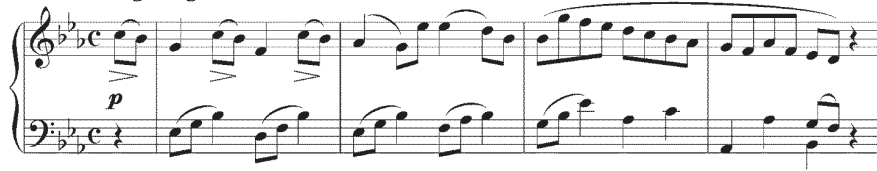
Сонатина № 3 B-dur. I. Allegro moderato, II. Rondo. Allegro con spirito.

Allegro moderato

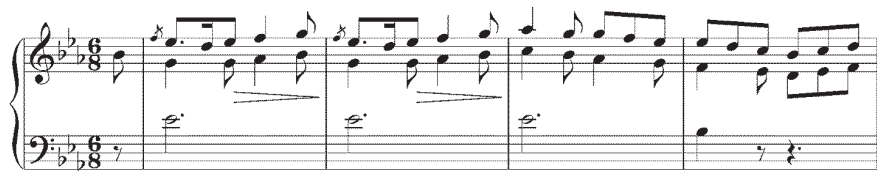
Сонатина № 4 F-dur. I. Grazioso, II. Rondo. Allegretto.

Grazioso

Сонатина № 5 Es-dur. I. Allegro agitato, II. Rondo Pastorale.

Allegro agitato

Рондо Es-dur Pastorale.

Allegro agitato

Сонатина № 6 a-moll. I. Moderato, II. Rondo.

Moderato**Ор.87 (ор. 30). Большая соната B-dur для фортепиано в сопровождении скрипки.**

Издания: Grande sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon ... œuvre 87. Offenbach a/Mein, J. André, n. d.; A Grand Sonata [B] for the Piano Forte, with an Accompaniment for a Violin ... op. XXX. London, J. Dale, n. d. (RISM).

Ор.89. Большая соната G-dur для фортепиано в сопровождении флейты.

Издания: Grande sonate pour le piano-forte avec accompagnement de flûte ... œuvre 89. 2-е изд. Offenbach a/Mein, J. André, n. d. (RISM).

Ор.90. Фантазия в форме сцены с вариациями для фортепиано.

Издание: Fantaisie en forme de scène avec des variations pour le piano-forte ... œuvre 90. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Ор.90. Фантазия-соната As-dur для фортепиано.

Издание: Fantaisie-sonate [As] pour le piano forte ... œuv. 90. Wien, Artaria & Co. (RISM).

Ор.101. Пожар Москвы. Фантазия для фортепиано g-moll. Посв. Россиянам (Russian Nation).

Время сочинения: 1812.

Части и программа: I. Introduzione. Maestoso. Agitato con espressione. II. Napoleon enters Moscow. Triumphal March; on the Air of Marlborough. III. Allegro. The Conflagration begins. Lamentations. Agitato. Despair. Moderato con espres. Invocation to God. IV. Adagio. Vows for the preservation of Alexander the Emperor. On the Air of God save the King. V. Allegro. The Conflagration continues. Explosion of the Kremlin. Universal terror. Adagio. Moderato. Arrival of the Cossacs. Maestoso. Allegro assai. The Battle. Allegro assai. Vivace. Arrival of the Russian Infantry. VI. Adagio con espressione. Lamentaion of the conquered, on the Air: Allons, enfans & c. Allegro. Their Flight. VII. Allegretto ma moderato. Joy of the Conquerors; Russian Dance with var.

Интродукция. «Вступление выражает горечь и уныние»⁴⁶. Maestoso, g-moll, II. Наполеон входит в Москву. Триумфальный марш (на голос «Мальбрук на войну едет»), D-dur, III. Начало пожара. Allegro, d-moll, IV. Молитва об императоре, Adagio «на голос Английской арии God Save the King», F-dur, V. Продолжение пожара, F-dur, взрыв Кремля, всеобщий ужас. Вступление Донских Казаков. Сражение, всеобщая брань. Прибытие Российской инфантерии. VI. Adagio con espressione. Стоны и вопли побежденных на голос известной арии Allons enfants de la Patrie. Внезапное бегство побежденных, g-moll,



⁴⁶ Здесь и далее в кавычках приводятся сделанные Штейбельтом уточнения программы. См.: СПб. ведомости. 1813. № 23. 21 марта. С. 244.

VII. Радость завоевателей. Русский танец с 7 вариациями и кодой. Allegretto ma moderato, G-dur.

Исполнялась в авторском концерте Д. Штейбельта в Петербурге в доме бывшего Музыкального общества 26 марта 1813 года. — СПб. ведомости. 1813. № 23, 21 марта. С. 244.

Издания: Штейбельт Д. Изображение, объятый пламенем, Москвы. Фантазия для фортепиано / Сочинение, посвященное россиянам двора Е. И. В. капельмейстером Д. Штейбельтом. СПб., Пец в Б. Морской, б. г. [1812–1813]. — 25 с. (МЗ РГБ); L'incendie de Moscou, pour le pianoforte ... œuvre 101. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; London, Clementi & Co; Leipzig bei C. F. Peters, s. a.; Die Zerstörung von Moskwa, eine grosse Fantasie, für das Pianoforte komponiert und der Russischen Nation gewidmet D. Steibelt, Keiserlich Russischen Capellmeister. Leipzig, Ambrosius Kühnel, n. d.; Wien, s. a. (ОНИИЗ РНБ, IMSLP, RISM); The Conflagration of Moscow. Grand Fantasia. For the Piano Forte. Composed & Dedicated to the Russian Nation, by D. Steibelt. London, Clementi & Co.



Op.102. Подарки для дам, содержащие популярный русский танец с вариациями для фортепиано, G-dur.

Издания: Étrennes aux dames, contenant la danse russe favorite, avec variations pour le piano. Paris, Janet & Cotelte, n. d.; Danse russe, variée pour le piano forte. Paris, Pacini, s. a. (RISM).

Op.110. Баталия при Неервиндене. Военно-историческая пьеса, аранжированная для фортепиано. Посв. памяти маршала Люксембурга и Королевским французским армиям (à la mémoire du Maréchal de Luxembourg et aux Armées Royales Françaises)⁴⁷.

Издания: Bataille de Nerwinde. Pièce Militaire et Historique. Paris, Mr J. J. de Momigny, Simon Richault, n. d. (IMSLP). Bonn, Nicolaus Simrock, n. d.; Worms, Johann Michael Götz, n. d. (RISM).

⁴⁷ Имеется в виду один из самых прославленных французских полководцев Франсуа-Анри де Монморанси-Бутвиль (1628–1695). Сражение состоялось 29 июля 1693 года.

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург



Op.post. Новая фантазия E-dur с 6 вариациями на тему романса «L'on revient toujours» из оперы «Джоконда» (Joconde) Н. Изуара.

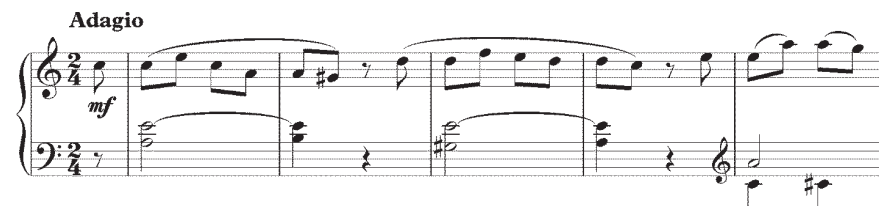
Состав цикла: Adagio (вступление); Andante: Тема, 6 вариаций, последняя — полонез; Финал.

Рукопись: Nouvelle Fantaisie avec 6 Variations pour le forte-piano composée sur une Romance de Joconde. OP РНБ. Ф. 965, собр. П. Л. Вакселя. Оп. 1. № 2582. Издание: Nouvelle fantaisie avec six variations sur l'air de Joconde: L'on revient toujours, pour le pianoforte ... œuvre posthume. Leipzig, Heinrich Albert Probst, n. d. (RISM).

Без опуса:

Adagio a-moll.

Издавалось многократно, в том числе: Школа игры на фортепиано под ред. А. А. Николаева. М.: Музыка. 1951 (переиздается почти ежегодно).



Ария, изложенная в форме рондо для фортепиано.

Издание: Air arrangé en rondo pour le piano. Berlin, R. Werkmeister, s. a. (ОНИИЗ РНБ).

Большая военная фантазия Es-dur для фортепиано.

Издания: Grande fantaisie militaire [Es] pour le piano-forte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Paris, Gaveaux l'aîné, s. a. (RISM).

См. ниже: Военная фантазия Es-dur.

Большая фантазия D-dur – См. op. 82.**Большая фантазия G-dur для фортепиано на тему «Фирмин и его собака».**

Издания: Grande fantaisie [G] pour le piano forte sur Firmin et son chien. Paris, Imbault, s. a. Mlles Erard, s. a. (RISM).

Буря. Рондо-пастораль для фортепиано E-dur (La Tempête. Rondeau pastorale).

Время сочинения: после 1809.

Издания: St. Pétersbourg; Moscou: Lehnhold, s. a. (ОНИИЗ РНБ, МБФ). Rondeau pastorale du Grand Concerto intitulé la Tempête. Berlin, s. a. (НМБ). L'orage, précédé d'un rondeau pastoral [E] pour le piano-forte («Гроза, предваряемая пасторальным рондо»). Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Steibelt's Celebrated Storm Concerto for the Piano Forte ... op. 33. London, John Preston, n. d. (RISM).

Имеется в виду Рондо-пастораль, 3-я часть фортепианного концерта № 3 «Гроза». См. op. 33.

Исполнялось в авторском концерте Штейбельта в Москве в зале Танцевального клуба 9 апреля 1812 года. — Моск. ведомости. 1812. № 28, 6 апреля (в объявлении указано «пастушеское рондо <...> Буря, в коей помещена будет Русская песня с вариациями: Чернобровый, черноглазый»).

Буря на море, фантазия g-moll для фортепиано на популярную песню «Блондинка в гондолетте» Дж. Б. Перуччини в стиле венецианской баркаролы.

Сочинена из разных арий, петых г-жею Каталани (из «Венецианской баркаролы» и арий «Per queste amare» и «Sul margine d'un Rio»).

Исполнялась в авторском концерте Штейбельта в Петербурге в Большом театре 25 и 31 марта 1821 года. — РГИА. Ф. 497. Оп. 4. № 3308. Л. 54, 64.

Издание: L'orage sur mer. Nouvelle fantaisie [g] pour le piano-forte sur la barcarole vénitienne *La biondina in gondoleta*, l'air: *Per queste amare lagrime et Sull' margine d'un rio*, chantés par Madame Catalani. Leipzig, C. F. Peters, n. d. Paris, Boieldieu jeune, s. a. (RISM).

Вариации для фортепиано.

Издание: Variations pour le piano-forte. Leipzig, Breitkopf, s. a. (ОНИИЗ РНБ).

Вариации D-dur на русскую песню «Выйду ль я на реченьку» для фортепиано.

Издания: Variations sur l'air russe (Выйду я на реченьку) pour le pianoforte. St. Pétersbourg, Paetz; Moscou, Lehnhold, s. a. (ОНИИЗ РНБ). Huit variations [D] sur l'air russe «Scenderò io al fiumicello», composées pour le pianoforte. St. Pétersbourg, Paetz [после 1810] (RISM).

Вариации Es-dur на арию «Букет розмарина» для фортепиано.

Издание: Variations [Es] sur l'air «Un bouquet de Rosmarin» pour le piano-forte. Wien, Johann Cappi, n. d. (RISM).

Вариации Es-dur на тему Моцарта (Kleine Variationen über ein Thema von Mozart).

Цикл из трех вариаций на тему дуэта Моцарта из «Волшебной флейты» «Bei Männern, welche Liebe fühlen» (акт I, № 7).

Время сочинения: ок. 1810.

Издания: Полная практическая школа для фортепиано, урок № 12 (Méthode de piano, leçon No.12) (IMSLP).

**Вариации на две русские песни («Прекрасная Минка, я должен тебя покинуть» [«Ехал козак за Дунай»]⁴⁸, «Я цыганка молодая»⁴⁹) для фортепиано.**

⁴⁸ «Прекрасная Минка, я должен тебя покинуть», прощание бравого казака со своей дивчиной — это украинская песня «Ехал козак за Дунай». Ее немецкий перевод был сделан К. А. Тигде; цитируется у Бетховена в вариациях для фортепиано и флейты либо скрипки ad libitum op. 107, № 7. См.: Кириллина Л. В. «Schöne Minka» и ее сестры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной конференции. М.: МГК, 2003. С. 191–205.

⁴⁹ В петербургском издании вторая песня обозначена как «За горами, за долами» («Я цыганка» — другая строфа).

Издания: Deux airs russes («Schöne Minka, ich muß scheiden», «Ich bin eine kleine Zigeunerin»), variés pour le pianoforte. Leipzig, C. F. Peters, n. d. Offenbach a/Mein, J. André, s. a. (RISM); Variations sur deux airs russes «Ehal kozak za Dunaj», «Za gorami, za dolami» pour le piano-forte. St. Pétersbourg, Paetz [после 1808] (RISM).

Вариации на русскую песню «Помнишь ли, сердечный друг» для фортепиано в сопровождении скрипки ad libitum. Посв. г-же А. Безобразовой.

Издания: Air Russe «Помнишь ли, сердечной друг» varié pour le pianoforte avec accompagnement d'un violon ad lib. Composé et dédié a Son Excellence Madame A. de Besobrasoff. St. Pétersbourg: Paetz; Moscou: Lehnhold, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 638. Л. 67–77).

Вариации на тему романса Э. Мегюля.

Издания: Variations pour le pianoforte sur une Romance de Méhul // Journal de musique. No. 1. St. Pétersbourg: Paetz, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 1206).

Великая битва при Жемаппе⁵⁰. Большая военная фантазия Es-dur.

Издание: Grande bataille de Gemappe in Eb major. Grande Fantaisie militaire pour le Piano-Forte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Allegro



Возвращение зефира, популярное рондо.

Издание: Le retour du zéphyr. A favorite rondo. New York, John Paff, n. d.; New York, William Dubois, n. d. (RISM).

Военная фантазия C-dur на тему оперы А. Шарона. См. Op. 80.

Военная фантазия Es-dur.

Издание: Grande fantaisie militaire [Es] pour le piano-forte. Paris, Gaveaux l'aîné, s. a. (RISM).

Военная фантазия № 2 E-dur с триумфальным маршем Й. Гайдна для фортепиано.

Издания: Deuxième fantaisie militaire [E] avec une marche triomphale de Haydn, pour le piano-forte. Wien, Tranquillo Mollo, n. d. Leipzig, Ambrosius Kühne, n. d. (RISM).

Под первой военной фантазией имеется в виду Фантазия F-dur. См.: Fantaisie militaire pour le pianoforte ... No 1 [F], No 2 [E]. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Военная фантазия f-moll.

Рукопись хранится в Швеции, в Стокгольме: Fantaisie Militaire par Steibelt. F-moll. Manuscript copy: 1800–1810. Västerås, Stadsbibliotek (S-V).

Военное рондо — См. Рондо для фортепиано из военного концерта.

Возвращение русской кавалерии в Петербург 18 октября 1814 года [после европейских походов]. Военная пьеса, F-dur.

I. Allegro maestoso, II. Maestoso, III. Marche triomphale.

Издания: Le Retour de la cavalerie russe à St. Pétersbourg le 18-e octobre 1814. Pièce militaire. St. Pétersbourg, Magazin de Musique: Lissner, 1814 (ОНИИЗ РНБ). St. Pétersbourg; Paetz; Moscou: Lehnhold, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 638. С. 21–31).

Восемь вариаций и фантазия для фортепиано на каватину из оперы «Танкред» Россини («О Родина! Милая, но неблагоприятная»). Посв. графине де Лаваль.

Время сочинения: после 1810.

Состав цикла: интродукция b-moll, тема B-dur, 8 вариаций, фантазия.

Издания: 8 Variations et 1 Fantaisie pour le piano-forte sur la cavatine (Di tanti palpiti) de l'opéra «Tancredi» dédiées à Madame la Comtesse de Laval par Steibelt, maître de Chapelle de S. M. l'Empereur de toutes les Russies. Leipzig, Breitkopf, s. a. (ОНИИЗ РНБ); St. Petersburg, J. Brieff, s. a.; Paris, Richault, s. a.; Omont, s. a. (RISM).

⁵⁰ Произошла между революционными войсками Франции и Австрийской императорской армией 6 ноября 1792 года на территории современной Бельгии.

Восемь вариаций на тему арии из «Волшебной флейты» Моцарта.

Издание: 8 Variations pour le piano-forte sur un air de Zauberflöte. Wien, Tranquillo Mollo, n. d. (RISM).

Двенадцать уроков с аппликатурой для фортепиано, взятые из «Методы» (Школы) игры на фортепиано Д. Штейбеля.

Издания: Douze leçons avec leur doigté pour le piano-forte, tirées de la méthode de piano par D. Steibelt. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; Douze leçons à l'usage des commençants pour le piano forte. Wien, Artaria & Co., n. d.; Huit exercices avec leur doigté pour le piano-forte tirées de la méthode de piano. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM). Zwölf leichte Übungsstücke für das Piano-Forte mit Fingersatz. Berlin, Concha & Co, n. d. (RISM).

См. Полная практическая школа (ниже).

День в Ульме. Фантазия E-dur для фортепиано. Посв. Его Светлейшему Высочеству Принцу Архиканцлеру Империи.

Издания: La journée d'Ulm. Fantaisie [E] pour le piano forte ... dédiée à Son Altesse Sérénissime Monseigneur Le Prince Archi Chancelier de l'Empire Grand Officier. Paris, Imbault, s. a. La journée d'Ulm. Fantaisie pour le piano forte. Philadelphia, George Willig, n. d. (RISM).

Десять уроков для фортепиано для начинающих.

Dieci lezioni per il forte-piano ad uso de' principianti. Milano, G. Ricordi, s. a. (RISM).

См. Полная практическая школа (ниже).

Дуэт для двух фортепиано.

См. Увертюра для двух фортепиано, Концерта для двух фортепиано (ниже).

Знаменитая русская галопада с блестящими вариациями для фортепиано.

Издание: The Celebrated Russian Galopade with Brilliant Variations for the Piano Forte. New York, Dubois & Stodart, n. d. (RISM).

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

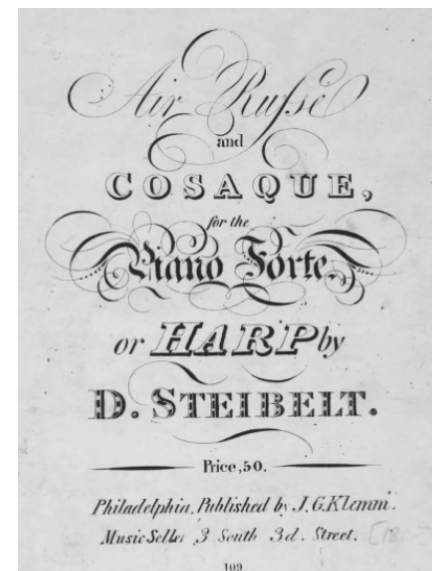
Знаменитый полонез из комической оперы «Будуар» Дж. Брэма, аранжированный как рондо для фортепиано.

Издание: The Celebrated Polacca from the Comic Opera The Cabinet, Composed by Mr. Braham, Arranged as a Rondo by Daniel Steibelt. London, J. Dale, n. d. (RISM).

Изображение объятый пламенем Москвы — См. Пожар Москвы op. 101 (выше).

Казацкая песня для фортепиано.

Издания: Air cosaque. Composé pour le piano-forte. St. Pétersbourg: Paez; Moscou: Lehnhold, s. a. (ОНИИЗ РНБ). Air Cosaque composé pour le pianoforte par D. Steibelt // Увеселение для дам (Amusement pour les Dames). St. Pétersbourg: Paez, s. a. (РИИИ). Ф. 2. Оп. 1. № 1380. Л. 90–91). Air Russe and Cosaque for the Piano-Forte, or Harp by D. Steibelt. Philadelphia, Published by J. G. Klemm, n. d. (RISM).



Air Russe

Moderato quasi Andante

Cosaque

Allegretto Scherzo

Казацкое рондо (несложное) для фортепиано в сопровождении скрипки ad libitum.

См. Козак, рондо D-dur (ниже).

Издания: Rondo dans le genre cosaque (non difficile) pour piano avec accompagnement de violon ad libitum. Moscou: Lehnhold, s. a. (ОНИИЗ РНБ).

Каприс Es-dur на тему из «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

Издания: Caprice sur un air de Mozart pour le pianoforte [KV 492, 9: Non più andrai farfallone]. Leipzig, C. F. Peters, n. d., St. Pétersbourg, Paetz, б. г. — 11 с. (МЗ РГБ, RISM).

Козак. Рондо D-dur для фортепиано.

Издания: Cosaque. Rondeau [D] pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Rondo cosaque pour le piano-forte ... St. Pétersbourg, Paetz, б. г.; Philadelphia, George E. Blake, n. d.; Baltimore, Carr, n. d. (RISM).

Концерт для фортепиано с оркестром № 1 C-dur.

Время сочинения: 1796.

Первое исполнение: Лондон, 19 марта 1798.

I. Allegro, II. Rondo c-moll. Pastorale C-dur.

Издания: Premier concerto [C] pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel, n. d. [1809]. Paris, Naderman, n. d. (IMSLP, RISM).

**Концерт для фортепиано с оркестром № 2 e-moll.**

Время сочинения: 1796.

I. Allegro moderato, II. Rondo.

Издания: Deuxième Concerto pour le pianoforte avec accompagnement d'un violon ou de tout l'orchestre ad libitum. Paris, H. Nadermann[!] s. a. [1796]. Paris, 1806 (МЗ РГБ); Leipzig, Breitkopf und Härtel, n. d. [1810] (IMSLP).



Концерт № 3 — См. op. 33.

Концерт для фортепиано с оркестром № 4 Es-dur (Grand Concerto). Посв. Анне-Марии Крумпхольц (Anne-Marie Krumpolz).

Время сочинения: 1800.

Возможно, именно этот концерт был исполнен 12-летней Терезой даль'Окка в зале Филармонического общества в Петербурге 20 марта 1812 года. — СПб. ведомости. 1812. № 21, 12 марта. 2-е Прибавление. С. 331. Объявление о «Большом концерте г-на Штейбельта».

I. Allegro, II. Adagio, III. Rondo. Allegretto.

Издания: Grand concerto: № 4. Pour le piano avec accomp. de Violon, Alto, Basse, Flûtes, Hautbois, Bassons et Cors. Comp. et dédié à M-me Krumpoltz par D. Steibelt. Paris, Erard, s. a. (МЗ РГБ). Leipzig, Breitkopf und Härtel, n. d. (IMSLP, RISM).



Концерт № 5 — См. op. 64.

Концерт для фортепиано с оркестром № 6 g-moll. «Путешествие на гору Сен-Бернар». Посв. княгине Екатерине Гагариной, урожд. Соймоновой (dédié à Madame la princesse Catherine Gagarin, née Soymonoff).

Существовал как Большая соната без номера опуса.

I. Allegro moderato, II. Rondo. Allegretto.

Исполнялся:

— в авторском концерте Д. Штейбельта в Петербурге в доме бывшего Музыкального общества 26 марта 1813 года, 8 марта 1815 года. — СПб. ведомости. 1813. № 23, 21 марта. С. 244. № 17–19. 25 февраля — 5 марта. С. 166–181 («В пользу кассы музыкантских вдов»).

— в концерте пианиста Евсташио⁵¹ в Москве в театре Апраксина на Знаменке. — Моск. ведомости. 1818. № 21. 13 марта. С. 623.

Издания: *Voyage sur le Mont Bernard: Nouveau concerto pour le piano*. Leipzig, [1814] - 34 с. (МЗ РГБ). Edition Peters, 1815 or 1816; Vienna, Artaria, n. d. [1816]; Janet et Cotellet, 1817.

Издавался как соната без номера опуса: *Grande sonate pour le pianoforte tirée du concerto «Voyage sur le mont Bernard»* (Большая фортепианная соната на основе концерта). St. Pétersbourg: Lissner, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 1025, IMSLP); Wien, Artaria (RISM).



Концерт для фортепиано с двумя оркестрами № 7 е-moll. Посв. Императору Российскому Александру⁵² (Большой военный концерт в греческом вкусе — Grand concerto militaire dans le genre des grecs).

Время сочинения: 1811.

Исполнения: в авторском концерте Штейбельта в Петербурге в зале Филармонического общества 1 марта 1811 года. — СПб. ведомости. 1811. № 17, 18 февраля. 2-е Прибавление. С. 237.

В авторских концертах Штейбельта в Москве в зале Танцевального клуба 27 марта и 9 апреля 1812 года. — Моск. ведомости. 1812. № 24, 23 марта. № 28, 6 апреля.

В Петербурге в бывшем Филармоническом зале 21 декабря 1824 года в исполнении А. Бернарда. — РГИА, Ф. 497. Оп. 4. № 3014. Л. 34.

Рукопись: ОР РНБ. Ф. 550 ОСРК. XII. 90.

Издания: *Grand Concerto militaire No. 7, pour le pianoforte avec accomp. de deux Orch. Comp. et dédié à sa Majesté Alexandre I ... par D. Steibelt*. Leipzig, Peters, s. a. (МЗ РГБ, рукопись концерта хранится в МБФ); Paris, Mlles Erard, s. a.; Paris, Pleyel (RISM).

Запись — на сайте: <https://hotplayer.ru/?s=daniel%20steibelt>. Дата обращения 10.05.2020.

⁵¹ По уточнению П. Сербина в концерте участвовал Эусташио-младший.

⁵² Встречаются и другие даты — 1816, 1817. Возможно, они относятся ко второй редакции сочинения.

Концерт для фортепиано с оркестром № 8 Es-dur «La chasse» («Охота»).

Время сочинения: 1820.

В 3-х частях: III. Rondeau bacchanale (с хором в финале).

Исполнялся в авторском концерте Штейбельта в Петербурге в зале Филармонии 16 марта 1820 года. — СПб. ведомости. 1820. № 21. 12 марта. 1-е Прибавление. С. 255.

В авторском вечере Штейбельта в Петербурге в Большом театре 25 и 31 марта 1821 года. — РГИА. Ф. 497. Оп. 4. № 3308. Л. 54, 64.

В Москве в зале Благородного собрания 6 марта 1822 года. — Моск. ведомости. 1822. № 18. 4 марта. Объявление об исполнении «рондо с оркестром и хором».

В Петербурге в бывшем Филармоническом зале. 21 октября 1823 года. — РГИА. Ф. 497. Оп. 4. № 3013. Л. 272–273 (концерт «в пользу сына» композитора).

В Петербурге в бывшем Филармоническом зале 3 марта 1824 года в исполнении К. Майера. — Золотницкая Л. М. Указ. соч. С. 113.

В Москве в зале Благородного собрания 7 декабря 1824 года, финал концерта. — Дамский журнал. 1825. Ч. 9. № 1 (январь).

Издания: при жизни композитора концерт остался неопубликованным.

Концерта (Консертант⁵³) F-dur для двух фортепиано.

Время сочинения: ок. 1814.

Произведение исполнялось:

— в ансамбле Д. Штейбельта и Дж. Фильда в Петербурге в зале бывшего Музыкального общества 19 марта и, возможно, 1 апреля 1814 года. — СПб. ведомости. 1814. № 22. 17 марта. С. 219. № 25. 27 марта. С. 254 («будут играть на 2х фортепиано новый консертант» Штейбельта).

— в ансамбле Д. Штейбельта и Дж. Фильда в Петербурге в Большом театре 19 апреля 1820 года (в антракте). — Отечественные записки. СПб., 1820. № 1. С. 137.

— в Петербурге в Малом театре 17 марта 1821 года. — РГИА. Ф. 497. Оп. 4. № 3308. Л. 46.

— в Москве в зале Благородного собрания 6 марта 1822 года. — Моск. ведомости. 1822. № 18. 4 марта. Объявление об исполнении «увертюры, дуэта для двух фортепиано».

— в Москве «на Императорском московском театре» 19 марта 1822 года. — Моск. ведомости. 1822. № 22, 18 марта. Объявление.

Издание: возможно, Симфония-концерта (См. ниже).

⁵³ Так в авторском объявлении и первом издании.

Любимая мелодия [a-moll] из балета «Свадьба Камачо» [Франсуа-Шарлеманя Лефебра] с 12 вариациями для фортепиано.

Издание: Air favori [a] du ballet des Noces de Gamache, avec douze variations pour le piano forte. Paris, Mlles Erard, s. a.; Lyon, Garnier, s. a. (RISM).

Любимый дуэт «Tink a tink», спетый ... в опере «Синяя борода» [М. фон Келли], аранжированный для фортепиано в форме рондо.

Издания: The Favorite Duett of «Tink a tink» Sung ... in the Opera of «Blue Beard» [by Michael Kelly], arranged as a Rondo for the Piano Forte. London, Longman & Broderip, n. d. (RISM).

Мамма mia! Ария, изложенная в форме рондо для фортепиано.

Издания: Mamma mia. Air arrangé en Rondo pour le piano-forte par D. Steibelt. Leipzig, Breitkopf, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 1200); Berlin, chez Rodolphe Werckmeister, No 159 (RISM).

Марш C-dur для фортепиано.

Издание: Marche [C] pour piano-forte. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Марш из оперы «Ромео и Джульетта» [в авторском переложении].

Издание: Troubadour du Nord. St. Petersburg: Dalmas, 1805. № 39 (ОНИИЗ РНБ).

Метода игры на фортепиано — См. Полная практическая школа (ниже).

Мирно дремлющий на океане. Колыбельная для фортепиано, с 4 вариациями.

Издание: Peaceful Slumb'ring on the Ocean ... Lullaby. For the Piano Forte, with Four Variations Composed by D. Steibelt. London, J. Dale, n. d.; Philadelphia, John Aitken, n. d. (RISM).

**Народное крещение на Неве в Санкт-Петербурге. Характерная фантазия для фортепиано.**

Издание: The Public Christning[!] on the Neva at St. Petersburg. A Characteristic Fantasia for the Piano-Forte. London, William Hodsoll, n. d. (RISM).

Неаполитанское рондо [F-dur] для фортепиано. Посв. Ее превосходительству Татьяне Титовой (à son excellence Mademoiselle Tattianne de Tittoff).

Издания: Rondo napolitain pour le pianoforte composé <...> par D. Steibelt // Journal de musique. St. Pétersbourg: Paetz, 1815. № 2 (ОНИИЗ РНБ)⁵⁴. Leipzig, Peters, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 1120); Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Paris, Simon Richault, s. a.; Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. № 14 (RISM).

**Новая военная соната Es-dur для фортепиано.**

Издание: Nouvelle sonate militaire [Es] pour le piano forte. Moskva[!], Jean Peuyront [после 1808].

Новая фантазия на арии, исполненные г-жой Каталани.

Состав цикла: медленное вступление, тема и 4 вариации, полонез на тему вступления.

Издание: Nouvelle fantaisie sur les airs chantés par Catalani // Journal de musique pour le pianoforte dédié aux dames (Музыкальный журнал для фортепиано, посвященный дамам). St. Petersburg, 1821. № 1 (ОНИИЗ РНБ).

Новая фантазия с 5 вариациями для фортепиано.

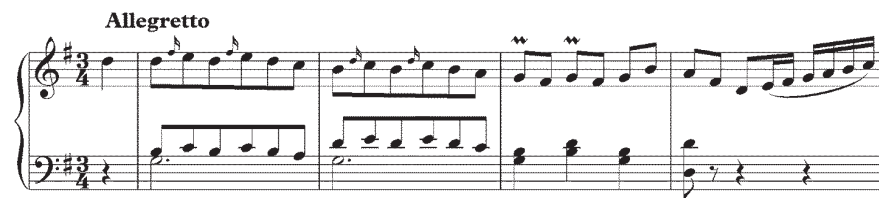
Издание: New Fantasie[!] for the Piano Forte, with Five Variations. Philadelphia, John Aitken, n. d. (RISM).

⁵⁴ На экземпляре нот имеется подпись Штейбельта. См. Золотницкая Л. М. Указ. соч. Приложение: Сочинения Д. Штейбельта в петербургских библиотеках и архивах. С. 85.

Новое попури из комической оперы. Посв. мадам Жело (Madame Gelot).

Название оперы на титуле не указано. Имеются уточнения: «Des Visitandines» на с. 2 (тема из комической оперы «Визитандинки» Фр. Девьена), «Della Cosa rara» на с. 4 (тема из оперы «Редкая вещь» В. Мартина-и-Солера), «Marche d'Alceste» и «Choeur d'Alceste» К. В. Глюка на с. 10, 13, «Air Anglais» с 7 вариациями и кодой на с. 16.

Издание: Nouveau pot pourri. Paris, publisher obscured by Le Duc's label, n. d. [1800] (IMSLP).

**Отъезд. Экспромт C-dur для фортепиано.**

Издание: Le départ. Impromptu [C] pour le piano. Paris, Richault, s. a. [возможно 1808] (RISM).

Отъезд из Парижа в Санкт-Петербург. Любимое рондо B-dur для фортепиано.

Издания: Départ de Paris pour St. Pétersbourg. Rondeau favori [B] pour le piano-forte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Paris, M-me Duhan, s. a. (RISM).

См. также: Три любимых рондо (ниже).

Охота. Рондо Es-dur для фортепиано из концерта № 5.

Издание: La chasse. Rondeau [Es] pour le piano forte, tiré du 5me concerto. Bonn, Köln, Nicolaus Simrock, n. d. (RISM).

Охота. [Соната] D-dur для фортепиано в сопровождении скрипки.

Издания: La Chasse sonate pour Piano-Forté, avec accompagnement de Violon. Offenbach a/Mein, Jean André, s. a.; La chasse [D], pour piano-forte, avec accompagnement de violon. Wien, Johann Traeg, n. d.; København, C. C. Lose, n. d. (RISM).

Пасторальное рондо E-dur для фортепиано с дополнительными клавишами или без них.

Рондо из Концерта № 3. См. также «Буря», Рондо-пастораль (выше).

Издание: Pastoral Rondo for the Piano Forte with or without Additional Keys. London, Preston, n. d. (RISM). Было опубликовано как оп. 6 в Берлине: Rondo pastorale du grand concert intitulé La Tempête pour le pianoforte ... oeuvre VI. Berlin, Johann Julius Hummel, n. d.; Amsterdam, Grand magasin de musique (RISM).

Пастух и его стадо (Le Berger et son troupeau). Рондо-пастораль B-dur для фортепиано.

Рондо из Концерта № 6.

Издания: Le Berger et son troupeau. Rondeau pastoral pour le pianoforte. St. Pétersbourg: Dittmar, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 684). Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Bruxelles, Henri Messemaeckers (RISM).

«Песня горца» Дж. Б. Виотти с восемью вариациями, включая фантазию.

Издания: Air montagnard de Viotti avec huit variations dont une en fantaisie pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. New York, s. n. (RISM).

Петергофский марш, исполненный 22 июля 1811 года, для фортепиано.

Издание: Marche de Péterhof, exécutée le 22 juillet 1811, pour le piano-forte. Wien, Thadé Weigl, n. d. (RISM).

Полная практическая школа для фортепиано.

Время создания: 1805.

Издания: Méthode de piano ou L'Art d'Enseigner cet Instrument par D. Steibelt. Paris, 1805. Полная практическая школа для фортепиано сочинения Штейбельта. СПб., 1830 (ОНИИЗ РНБ). Méthode pour le piano-forte ... français avec la traduction allemande. Paris, Imbault, s. a.; Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM). Полная практическая школа для фортепиано. С предисл. и примеч. СПб., 1830; М., 1834. — 84 с. (МЗ РГБ).

Полонез Дж. Б. Виотти с семью вариациями E-dur для фортепиано.

Издание: Polonaise de Viotti, avec sept variations pour le piano forte ... № 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; New York, William Dubois, n. d. Viotti's Favorite Polonoise[!] with Variations for the Piano Forte by D. Steibelt. Philadelphia, George Willig (RISM).

Полонез Дж. Б. Виотти с вариациями В-dur для фортепиано.

Издание: Polonoise[!] [B] de Viotti, variée pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Полонез-фаворит (Любимый полонез) для фортепиано.

Издания: Polonaise favorite. Amsterdam, s. a. (ОНИИЗ РНБ). Polonaise favorite pour le pianoforte. Braunschweig, Musikalisches Magazin auf der Höhe, n. d. (RISM).

Полонез-фаворит (Любимый полонез) для фортепиано.

Издания: Polonaise favorite pour le Piano par D. Steibelt // Amusement pour les Dames (Увеселение для дам). № 1. St. Pétersbourg, Paetz, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 638. Л. 97–103).

Возможно, этот полонез идентичен предыдущему.

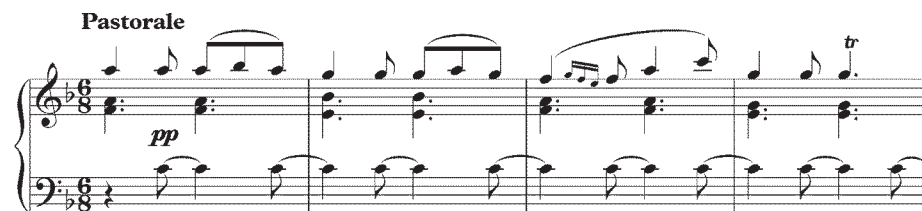
Попурри № 1 D-dur для фортепиано.

Издание: Premier pot-pourri [D] pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. Seconde edition: Potpourri pour le clavecin ou piano forte Offenbach a/Mein, Johann André, [1792] (RISM).

Попурри № 1 F-dur из известных арий, аранжированных для клавесина или фортепиано.

Состав цикла: ария Нины (с. 1), романс Нины с вариациями (с. 3), ария Линдоро (с. 12), дивертисмент и кода-пастораль на тему первой арии Нины из оперы «Нина, или безумная от любви» Н. Далеярака.

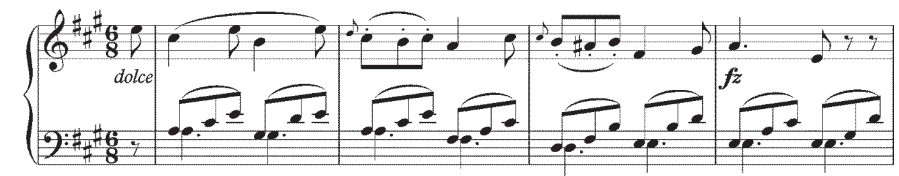
Издания: Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (IMSLP). Premier pot-pourri d'airs connus arrangés pour clavecin ou piano-forte. Paris, Le Duc, s. a. (RISM).

**Попурри № 2 A-dur из известных арий для фортепиано.**

В нотах имеются указания на использование тем из опер «Блез и Бабетта» Н. Далеярака (с. 1, 2, 4), «Тарар» А. Сальери (с. 2, 4, 9), «Два охотника» А. Гретри (с. 4), «Ифигения» (возможно К. В. Глюка, с. 4), варьируется тема романса Ричарда из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце» (с. 5, 7–9), тема из комедии с музыкой «Пятнадцатилетний

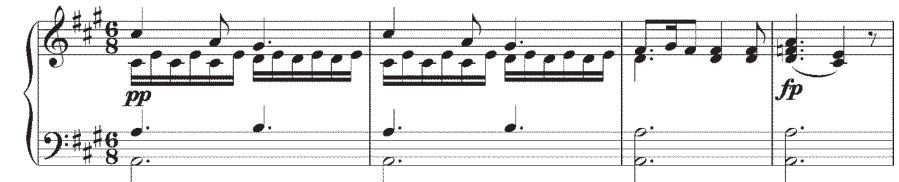
любовник» («L'Amoureux de quinze ans») Ж.-П. Э. Мартини (с. 3), тема из «Капуцина» (с. 3), разрабатываются темы менуэтов – «Menuet de la Cour», «Menuet de Fischer», «Menuet d'Exaudet» (с. 5).

Издания: Journal des pièces de clavecin, № 82. Paris: Boyer, n. d. [1790]. Год 7-й (IMSLP). Offenbach a/Mein, J. André, n. d., Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1792] (RISM).

Scherzando**Попурри № 3 A-dur, или Каприз из «Ричарда».**

Состав цикла: фрагменты опер «Ричард Львиное Сердце» А. Гретри (с. 2), «Рено д'Аст» (вероятно Н. Далеярака, с. 3), «Два савояра» Н. Далеярака (с. 4), вариации на тему оперы «Блез и Бабетта» Н. Далеярака (с. 11).

Издания: Pot-pourri ou caprice pour le piano-forte. Paris, Imbault, s. a.; Troisième pot-pourri ou caprice pour le clavecin ou forte piano. Paris, Naderman, s. a. (RISM). Paris, H. Nadermann, n. d. (IMSLP).

Lentement**Попурри № 4 A-dur для фортепиано.**

Издание: Quatrième pot-pourri [A] pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. Paris, chez tous les marchands de musique (RISM).

Попурри № 5 D-dur для фортепиано.

Издание: Cinquième pot-pourri [D] pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).



Попурри № 6 D-dur для фортепиано.

Издание: Sixième pot-pourri [D] pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; Paris, Le Duc, s. a. (RISM).

Попурри, или Каприс № 7 для фортепиано.

Издание: 7e pot-pourri ou caprice pour le pianoforte. Paris, Naderman, s. a.; Septième pot-pourri pour piano-forte. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; Septième pot-pourri arrangé pour clavecin ou piano-forte. Paris, Le Duc, s. a. (RISM).

Попурри № 9 для фортепиано на тему оперы «Бедное семейство» П. Гаво. Посв. П. Гаво (dédié à son ami Gaveaux).

Состав цикла: интродукция D-dur, тема из оперы d-moll, вариации (в тексте встречаются темы из опер Гаво «Сыновья любовь» / «L'Amour filial», «Любовь вчетвером» / «La Partie carrée»).

Издания: Neuvième pot-pourri pour piano-forte. Paris, les frères Gaveaux, s. a. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM); Neuvième pot-pourri par D. Steibelt dédié à son ami Gaveaux de la Famille indigente. s. a. (МБФ).

Попурри № 10, обработанное для фортепиано.

Издание: Xme Pot pourri arrangé pour le forte piano. Paris, Cochet, s. a. (RISM).

Попурри № 11 Es-dur для фортепиано.

В цикле использована музыка из балета «Психея»⁵⁵ (с. 4), ария гасконки с вариациями (Air de la gasconne).

Издания: Onzième pot-pourri pour piano-forte. Paris, Le Duc, s. a.; Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM). 2-е изд. Paris, publisher covered by Naderman's label, n. d. [1800] (IMSLP).

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

Grazioso



Попурри № 12 C-dur из известных арий для фортепиано.

В цикле используется музыка танца казаков (Dance Cosaque, с. 2), «La bonne aventure» (с. 3), песенки «Да здравствует вино, да здравствует любовь!» / «Vive le vin, vive l'amour» (с. 5), тема из водевиля «Enfant chéri des dames»⁵⁶ (с. 7), тема Марсельезы («de la Marseillaise») и тема «Ô ma tendre Musette» П. Монсиньи с 4 вариациями и кодой.

Издание: Journal de Pieces de Clavecin par differents auteurs. No. 134. Année 12. Paris, Boyer, n. d. (IMSLP, RISM).

Allegro



Попурри № 13 для фортепиано.

Издания: Treizième pot-pourri pour piano-forte. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM).

Попурри № 14 Es-dur из известных арий для фортепиано.

Одна из тем — из оперы «Атис» (с. 3) А. Саккини или Н. Пиччинни; в конце — вариации с кодой.

Издания: Quatorzième pot-pourri pour piano-forte. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM). Quatorzième Pot Pourri d'airs connus arrangés pour le forte piano. Paris, H. Naderman, n. d. (IMSLP, RISM).

Allegro

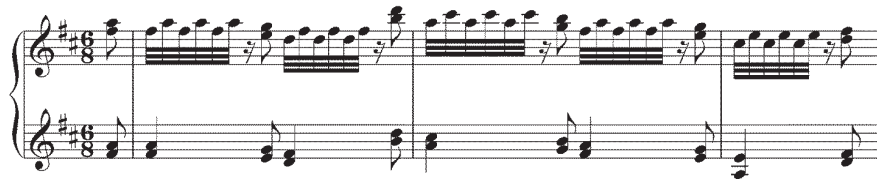


55 «Амур и Психея» балет Ж. Новерра на музыку Ж. Ж. Родольфа.

56 Тема из водевиля. См. op. 32.

Попурри № 15 D-dur из известных арий для фортепиано.

В конце цикла — 6 вариаций и кода. Темы опер не указаны.
Издания: Paris, H. Naderman, n. d. [1796] (IMSLP).

Scherzando**Попурри № 16 для фортепиано.**

Издание: Seizième pot pourri pour le piano-forte. Paris, Cochet, s. a. (RISM).

Попурри № 17 для фортепиано.

Издание: Dix-septième pot-pourri pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

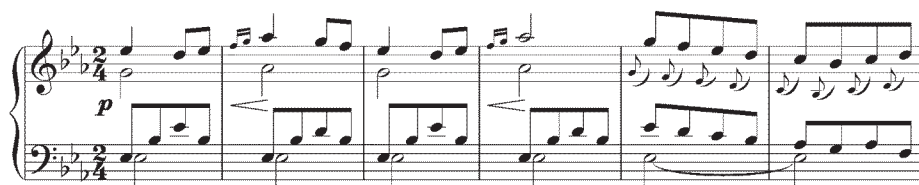
Попурри № 18 на любимую арию Мартини «Взгляни на меня» («Guardami un poco») для фортепиано.

Издания: Dix-huitième pot-pourri pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Eighteenth Pot-Pourri for the Piano Forte, in which Is Introduced Martini's Favorite Air of «Guardami un poco». London, J. Dale, n. d. (RISM).

Попурри № 19 E-dur для фортепиано

На с. 14 имеется указание на русскую песню (Air russe) с вариациями.

Издание: Dix-neuvième pot-pourri pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, IMSLP).

Moderato**Попурри № 20 и последнее для фортепиано.**

Издания: Vingtième & dernier pot-pourri pour pianoforte. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; London, Cianchettini & Sperati, n. d. (RISM).]

Поражение испанцев от французской армии. Военная соната Es-dur.

I. Adagio (ночное спокойствие), II. Allegro (баталия).

Издания: La défaite des Espagnols par l'Armée Française. Sonate Militaire pour le Piano Forte // Du Journal de pièces de Clavecin par différents auteurs. No. 127. Année 2. Paris, chez Boyer [1793] (IMSLP).

Adagio**Прощание Байера со своей дамой. Рондо F-dur.**

Время сочинения: после 1810.

Издание: Adieux de Bayard à sa Dame, Rondeau, [F] Composé Par D. Steibelt, Maître de Chapelle de S. M. l'Empereur de toutes les Russies. Paris, Omont, s. a.; Paris, Richault (Simon), s. a.; Leipzig, bureau de musique de C. F. Peters, n. d. (RISM).

Рондо-пастораль E-dur.

3-я часть фортепианного концерта Rondo Pastorale № 3 «Гроза». См. также «Буря», Рондо-пастораль (выше).

Рондо-пастораль для фортепиано.

Рукопись: Rondeau pastoral pour le pianoforte. РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 1015.

Возможно, является вариантом одного из предыдущих.

Рондо в пьемонтском духе.

Издания: Rondeau. Dans le caractère Piémontais. St. Pétersbourg: Paez; Moscou: Lehnhold, s. a. (МБФ).

Рондо для фортепиано из Военного концерта (Военное рондо).

Исполнялось в авторском концерте Д. Штейбельта в Петербурге в доме бывшего Музыкального общества 26 марта 1813 года. — СПб. ведомости. 1813. № 23, 21 марта. С. 244.

Издание: Rondeau pour le pianoforte tiré de son concert militaire. S. 1., s. a. (МБФ).

См. концерт № 7.

Рондо, или Любимый полонез C-dur для фортепиано.

Издание: Rondo ou polonaise favorite [C] pour le piano forte. München, Macario Falter, n. d. (RISM).

Русская песня с вариациями.

Издание с указанием авторства Штейбельта не обнаружено. Может быть самостоятельным циклом или циклами, представленными ранее.

Информация: Московские ведомости. 1810. № 24, 23 марта. Объявление о концерте 10-летней Терезы даль'Окка в зале Танцевального клуба в Москве.

Русский танец (популярный танец, м. б. Казачок?) G-dur с вариациями для фортепиано.

Издание: Étrennes aux dames (Подарки для дам), contenant la danse russe favorite, avec variations [G] pour le piano. Paris, Janet & Cotelte, s. a. (RISM).

Музыкальный материал неизвестен. Возможно, что под этим названием публиковалось рондо из Большой сонаты op. 82 (88), посвященной Александру I.

Русское рондо F-dur для фортепиано.

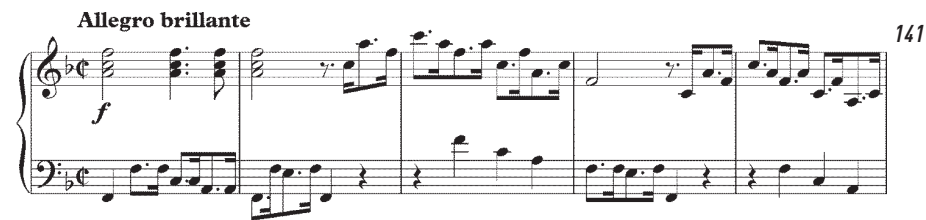
Издание: Rondo russe [F] ... pour le pianoforte / Amusement pour les dames, № 4. St. Petersburg, Paetz, s. a. (МБФ, RISM).

Симфония-концертанта (Симфония-концертант⁵⁷) № 1 Дж. Виотти, аранжированная для клавесина или фортепиано.

I. Allegro brillante, II. Adagio non tanto, III. Rondo. Allegro

Издание: Première symphonie concertante [F] de Mr Viotti, arrangée pour clavecin ou forte-piano, et violon obligé, avec accompagnement de deux violons, alto, basse, cors et hautbois (ad libitum), par D. Steibelt ... Paris, Naderman, s. a. (RISM).

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

**Синяя Борода. Любимая ария из большой пантомимы ... аранжированная в виде рондо для фортепиано.**

Издание: Blue Beard. A Favorite Air in That Grand Pantomime ... Arranged as a Rondo for the Piano Forte. London, Longman & Broderip, n. d. (RISM).

Собрание любимых арий из большого балета «Суд пастуха Париса». Музыка сочинена и аранжирована для фортепиано автором.

Издание: A Selection of Favorite Airs in the Grand Ballet Called *Le Jugement du berger Paris* ... The Music Composed ... & Arranged for the Piano Forte by the Author. London, printed & sold for Mr. Steibelt by J. Dale, [c. 1804].

Соната D-dur для клавесина или фортепиано. Посв. Maria C. H. Creutz.

Время сочинения: указание «для клавесина или фортепиано» характерно для раннего периода творчества.

Может быть идентична одной из сонат D-dur: op. 2, 6, 26, 33 (№ 2), 85. Требуется изучение нотного материала.

Издание: Sonate [D] pour clavecin ou piano-forte. Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Соната для фортепиано в сопровождении скрипки ad libitum.

Издание: Sonate pour le pianoforte avec accompagnement d'un violon ad libitum. Leipzig, Breitkopf und Hartel, s. a. — 9 с. (РИИИ. Ф. 2. Он. 1. № 1380. Л. 64–68).

Возможно, это издание повторяет одно из упомянутых ранее, требуется проверка нотного материала.

Сонаты («периодические») для фортепиано (F, Es), № 2, 4.

Издания: Sonate périodique pour le piano-forte ... No 2. Paris, Bernard Viguerie, s. a. Sonate périodique pour le piano-forte ... No 4 [Es]. Paris, Bernard Viguerie, s. a. (RISM).

Торжественный марш Бонапарта в Италии для фортепиано с тамбурином.

Издание: La Grande Marche de Buonaparte en Italie. Paris, Imbault, n. d. (IMSLP, RISM).

Tambourin

The image shows a musical score for a piece titled 'Tambourin'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and contains a melodic line with several trills marked 'tr'. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature and contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

Три любимых рондо (D, ?, a) для фортепиано.

Издания: III Rondeaux favoris pour piano-forte. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. (RISM). Отдельно издавались рондо: (№ 1) Rondeaux favoris composé[!] pour le piano forte ... [D]. Hamburg, L. Rudolphus, n. d. (RISM). (№ 3) Rondos favoris pour le pianoforte ... № III [a]. København, C. C. Lose, n. d. (RISM).

Три марша для фортепиано.

Издание: Trois marches pour le pianoforte. Leipzig, s. a. (ОНИИЗ РНБ).

Три рондо (C, A, Es) для фортепиано. Тетр. 1.

Издания: Trois rondeaux pour le piano-forte ... Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Three Rondos Favourites [C, A, Es] for the Piano Forte or Harpsichord ... Book 1. London, Longman & Broderip, n. d. (RISM).

Три рондо (D, Es, F) для фортепиано. Тетр. 2.

Издание: Trois rondeaux pour le piano-forte ... Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Три рондо (D, C, A) для фортепиано. Тетр. 3.

Издание: Trois rondeaux pour le piano-forte ... Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Три рондо (G, D, A) для фортепиано. Тетр. 4.

Издание: Trois rondeaux pour le piano-forte ... Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Три рондо (F, a, D) для фортепиано. Тетр. 5.

Издание: Trois rondeaux pour le piano-forte ... Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Три сонаты для фортепиано или клавирина в сопровождении скрипки.

Издание: Trois sonates pour le piano-forte ou le clavecin avec accompagnement de violon. Paris, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 637).

Три сонаты для фортепиано с облигатной скрипкой.

Издание: Trois sonates pour le pianoforte avec violino obligato. Leipzig, s. a.

Возможно, лейпцигское издание повторяет другие: три сонаты со скрипкой опубликованы как ор. 4, ор. 35, ор. 37, ор. 38 и ор. 40. Для более достоверного вывода требуется изучение нотного материала.

Три сонаты прогрессирующей трудности для фортепиано.

Издания: Trois sonates d'une difficulté progressive pour le fortépiano. Paris, s. a.; Trois nouvelles sonatines progressives pour le piano-forte. Wien, Hoffmeister & Co. n. d.; Leipzig, Bureau de Musique, n. d. (RISM). См. также ор. 49 (50).

Триумфальный марш Es-dur на въезд в Париж Их Величеств Императоров Александра I и Фридриха Вильгельма III.

Издания: СПб.: Пец, 1814 (ОНИИЗ РНБ). Marcia solenne per l'entrata in Parigi di S. M. I. Alessandro I. St. Petersburg, Gos Lengolde; Moskva[!], Lehnhold [1814]; Marche triomphale [Es] sur l'entrée à Paris de Leurs Majestés Alexandre I et Frédéric Guillaume III. Leipzig, C. F. Peters, n. d. (RISM).

Турецкий любимый марш [C] для фортепиано.

Издание: Türkischer Favorit-Marsch [C]. Altona, L. Rudolphus, n. d. (RISM).

Турецкое рондо — См. Соната № 1 ор. 31.**Увертюра в индийском стиле. Для фортепиано в 4 руки.**

Издание: Ouverture dans le genre Indien arrangée à quatre mains pour le pianoforte par D. Steibelt // Journal de musique. St. Pétersbourg, Paetz, 1816. № 4.

Увертюра для двух фортепиано.

Возможно — Дуэт для двух фортепиано, Концертанта (Концертант) для двух фортепиано.

См. Концертанта для двух фортепиано (выше).

Увертюра для фортепиано в ознаменование торжественной процессии его Британского Величества к собору Святого Павла, чтобы воспеть хвалу за замечательные победы, достигнутые английским флотом над флотами Франции, Испании, Голландии. Посв. королю Великобритании.

Время сочинения: возможно, 1802–1805.

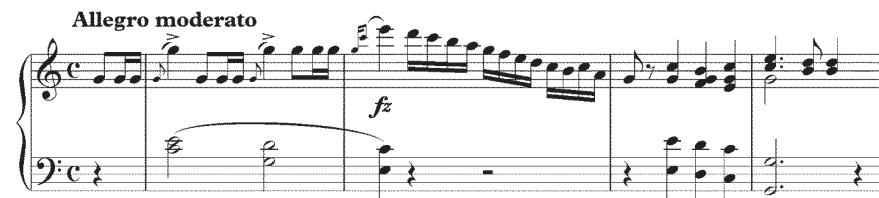
Программа: Крик петуха. Рассвет дня. Щебетанье птиц. Прибытие военных в город. Часы бьют десять. Выезд короля и трубы. Бог любит короля. Французские знамена. Правь, Британия! Испанские знамена. Правь, Британия! Голландские знамена. Правь, Британия! Возгласы ликования. Триумфальный марш. Король входит в собор Св. Павла. Богослужение началось. Да здравствует король! Бог любит короля! Возгласы ликования! Канонада (I. The crowing of the Cock. The dawn of day. The chirping of Birds. Drums beat. Arrival of the Military in Town. Clock strikes ten. The King's Departure and sound Trumpets. II. God save the King. The French Colours. Rule Britannia. The Spanish Colours. Rule Britannia. The Dutch Colours. Rule Britannia. Huzza. III. Triumphant March. The King enters St. Pauls. Divine Service begins. And all the people rejoic'd and said. Long live the King, God save the King. May the King live for Ever... amen. Allelujah! IV. Drums beat. Huzza. Cannons).

Состав цикла: I. Allegro. Moderato (трижды смена темпа), II. Maestoso, Andante – Allegro (трижды смена темпа), III. Maestoso, Adagio. Maestoso, Moderato⁵⁸, IV. Finale. Presto.



Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Антонян Жанна Григорьевна
Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество:
к 255-летию со дня рождения музыканта
и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург

Издание: Overture for the Piano Forte in Commemoration of His Britannic Majesty's Solemn Procession to the Cathedral of St. Paul's to return the Almighty Thanks, for the Splendid Victories Obtained by His Navy over the Fleets of France, Spain, and Holland. London, Longman & Broderip, n. d. (IMSLP).



Увертюра из балета «Прекрасная молочница», переложенная на фортепиано.

Издание: Ouverture du ballet de La belle laitière, pour le piano-forte. Moskwa, J. Peyront (C. F. Schilb) [после 1809] (RISM).

Увертюра из оперы «Альберт и Аделаида» Д. Штейбельта, аранжированная автором для фортепиано.

Время сочинения: ок. 1798.

Издание: Ouverture de l'opéra d'Albert et Adelaïde... représenté au grand théâtre de Londres, arrangé pour le piano. Paris, Mlle Erard, s. a.; Lyon, Garnier, s. a. (RISM).

Увертюра из оперы «Весталка» Г. Спонтини, переложенная для фортепиано в сопровождении скрипки ad libitum.

Издание: Ouverture de La Vestale, grand opéra par Spontini, arrangée pour le piano forte avec accompagnement de violon ad lib. par Daniel Steibelt. Paris, Milles Erard, s. a. (RISM).

Увертюра из оперы «Золушка» Д. Штейбельта, авторское переложение для фортепиано в сопровождении скрипки ad libitum.

Издания: Ouverture de l'Opéra Cendrillon arrangée pour le pianoforte avec accompagnement de violon ad libitum. St. Pétersbourg, Paez; Moscou, Lehnhold, s. a. (ОНИИЗ РНБ, НМБ).

Исполнялась в авторском концерте Штейбельта в Москве в зале Танцевального клуба 27 марта 1812 года. — Моск. ведомости. 1812. № 24, 23 марта.

⁵⁸ Цитата из «Королевского коронационного гимна» Генделя «Zadok the Priest».

Увертюра из оперы «Ромео и Джульетта» Д. Штейбельта [авторское переложение для фортепиано]. Посв. Джорджу и Фредерику Ротанам.

Исполнялась в авторском концерте Штейбельта в Москве в зале Танцевального клуба 9 апреля 1812 года. — Моск. ведомости. 1812. № 28, 6 апреля.

Издания: Overture de «Roméo et Juliette» pour piano // Troubadour du Nord. St. Pétersbourg, Dalmas, 1805. No. 35–36 (ОНИИЗ РНБ). Overture de l'opéra Roméo et Juliette nouvellement arrangée pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon et Violoncelle et dédiée à George et Frederic Rothhan par l'Editeur leur Oncle. St. Pétersbourg, s. a. (НМБ).

Фантазия № 1 В-дур и 9 вариаций на тему из «Таинств Изида» («Волшебной флейты» Моцарта).

Состав цикла: интродукция, тема колокольчиков и 8 вариаций, финал (назван вариацией № 9, тема дуэта Памины и Папагено).

Время сочинения: 1801–1808.

Исполнялась в авторском концерте Штейбельта в Москве в зале Танцевального клуба 9 апреля 1812 года. — Моск. ведомости. 1812. № 28, 6 апреля.

Издания: Fantaisie pour le pianoforte avec 9 variations sur les Mystères d'Isis. Leipzig, s. a. (РИИИ. Ф. 2. Он. 1. № 684. Л. 24–32 об.). Première fantaisie [B] avec neuf variations sur un air des Mystères d'Isis, pour le piano-forte. Wien, Tranquillo Mollo, n. d. Wien, Artaria & Co, n. d. London, Robert Birchall, n. d. (RISM).

Фантазия № 2 d-moll – D-dur и восемь вариаций на тему вальса из балета Э. Мегюля «Дансомания»⁵⁹.

Издания: Deuxième fantaisie avec huit variations sur la Waltz[!] de La Dansomanie. Comp. pour le piano-forte. Wien, Tranquillo Mollo, c. 1800. — 17 с. (МЗ РГБ). Paris, Imbault, s. a.; Mlles Erard; s. a. Lyon, Garnier, s. a. (RISM).

Фантазия № 2 – См. Военная фантазия № 2 E-dur с триумфальным маршем Й. Гайдна (выше).

Фантазия № 3 В-дур и 9 вариаций на тему из «Таинств Изида» («Волшебной флейты» Моцарта).

Издания: Troisième fantaisie [B] avec neuf variations sur un air des Mystères d'Isis, pour le piano forte. Paris, Mlles Erard, s. a. Imbault, s. a. Wien, Artaria, n. d. Tranquillo Mollo, n. d. (RISM).

Возможно, третья фантазия на темы Моцарта является вариантом фантазии № 1. Для более достоверного вывода требуется изучение нотного материала.

Фантазия № 4 Es-dur и 9 вариаций на тему из «Таинств Изида» («Волшебной флейты» Моцарта).

Издания: Quatrième fantaisie [Es] avec neuf variations sur un air des Mystères d'Isis, pour le piano forte. Paris, I. Pleyel, s. a. Imbault, s. a. (RISM).

Фантазия № 5 Es-dur на тему из «Таинств Изида» («Волшебной флейты» Моцарта).

Издание: Cinquième fantaisie [Es] sur un air des Mystères d'Isis ... pour le piano forte. Paris, Mlles Erard, s. a.; Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Фантазия № 6 (f – F) на вальс из «Дона Жуана» [Моцарта?]. Посв. мадам Амели де Буффлер.

Издание: Sixième fantaisie sur la walze[!] de Don Juan. ... dédiée à Madame Amélie de Boufflers. Paris, Mlles Erard, s. a. Imbault, s. a.; Lyon, Garnier (RISM).

Фантазия № 8 A-dur с 9 вариациями на тему танца «La nouvelle Zoé».

Издание: An Eighth Fantasia with Nine Variations sur l'Air de Danse La nouvelle Zoé, for the Piano Forte. London, R. Birchall, n. d.; Fantaisie [A] sur l'air de danse La nouvelle Zoé, avec neuf variations pour le piano-forte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Фантазия C-dur и 8 вариаций на рондо Алины и арию «des Maris Garçons».

Издания: Fantaisie [C] avec huit variations sur la ronde d'Aline et un air des Maris Garçons pour le pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. Paris, Aux deux lyres, chez Mme Duhan et Comp. s. a. Paris, Imbault, s. a. London, Goulding, D'Almaine, Potter & Co. n. d. Wien, Johann Cappi, n. d. (RISM).

⁵⁹ Балет «Дансомания» П. Гарделя на музыку Э. Мегюля, премьеры в 1800 году.

Фантазия C-dur на празднество Наполеона после его возвращения из Тильзита.

Издания: Fantaisie [C] pour le pianoforte sur la fête de ... Napoléon après son retour de Tilsit. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.; Paris, Imbault, s. a. (RISM).

Фантазия C-dur на романс из оперы «Ричард Львиное сердце» А. Гретри – См. Op. 77.**Фантазия D-dur на темы оперы «Велизарий» – См. Op. 73.****Фантазия D-dur на темы из оперы «Ричард Львиное сердце» Гретри («Ричард, о мой король», «Прекрасная Габриэль», «Да здравствует Генрих IV») с 8 вариациями.**

Издания: Fantaisie [D] sur les airs de Richard ô mon roi, Charmante Gabriele et Vive Henry IV, avec huit variations pour le pianoforte. Offenbach a/Mein, Johann André, n. d.; Leipzig, C. F. Peters, № 10; Breitkopf & Härtel, n. d. London, Regent's Harmonic Institution, n. d.; St. Petersburg, Paetz, б. г. (RISM).

См. также op. 77 (C-dur).

Фантазия d-moll в форме сцены на популярную русскую песню «Чем тебя я огорчила» и восемь вариаций на русскую песню «Выйду ль я на реченьку».

Время сочинения: 1809–1823.

Состав цикла: вступление (на русскую песню «Чем тебя я огорчила», без указания названия), тема с вариациями (на плясовую тему «Выйду ль я на реченьку»).

Издания: Fantaisie en forme de scène sur l'air «Çem' tebja ja ogorčila» et huit variations sur l'air «Vydul' ja na rečin'ku» pour le pianoforte. St. Petersburg, Paetz, б. г. Fantaisie en forme de Scène sur un air Russe favori et huit variations sur un autre air Russe pour le piano. Leipzig, Breitkopf und Härtel, n. d.; Paris, M-me Duhan & Co., s. a. (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 684 и № 493), St. Petersburg, F. A. Dittmar, б. г. (RISM).

Фантазия f-moll в форме сцены с 6 вариациями.

Издание: Fantaisie [f] en forme de scène avec six variations pour le piano forte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Фантазия (g-moll – B-dur) и 9 вариаций на тему из «Таинств Изиды» («Волшебной флейты» Моцарта).

Издания: Fantaisie [g] avec neuf variations, sur un air des Mystères d'Isis, pour le piano forte. Paris, Milles Erard, s. a.; Imbault, s. a.; Lyon, Garnier, s. a. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. London, J. Dale, n. d. (RISM).

Фантазия A-dur и 9 вариаций на тему русского вальса.

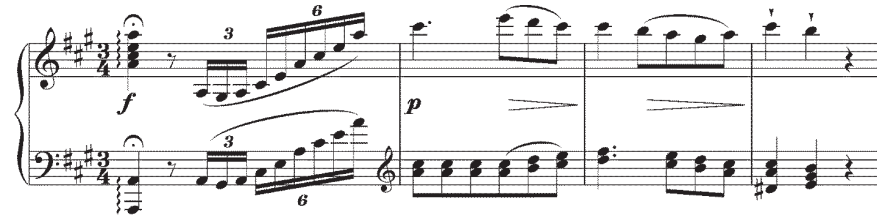
Издания: Fantaisie [A] avec neuf variations sur la walze[!] russe pour le piano-forte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. St. Petersburg, F. A. Dittmar (Paetz), б. г. Fantaisie avec neuf variations sur la valze[!] russe pour le forte piano. Paris, Sieber, s. a. Imbault, s. a. (RISM).

Фантазия A-dur на полонез из оперы «La Placida Campagna» («Тихая деревушка») Ф. Паэра и другие любимые арии, петые г-жой Каталани. Посв. г-же Марии Мартыновой.

Автограф относится к 1817–1823 годам. Берлин. D-B 132 (RISM).

По описанию рукописи из берлинской библиотеки можно перечислить и другие темы, входящие в фантазию: «Principessa in campagna», «La placida campagna», «Il trionfo di Rosselane, ossia Le tre sultane», «Al dolce canto del dio d'amore», «La morte di Semiramide», «Frenar vorrei le lagrime».

Издания: Fantaisie pour le Piano-forte sur la Polonoise[!] La Placida Campagna et autres airs favoris chantés par Mme Catalani, composée par D. Steibelt Mtre de chapelle de Sa Majesté l'Empereur des Russies et dédiée a Madame Marie De Martinoff. Milano, Giovanni Ricordi, s. a. Fantaisie [A] pour le pianoforte sur la polonoise: La placida campagna, et autres airs favoris. Leipzig, C. F. Peters, n. d. Wien, Thadé Weigl, n. d. (RISM).

**Фантазия A-dur на тему танца «La nouvelle Zoé» – См. Фантазия № 8 (выше).**

Фантазия (b – B) с вариациями на тему «Лунный свет» из [оперы] «Лина или Тайна».

Издание: Fantaisie [b-B] avec des variations pour le piano-forte sur le Clair de lune, de Lina ou Le mystère. Paris, Naderman, s. a. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (RISM).

Фантазия в форме сцены с вариациями – См. Op. 90.**Фантазия в форме сцены с вариациями. Посв. М. А. Нарышкиной.**

Время сочинения: 1809–1812.

Состав цикла: фантазия, тема с вариациями, повтор темы фантазии (между вариациями № 4 и 5).

Издание: Fantaisie en forme de Scène avec des variations composée par D. Steibelt et dédiée à Son Excellence, Madame M. A. Narichkin. St. Pétersbourg, Paetz, s. a.

Фантазия и вариации для фортепиано на тему военных куплетов из оперы «Странствующие виртуозы» В. Фиораванти.

Издания: Fantaisie & variations pour le pianoforte ... sur les couplets militaires de Virtuosi ambulanti. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. Offenbach, Johann André, n. d. (RISM).

Фантазия на тему арии Папагено – См. Op. 44.**Фантазия с 5 вариациями для фортепиано.**

Издания: Fantaisie for the piano-forte with five variations. Philadelphia, George Willig, n. d. Fantaisie with five variations for the piano forte. Philadelphia, George E. Blake, n. d. (RISM).

Фантазия с 6 вариациями для фортепиано на тему арии «Point du jour» («Рассвет») из оперы «Гюлистан» Н. Далейрака.

Издание: Fantaisie avec six variations pour le piano forte sur l'Air du Point du jour. Paris, Mlles Erard, s. a. (RISM).

Четыре сонаты для фортепиано в сопровождении скрипки ad libitum.

Местонахождение экземпляра: Quatre sonates pour piano-forte avec accompagnement de violon ad libitum (РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 663).

Шесть гротескных арий для фортепиано.

Издание: Six Airs Grotesques for the Piano Forte. London, Preston, n. d. (RISM).

Шесть новых вальсов. Для фортепиано в три руки. Посв. Дамам.

В шестом вальсе варьируется тема из оперы «Весталка» Г. Спонтини.

Издание: VI Nouvelles Valses à trois mains pour le Pianoforte composées et dédiées aux Dames par D. Steibelt: St. Pétersbourg, Paetz, s. a. (ОНИИЗ РНБ, МБФ).

Шесть сонат (D?, F, G, C, B, ?) для фортепиано в 4 руки.

Время сочинения: ок. 1799.

Издания: Six sonates à quatre mains pour le Forte-Piano composées par Steibelt. Premier Oeuvre de Sonates à quatre mains. Paris, chez V. Viguerie, s. a.; Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. [1799] (RISM).

Соната № 2 F-dur. I. Allegro, II. Rondo

Издана отдельно: Leipzig, Breitkopf und Härtel, n. d. (IMSLP). Sonate [F] à quatre mains pour piano-forte ... Offenbach a/Mein, Johann André, n. d. [1799]; Sonate à quatre mains pour le clavecin ou le piano-forte. Moskva[!], Kaestner et Co., s. a. (RISM).

Allegro

Шесть сонат с постепенным усложнением пальцевой техники. Из Полной практической школы для фортепиано. В 2-х тетрадах.

Издания: Six sonates, doigtées d'une difficulté graduée. Livre 2. Sonates 4–6. Pour le pianoforte: Partagées en deux livres. Leipzig, Breitkopf & Härtel, б. г. — 38 с. (МЗ РГБ). Six sonates doigtées d'une difficulté graduée pour le pianoforte ... tirées de la méthode pour le pianoforte du même auteur ... liv. 1 (2). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Bibliothèque de musique moderne, année II, classe III, cah. 24, 25.

Шесть сонатин для фортепиано.

Издание: Six sonatines pour le piano-forte. Leipzig, s. a. (ОНИИЗ РНБ).

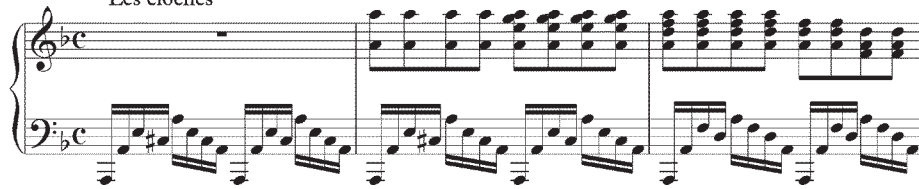
Возможно, данный цикл совпадает с Op. 49 (50) или op. 86, возможно, что имеется в виду предыдущее сочинение.

Элегия d-moll на смерть князя Дмитрия Салтыкова (Élégie à l'occasion de la mort du Prince Dmitri Soltykoff[!]) для фортепиано⁶⁰.

Издания: Paris, M-me Duhan, s. a. [1816] (IMSLP). Élégie [d] pour le piano-forte, composée à l'occasion de la mort de s. a. le maréchal Prince Soltykoff. Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d.(RISM).

Andantino

Les cloches



⁶⁰ Композитор, видимо, ошибся в имени князя Салтыкова. Судя по всему, элегия была сочинена на смерть светлейшего князя Николая Ивановича Салтыкова (1736–1816). Благодарим за уточнение Л. О. Акопяна.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Бернард М. И.* Воспоминания старого музыканта // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1849. № 10 (октябрь).
- 2 *Геника Р.* История фортепиано. М.: П. Юргенсон, 1896.
- 3 *Глинка М. И.* Записки. Подготовил А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988.
- 4 Грибоедовская Москва в письмах М. А. Волковой к В. И. Ланской // Вестник Европы. 1874. № 8 (август).
- 5 *Загоскин М. Н.* Знаток, или История одного дня // Северный наблюдатель. 1817. № 2. С. 52–54.
- 6 *Золотницкая Л. М.* Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2011.
- 7 *Кириллина Л. В.* «Schöne Minka» и ее сестры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной конференции. М.: МГК, 2003. С. 191–205.
- 8 *Корганов В. Д.* Бетховен. Биографический этюд. М.: Алгоритм, 1997.
- 9 *С. К. Штейбельт* // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14. Кн. 5. С. 336–337.
- 10 *Серапинас С.* (он же Stas — ЖЖ). Даниэль Штейбельт — 250! URL: <https://sagittario.livejournal.com/17571.html>. Дата обращения 10.05.2020.
- 11 *Соловьёв Н. Ф.* Штейбельт Даниил // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
- 12 *Тургенев И. С.* Несчастная. Повесть // *Тургенев И. С.* Собрание сочинений в 10 томах. Т. 7. М.: Гослитиздат, 1961.
- 13 *Шонберг Г.* Великие пианисты. М.: Аграф, 2003.
- 14 *Narasim C. Steibelt, Daniel* // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 15. Kassel: Barenreiter, 2006. S. 1378–1381.
- 15 *Müller G.* Daniel Steibelt, sein Leben und seine Klavierwerke (Etüden und Sonaten). Strassburg u. a.: Eschenhagen, 1933.

REFERENCES

- 1 Bernard M. I. Vospominaniya starogo muzikanta [Recollections of an old musician] // Literaturnoe pribavlenie k «Nuvellistu» [Literary Supplement to 'Nuvellist']. 1849. No. 10 (October).
- 2 Genika R. Istoriya fortepiano [A History of the Piano]. Moscow: P. Jurgenson, 1896.
- 3 Glinka M. I. Zapiski [Notes]. Ed. by A. S. Rozanov. M.: Muzika, 1988.
- 4 Griboedovskaya Moskva v pis'makh M. A. Volkovoy k V. I. Lanskoj [Griboedov's Moscow in M. A. Volkova's letters to V. I. Lanskaya] // Vestnik Evropi [The Messenger of Europe]. 1874. No. 8 (August).
- 5 Zagoskin M. N. Znatoki, ili Istoriya odnogo dnya [The Connoisseurs, or A History of a Single Day] // Severniy nablyudatel' [The Northern Observer]. 1817. No. 2. P. 52–54.
- 6 Zolotnitskaya L. M. Daniël' Shteybel't: v teni Betkhovena, mezhdru Napoleonom i Rossiey [Daniel Steibelt: in the Shadow of Beethoven, between Napoléon and Russia]. 2nd ed., corrected and enlarged. Saint Petersburg: Kompozitor, 2011.
- 7 Kirillina L. V. «Schöne Minka» i ee sestri ['Schöne Minka' and her sisters] // Bortnyanskiy i ego vremya. K 250-letiyu so dnya rozhdeniya D. S. Bortnyanskogo: Materiali mezhdunarodnoy konferentsii [Bortnyansky and His Time. To the 250th Anniversary of D. S. Bortnyansky's Birth. Materials of an International Conference]. Moscow: Moscow State Conservatoire, 2003. P. 191–205.
- 8 Korganov V. D. Betkhoven. Biograficheskiy ètyud [Beethoven. A Biographical Study]. Moscow: Algoritm, 1997.
- 9 S. K. Shteybel't [Steibelt] // Repertuar i Panteon [Repertoire and Pantheon]. 1846. Vol. 14. Issue 5. P. 336–337.
- 10 Serapinas S. (alias Stas). Daniël' Shteybel't — 250! [Daniel Steibelt – 250!] URL: <https://sagittario.livejournal.com/17571.html>. Accessed 10.05.2020.
- 11 Solov'ëv N. F. Shteybel't Daniil [Steibelt, Daniil] // Èntsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona [Brockhaus and Efron's Encyclopaedic Dictionary]: in 86 (82+4) vols. SPb., 1890–1907.
- 12 Turgenev I. S. Neschastnaya. Povest' [The Unhappy One. A Novella] // Turgenev I. S. Sobranie sochineniy v 10-ti tomakh [Complete Works in 10 volumes]. Moscow: Goslitizdat [State Literary Publishers], 1961.
- 13 Shonberg G [Schonberg H.]. Velikie pianisti' [Great Pianists]. Moscow: Agraf, 2003.
- 14 Harasim C. Steibelt, Daniel // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 15. Kassel: Barenreiter, 2006. S. 1378–1381.
- 15 Müller G. Daniel Steibelt, sein Leben und seine Klavierwerke (Etüden und Sonaten). Strassburg u. a.: Eschenhagen, 1933.

Ключевые слова

М. И. Глинка, Е. Ф. Розен, «Жизнь за царя», либретто, русская опера, В. А. Жуковский, Ф. В. Булгарин, идеология.

Лащенко Светлана Константиновна

М. И. Глинка и Е. Ф. Розен

В статье впервые в истории отечественного музыкознания подробно описывается история сотрудничества М. И. Глинки и Е. Ф. Розена при создании оперы «Жизнь за царя». Реконструируется история знакомства композитора и либреттиста, сложности, возникавшие в ходе совместной работы авторов. Анализируются эстетические принципы Розена и причины, по которым он приходил к тем или иным художественным решениям. Собранные и проанализированные материалы дали основание для пересмотра мифа о недовольстве Глинки результатами труда своего либреттиста, а также оценить роль современников и потомков в распространении подобного мифа.

К статье приложено письмо Розена в редакцию «Северной пчелы» в защиту собственного авторства литературного текста оперы.

Key Words

Mikhail Glinka, Egor Rosen, *A Life for the Tsar*, libretto, Russian opera, Vasilii Zhukovsky, Faddey Bulgarin, ideology.

Svetlana Lashchenko

M. I. Glinka and E. F. Rosen

This is the first attempt to describe in detail the history of the collaboration between M. I. Glinka and E. F. Rosen – the co-authors of the opera *A Life for the Tsar*. The circumstances of their acquaintance are restored; the difficulties that arose during their work on the opera are discussed. Rosen's aesthetic principles are characterized; the reasons behind his artistic decisions are analyzed. The collected and analyzed materials provide sufficient evidence to reconsider the myth about Glinka's dissatisfaction with the work of his librettist, as well as to assess the role of their contemporaries and followers in the popularization of this myth. The article is supplemented by Rosen's letter to the editors of the newspaper *Severnaya Pchela* ('The Northern Bee') defending his rights as the author of the opera's literary text.

Оперный замысел и его герои

Знакомство М. И. Глинки с Е. Ф. Розеном состоялось, по всей вероятности, задолго до начала их совместной работы над оперой «Жизнь за царя». Их пути могли периодически пересекаться в 1828/1829 годах в доме А. А. Дельвига, куда входил и Глинка, и Розен, ставший членом дельвиговского круга благодаря А. С. Пушкину. Но конкретных подтверждений тому нет.

Документально достоверный отсчет истории встреч музыканта и литератора относится к ранней весне 1835 года. Глинка туманно замечал, что виделся с Розеном в недели, предшествовавшие его венчанию с М. П. Ивановой, состоявшемуся 26 апреля 1836 года:

Невеста моя, по причине приготовлений к свадьбе, часто жила у матери на Песках, а поэт мой *Розен* – в соседстве с ними, на Конной площади, так что, посещая Марию Петровну, я заходил и к Розену. В течение весны, то есть апреля и марта, по моему плану он изготовил слова 1-го и 2-го акта¹.

Следовательно, к этому времени музыкант уже определился в выборе «своего» поэта, активно работал с ним, поддерживал частые контакты, получив к концу весны 1836 года первую необходимую часть текстов, естественно не сочиненных в одночасье.

Временную расплывчатость воспоминаний Глинки организует определенность документов.

Известно, что 2 апреля 1835 года, то есть примерно за год до времени, отмеченного в «Записках», музыкант обращался с просьбой к В. Ф. Одоевскому, чтобы тот уведомил его о времени возможного свидания с Розеном, так как «без него невозможно приступить к делу <...>»².

- 1 Глинка М. И. Записки // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие: В 2-х тт. Том I. Автобиографические и творческие материалы / Под редакцией В. Богданова-Березовского, Л.; М.: Музгиз, 1952. С. 157.
- 2 М.И. Глинка – В.Ф. Одоевскому. Петербург, 2 апреля 1835 г. (?), вторник // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Том II. Письма и документы / Под редакцией В. Богданова-Березовского. Л.; М.: Музгиз, 1953. С. 84.

А еще раньше, в середине марта, в квартире В. А. Жуковского проходили предварительные совместные обсуждения проекта будущей оперы. В «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» упоминается, что 15 марта 1835 года Жуковский отправил Пушкину записку с просьбой прийти в 10 часов вечера на «некоторое совещание», где будут, кроме него самого, Глинка, Одоевский и Розен. Отозвался ли Пушкин на приглашение, присутствовал ли он на встрече с названными литераторами неизвестно. Но с большой долей вероятности можно допустить, что Жуковский созвал добрых знакомцев на встречу для обсуждения в том числе будущей глинкинской оперы и возможном авторе ее либретто³.

Решение принималось не просто.

Известно, что поначалу автором либретто виделся сам Жуковский. Однако, как вспоминал композитор,

занятия не позволили ему исполнить своего намерения, и он сдал меня в этом деле на руки барона Розена, усердного литератора из немцев, бывшего тогда секретарем е.и.в. государя-цесаревича⁴.

Вспомнившееся Глинке получило права неоспоримого утверждения и стало бытовать в исторической памяти поколений как непреложный факт. Но здесь есть некоторые неточности.

Жуковский действительно не смог полностью осуществить свое намерение в отношении глинкинского замысла. Тем не менее его вклад в создание оперы был немаловажным. Он не просто предложил Глинке сусанинский сюжет, но и написал свой вариант будущей финальной сцены (сочинил, в частности, стихи для трио с хором в Эпilogue «Ах, не мне, бедному, ветру буйному» и знаменитого хора «Славься»), и активно участвовал впоследствии в разработке сценографии спектакля.

Однако деятельное, но скромное в своих масштабах участие Жуковского в создании литературного текста оперы объяснялось не только чрезвычайной занятостью поэта как государственного чиновника.

Одоевский писал:

Жуковский был бы готов решиться на этот подвиг, но он лишь чувствовал музыку, – многосложные условия ее техники были ему вовсе ненавистны. Когда ему нравилась какая-либо музыка, написанная на иностранные слова, он переводил

- 3 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 тт. Т. 4 / Сост. Н.А. Тархова. М.: Slovo, 1999. С. 1718–1719.
- 4 Глинка М.И. Записки. С. 156.

их не только прекрасно, но с обычным своим терпением, почти слово в слово, а между тем, русские слова не ладились с музыкой <...>⁵.

К тому же сама задача, выраставшая из особенностей работы Глинки, характера его музыкального мышления, вызывала поначалу у Жуковского (как и у Одоевского) только оторопь и смех. Одоевский вспоминал, что

<...> Михаилу Ивановичу казалось, что написать русские стихи на готовую музыку — сущая безделица. Под влиянием итальянских либреттистов и итальянского языка, он как будто забыл о нашем резком, упорном стихотворном метре, которого невозможно ни вытягивать, ни сокращать подобно итальянскому. В этом деле я мог быть Глинке плохим помощником, ибо никогда в жизни не удавалось мне слепить и пары стихов. Просмотрев одну из чудных его мелодий, я попытался поставить над нотами сильные и слабые ударения, соображаясь с музыкальными намерениями Глинки — вышли метры небывалые, совершенный хаос ямбов, хореев, дактилей, анапестов и проч.

Поехали мы с Глинкой к Василию Андреевичу Жуковскому; когда я показал ему требуемые композитором метры, Жуковский расхохотался своим неподдельным добродушным смехом и принялся тут же вгонять стихи в эту рамку; за недостатком выражений, которые, как говорил Жуковский, в л е з а л и бы в стих, он вставлял для наполнения стопы разные комические слова — мы хохотали до упада <...>⁶.

Другая неточность, закраившаяся в глинкинские воспоминания, состоит в том, что помимо Жуковского и Розена к работе над либретто привлекалось еще двое литераторов.

Первым из тех, кто после Жуковского «пробовался» на роль либреттиста будущей оперы был В.А. Соллогуб — молодой человек из «пушкинского круга», начинающий автор, для которого возможность заявить о себе в достаточно дерзком предприятии могла сулить прекрасные перспективы. Но сотрудничество не состоялось. О причинах писатель вспоминал:

Мы разошлись по поводу второго действия. На мой вопрос, из чего оно будет состоять, Глинка отвечал, что в нем будут польский, мазурка, краковяк и хор. «Помилуйте, — заметил я, — да это не действие, а дивертисмент. Не лучше

5 Одоевский В.Ф. Приложение к биографии М.И. Глинки (письмо к В.В. Стасову) // Глинка в воспоминаниях современников / Под общей редакцией А.А. Орловой. М: Музгиз, 1955. С. 167. При жизни Одоевского письмо не было отправлено Стасову и, соответственно, не было опубликовано. Впервые напечатано под названием «Два письма князя Одоевского» в Ежегоднике Императорских театров, сезон 1892/1893.

6 Одоевский В.Ф. Приложение к биографии М.И. Глинки (письмо к В.В. Стасову). С. 166–167.

ли будет вставить польские личности, придумать какое-нибудь движение, переплести его с крестьянскими русскими нравами и затем заключить самоотвержением Сусанина и спасением царя?..». Но Глинка только усмехнулся. <...> «Ничего не изменю!» — сказал он наотрез. «В таком случае, — отвечал я, — Михаил Иванович, я с истинным огорчением должен отказаться от счастья быть вам полезным»⁷.

Глинка же, описывая в «Записках» историю создания «Жизни за царя», о кратковременном сотрудничестве с Соллогубом вообще не вспоминал: то ли память его подвела; то ли сделанное Соллогубом было столь малó, что не заслуживало, с точки зрения Глинки, серьезного упоминания; то ли весьма дерзкая позиция начинающего писателя была музыканту неприятна, побуждая обойти стороной историю пробного творческого взаимодействия с ним.

Таким образом, Розен явился третьим после Жуковского и Соллогуба возможным кандидатом на написание либретто, и именно третий кандидат оказался самым удачным. Хотя и Розен оставался некоторое время под вопросом. Глинка вспоминал, что ранней весной 1835 года, то есть примерно в то же время, он познакомился с Нестором Кукольниковом.

<...> Познакомили меня, — писал музыкант, — по случаю моей оперы, отрекомендовав его мне, как лучшего в тогдешнее время нашего драматического писателя. Он готов был писать для меня слова, но уехал в Москву, откуда прислал образчик сцены, из которого я увидел, что нельзя было заочно работать, в особенности потому, что большая часть музыки была готова и нужно было под нее подделываться. С другой же стороны, барон Розен ретиво приступил к делу, и из уважения к В.А. Жуковскому мне нельзя было избегнуть его содействия⁸.

И, наконец, еще одна глинкинская неточность, в существенной мере повлиявшая на понимание начала истории работы над оперой: Глинка указывал, что Розен был «тогда секретарем е.и.в. государя-цесаревича»⁹. Именно отсюда пошли многочисленные догадки о дальновидности Жуковского и Глинки, полагавших якобы, что государственная должность, занимаемая Розеном, сыграет положительную роль в дальнейшей судьбе сочинения. Догадки эти переросли со временем в аксиому, сила воздействия которой

7 Соллогуб В.А. Воспоминания // Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л.: Художественная литература, 1988. С. 574–576.

8 Глинка М.И. Записки. С. 165.

9 Глинка М.И. Записки. С. 156.

ощущается до нашего времени¹⁰. Между тем, специалисты, серьезно занимавшиеся биографией Розена, доказали: должность секретаря е.и.в. государя-цесаревича барон занял лишь 20 августа 1835 года. Следовательно, к работе над либретто он приступал, оставаясь в отставке (с чином майора) с военной службы, принятой в 1834 году. Секретарем же к Великому Князю Александру Николаевичу Розен, уже полгода как работавший над либретто, был назначен по ходатайству Жуковского, и не исключено, что не должность стала весомым залогом привлечения Розена к работе над оперой, а работа над амбициозным оперным замыслом послужила побудительным моментом для посредничества Жуковского и, в конце концов, получения Розеном места при Дворе.

Получение этого места обеспечило Розену определенную стабильность, достаток и статус, особенно ощутимые во второй половине 1830-х годов, когда барон, будучи на службе при Дворе, входил в число заметных государственных чиновников и даже (совместно с Жуковским) сопровождал наследника в заграничном путешествии 1838–1839 годов. Но до того, как Розен получил должность, жил он очень трудно. Материальная неустроенность побуждала его печататься в самых разных, порой враждующих изданиях, беспрестанно публиковать сцены из своих трагедий и тексты трагедий целиком, зарабатывая так необходимые ему финансовые средства.

«...усердный литератор из немцев»

Барон Карл-Георг (Егор)-Вольдемар-Фридрих (Федорович) фон Розен (Karl Georg Woldemar Friedrich v. Rosen) (1800–1860) — эстляндский дворянин с родословной, восходящей, по отцу, к X веку. Он принадлежал к одному из зажиточных прибалтийско-немецких (остзейских) родов, которые обосновались в Лифляндии и Эстляндии в XIII веке. Мать барона (урожденная фон Таубе) по своей родовитости не уступала отцу. Но древность родов никогда не была залогом постоянной богатой жизни. Ко времени рождения Георга Розена семья обеднела, и юноша был вынужден зарабатывать на жизнь¹¹.

¹⁰ Восходящая к неточности воспоминания Глинки, эта точка зрения сохранилась до нашего времени, многократно повторяясь в работах как отечественных, так и современных зарубежных исследователей. См., в частности: *Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven and London: Yale University Press, 2007. P. 59.*

¹¹ См. об этом: *Киселева Л. Странный русский писатель барон Розен // Ideologičeskie konteksty russoj kultury XIX–XX vv. i poetika perevoda. Series: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderbände. Ed. by Lea Pild, 2017. С. 63. Дата обращения 10.05.2020.*



Барон Е.Ф. Розен. Литография

Начав с военной службы, двадцатилетний Розен, чьим родным языком был немецкий, стал серьезно изучать русский язык и литературу, сохранив на всю жизнь увлечение русской культурой, русским народным бытом, русской историей. Как свидетельствовал Ю. К. Арнольд, лично знакомый с Розеном, тот обладал глубокими знаниями по истории, археологии и этнографии, серьезно интересовался философией, наследием И. Канта и И. Фихте. Современники упоминали о необычайной начитанности Розена, его осведомленности в античной и западноевропейской (особенно немецкой) литературе, цепкой памяти, позволявшей ему с легкостью обращаться к художественным творениям различных эпох¹². К тому же Розен знал латынь, древне- и новогреческий, прекрасно владел французским языком.

¹² *Вацуро В.Э. Розен Егор Федорович. Статьи для биографического словаря // Вацуро В.Э. Избранные труды. Серия «Классики отечественной филологии». Сост. А. М. Песков; Вступ. ст. С. А. Фомичев, А. С. Немзер, А. Л. Зорин. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 770.*

В пору знакомства с Глинкой Розену исполнилось 35 лет, то есть он был немногим старше музыканта, но творческий опыт его был бесспорно значительно бóльшим, а известность в различных кругах общества — неоспоримо более широкой.

К 1835 году Розен был организатором и издателем альманаха «Царское Село» (совместно с Н. М. Коншиным¹³, СПб., 1830), издателем литературного альманаха «Альциона» (три выпуска которого вышли в 1831–1833 годах в Санкт-Петербурге). Вес созданных Розеном литературных журналов был велик не только у читающей, но и у пишущей публики: в них печатались А. С. Пушкин, А. А. Дельвиг, Е. А. Баратынский, М. Д. Деларю, Ф. М. Глинка, О. М. Сомов и ряд других литераторов. Издавал свои работы и сам Розен. Он был автором многочисленных статей и «камерных» литературных произведений, создателем исторической драмы в стихах «Россия и Баторий» (1833).

Пушкин воспринимал Розена и его сочинения с симпатией. Доброжелательно относился к творчеству барона и П. А. Вяземский, отмечавший его «замечательное [литературное] дарование»¹⁴. С огромным уважением писал о Розене В. Ф. Одоевский; В. К. Кюхельбеккер ценил его переводы, стихи, но прежде всего трагедию «Россия и Баторий». Безусловным сторонником творчества Розена был и Н. В. Кукольник.

Мнение столь значительных личностей побуждает внимательнее рассмотреть деятельность барона Розена и глубже проанализировать характер его сотрудничества с Глинкой в пору работы над либретто оперы «Жизнь за царя».

«...мученик композитора»¹⁵

Создание либретто стало для Розена делом очень сложным и, вполне возможно, поначалу было далеко не в радость: существует версия, основанная на воспоминаниях дочери Розена, согласно с которой написанием либретто барон занялся, исполняя волю Николая I. Именно Император выразил пожелание, чтобы Розен создал ли-

13 Николай Михайлович Коншин (1793–1859) — поэт, переводчик, бывший ротный командир Нейшлотского пехотного полка, в котором служил Е. А. Баратынский. В 1830-е — правитель канцелярии главноуправляющего Царского Села.

14 П. А. Вяземский называл Е. Розена «ревельско-русским поэтом с талантом». См.: [Вяземский П. А.] Остафьевский архив князей Вяземских. Т. III. СПб., 1899. С. 279.

15 «Автор оперной поэмы или, как говорят итальянцы, libretto, есть мученик композитора» (Н. А. Некрасов).

бретто оперы в «народном духе», хотя «сам барон не хотел и не думал попасть в либреттисты»¹⁶.

Это вполне может быть реальностью. Император был знаком с творчеством Розена: ему нравилась драма «Россия и Баторий», и Николай I даже лично рекомендовал внести в текст изменения (в основном в связи с тем, что среди действующих лиц имелись царственные особы), чтобы подготовить ее к сценическому воплощению. Известно, что пьеса по замечаниям Императора и с помощью Жуковского была переделана Розеном и переименована в «Осада Пскова» (1834).

Трагедия была поставлена на императорской сцене (1 октября 1834), но успеха не имела. И с этой точки зрения данная Розену рекомендация Императора написать либретто для оперы в «народном духе» вполне могла быть обусловлена желанием Николая I предоставить барону еще один шанс.

Более понятными в этом случае становятся и причины, по которым Розен, никогда не писавший либретто, согласился на столь непривычную для себя работу, оказавшись, по сути дела, заложником императорской воли. Идея Жуковского о привлечении Розена к созданию оперы, конечно, могла заинтересовать барона, но все же не настолько, чтобы, оставив все свои дела, он бросился помогать Глинке. Тем более, что в 1835 году Розен как раз закан-

16 Иванов М. М. Музыкальные наброски // Новое время. 1900. 18 декабря. В работе М. Фроловой-Уокер отмечается, что Розену «было дано разрешение написать» либретто. Однако детальнее это утверждение не поясняется и не аргументируется. Возможно, исследователь располагает сведениями, которые пока не вошли в научный обиход. См.: Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. P. 59.



Е. Розен «Осада Пскова» (первое издание)

чивал две трагедии в стихах: «Петр Басманов» и «Дочь Иоанна III»; обе были опубликованы в том же году¹⁷.

Если согласиться с тем, что Николай I действительно высказывал пожелание, чтобы Розен принялся за либретто, многое встанет на свои места.

Известно, что совместная работа Глинки и Розена шла трудно. В основном противоречия возникали в связи с явным пристрастием литератора к архаическим формам выражения, породившим ту стилистическую эклектику, о которой Глинка вспоминал годы спустя. Приводимый Глинкой пример получил впоследствии широкую известность; потомки часто цитировали его вне связи с историческим контекстом, что приводило к предсказуемым оценочным коннотациям.

В «Записках» Глинка вспоминал:

<...> мне показались не совсем ловкими стихи из *квартета*:

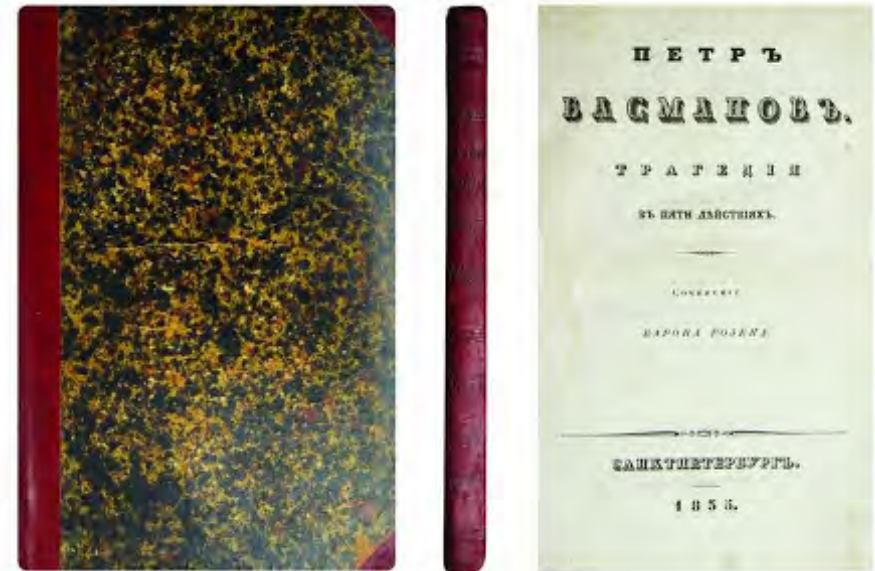
Так ты для земного житья
Грядущая женка моя etc

Меня как-то неприятно поражали слова: *грядущая*, славянское, библейское даже, и простонародное *женка*; долго, но тщетно бился я с упорным бароном, убедить его в справедливости моего замечания возможности не было, он много говорил с жаром, причем тощее и бледное лицо его мало-помалу вспыхивало ярким румянцем. Прение наше окончил он следующим образом: «*Ви нэ понимает, это сама лутший поэзия*»¹⁸.

Слог Розена, бесспорно, вызывал вопросы, и о причинах, по которым барон упорно его придерживался, речь еще впереди. Здесь же только отметим, что архаизмы литературного текста, ставшие основанием для скептических воспоминаний композитора, не были свидетельством взаимного непонимания музыканта и либреттиста. Споры же, если и происходили, то в большинстве случаев из-за

17 По поводу «Дочери Иоанна III» было заведено большое делопроизводство, из анализа которого выяснилось, что Николай I не только разрешил играть трагедию, но и расширил цензурные возможности при постановке исторических пьес. Как явствует из распоряжения министра Императорского двора директору императорских театров, сам император позволил «впредь принимать Драмы или Трагедии, но не Оперы, в коиx выводяю на сцену Российские Цари до Царствования Романовых, исключая однако ж Святых, как то Александра Невского и других» [РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 7802. Л. 1]. См. об этом: *Киселева Л.* Язык сцены и язык драмы в имперском идеологическом строительстве 1830-х годов // Лотмановский сборник, 4. М.: ОГИ, 2014. С. 295–296. Этим серьезным послаблением отечественное театральное искусство должно быть благодарно именно Розену.

18 *Глинка М. И.* Записки. С. 158.



Е. Розен. «Петр Басманов» (первое издание)



Е. Розен «Дочь Иоанна III» (первое издание)

различного отношения к русскому языку. Причем не столько от его незнания Розеном, сколько от той эстетической позиции, которая была характерна для системы взглядов барона. Но, повторю, к этому еще предстоит вернуться.

«Первоначальный план» и его назначение.

Возвращаясь мысленно к истории работы над своей первой оперой, Глинка подчеркивал, что именно он, а не Розен, был автором ее общего плана, и план этот, «опередив» воображение «прилежного немца», был создан «вдруг», «как бы по волшебному действию», оставшись впоследствии принципиально неизменным.

До нашего времени, как известно, дошла лишь часть глинкинского плана будущей оперы. Остальное, похоже, безвозвратно утеряно. Но и сохранившиеся материалы дают представление о характере работы Глинки над вызревающим замыслом. Хотя представление это требует определенных пояснений.

Не претендуя на полноту решения подобной задачи, выделю главное.

Прежде всего — об очередности и характере работы Глинки с Розеном. Аксиомой стало признание того, что еще не имея четкого представления о том, кто же возьмет на себя роль либреттиста, Глинка активно работал над музыкальной составляющей будущего сочинения. Пометы о том, что музыка в ряде случаев «уже готова», номер «не сделан, *mais est ébauché* (фр.: «но набросан») и материалы для него имеются»¹⁹, определения того, каким должен быть характер готовящейся музыки, то и дело встречаются в глинкинском плане. Отсюда делался «бесспорный» вывод: будущему либреттисту оставалось, следуя за Глинкой, «всего лишь» «подкладывать» слова под музыкальный текст, идя за указаниями композитора.

Но совершенно права Е. Фролова, замечая:

Указанный план предназначался для либреттиста, которому только предстояло приступить к работе, и, несмотря на то, что у Глинки на тот момент

уже были заготовлены отдельные фрагменты музыки, опера как целостное музыкальное произведение пока еще не была реализована²⁰.

Так, для музыканта оставалось исходно неясным окончание первой части. Будет ли она заканчиваться общим финалом или арией? Ответ на этот вопрос Глинка в своем плане обходил, отдавая его решение «на произвол автора слов». Смутно представлялся ему и финал третьей части (поляки в доме Сусанина и события, перевернувшие жизнь семьи). Как отмечал Глинка в плане: «номер отдаю на произвол сочинителя слов». Подобные пометы могут означать лишь одно: музыка Глинки далеко не всегда опережала текст либреттиста, композитор принимал возможность активного участия «автора слов» в создании произведения. Причем не только на уровне «проходных эпизодов», но и серьезных сцен, о чем если и говорилось впоследствии, то с явной неохотой, а то и вовсе умалчивалось.

Если же в целом проанализировать глинкинский план создаваемой оперы как имманентный творческий набросок, станет ясно, что поначалу композитор был не слишком оригинален в своих наметках драматургии будущего сочинения. По существу он двигался сообразно со сложившейся к тому времени традицией разработки отечественных исторических драм: мирный быт поселян — семейная картина — вторжение враждебной силы (отряда поляков)²¹...

Но очевидно, что уже в первоначальной разработке замысла Глинка большое внимание уделял эффектным столкновениям противоположных начал, способным переключать эмоциональные состояния с одного полюса на другой. Можно предположить, что именно такой принцип виделся композитору основной движущей силой драматического действия и залогом напряженного музыкального развития. Именно потому для него столь важной становилась, в частности, достаточно подробная проработка плана будущей первой сцены Сусанина с поляками в «хижине» (Глинка) — «труднейшего номера», как писал сам композитор.

¹⁹ Здесь и далее «План оперы Иван Сусанин» Глинки цит. по: План первых трех действий оперы «Иван Сусанин» // Михаил Глинка. Автобиографические и творческие материалы / под ред. В. Богданова-Березовского. Л.-М.: Госмузизд., 1952. С. 305–314; текст либретто Е. Розена цит. по: Жизнь за царя. Опера в трех действиях. Сочинение Барона Розена. Музыка М. И. Глинки. СПб., 1836. Сверка по совмещенной публикации двух источников в кн.: Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. Книга 1. М.: Музыка, 1987. С. 301–305.

²⁰ Фролова Е. В. Берлинский архив М. И. Глинки. М.: Композитор, 2006. С. 11.
²¹ Отсутствие материалов по дальнейшей разработке Глинкой плана оперы не позволяет судить, какими виделись композитору характер разрешения конфликта и финал сочинения.

Глинкинские «эффекты» и оперная реальность

О четкой приверженности Глинки идее постоянного сопряжения контрастных положений и эмоций говорит общая логика построения первой части. В своем плане композитор намечал:

<...> по окончании арии [Антониды] Сусанин является с пасмурным челом и, обращаясь к Антониде и ее подругам, говорит, что они веселятся, когда отечество стонет от иноплеменных, что теперь не до свадьбы и т. п., и этими словами **нарушает veselostь** (здесь и далее выделено мной – С. Л.) девушек. – Антонида грустит и плачет <...>

Или:

№12. Свадебный хор для женских голосов в 5/4. Его пропоют 2 куплета; в половине 3-го он **прервется внезапно** при виде лежащей Антониды <...>

№14 Финал. После второго куплета **внезапно появляется** жених со свитой, то есть приятелями и т. п.

В большинстве случаев Розен сохранял драматургические идеи Глинки. Так, после заключительных строк Рондо Антониды (явление 2): «Праздник у ворот! / Ждет венец, и пир веселый ждет!» первые реплики Сусанина, обрисованные в глинкинском плане как связанные с выходом героя, появляющегося «с пасмурным челом». Обращаясь к Антониде и ее подругам, он говорит, что «они веселятся, когда отечество стонет от иноплеменных, что теперь не до свадьбы и т.п.», в тексте Розена уложено в одну фразу, полностью отвечающую идее Глинки: «Что гадать о свадьбе, — / Свадьбе не бывать! <...>».

Для свадебного хора (в размере 5/4) Розен, как и требовалось композитору, сочинил два полных куплета и один неполный, прерываемый при входе девушек в избу, где Антониде, убитая горем, не может прийти в себя после ухода отца.

Первую сцену Сусанина с поляками Глинка также намеревался построить, активно используя в ней «эффекты». Композитор планировал разбить ее на четыре эпизода («разложить на части»), обладающие определенной музыкальной характеристичностью и «темповой логикой»: темпы каждого следующего эпизода должны были идти по нарастающей, достигая кульминации в последнем, четвертом эпизоде («Антониде догадывается об опасности»), выражавшем тревожную взволнованность героини («*agitato* / ускорение темпа»), после чего, по контрасту, следовала бы «музыка тихая и жалобная», продолжающаяся «еще несколько времени».

В пожеланиях к либреттисту Глинка подчеркивал необходимость сократить здесь вербальный ряд едва ли не до минимума, а роль Сусанина, вообще, написать как можно проще, ибо сила уже необходимо должна произойти от самого положения. – Ответы его полякам (по моему мнению) должны быть кратки и сильны – и чем будут кратче, тем удобнее для музыки, которая будет не речитатив, но характерное пение *non motivé* (фр.: без мелодии).

Таким образом, исходно Глинка намеревался создать здесь относительно небольшую сцену, развиваемую по определенным принципам и не предполагающую внутренних остановок, делящих ее на законченные (замкнутые) эпизоды. По замыслу композитора сцена должна была быть почти речитативной, с характерным пением *non motivé*. Понимая всю спорность предлагаемой интерпретации глинкинских намерений, все же решусь предположить: композитор мысленно двигался здесь к созданию сквозной речитативной сцены, желательно на прозаический текст, предвосхищая эксперименты А. С. Даргомыжского и его почитателей. Путь к достижению замысла он видел в использовании «эффектов», насыщающих музыкальное развитие драматическими сломами. В первой сцене Сусанина с поляками Глинка планировал два таких «эффекта»:

1 effet. *Ce contraste est d'un grand effet musical* (фр. Это противопоставление представляет собой в музыкальном смысле большой эффект), – отмечает Глинка на полях описания будущего эпизода, в котором «Сусанин говорит: разве золотом можно искупить проклятие, а почестями – бесславие за измену? и т. п. Поляки (хором, под мазурку же) грозят убить его; – он остается неустрашим и беззаботно или продолжает занятия, или что найдет сделать лучше <...>

2 effet. Но вот Сусанину приходит в голову мысль «что враги могут избрать другого путеводителем; он решает жертвовать собою для спасения царя и отечества – с притворною радостью говорит, что обещания [зачеркнуто неразборчиво написанное] их обольстили его. Между тем дочь догадывается или, лучше, предчувствует опасность родителя, умоляет его не ходить на погибель. Он увещевает, поляки смущаются.

Он говорит им, что немудрено, что она в страхе, видя в первый раз воинов и т.п. Сам же слегка, но отталкивает ее; и наконец, когда он уходит с поляками и наскоро благословляет, сие благословение как удар поражает. Она упадет на лавку <...>

Текст Розена, опубликованный в первом издании либретто, свидетельствует о том, что литератор, прислушавшись к пожеланиям Глинки, внес, все же, в исходный замысел немалые изменения, сделал все возможное для того, чтобы сцена сделалась традиционной, с ха-

рактерным пением avec des motifs prononcés (фр.: «с выраженными мотивами»).

Расширив угрозы поляков до большого самодостаточного эпизода, предшествующего намерению врагов подкупить Сусанина, и вынеся основной «эффект» (*1 effet*) за пределы сцены непосредственного «торга» поляков с Сусаниным, Розен, по сути дела, лишил ее исходно задуманного композитором новаторства, сделав ее более «оперной», привычной и понятной публике. Тем же путем пошел либреттист и работая над ответами Сусанина. Первоначальная идея Глинки дать Сусанину только «краткие и сильные» реплики не была воплощена в жизнь. Разрастающийся масштаб сцены диктовал свои условия. Введение небольшого сольного эпизода Сусанина, притворяющегося, что он соглашается на посулы, увеличило протяженность реплик героя, создав предпосылки к тому, чтобы речь Сусанина, мелодизируясь, обрела большую «оперность». И Глинка на это согласился. Во всяком случае, музыку он писал в соответствии с розеновской версией сцены.

Разработка второго «эффекта» (*2 effet*) оказалась ближе к первоначальному плану: сцена прощания Сусанина и Антонида практически полностью уложилась в те представления, которые существовали у Глинки в начале работы. Розен, следуя плану Глинки, создал диалог:

Поляки: Что с нею? о чем эта девица плачет?

Что это прощание горькое значит?

Сусанин: То дело девичье: она

Приходом вашим смущена.

Но от этого эпизода Глинка отказался, и в партитуре он отсутствует.

Идеология превыше всего?

Ключевая сцена оперы — сцена Сусанина с поляками в лесу — также была, по словам Глинки, исходно намечена в плане (напомню, что до нашего времени эта часть плана не дошла), но, в отличие от многих других сцен, как свидетельствовал сам Глинка, ее развитие «вполне принадлежит барону Розену»²².

Сохранилось несколько вариантов созданного Розеном текста сцены Сусанина с поляками в лесу. Наиболее известны: автограф либреттиста с пометками композитора, текст первого печатного либретто и словесный текст двух рукописных

22 Глинка М.И. Записки. С. 162.

партитур²³. Они незначительно отличаются друг от друга. Но изменения все же есть, что свидетельствует об упорной работе авторов едва ли не до момента подготовки оперы к премьере.

Как известно, сцена Сусанина с поляками в лесу была написана Розеном с такой силой и убедительностью, что Глинка испытывал истинный ужас, вживаясь в положение своего героя.

В «Записках» он вспоминал:

Сцену Сусанина с поляками я писал зимою; всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже²⁴.

О практически полном удовлетворении Глинки первоначальной версией вербального текста сцены говорит прежде всего то, что текст этот был минимально изменен композитором, дописавшим в розеновский автограф лишь последние строки (от слов Сусанина: «Туда завел я вас...» до завершающей реплики Поляков: «Изменник! Погибни / Стократною мукой!»). Очевидно, этот факт был особенно важен для композитора, специально отметившего чернилами на полях: «*C'est à Michel Glinka*»²⁵.

Незначительные изменения были внесены и в розеновский текст первого издания либретто. Так, в рукописной партитуре скорее всего по цензурным причинам из партии Сусанина были исключены строки: «Я видел во сне: / В заре, как в огне, / Святая Русь с своим царем / Кипела славным торжеством»²⁶. Менее очевидны причины,

23 Печатное либретто остается общедоступным, либретто с пометками Глинки приведено в кн.: Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка. Книга 1. М.: Музыка, 1987. С. 301–376. Помимо автографа рукописи партитуры (ОР РНБ, ф. 190, № 1, 2), существует, как известно, авторизованная копия полной партитуры, описанная Ф.И. Вестфалем (между 1853-м и 1856 годом) и хранящаяся в Берлинской государственной библиотеке. См. об этом: Фролова Е.В. Берлинский архив М.И. Глинки. М.: Композитор, 2006. В этом тексте есть пометы Глинки, он дан в русском варианте, а также в переводе на немецкий язык, но его связь с автографом достаточно опосредована. Имя автора перевода не установлено. В силу целого ряда причин непосредственное знакомство с данным источником пока не состоялось. Известны также «балакиревская» копия, копия Петербургского театра и «энгельгардтовская» копия. Сверка текстов Розена по ним — задача дальнейшего исследования.

24 Глинка М.И. Записки. С. 162.

25 В печатном либретто этот текст приводится уже без ссылки на авторство Глинки.

26 Строки, включенные в либретто, в рукописном варианте сцены давались в следующем варианте: «Я видел во сне: / В заре, как в огне, / Стояла цель святым крестом / Стояла цель моя копьём...». Цит. по: Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка. С. 372.

по которым в рукописной партитуре были исключены, к примеру, строки хоровой реплики поляков: «Он спит — он невинен! / Когда б нас провел, / То знал бы, что будет! Пред верною смертью / Не спится!» — «Притворство!»²⁷. Возможно, это вызывало определенные трудности, справиться с которыми Глинка посчитал нецелесообразным, попросту исключив эпизод.

Но это все частности, которые не заслоняют главного: Глинка и Розен сходились в понимании характера трактовки сцены. Оставляя в стороне многочисленные варианты интерпретации события, равно как и споры о его достоверности/недостоверности, создатели оперы были единодушны в своей ориентации не столько на исторические изыскания и летописные свидетельства, сколько на имевшиеся к тому времени художественные тексты, которые, как справедливо утверждает Л. Киселева, и сыграли в ту пору «основную роль в формировании сусанинского мифа»²⁸.

Отходя от утвердившейся еще со времен Шаховского—Кавоса счастливой развязки сюжета²⁹, Глинка и Розен в работе над сценой Сусанина с поляками в лесу останавливались на модели, заданной, как считалось долгое время, думой Рылеева (1822): ужасная гибель героя как залог спасения первого царя из дома Романовых.

«Умри же! — сарматы герою вскричали,
И сабли над старцем, свистя, засверкали! —
Погибни, предатель! Конец твой настал!»
И твердый Сусанин, весь в язвах, упал!
Снег чистый чистейшая кровь обагрила:
Она для России спасла Михаила!³⁰

Однако связь сочинения Глинки и Розена с думой Рылеева не столь прямолинейна, как это когда-то казалось.

Примерно с 1810-х годов (времени создания и постановки оперы Шаховского—Кавоса) интерпретация образа Сусанина постоянно

- 27 Строки, включенные в либретто, в рукописном варианте сцены давались в следующем варианте: «Он спит — так он невинен! / Да, / Когда б он нас провел, то знал бы / Чему чего не миновать / И — право — перед верною смертью / Не спится!». Цит. по: *Левашева О.Е.* Михаил Иванович Глинка. С. 370.
- 28 *Киселева Л.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // *Лотмановский сборник*, 2. М.: ОГИ, 1997. С. 280.
- 29 «Анекдотическая опера» «Иван Сусанин», переименованная впоследствии в «народную оперу», имела в свое время грандиозный успех и продолжала ставиться до 1830-х годов.
- 30 *Рылеев К.Ф.* «Иван Сусанин» // *Рылеев К.Ф.* Думы / Изд. подготовил Л.Г. Фризман. М.: Наука, 1975. Серия «Литературные памятники». С. 100.

дрейфовала между пониманием его как «простолюдина», счастливо обманувшего «супостатов» (восходя, в конечном счете, к архетипической коллизии простака, обведшего вокруг пальца черта), и как «строительной жертвы», положенной в основание новой династии и новой русской истории»³¹. И Розен, и Глинка, несомненно, склонялись ко второму варианту. «Поэзия русского патриотизма» (А.Н. Серов) была им равно близка, и в этом они выступали несомненными единомышленниками³².

Такое понимание сцены давало либреттисту возможность реализовать себя в роли «национального идеолога», каковую он примерял на себя еще за несколько лет до начала работы над оперой, создав ряд драматических произведений, посвященных истории России. В них Розен упорно развивал свою концепцию святой Руси, во главе которой стоял богоизбранный и потому идеальный монарх, окруженный и поддерживаемый преданным ему идеальным народом. И монарх, и народ в его представлении были едины в своей идее жертвенного служения Богу и Отечеству, и преданность этой идее сознавали высшей жизненной ценностью.

Судя по результату, Глинка не только принял, но и поддержал такую трактовку событий.

И в этом нет ничего удивительного. И он, и Розен исходили в данном случае из определенного стереотипа восприятия и трактовки мифа о подвиге Ивана Сусанина, суть которого сводилась к тому, что спасение избранного царя выступает художественной метафорой идеи спасения Отечества и, следовательно, залога могущества преобразенной державы³³.

- 31 *Киселева Л.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет). С. 281.
- 32 Не исключено, что к их творческому союзу присоединился и Жуковский. Выбрав для Глинки народно-патриотический сюжет, он нацеливал создателей оперы на то, что новое сочинение должно продемонстрировать возможность благонамеренной, проправительственной и художественной интерпретации патриотической темы, способствуя тем самым формированию канона русского национального искусства. И потому Жуковский, думается, просто не мог стоять в стороне от решения характера ключевой сцены будущего произведения.
- 33 *Е.В. Лобанкова*, проанализировавшая характер работы Жуковского над первым куплетом заключительного хора оперы (на основании фотокопии автографа), справедливо обращает внимание на то, сколь тщательно прорабатывалась поэтом монархическая риторика вербального текста. См.: *Лобанкова Е.В.* Национальные мифы в русской музыкальной культуре. От Глинки до Скрябина. Историко-социологические очерки. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова; И. Д. «Галина скрипит», 2014. С.73.

Насколько самостоятельны были композитор и либреттист в такой интерпретации подвига Сусанина сказать сложно. Многие исследователи полагают, что авторы настраивались на толкование сцены, учитывая советы Жуковского, роль которого в создании сочинения, как справедливо отмечается в современных исследованиях, «<...> отнюдь не ограничивалась дружеской поддержкой <...>, это было именно концептуальное участие в формировании идеологии национальной оперы <...>»³⁴.

Обсуждавшаяся в кругу единомышленников ключевая для смысла оперной концепции сцена Сусанина с поляками в лесу, повторю, намеченная Глинкой, но развитие которой «вполне принадлежало барону Розену», должна была предельно полно способствовать достижению поставленной цели: такому истолкованию сусанинского сюжета, чтобы создание Розена / Глинки / Жуковского оформилось в государственный миф с большим идеологическим потенциалом.

Очевидные сложности и неочевидные обстоятельства

О том, как конкретно развивалось сотрудничество Розена и Глинки вспоминал В.Ф. Одоевский:

Вот как оно происходило: я брал мелодию Глинки, одноголосную, или многоголосную, и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы, словом, обращаясь с ним, как с редким нежным цветком, где дорог каждый лепесток, каждый пестик, каждая пылинка.

По этим метрам и по данной мысли, выраженной музыкой, барон Розен написал большую часть стихов, находящихся в опере; некоторые только сцены были написаны им прежде музыки. Помню, чего стоила песня Вани: «Как мать убили», где музыкальный акцент приходится на слабой (краткой) половине такта, а музыкальный период состоит из двух отделений, одного четного (4) и другого нечетного (3)[³⁵]. Прибавлю к этому певческие прихоти композитора: иную фразу он находил необходимым начать на гласной *a*, другую – на гласной *o*, здесь надобно было вынуть несколько согласных, один стих сократить, другой продолжить и пр., и т. п.³⁶

³⁴ Киселева Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет). С. 280.

³⁵ Как отмечают редакторы отрывка из письма Одоевского Стасову, критик «ошибся в порядке построения песни Вани (сначала следует тритакт, затем четырехтакт)»: Глинка в воспоминаниях современников. С. 375.

³⁶ Одоевский В.Ф. Приложение к биографии М.И. Глинки (письмо к В.В. Стасову).

Примерно так же вспоминал о требованиях Глинки к тексту либретто Соллогуб:

Не запомню я наверно, но, кажется, Одоевский свел меня с Глинкой для сочинения оперы. Сюжет был уже избран — «Жизнь за царя». К немалому моему удивлению я узнал, что сценарию было составлено и что даже музыка была большею частью написана, хотя без слов. Глинка нуждался только в человеке, который бы прибрал слова к готовой музыке.

Для либреттиста, хотя и неопытного, задача была далеко не лестная. <...> Тем не менее я ставил себе за великую честь быть сотрудником человека, который уже почитался надеждою русской музыки. О плане другой оперы Глинка ничего слышать не хотел, а просил только подписывать под нотами слова. Я написал очень плохо первые два хора, а потом арию Антонида, причем Глинка замечал: «Пишите, что хотите, только чтоб под высокими нотами всегда было *a* или *i*». <...>. Сотрудничество с Глинкой продолжалось, впрочем, недолго³⁷.

Здесь важно подчеркнуть: сложным в работе с литератором было не только то, что часто словесный текст должен был писаться на уже существующий музыкальный, но то, что наряду с собственно музыкальным текстом Глинка писал текст фонетический, гласными формируя стихотворную строку³⁸. «Для композитора, — справедливо подчеркивает Е. Фролова, — гораздо более важным был фонетический ряд, нежели логический смысл слов <...>»³⁹.

Он, продолжим мысль исследователя, создавал таким образом своего рода фонетическую канву, к которой, теоретически, могли быть приложены любые слова⁴⁰. Недаром Асафьев писал о том, что Глинка мог бы уступить при выборе того или иного слова, пусть «корявого», но не мог безразлично относиться к А, О, И, Е, то есть к смысловым нюансам вокализации! Ведь так понятно из диалектологии языка, что говор с преобладанием А или О определяет существенное качество интонации. А в ораторской речи, в поэзии и в вокальной музыке процесс вокализации становится явлением смысла⁴¹.

³⁷ Соллогуб В.А. Воспоминания. С. 574–575.

³⁸ В пору работы над «Жизнью за царя» Глинка в своем слышании мелодики текста в чем-то сходилась со звуковыми опытами К. Батюшкова, чье знаменитое «Эвоз! и неги глас» (стихотворение «Вакханка») потрясло в свое время русскую поэзию, побудив Пушкина, восхищенно следуя музыке стиха, записать на полях батюшковской рукописи: «Звуки италянские» (замечание Пушкина на полях элегии «К другу» по поводу строки «Любви И очи И ланИть!»). В этот спонтанный отклик поэт вложил всю глубину своего слышания красоты совершенной итальянской мелодии.

³⁹ Фролова Е.В. Берлинский архив М.И. Глинки. С.12.

⁴⁰ Что, в конечном счете, и произошло, когда на музыку Глинки было положено новое либретто Городецкого.

⁴¹ Асафьев Б.В. Глинка. М.: Музгиз, 1947. С. 142.

С этой точки зрения с уверенностью можно сказать: метод работы Глинки лежал в совершенно иной плоскости, нежели тот, который определил характер исканий его творческих наследников, композиторов-шестидесятников. Слово как таковое Глинке было необходимо лишь в качестве опорного ориентира. Не более того.

Фонетическая же специфика такого слова представляла для композитора особый интерес. Современные исследователи, развивая сказанное когда-то Асафьевым о гласных как о «смысловом курсиве» вокального произведения и пристально анализируя характер работы Глинки над «фонематическом “сюжетом”» оперы, убедительно доказали, что роль такого курсива

в формообразовании оперы весьма значительна. Он пронизывает все слои музыкально-сценического действия, способствуя его «артикуляции» – выявлению внутреннего и внешнего планов, узловых точек и авторских акцентов. Наконец, на основе курсивных гласных складывается собственно интонационно-фонетический сюжет (выделено автором – С. Л.)⁴².

Лексика либретто формировалась в тесной связи с фонематическим сюжетом. Ее фонетический состав напрямую соотносился с «курсивными гласными», намечаемыми Глинкой для либреттиста. Это была невероятно трудная задача, и Розен с ней полностью справился. Как справился он и с другим.

Судя по глинкинским наметкам, для композитора необычайно важна была не только фонетическая, но и метроритмическая составная музыки. Пожалуй, в ряде случаев даже больше, чем фонетика вербального ряда.

Так, уже в исходном плане будущего сочинения Глинка отмечал, что в эпизоде первой встречи Сусанина с отрядом поляков

хорош был бы размер U-UU-UU-UU-
U-UU-UU-U-U
то есть
Когда легковерен и
молод я был, Гречанку
младую я страстно любил

И Розен, поняв поставленную задачу, отлично справился с ней, почти точно следуя «размеру», означенному Глинкой:

Поляки:

Москаль! Нам не нужно твое
хлебосолюство,
Не нужно тебе никуда посылать!
Ты знаешь, где царь. Проводи же
посольство
Не любим наказы свои повторять.

Или, с некоторыми «сбоями»:

Ну, ну! нам болтанье твое
надоело,
Иди, пред собой лишь прямо
смотри!
Нас ведать твое ли холопское
дело?
Сейчас проводи нас к жилищу царя!

Разрабатывая сцену сироты, которая должна была выражать «тихую и беззаботную жизнь и благодарность благодетелю <...>», Глинка отмечал:

Сей номер, выражающий тихие и сладкие чувства семейственного счастья, должен непременно быть написан русским размером, в подражание старинных песен

В тексте, написанном Розеном:

Как мать убили
У малого птенца,
Остался птенчик
Гол и гладен в гнезде [эта строка в партитуре зачеркнута]
Соловушка узнал,
И жаль ему бедняжки:
Ко птенчику летит
И крылышками греет,
И кормит, и лелеет! <...>

Глинка полагал, что в романсе Антонида будет два куплета, в каждом по 8 стихов следующего размера:

«Не осенний частый
дождичек
Брызжет, брызжет сквозь
туман»

⁴² Ефимовская Е. «Варварские стихи» или «одушевленное слово»: еще раз о либретто «Жизни за царя» // Музыкальная Академия. 2004. № 2. С. 6.

По всей вероятности, нередко в ходе работы над оперой происходило уточнение и развитие исходного посыла. К примеру, в печатном либретто Розена первоначальный замысел Глинки, предполагавший уложить романс Антонида в 16 стихов, сохранился. Но два куплета по восемь стихов были преобразованы в четыре по четыре, между которыми были вставлены реплики хора, что позволило перевести сцену из монологической в диалогическую, придав ей бóльшую, чем это исходно представлялось Глинке, динамику:

А н т о н и д а :
Не о том скорблю, подруженьки,
Я горюю не о том,
Что мне жалко воли девичьей,
Что оставлю отчий дом!
Х о р :
Ты скорбишь не о том?
Так скажи нам, о чем?
А н т о н и д а :
Нас постигло горькое горе,
Убила черная судьба:
Было враги у нас,
Взяли отца сейчас!
Х о р :
Как! Поляки сейчас
Взяли отца у вас! <...>

Конечно, работу Розена облегчало то, что Одоевский «выставлял» ударения на нотах для того, чтобы «дать метру какой-нибудь возможный образ». И, как вспоминал Одоевский, «все метрические трудности послушно гнулись под искусною рукою поэта», в результате чего

несмотря на все стеснительные условия, в которые он [Розен] был поставлен композитором, в стихотворении «Жизни за царя» [есть] не только счастливые стихи, но целые прекрасные тирады⁴³.

Однако успешное решение поставленной задачи давалось Розену непросто. Глинка писал о том, что Розену приходилось выполнять сложную работу:

бóльшая часть не только тем, но и разработки пьес были сделаны, и ему надлежало подделывать слова под музыку, требовавшую иногда самых странных размеров.

Многое представлялось Розену непонятным, неприемлемым, нелогичным, что он, собственно говоря, и не скрывал.

Вспоминая о ходе работы с Розеном, Глинка отмечал, какое в либреттисте проявлялось «необыкновенное упрямство, «когда <...> размер и мысль не подходили к музыке». «Пиит», по словам музыканта «каждый свой стих защищал с стоическим геройством».

Об этом бесконечно напоминали впоследствии все те, кто знакомился с историей создания «Жизни за царя», изложенной в глинкинских «Записках». Но мало кто вспоминал и другое: сам Глинка был упрям не менее, чем Розен.

Он был нетерпелив и упрям, не допускал ни порицания, ни возражения, ни даже критики, — вспоминал Соллогуб. — <...> был честолюбив и самолюбив до крайности <...> [Мейербер, к примеру,] обладал тем огромным достоинством, которого у Глинки не было, — то есть терпением⁴⁴.

«Поведение Глинки, — подчеркивает Е. Фролова, — запечатленное в переписке и воспоминаниях, наглядно демонстрирует, что в делах, касающихся искусства, он был крайне честолюбив (следует вспомнить про знаменитые “ухищрения злобы”), настойчив, своенравен и упрям; имел на все собственное мнение и никогда не уступал советчикам, если их указания противоречили его представлениям о творчестве»⁴⁵.

Можно только предполагать, какие страсти разгорались в столкновении упрямцев, трудившихся над созданием своего первого оперного сочинения.

«Прения» по существу

Спору нет: стараясь сохранить глинкинскую фонетику, следуя за Глинкой в поисках метроритмических соответствий текста музыке, Розен нередко подбирал слова, не входившие в активный словарный запас представителей просвещенного русского общества его времени. Но в этом смысле Розен не был уникален. Русской поэзии той поры были знакомы не только стилистические взлеты, гармония и совершенство пушкинской поэтической строки. Достаточно напомнить строку из уже упомянутой думы Рыльева: «И твердый Сусанин, весь в язвах, упал!».

⁴³ Одоевский В.Ф. Приложение к биографии М.И. Глинки (письмо к В.В. Стасову). С. 167–168.

⁴⁴ Соллогуб В.А. Воспоминания. С. 578.

⁴⁵ Фролова Е.В. Берлинский архив М.И. Глинки. С. 11.

В случае с Розеном знакомство с русским языком и русской культурой в пору, когда он был уже вполне сложившимся человеком, привело к интересному результату. «Языковый неопит», он страстно полюбил русский язык, но язык «старый», не замутненный «европейскими примесями», сохранивший остроту и прямоту ушедшей традиции. Именно такой язык, со всеми его архаизмами, «странными» сравнениями, не всегда понятными уподоблениями и ассоциациями, виделся и толковался им как подлинный язык русского народа. Именно такой тип изложения мысли — с многочисленными повторами, параллелизмами, недоговоренностями, «пробрасываниями» суждений — воспринимался Розеном как характерный для подлинно народной речи. Это был особый «розеновский фольклоризм», относящийся к тому типу, который специалисты называют сегодня «внешним». Конечно, во многом он перекликался с известными в обществе языковыми экспериментами шишковистов и, позднее, «младоархаистов», с «фольклоризмами» в жизни и творчестве Рылеева⁴⁶, архаизмами поэтических исканий В. Кюхельбекера.

Но воплощение принципов внешнего фольклоризма было у Розена избирательным, осознанным и обоснованным. Либреттист в основном прибегал к нему, создавая тексты для Антонида, Собинина и хора девушек. Здесь он использовал преимущественно «традиционные словесные формы стилизации народного языка»⁴⁷ («красная девица», «ясный сокол», «праздник ратный», «меч / кладенец булатный», «матушка Москва», «мурава-трава», «злые коршуны» и пр.), задавая таким образом некий код для общего ощущения национальной характерности словесного текста:

Антонида: Я ли, красная девица,
Ярко вспыхну, как зарница!

Антонида: Скоро белый парус заблестит,
Скоро ясный сокол прилетит!

⁴⁶ Достаточно вспомнить о знаменитых рылеевских «русских завтраках», подчеркивавших устойчивое стремление поэта налагать «печать русскости» на свою жизнь. Как подчеркивал, Ю.М. Лотман, Рылеев, занимая квартиру в доме русско-американской компании на Мойке, в самом аристократическом районе Петербурга, содержал во дворе дома корову, как идеологический знак бытового опрощения. См. об этом: Воспоминания Бестужевых. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1951. С. 53; Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство-СПб, 1994. С. 115.

⁴⁷ Киселева Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет). С. 291.

Собинин: То-то светлый праздник ратный!

То-то свалка! Меч булатный

Поголял в миру мечей!...

Хор мужчин: И употчевал гостей!

Собинин: <...> Разбежались!

Мы врагам вослед помчались,

Здравствуй, матушка Москва!

Собинин: Кладенец булатный

В буйный праздник ратный –

Хор: Не щадит голов!

Хор: В мураве-траве

Перепелочка.

Голос жалобный подает.

Антонида: Налетели злые коршуны,

Набежали поляки,

Захватили в плен родимого,

Сотворят беду над ним!

Л. Киселева даже предполагает, что, обращаясь к традиционным словесным формам стилизации народного языка, Розен воспользовался «пушкинскими приемами передачи народного (и, шире, национального) сознания через народную речь», характерными для «Капитанской дочки», с которой Розен, приближенный к Пушкину в 1830-е годы, мог познакомиться еще до ее публикации⁴⁸. Хотя, следуя по пути, проложенному Пушкиным, не всегда чувствовал, в отличие от своего кумира, меру в применении подобных приемов, и частотой их упорного повторения достигал порой эффекта, противоположного предполагаемому. И все же, как представляется, предположение Л. Киселевой заслуживает самого серьезного к себе отношения.

Характерно, что Розен был по-своему избирателен и точен в обращении к словообразованиям народной речи. Так, словесная канва образа Сусанина обладает своими особенностями. В отличие от речи Антонида и Собинина она основана на иносказаниях-притчах. Со временем странность таких строк стала восприниматься

⁴⁸ В 1835 году Розен опубликовал статью, в которой высоко оценил это сочинение Пушкина.

как откровенная нелепица. Между тем — и здесь вновь следует обратиться к наблюдению Л. Киселевой — «туманная» речь Сусанина имеет сценическую оправданность. Она не просто непонятна, но непонятна прежде всего полякам, что сообщает ей особые функции.

Так, в первом же разговоре с поляками в ответ на их конкретное требование Сусанин рисует аллегорическую картину:

Высок и свят наш царский дом,
И крепость Божия кругом!
Под нею сила Руси целой.
А на стене в одежде белой
Стоят крылатые вожди,
Так недруг близко, не ходи!⁴⁹

Фразы поляков:

Да что ты нас **русскою притчей морочишь?**
Шутить мы не любим с таким молодцом!
Сейчас повинуйся! А если не хочешь,
Так тут же тебя без пощады уьем!⁵⁰

Другой иносказательный монолог Сусанина и реплики поляков в автографе Розена записаны так:

Я вам скажу в ответ:
По совести своей
Веду людей
Куда вести мне след —
Мы изо тьмы на свет!
Чрез дебри людям, путь,
Не то что ветрам дуть!
За шагом шаг ведешь
И наконец дойдешь!
С терпением терпи
На горестном пути!
Уж близок наш путь!
Забрезжится чуть —

49 Н.А. Некрасов, в целом весьма скептически воспринимавший жанр оперного либретто, высоко ценил эти «звучные поэтическиестихи». См.: Б/п [Некрасов Н.А.] Руслан и Людмила, большая волшебная опера в русско-сказочном роде, в пяти действиях. Сюжет из поэмы Пушкина. СПб., 1842 (Либретто) // Литературная газета. 1842. 13 декабря. № 49. С. 995–998.

50 Ясно, что контраст усиливался противопоставлением метрики монолога Сусанина и танцевальности ответа поляков. Но это особая тема, заслуживающая отдельного обсуждения.

И оправдается ходьба,
И разыграется судьба!
Поляки: Все тот же язык! Ты проклятый старик,
Ты бесишь людей! **Говори напрямик <...>**

В печатном либретто текст несколько изменен:

Я вам скажу в ответ:
По совести своей
Веду людей,
Куда вести мне след —
Мы изо тьмы на свет!
Не то нам, людям, путь,
Что ветрам дуть!
За шагом шаг ведешь
И добредешь!
На горестном пути
Терпи, терпи!
Уж близок наш путь!
Забрезжится чуть —
И оправдалась ходьба,
И разыгралась судьба!
Поляки: Проклятый москаль! Что за **странный язык!**
Ты бесишь людей! Говори напрямик <...>

Но и в том, и в другом случае замешательство поляков от непонимания речи Сусанина акцентирует ее смысловую закрытость для них как константное свойство характера общения героя с врагами.

Ту же притчевую иносказательность Розен сообщает речам спутников Собинина (его поезда), пораженных неожиданным появлением поляков в доме Сусанина и горем Антонины, предчувствующей потерю отца:

Враны налетели,
Волки набежали,
Хищники напали!
Врану черному свинцом
Крылья прошибаем!
Волку серому дубьем
Череп размозжаем!
Вора-хищника ножом
Режем без пощады <...>

И иносказательный монолог Сусанина, и хоровая реплика «поезда» Собинина напоминают словесный код «воровского разговора» пушкинского вожатого в «Капитанской дочке»:

Вожатый мой мигнул значительно и отвечал поговоркою: «В огороде летал, конопля клевал; швырнула бабушка камушком — да мимо. Ну, а что ваши?».

— Да что наши! — отвечал хозяин, продолжая иносказательный разговор. — Стали было к вечеру звонить, да попадая не велит: поп в гостях, черти на погосте. — Молчи, дядя, — возразил мой бродяга, — будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) заткни топор за спину: лесничий ходит. Ваше благородие! За ваше здоровье! <...>.

Я ничего не мог тогда понять из этого воровского разговора⁵¹.

Первой на это сходство обратила внимание Л. Киселева⁵². Но от исследовательницы ускользнула еще одна деталь розеновского либретто. В нем есть не только «трава-мурава» и «красная девица», но «розан» и «латы», «мирты, оливы и розы», «свиданья восторги», «Марсово поле» и «Терпсихора»:

Как **розан** из милой отчизны бойцами
На **латах** далече в чужбину свезен <...>.

И скоро, конечно, престанут все бои!
Обратно в святую отчизну, герои!
Готовят нам **мирты, оливы и розы**,
Свиданья восторги, объятья и слезы!

Беспечно судьбине своей доверяем,
На **Марсовом поле** мы жизнью играем
И к богу войны **Терпсихору** ведем

(строки первого и последнего примеров в партитуре отсутствуют)

И этот набор европеизированных словесных форм, используемый лишь для характеристики поляков на блестящем балу, вводился Розеном целенаправленно свидетельствуя о точном ощущении литератором разницы в специфике речи представителей европейского и русского мира.

Приведенные наблюдения ни в коей мере не направлены на то, чтобы назвать либретто «Жизни за царя» выдающимся образцом

51 Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 тт. / Под общ. ред. Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1960. С. 298.

52 Киселева Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет). С. 292.

художественного текста. Тем не менее уже среди современников были те, кто высоко оценивал сделанное либреттистом. В частности, Одоевский писал:

Барону Розену — и я радуюсь случаю выговорить эти слова, — барону Розену мы все, русские, любящие искусство, обязаны вечной благодарностью; без него опера «Жизнь за царя» не существовала бы. Постигши всю прелесть музыкального создания Глинки, славно владея и русским языком, и русским метром, он подчинил свой отличный талант тем невообразимым условиям, которые требовались в этом деле⁵³.

В другом письме, подтверждая свое мнение, он заключал:

Глинка нашел в бароне Розене не только даровитого и пламенного художника, но и верного, терпеливого душою преданного сотрудника⁵⁴.

Спустя несколько лет, в 1840-х годах, Н.А. Некрасов, размышляя о доле либреттиста и его роли в создании оперного произведения, утверждая, что «автор оперной поэмы или, как говорят итальянцы, libretto, есть мученик композитора», обращая внимание на то, что по странности истории люди «толковые и даровитые» пишут, как правило, «тысячи бестолковых libretto»⁵⁵, приходил к выводу, что на общем фоне беспомощных оперных текстов лишь сочинение Розена можно назвать «оперной поэмой, вполне достойной своего назначения»⁵⁶. А Серов в очерке, написанном после кончины Глинки, счел необходимым отметить, что в лице барона Розена композитор нашел «способного и, главное, послушного либреттиста»⁵⁷.

Безусловно, труд, выполненный бароном, имел много погрешностей, нелепостей, стилистических несообразностей, неточностей и т. п. Но он был сделан честно, в соответствии с возможностями и взглядами либреттиста, с учетом непростых пожеланий композитора и, что немаловажно, сделан в срок, позволив премьере состояться ровно в тот день, на который она была назначена.

53 Одоевский В.Ф. Приложение к биографии М.И. Глинки (письмо к В.В. Стасову). С. 167–168.

54 Одоевский В.Ф. Письмо к В.В. Стасову о «Руслане и Людмиле» Глинки. С. 201.

55 [Некрасов Н.А.] Руслан и Людмила, большая волшебная опера.

56 [Некрасов Н.А.] Руслан и Людмила, большая волшебная опера. С. 995–998.

57 Серов А. Н. Михаил Иванович Глинка (некрологический очерк) (Сын Отечества, 1857, № 12). Цит. по: Глинка в воспоминаниях современников. С. 24–25.

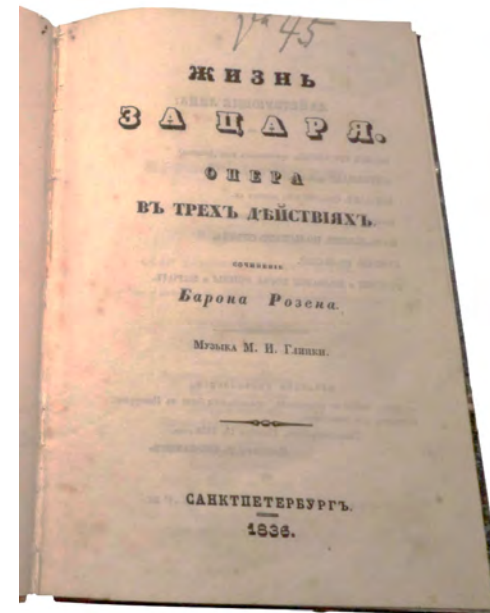
Либреттист vs Композитор

Розен результатами своего труда гордился и уверенно полагал, что именно он своей работой обеспечил успех оперы. А. Я. Панаева с очевидной иронией вспоминала, о том, что литератор «пренаивно приписывал успех оперы Глинки своим стихам»⁵⁸. Но была ли такая убежденность только следствием наивности Розена, а обида на недостаточное внимание к его трудам — проявлением его повышенной мнительности (о которой вспоминали современники) и обидчивости? Конечно, не исключено, что эти качества розеновской натуры сыграли определенную роль. Однако нужно учитывать и другое.

Согласно с давней отечественной традицией первым лицом в создании оперы считался либреттист. Это правило было сформулировано в Высочайше утвержденном Постановлении 1825 года (от 3 мая), в разделе «О награждении авторов», но de facto существовало задолго до своего официального закрепления. В Постановлении регламентировалось соотношение выплат, полагававшихся сочинителям, и предусматривалось, что полный сбор со второго представления должен передаваться «сочинителю оригинальной большой оперы» вместе (!) с «сочинителем музыки»⁵⁹. Правда, в 1827 году соотношение авторских вкладов в создание оперы стало законодательно оцениваться иначе, и вознаграждение следовало производить «сочинителю музыки, который уже от себя удовлетворяет сочинителя или переводчика текста»⁶⁰. Но перемена мест слагаемых авторских вкладов в оперный успех не оказала существенного влияния на итоговое отношение к произведению. Так что у Розена были все основания считать себя первым в дуэте создателей «Жизни за царя» или, по крайней мере, автором, чей вклад в написание оперы не уступает по своему значению вкладу музыканта.

Думается, издание текста оперы до и независимо от ее сценического воплощения — убедительное свидетельство того, что Розен, выполняя пожелания Глинки в отношении фонетики и метрики стиха, трактовал созданное в итоге целое как вполне самостоятельное сочинение. 13 октября 1836 года, то есть за полтора месяца до премьеры оперы на императорской сцене, либретто барона Розена получило цензурное разрешение (цензор П. Корсаков), и на титульном листе изданного труда значилось:

Жизнь за царя
Опера
в трех действиях
Сочинение
Барона Розена
Музыка М.И. Глинки⁶¹.



Характер поименования и очередность введения фамилий создателей оперы, соотношение использованных шрифтов недвусмысленно свидетельствовали о том, что именно Розен воспринимался, согласно традиции, доминирующим в творческом содружестве двух авторов.

И это касалось не только отдельного издания текста. Даже на афише, сообщавшей о премьерном исполнении «Жизни за царя»

58 Панаева А.Я. Из воспоминаний. Цит. по: Глинка в воспоминаниях современников. С. 255.

59 Цит. по: Ушкарев А. История театрального дела в России (1756–1917). Хрестоматия. М.: Изд-во «Московский Художественный театр», 2008. С. 91.

60 Цит. по: Ушкарев А. История театрального дела в России. С. 126.

61 Цензурой позволялось произведение печатать «с тем, чтобы по отпечатании представлены были в Цензурный комитет три экземпляра». См.: Жизнь за царя. Опера в трех действиях. Сочинение Барона Розена. Музыка М.И. Глинки. СПб., 1836.

первым создателем, «создателем слов», указывался Розен. Автор музыки, Глинка, «всего лишь» следовал за ним⁶².

В многолюдном собрании всех участников большого и важного музыкально-театрального события, прошедшем по инициативе В. Ф. Одоевского после премьеры «Жизни за царя», чествовались не только Глинка и основные исполнители. Наряду с ними «виват» провозглашался и в честь барона Розена, создателя оперы, чей вклад в художественную победу оценивался как полноправный и значительный: в подготовленных Одоевским текстах приветствий и тостов «в честь русской публики, своим участием поддержавшей успех первой русской оперы», «в честь Михаила Глинки — творца русской оперы, открывающей новый период в летописях музыкального искусства», «в честь капельмейстеров: Кавоса отца и Кавоса сына», «в честь занимавших главные роли Степановой, Воробьевой, Леонова и Петрова», «в честь всех певцов, участвовавших в исполнении», «в честь оркестра С.Пб. театров» был провозглашен тост и «в честь автора текста — барона Розена»⁶³.

Присутствовал ли барон на этом событии, чествовался ли он лично или заочно, установить пока не удалось. Но признание Розена равно причастным успеху оперы было безусловным, как безусловным было и то, что в числе тех, кто чествовал Розена, поддержав результаты труда барона над либретто оперы «Жизнь за царя», был

62 Симптоматично, что и в периодической печати, и на афишах вплоть до 1840-х годов о создателях оперы сообщалось, как правило, именно в таком порядке. Очевидное исключение здесь составляла статья Ф.В. Булгарина, где первым в ряду создателей оперы назывался Глинка: Булгарин Ф.В. Мнение о новой Русской опере Жизнь за царя. Музыка соч. г. Глинки. Слова соч. Барона Розена // Северная пчела. 1836. 19, 21 декабря. № 291–292. Лишь с 1840-х годов сочинение стало рассматриваться прежде всего как музыкальное, глинкаинское, а участие Розена начало упоминаться вскользь, и имя либреттиста стало даваться на афишах, в клавирах и партитурах петитом. Но и в последние десятилетия 19-го столетия барон Розен нередко числился «первым сочинителем» знаменитого произведения.

63 [Одоевский В.Ф.]. Записки, касающиеся чествования Глинки по поводу «Жизни за царя». РО РНБ Ф. 539. Оп. 400а. № 45. Время наложило свой отпечаток на интерпретацию документа. Известный исследователь, комментатор работ Одоевского, Г.Б. Бернгардт, давая характеристику этого списка и перечисляя приглашенных на вечер — Пушкина, Жуковского, Вяземского, Мих. и Матв. Виельгорских, Резвого, Струйского, Степанову, Воробьеву, Петрова, Леонова, скрипача Семенова, Кавосов, Ласковского, Норова, Роллера, Титюса, гр. П. Волконского, Геденова, Снегирева, Боба, Месса, Сусмана, Мейнгарда, солистов всех групп оркестра и др., имени Розена не упомянул, «вычеркнув» его тем самым из истории общего торжества и проведя незримую черту между либреттистом и всеми остальными участниками премьеры. См.: Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 556.

А. С. Пушкин. Этот факт, на наш взгляд, настолько значим, что заслуживает специально освещения — особенно учитывая то, что вплоть до нашего времени он полностью игнорировался музыковедами.

«Любезный барон» и Пушкин

Известно, что знакомство Розена и Пушкина состоялось в Санкт-Петербурге в конце февраля 1829 года благодаря посредничеству С. П. Шевырева⁶⁴. Очень скоро знакомство переросло в приятельство. Пушкин и Розен совместно посещали Дельвига, и уже тогда встречи литераторов дали первый творческий результат: Розен перевел на немецкий язык стихотворения Пушкина и Дельвига, опубликовав переводы в ревельской газете «Эстона»⁶⁵. Со временем приятельство превратилось в творческое взаимодействие: издавая альманахи «Царское Село» и «Альциона», Розен неоднократно обращался к Пушкину с предложениями о публикации, и Пушкин шел навстречу ожиданиям барона, соглашаясь на издание ряда стихотворений («Зимнее утро», «Загадка», «Из Гафиза» — «Царское село», 1830) и «Пира во время чумы» («Альциона», 1832).

С 1831 года началась работа Розена по переводу на немецкий язык пушкинского «Бориса Годунова», о чем уже в мае стало известно читателям «Санкт-Петербургского вестника»⁶⁶. Барон оказался в кругу немногих ценителей трагедии Пушкина, упорно отстаивая мысль о ее уникальности. Примерно тогда же появились и первые стихотворные послания Розена Пушкину (в честь дня рождения и свадьбы поэта).

Уже в июле 1831 года на встрече с Пушкиным и Жуковским Розен познакомил литераторов с первыми результатами своего перевода фрагментов «Бориса Годунова»⁶⁷, заслужив «восторженную благодарность» Пушкина и «хвалу Жуковского»⁶⁸. Пушкин в письме к Розену

64 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 тт. Т. 3 / Сост. Н.А. Тархова. М.: Slovo, 1999. С. 927.

65 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 3. С. 934.

66 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 3. С. 1245. Переводу Розена не довелось стать первым. Его опередил К. Кнорринг. Разбора перевода К. Кнорринга и анализ выпущенных Пушкиным сцен «Бориса Годунова» при публикации трагедии были сделаны Розеном в журнале «Dorpat'er Jahrbücher» (1833, № 1).

67 Перевод был выполнен по изданию трагедии и дополнен по пушкинской рукописи. В числе переведенных Розеном дополнений — песня Ксении и сцена «Ограда монастырская», не вошедшие в издание. См.: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 3. С. 1260.

68 Е. Ф. Розен — С. П. Шевыреву. Июль 27. 1831. Цит. по: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 3. С. 1268.

в октябре 1831 года всячески поддержал желание последнего сделать перевод всей трагедии на немецкий язык.

Вдохновленный откликами, Розен приступил к написанию предисловия к изданию «Бориса Годунова», которого Пушкин, узнав о работе Розена, ждал с нетерпением. Судя по более поздним розеновским публикациям, барон трактовал трагедию Пушкина как «трагедию судьбы, в которой воля человека бессильна что-либо изменить или предотвратить»⁶⁹. Пушкин был увлечен розеновскими соображениями. Посылая Розену текст «Пира во время чумы», Пушкин писал:

Вот Вам, любезный барон, «Пир во время чумы» из Вильсоновой трагедии à effet [фр.: «рассчитанной на эффект»]; предприняв издание 3-го тома моих мелких стихотворений, не посылаю Вам некоторых из них, ибо, вероятно, они явятся прежде вашей «Альционы». Горю нетерпением прочитать Ваше предисловие к «Борису», думаю для второго издания написать к Вам письмо, если позволите, и в нем изложить свои мысли и правила, коими руководствовался, сочиняя мою трагедию.

Весь ваш А. П.⁷⁰

Осенью 1832 года была написана, а в июне 1833 опубликована в дерптском журнале «Dorpatr Jahrbücher» статья Розена о «Борисе Годунове», свидетельствующая о знании бароном рукописи пушкинской трагедии: в статье были использованы сцены, не издававшиеся ранее — в частности, сцена «Ограда монастырская. Григорий и злой чернец» (которую, по словам Розена, Пушкин намеревался опубликовать при втором издании пьесы, но позволил предварительно познакомить с ней публику)⁷¹.

Пушкин видел в Розене своего ученика, но не эпигона, а в вопросах теории стиха даже считал экспертом⁷². Поэт позитивно оценивал

69 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 тт. Т. 4 / Сост. Н.А. Тархова. М.: Slovo, 1999. С. 1565.

70 А.С. Пушкин — Е.Ф. Розену. Октябрь — первая половина ноября 1831 г. Из Царского Села в Петербург или в Петербурге // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 тт. / Под общ. ред. Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. Т. 10. Письма 1831–1837. Гослитиздат, 1962. № 459. Однако это намерение поэта не было реализовано. См.: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 3. С. 1310; Вацуро В.Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 343–344.

71 Статья эта впоследствии была переведена на русский язык (А. Савицким) и опубликована в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» (1834, № 2, 3).

72 Киселева Л. Странный русский писатель барон Розен. С. 45.

и некоторые собственные произведения барона⁷³, явно одобрительно относился к его опытам драматурга (посылая «Альциону» за 1832 год С. П. Шевыреву, Розен сообщал, что Пушкину понравилась его пьеса «Зеркало старушки»⁷⁴). В особенности же Пушкин ценил драматические сочинения Розена на исторические сюжеты. Так, в Дневнике (2 апреля 1834 года) он записал: «Кукольник пишет Ляпунова. Хомяков тоже. Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии. Барон Розен имеет более таланта»⁷⁵. Розен, зная это, старался держать Пушкина в курсе происходящего в его творческой жизни: во второй половине мая 1835 года он преподнес поэту свою только что вышедшую (8 мая) трагедию «Петр Басманов» с дарственной надписью: «Любезнейшему Александру Сергеевичу Пушкину от Автора»⁷⁶. А в апреле 1836 года передал Пушкину фрагмент своей трагедии «Дочь Иоанна III»⁷⁷.

Побывав вместе с А. И. Тургеневым и Жуковским на премьере оперы 27 ноября, Пушкин попросил Розена прислать ему текст⁷⁸, что тот и сделал, указав в сопроводительном письме места, которые с его точки зрения наиболее удались, а также те, которые дались ему особенно тяжело⁷⁹.

Просьба Пушкина тем более интересна, что, как известно, он не слишком жаловал либреттистов. Еще в 1823 году, узнав о намерении П. А. Вяземского написать оперу, поэт замечал:

Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился⁸⁰.

Конечно, за 13 лет взгляды поэта могли перемениться. Но и много позднее общее отношение к труду либреттиста оставалось в России, мягко говоря, снисходительным. Так, Соллогуб, вспоминая о предложении стать либреттистом «Жизни за царя», называл эту

73 По воспоминаниям Розена, Пушкин настойчиво рекомендовал ему заниматься лирической поэзией и, в частности, высоко оценил стихотворение Розена «Три символа» («Альциона», 1833).

74 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 3. С. 1436.

75 [Пушкин А.С.] Александр Пушкин. Дневники. Автобиографическая проза. СПб.: Азбука-классика, 2008. Дневник. 1834. 2 апреля. С. 66.

76 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 4. С. 1743.

77 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 4. С. 1859.

78 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 4. С. 1970.

79 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 4. С. 1976.

80 А.С. Пушкин — П.А. Вяземскому. 4 ноября 1823 года из Одессы в Москву // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 тт. / Под общ. ред. Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. Т. 9. Письма 1815–1830. Гослитиздат, 1962. С. 77. Считается, что замечание Пушкина относится к работе Вяземского, совместно с Грибоедовым, над одноактной оперой-водевилем «Кто брат? кто сестра? или Обман за обманом» на музыку А. Н. Верстовского.

задачу «нелестной», сознавая, насколько скованной должна была бы в этом случае стать фантазия литератора.

Неизвестно, успел ли Пушкин внимательно ознакомиться с работой Розена: уже в то время разгорался скандал с пасквилом, а ровно через два месяца, 27 января 1837 года, состоялась трагическая дуэль. Смерть поэта глубоко потрясла Розена, который посвятил памяти Пушкина стихотворения («Могила поэта», «Эврипид») и читал в день его похорон какие-то свои стихи.

Беглый обзор контактов и творческих связей Розена с Пушкиным позволяет прийти к непреложному выводу: за все годы общения отношение Пушкина к барону неизменно было подчеркнуто доброжелательным и уважительным. А это дает возможность предполагать, что приглашение на премьеру «Жизни за царя» было интересно поэту не только в связи с музыкально-театральным дебютом М. И. Глинки. Скорее всего поэта в не меньшей (а возможно и в большей) степени интересовало очередное драматическое творение барона Розена, серьезный анализ которого он намеревался провести. А это побуждает к расстановке принципиально иных акцентов в понимании существа события и отношения к нему поэта.

Жизнь после «Жизни...»

После «Жизни за царя» пути Глинки и Розена полностью разошлись. Даже странно, насколько отделены друг от друга они оказались после окончания работы над оперой, что позволяет предположить: напряженный совместный труд так и не сделал их не то что друзьями, но даже приятелями.

После премьеры «Жизни за царя» судьба литератора, в отличие от судьбы музыканта, не слишком переменилась. Еще несколько лет он продолжал выполнять обязанности личного секретаря при наследнике, Великом князе Александре Николаевиче. В 1840 году получил чин коллежского асессора и вышел в отставку с крайне малым пенсионом (Жуковский даже хлопотал перед Великим князем об увеличении суммы в 400 рублей, выделенной барону⁸¹).

Примерно тогда же Розен женился на девушке простого звания (исследователи полагают, что это произошло в 1841 году⁸²). С точки зрения родных Розена заключенный союз был вызывающим мезальянсом, и супругу барона они фактически так и не приняли.

⁸¹ Вацура В.Э. Розен Егор Федорович. С. 775.

⁸² Этот вывод можно сделать на основании цитируемого ниже документа, а также из некоторых других, из которых следует, что именно в это время Розен «переменил квартиру».

Нужда, царившая в постоянно увеличивавшейся семье Розена, подталкивала к продолжению занятий литературной поденщиной. Он все так же публиковал свои стихотворения и статьи в периодических изданиях (в том числе напечатал весьма удачные дорожные очерки, созданные по следам его путешествия с Великим князем⁸³), начал выполнять функции редактора «Сына Отечества», но вскоре передал эти обязанности В. Р. Зотову.

Последние годы барона были очень тяжелы. Он пытался устроиться на службу в цензурный комитет, но на писателя и цензора И. А. Гончарова произвел впечатление помешанного; своей рекомендации для принятия барона в штат Гончаров не дал.

В это время в жизни Розена еще раз появился промельк глинканской оперы. Толчком к тому дала публикация пространной, но не слишком грамотной в музыкальном отношении статьи Ф.М. Толстого (Ростислава) «Музыкальные беседы. О художественной деятельности М. И. Глинки. Подробный разбор оперы “Жизнь за царя”»⁸⁴.

Внимательно вчитавшись в работу критика, Розен счел неоправданными заключения Ростислава о ходе создания оперы и попытался отстоять свое право на то, чтобы считаться, наравне с Глинкой, полноправным автором «Жизни за царя». Полностью текст его письма в редакцию «Северной пчелы» дается ниже, в Приложении к настоящей статье.

Увлеченно, горячо вспоминая о трудном времени сотрудничества с композитором, возвращаясь к анализу своих заслуг в создании литературной части оперы и подчеркивая ошибочность слухов о том, что Глинка один работал над «Жизнью за царя», Розен, конечно, сумел напомнить о себе читателям. Но, судя по ответам Ф.М. Толстого (Ростислава)⁸⁵, основания для страстной самозащиты у Розена не было. Критик сумел доказать: проблема не стоит обсуждения, и мнение барона, интересное само по себе, в сущности, ничего не доказывает и ничего не опровергает.

⁸³ Как отмечал Вацура, «очерки Розена стали заметным явлением в русской “литературе путешествий” 1840-х гг.; дорожные впечатления сочетаются в них с живо воссозданными картинами ист. прошлого, в т. ч. Средневековья, античности (См. “Поездка на дачу Горация”), критическими экскурсами, автобиографическими отступлениями, придающими повествованию личностный, порой лирический характер»: Вацура В.Э. Розен Егор Федорович... С. 776.

⁸⁴ Публиковалась в семи выпусках газеты «Северная пчела»: 1854, 13 августа, № 180; 19 августа, № 185; 25 августа, № 190; 6 сентября, № 199; 13 сентября, № 204; 21 сентября, № 211; 27 сентября, № 216.

⁸⁵ Ростислав. Письмо в редакцию «Северной пчелы» // Северная пчела. 1854. 9 сентября. № 201. С. 955–958; Ростислав. Письмо в редакцию «Северной пчелы» // Северная пчела. 1854. 15 сентября. № 206. С. 979.



Могила Е.Ф. Розена в Некрополе мастеров искусств Александровской лавры, Санкт-Петербург

В феврале 1860 года Розен все же получил место чиновника особых поручений при Главном управлении цензуры. Однако его немногочисленные рапорты свидетельствовали о непонимании и неприятии им современной литературы⁸⁶.

На исходе жизни Розен, похоронив жену (около 1853 года), жил один с шестью детьми. По семейному преданию он умер, держа в руках свою трагедию «Дочь Иоанна III», а после его смерти брат уничтожил весь его архив как ненужный хлам⁸⁷.

Исследователями было обнаружено лишь прошение на имя Императора Александра II, написанное родственницей, Надеждой Розен, после кончины барона (1860). Как свидетельствует документ, баронесса просила Императора заплатить долги Е. Ф. Розена в размере 1.200 рублей серебром и поместить его младшую дочь в женское учебное заведение. Попутно в прошении баронесса сообщала, что Е. Ф. Розен в последние дни своей жизни потерял троих из шестерых детей, скончавшихся внезапно, едва ли не на его руках. Трое других — сын (18 лет) и две дочери (16 и 9 лет) остались после смерти отца

⁸⁶ Мазон А.А. Страничка из истории русской цензуры в конце 50-х гг. // Сборник в честь В. П. Бузескула. Харьков, 1914. Цит. по: Вацуро В.Э. Розен Егор Федорович. С. 778.

⁸⁷ См.: Вацуро В.Э. Розен Егор Федорович. С. 777.

без средств к существованию и даже без крова над головой, так как своего дома Розен (по непонятным причинам) лишился. Прощение было удовлетворено, Александр II распорядился о погашении долга и определении младшей дочери барона в учебное заведение за счет Императора⁸⁸.

Впрочем, существует и иная версия событий. В 1901 году в «Русской музыкальной газете» отмечалось, что после премьеры «Жизни за царя» Розен получил от Императора бриллиантовый перстень стоимостью 3.000 рублей ассигнациями (перстень, дарованный Глинке, был на 1.000 руб. дороже), но, главное, сумел в определенной мере обеспечить будущее своих наследников, которые вплоть до начала XX века получали авторский гонорар за представления «Жизни за царя»⁸⁹.

Приведенные сведения настолько противоречивы, что побуждают внимательнее проанализировать факты с точки зрения их соответствия друг другу. Однако это задача совсем иной работы.

О национальном вопросе

Почему же считается, что Глинка, согласившийся на сотрудничество с Розеном и получивший в ходе этого сотрудничества весьма неплохие результаты, оставался крайне недоволен результатами работы своего либреттиста, зафиксировав это в «Записках» и тем самым в немалой степени повлияв на отношении к Розену потомков? Откуда и когда появилось это утверждение, ставшее, после выхода в свет «Записок», некоей аксиомой, влияние которой сохранилось вплоть до нашего времени. Даже столь авторитетный, глубокий современный исследователь, как В. Э. Вацуро испытал ее давление. В блестящей статье, посвященной Розену, исследователь уверенно писал:

Имя Егора Федоровича Розена (1800–1860) в 1830–е годы не пользовалось еще той печальной известностью, которую оно получило позднее, в особенности после выхода записок М. И. Глинки, во многом определивших его последующую репутацию⁹⁰.

⁸⁸ См.: Киселева Л. Странный русский писатель барон Розен. С. 48–49.

⁸⁹ Б/а. Русская музыкальная газета. 1901. № 2. С. 47–48. Публикатор в газете отмечал, что материальное вознаграждение наследники Розена получали благодаря тому, что «записались в члены Общества драматических писателей», тогда как наследники Глинки, не предприняв подобных шагов, «не получили и не получают никакого гонорара».

⁹⁰ Вацуро В.Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 343.

Прежде всего уточню: Глинка нигде и никогда не отзывался о работе Розена с неудовольствием и тем более не давал ее результатам негативной оценки⁹¹, способствовавшей утверждению «печальной репутации» литератора. В письмах Глинка лишь единожды упомянул Розена в связи с сугубо деловыми вопросами, касающимися уточнения сроков возможной встречи для совместной работы⁹². В «Записках» же, создававшихся, как известно, в середине 1850-х годов, но впервые опубликованных лишь в 1870 году, есть всего два относительно пространных упоминания о сотрудничестве с Розеном.

Первое — когда композитор, объясняя причину выбора либреттиста, отмечал, что решение было принято в том числе из-за неловкости ситуации: отказаться от работы с Розеном он не смог из уважения к Жуковскому. Негативной оценки Розена и его либретто здесь нет. Но, конечно, общий тон воспоминания дает основание полагать, что композитор был не слишком доволен окончательным выбором. Вместе с тем следует учесть, что написано это было, скорее всего, под давлением времени, когда создавались «Записки», и сложившегося к той поре отношения многих представителей глинкинского круга к Розену как либреттисту, о чем композитор, безусловно, знал, с чем не мог не считаться и о чем речь еще пойдет далее.

Второе упоминание о Розене Глинка ввел в «Записки», описывая конкретный ход совместной работы над «Жизнью за царя». С некоторым сарказмом воспроизводя свой диалог с бароном по поводу «не совсем ловких стихов», Глинка привел в пример строку либретто: «Так ты для земного житья / Грядущая женка моя», которая была действительно неудачной (См. об этом выше). Свое недовольство Глинка объяснил собственным ощущением несовпадения речевых стилей в одной строке (но не «стилистической какофонией» стихов, как писал о том В. Э. Вацуро⁹³). Тем не менее строка так и не была исправлена ни в первые годы сценического воплощения оперы, ни позднее, оставшись в партии Собинина (квартет Антониды, Вани, Собинина и Сусанина, № 11) неизменной — при том, что Глинка неоднократно делал правки в литературном тексте.

Что же касается подмеченной Глинкой реакции барона на замечания и шаржированного воспроизведения его русской речи, действительно отличавшейся характерным немецким акцентом, от которого

⁹¹ Возможно, в устных разговорах он и критиковал либреттиста. Но сведения об этом не сохранились.

⁹² М.И. Глинка — В.Ф. Одоевскому. Петербург, 2 апреля 1835 г. (?), вторник // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Том II. Письма и документы. С. 84.

⁹³ Вацуро В.Э. Розен Егор Федорович. С. 775.

он так и не смог избавиться до конца жизни⁹⁴, — здесь композитор был справедлив, но, с современной точки зрения, этически некорректен⁹⁵, хотя написанное оставалось в пределах личного иронического высказывания. Как в тех же пределах оставались и встречающиеся в «Записках» как бы случайные «обмолвки» о Розене — «прилежном немце»; «упорном бароне» с «тощим и бледным лицом», мало-помалу вспыхивающим «ярким румянцем»; о его «ретивом» включении в дело создания оперы... Все это, как представляется, — явления одного порядка, восходящие к общему снисходительному отношению к немцам, их привычкам, облику и речи, которое к тому времени утвердилось в России⁹⁶.

⁹⁴ Современники отмечали, что Розену свойственно было остзейское коверкание русских слов в разговоре и чтении, «но в поэзии его язык чист, и промахов встречается очень мало» (О. Сомов); цит. по: Вацуро В.Э. Розен Егор Федорович. С. 771.

⁹⁵ Здесь можно только осторожно предположить, что Глинка не всегда ограничивал себя рамками этически допустимого как с точки зрения современной морали, так и с точки зрения норм общения, существовавших в его время. Достаточно вспомнить инцидент с Ф. Булгариным, о котором композитор вспоминал в «Записках» и который приятели Глинки постарались замаять. См.: об этом: Лащенко С.К. О «Жизни за царя» и не только (Ф.В. Булгарин и М.И. Глинка) // Ф.В. Булгарин — писатель, журналист, театральный критик. Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 105–127.

⁹⁶ Проблема восприятия и отношения русских к немцам, немецкой культуре, обычаям и нравам требует самостоятельного освещения. Тем не менее определенные смысловые точки в ее трактовке расставить здесь следует. В первой трети XIX века опасливое и вместе с тем ироническое отношение к немцам утвердилось в России как непреложная данность, проявляемая в мировоззрении и настроениях во всех социальных кругах русского общества. Достаточно здесь вспомнить, к примеру, о характерном отношении к В. Кюхельбеккеру его приятелей лицейстов, не устававших постоянно насмехаться над ним. Уже в лицейской характеристике отмечались прилежность юноши, усердие, склонность к «всегдашнему упражнению», пристрастие к «предметам важным, героическим и чрезвычайным», а также «неплавность выражения» и странность в общении. «Во всех словах и поступках, особенно в сочинениях его, — заключал Мартын Пилецкий, надзиратель по учебной и нравственной части Царскосельского лицея, — приметны напряжение и высокопарность, часто без приличия. Неуместное внимание происходит, может быть, от глухоты на одно ухо. Раздраженность нервов его требует, чтобы он не слишком занимался, особенно сочинением». Цит. по: Мемория. Вильгельм Кюхельбекер. Электронный ресурс: https://polit.ru/news/2018/06/21/m_kuhelbeker/ Дата обращения 10.05.2020.

Десятилетия спустя сложившаяся традиция отразилась в литературе, приведя к созданию обобщенного, читаемого со всей определенностью образа немца, узнаваемого в любых своих проявлениях как натура, обладающая странной для русского «железной волей», упорством, граничащим с упрямством, определенной козностью во взглядах и характерным «немецким» косноязычием. Достаточно здесь вспомнить героев-немцев романа И. Гончарова «Обломов», повестей Н. Лескова «Островитяне» (1866) и «Железная воля» (1876) (благодарю М.П. Рахманову за приведенные примеры,

Сходным образом относились к Розену и в литературных кругах. Даже доброжелательное внимание ряда собратьев по перу несло в себе некую невысказанную, но отчетливо ощутимую смесь поощрительности и насмешливости. Так, проявленная в работе с Глинкой похвальная и по-своему уникальная способность Розена быстро и точно укладываться в стихах в указываемые музыкантом размеры воспринималась с иронической снисходительностью, лишней раз подтверждая сложившееся представление о неискоренимых привычках представителей немецкой культурной традиции своевременно и кропотливо собирать все мелочи, которые могут когда-нибудь пригодиться:

Жуковский и другие внасмешку говорили, что у Розена по карманам были разложены вперед уже заготовленные стихи, и мне стоило сказать, какого сорта, то есть размера, мне нужно и сколько стихов, он вынимал столько каждого сорта, сколько следовало, и каждый сорт из особенного кармана⁹⁷.

Кочующая из одних мемуаров в другие, а впоследствии и из одной исследовательской работы в другую ссыла на шутку Жуковского, о которой вспоминал не только Глинка, но и Одоевский, в действительности нисколько не умаляла способностей либреттиста. Скорее наоборот, она свидетельствовала о том, насколько уверенно владел Розен ремеслом стихотворца, сколь серьезно относился к выполняемой задаче, насколько усердной была та предварительная подготовка, которая позволяла ему достичь согласия в совместной деятельности с музыкантом, — то есть обо всём том, что мало кто из русских литераторов захотел бы, а, возможно, и сумел бы сделать. Тем не менее уже к середине столетия среди друзей, единомышленников и поклонников Глинки утвердилось мнение, что Розен в литературной работе был смехотворно бездарен и беспомощен, став в жизни композитора «печальным недоразумением». «Глинка неудачно попал на такого либреттиста, как Розен», — отмечал П.А. Степанов⁹⁸, и эта «скорбная интонация» постепенно стала доминирующей в оценке характера сотрудничества авторов оперы.

побуждающие к дальнейшим размышлениям на эту тему).

⁹⁷ Глинка М. И. Записки. С. 158.

⁹⁸ Степанов П.А. Воспоминания о М.И. Глинке (По поводу дневника Н.В. Кукольника). Цит. по: Глинка в воспоминаниях современников. С. 184. Петр Александрович Степанов (1805–1891) — офицер, литератор, друг Глинки.

Postscriptum: о зернах и плевелах

В дни премьерных показов оперы «Северная пчела» опубликовала статью Ф.В. Булгарина, где анализировалось в том числе и само либретто, независимо от музыки. Мнение журналиста о литературном тексте сочинения было не просто резко отрицательным. По существу именно Булгарин, чье «инородство» так часто не принимали современники (отчего он искренне переживал), первым «впрыснул» в общественное сознание яд потенциально опасной мысли о национальной недостоверности розеновского теста, о его «нерусской» природе, не совместной с истинно русским сочинением, а также о тексте, качество которого «не выдерживает самой слабой критики». В рецензии на премьеру «Жизни за царя» Булгарин писал:

В непрерывном пении содержание пьесы — погубило, а в книжке, отдельно изданной, оно так изложено, что не может выдержать самой слабой критики. Мы ожидали найти патриотические гимны, жгучие слова, песни, проникнутые Русским духом и священной стариною, стих гладкий, чистый, плавный, который бы мог повториться в народе, и припомнив прошлое, порадовать настоящим, и не нашли ничего, ни поэзии, ни мысли, ни слога... Досадно!

Что значит: «страха не страшусь»? Какой логический и драматический смысл в этом выражении? По-русски ли это сказано? (выделено нами — С.Л.). Это выражение повторяется однако же несколько раз... Но мы не хотим трогать этой пьесы, по старому предрассудку, хотя душевно желаем, чтоб пьесы патриотические были написаны таким языком, как написано стихотворение Пушкина: *Полководец; Жуковского: Певец в стане воинов*. Если б для таких пьес была музыка Глинки, то они повторялись бы от одного конца России до другого!...⁹⁹.

Относиться к этим строкам можно двояко. Спору нет: именно Булгарин стал в те годы и остался на десятилетия единственным критиком, взявшим на себя труд оценить создание Розена как самодостаточное явление и сформулировать свои замечания, многие из которых, кстати сказать, были справедливы. Но при этом именно Булгарин первым вбросил в сознание общества мысль не только о слабости созданного Розеном текста, но, что было значительно опаснее, — о его «нерусскости».

В пору торжества разночинности и наступательной национальной самоидентификации, охватившей широкие слои русского общества, младшие современники и ближайшие потомки Глинки оказались перед необходимостью однозначно истолковать куль-

⁹⁹ Булгарин Ф.В. Мнение о новой Русской опере Жизнь за царя. Музыка соч. г. Глинки. Слова соч. Барона Розена (Окончание) // Северная пчела. 1836. 21 декабря. № 292. С. 1168.

турный парадокс, все очевиднее режущий глаза и уши: первая национально-патриотическая опера, открывшая историю классического русского музыкально-театрального искусства и официально признанная как государственное достояние, была написана на слова немца. Вот когда, пожалуй, появился первый росток выброшенного Булгариным зерна сомнений в «почвенности» розеновского текста и его уместности для русской классической оперы. С этим нужно было что-то делать. И если снисходительно-ироническое отношение к очевидному факту не срабатывало, следовало искать иные аргументы в объяснении случившегося.

Движение в осмыслении парадокса сотрудничества разнонациональных авторов первой национальной русской оперы, ставшей образцом отечественного музыкально-театрального искусства, развивалось в трех направлениях. Первое заключалось в нивелировании значения работы Розена, и тогда Глинка и только Глинка «назначался ответственным» за общую концепцию произведения, интерпретацию ее главных героев, отношение к характеристике русского народа. Диапазон в отношении к подобной позиции был огромен: от возвеличивания художественного подвига композитора, сумевшего открыть движение к «художественному патриотизму» русской музыки до порицания глинкинского «верноподданничества», предельным выражением чего стало, как известно, мнение В.В. Стасова, высказанное в частном письме М.А. Балакиреву, о глинкинской «вине» в возвышении образа «подлого холопа» Сусанина¹⁰⁰.

Второе направление оказалось в известном смысле противоположностью первого. Все упреки в верноподданническом пафосе оперы были связаны с дальнейшим очернением только Розена и выполненного им труда. Булгаринское порицание «нерусскости» текста как явления, «противного» ментальности русских, усугубленное порицанием имперской благонамеренности текста «бездарного немецкого литератора» как явления, несовместимого с подлинно прогрессивными интересами русского народа, дало вполне предсказуемый результат. Глинка в этом случае превращался, по сути дела, в «пешку» в руках «социально весомого» либреттиста и лишь упорная борьба композитора с «невыносимыми» условиями, создаваемыми Розеном, оправдывала его действия. Так рождалось представление о талантливом русском композиторе, создавшем оперу вопреки усилиям либреттиста и, в конечном итоге, независимо от них.

¹⁰⁰ В.В. Стасов — М.А. Балакиреву. 21 марта 1963 г. // Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым: В 3 тт. / Под ред. Влад. Карелина [В.Д. Комаровой], вступ. ст. Г.Л. Киселева. Т. 1. М.: Музгиз, 1935. С. 100.

И, наконец, третий вектор развития в осмыслении очевидного парадокса межнационального сотрудничества создателей «Жизни за царя» развивался через попытки исправить ино-язычный и идейно чуждый литературный текст оперы, отредактировав и, тем самым, «улучшив» его при сохранении музыкальной составляющей сочинения. Благо, изменившиеся нормы языка, безвозвратный уход в прошлое традиций архаической лексики, которым был столь привержен Розен, новое понимание существа народной речи давали тому основания. Еще более веские основания дало утверждение новой идеологической парадигмы, насаждавшейся уже в советскую пору новыми деятелями новой культуры.

Первый опыт в данном направлении был предпринят в 1913 году. «Русская музыкальная газета» сообщала:

Дирекция имп. Театров поручила литературному комитету переделать и исправить либретто оперы «Жизнь за царя», написанное бароном Розеном, по мнению дирекции, невероятными оборотами и выражениями совершенно недопустимыми в гениальном произведении Глинки. Во многих случаях несовершенства дикции исполнителей скрывают недостатки розеновского либретто. Но хорошо было бы если бы дирекция попыталась также устранить и «несовершенство дикции» на своей образцовой сцене¹⁰¹.

Далее эксперименты подобного рода предпринимались неоднократно, вплоть до известного факта отрицания значения работы Розена и создания «окончательного» либретто Сергеем Городецким¹⁰².

Лишь в последние годы намечилось некоторое изменение вектора восприятия значения барона Розена в истории отечественной культуры и, в частности, музыкального театра. Первыми на этот путь вступили, все же, музыковеды¹⁰³. Позднее, — к ним подключились литературоведы. В. Вацуру и Л. Киселева, немало поспособствовав возвращению име-

¹⁰¹ Б/а. Разные известия (хроника) // Русская музыкальная газета. 1914. № 3/31. 28 июля – 4 августа. Стб. 666. На эту публикацию впервые обратила внимание М.Г. Раку: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: НЛО, 2014. С. 470.

¹⁰² Подробно история преобразований розеновского текста в XX веке прослежена в книге: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: НЛО, 2014.

¹⁰³ См.: Угрюмов Н.П. Вариации на глинкинскую тему // Советская музыка. 1986. №12. С. 86 – 96; Угрюмов Н.П. «Мученица нашего времени» // Советская музыка. 1989. № 8. С. 78 – 90.

ни Розена в историю русского искусства. Несколько позднее эту же задачу стали вновь решать музыковеды. В работах молодых исследователей все чаще появляются предположения о том, что далеко не бесспорный вклад Розена в создание оперы «Жизнь за царя» был все же немалым и заслуживает исторически корректной и аналитически точной оценки.

С фактами в руках Е.В. Фролова доказывает: «Уникальное либретто Розена» бесценно «прежде всего с музыкальной точки зрения», поскольку отражает «авторскую волю композитора»¹⁰⁴, позволяя — продолжу — понять существо намерений музыканта и движение его творческой мысли. С суждением, высказанным Е.В. Фроловой, перекликается заключение Е.В. Лобанковой: репутация Розена вплоть до сегодняшнего дня чрезвычайно противоречива, «к нему сохранилось снисходительное отношение как к литератору, плохо знающему русский язык и пишущему, соответственно, плохие стихи. Однако исторические факты заставляют пересмотреть критику»¹⁰⁵.

Сходную точку зрения выражает и С.В. Фролов, подчеркивающий: «Без его (Е.В. Розена – С. Л.) участия не получилось бы столь совершенной, на уровне высших нормативов современного ей музыкального театра, оперы»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Фролова Е.В. Берлинский архив М.И. Глинки. С. 12

¹⁰⁵ Лобанкова Е. Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019. С. 227.

¹⁰⁶ Фролов С.В. Глинка. М.И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. Часть 1. Детство в Новоспасском (1804 – 1817). СПб.: Нестор-История, 2016. С. 25.

Приложение

Барон Розен. Письмо в редакцию «Северной пчелы» о странном похищении авторства // Северная пчела. 1854. 3 сентября. № 197. С. 935–936

Музыкальный критик этой газеты, псевдоним Ростислав, принимается теперь за подробный разбор оперы: *Жизнь за царя*, поэтическая часть которой — текст, libretto — сочинена мною (что я считал общеизвестным), а музыкальная М. И. Глинкою. В № 185-м Сев. Пчелы текущего года, во второй статье Музыкальных Бесед, я нашел нечто, изумившее меня как конечное последствие самой нелепой литературной сплетни 1836 года. Ростислав говорит: «К счастью, в то время (в 1836 году), когда М. И. Глинка писал дивную свою оперу, учение реалистов не было еще в большом ходу, а то, чего доброго, и его уговорили бы заставить Сусанина выразиться по-мужицки, и говорить: *таперича, энтого, мужик он-экой ражий* и прочия милые выражения, восхищающие господ реалистов в новейших повестях и драмах» и проч.

Из этого цитата (так! – С. Л.) явствует, что Ростислав считает М. И. Глинку автором и поэтической части оперы: *Жизнь за Царя*, когда он Глинке приписывает язык Сусанина! Нет! Каждое слово текста, создание оперы как драмы, принадлежит исключительно мне — Барону Розену. — Сие заблуждение Ростислава, конечно, изумительно в ученом критике музыкальном, могло однако произойти весьма естественно: его, вероятно, не было в Петербурге во время появления этой оперы. Несколько тысяч экземпляров напечатанного текста разошлись в немного дней; второго издания не было, хотя опера, впоследствии, перешла и на Московский Театр. Без сомнения, Ростислав не видал этого с *моим именем* напечатанного текста, и потому был введен в заблуждение одним — дотоле небывалым обстоятельством, которое я должен объяснить.

Наперед замечу, что Ростислав понапрасну хвалит композитора и за *выбор сюжета*, будто бы доказывающий и проницательность ума композитора, и сознание собственных сил: не Глинка, и не я избрал этот сюжет, а незабвенный В. А. Жуковский задал эту тему молодому музыканту <...>, пожелавшему испытать свои силы в сочинении оперы и сам взялся написать поэтическую часть ее. Одно это уже доказывает, что Жуковский не хотел обыкновенного жалкого либретта (так! – С. Л.), в котором поэзия приносится в жертву музыке, а *того*, чем должна быть опера, и чего пылкие меломаны

наши не знают: она должна быть гармоническим сочетанием поэзии и музыки, душевным союзом двух Олимпийских сестер, так, чтобы собина каждой из них, в этом союзном деле, могла и *отдельно* существовать самобытно, художественно: одна — в крапинах партитуры, другая в словах поэта, как драма, в числе прочих его произведений. Жуковский вскоре почувствовал, что *драма*, да еще *оперная* — не *его* дело, и потому из всех живших тогда поэтов избрал именно меня, как человека, который, по терпению и другим свойствам, один в состоянии совершить этот труд достойным образом, т.е. так, чтоб поэзия не только *нигде* не подчинялась музыке, но и *несла* бы сию последнюю там, где она окажется слабее первой...

Глинка сам сознавался, что неспособен возвышать свою грациозную лирическую музыку до поэзии драматической. Отсюда можно было предвидеть тысячу между поэтом и композитором столкновений, которые действительно и произошли. Чтоб дать верное о них понятие, привожу слова Пушкина, которому я иногда жаловался на этот оперный раздор: «Если б вы не написали уже кое-чего»... (откидываю epitheton ornans [похвальный эпитет]), «то я подумал бы: вы избраны судьбой, вы родились на свет *лишь для того*, чтоб быть произвольным мучеником этой оперы!» — Признаться, в продолжение нашего совокупного труда, мы с Глинкою расхотелись столько же раз, сколько Каий Цильний Меценат, в свое супружество, разводился с своей Теренцией! Но как супругов соединяла снова любовь взаимная, так и страсть композитора к начатому им труду, с одной стороны — и с другой сердечная привязанность поэта к Жуковскому, который требовал от меня *совершення* приносимой мною для него жертвы — сводили опять художников до новой размолвки, обыкновенно по спору о драматических моментах оперы. При песенках более было согласия. Два, три мотива для арий, сочиненные Глинкою за границей, и которые оставались без слов, он приуменьшил к задуманной нами опере; более не было ничего по этому предмету до моего оперного с ним союза. Я этим мотивам легко дал свойственный им язык поэтический, равномерно и Глинка мои песенки переложил удачно, как мне кажется, звуками музыки. Бывало иногда разгласие только из-за метров: давай ему метр короче воробьиного носа! Даже и в этом я ему однажды угодил: «Ты меня (на Руси) возлелеял».

Наконец мы дошли до финала, этого горького для обоих труда! Последнее мое угождение композитору, для вящего успеха музыкальной части, поверяемой обыкновенно, в первые представления, состояло в том, что я, печатая текст, исключил все то, на что недо- ставало музыки, но что было нужно в драматическом отношении.

Я искажил текст, и потому, до восстановления его, не хотел второго издания моей оперы.

Вскоре после первых ее представлений, некоторые приверженцы Глинки, не знаю из какого источника, стали распускать слух, что сам *композитор* сочинил и текст оперы, и что мое имя, в этом деле, только мистификация. Молва сия распространилась до того, что мне серьезно советовали прихлопнуть ее печатною насмешкою во всеобщее услышание, потому что люди, знающие истину, безмолвствуют, когда при них, в обществе, разворачивается эта нелепица. Я отвечал, смеясь: «Потому-то они и молчат, что это *нелепица*, не стоящая внимания! Кому придет в голову, чтоб молодой человек, не написавший ни одного стишка, мог совершить *то*, чего не мог сделать *Жуковский*! Впрочем, кого самый текст оперы не убедит в моем авторстве, тот да наведается о том в Дирекции Императорских театров, которая *не* от М. И. Глинки, а от меня приобрела текст этой оперы за 1.500 руб. *ассигн. Такого рода* мистификации не бывает!».

Прошло около осьмнадцати лет. Не стало Пушкина, Жуковского и многих, которые знали о прениях между поэтом и композитором этой оперы. Злохитрая сплени между тем росла в тиши — и *доросла до того*, что ввела в заблуждение такого ученого музыкального критика, каков Ростислав. Но остался еще один свидетель восстанавливаемой здесь истины: Князь Владимир Федорович Одоевский, который тогда же, в Северной Пчеле отозвался с похвалою и об оперном тексте, как о *моем* сочинении.

Текст этот, как я не раз имел случай замечать, должен быть очень искажен в партитуре, и это, конечно, способствовало к упомянутому заблуждению Ростислава. Вышла теперь и третья статья его Музыкальных Бесед — и тут есть неверный цитат: *В бурю, по Руси!* Приведу здесь, в истинном его виде, этот хор, коим начинается опера, — хор, дышащий мужеством и самоотвержением Русским, в *прообразование* (так – С. Л.) *судьбы Сусанина*, и потому истинное драматическое начало пьесы:

В бурю, в грозу	«Страха не страшусь,
Сокол по небу	Смерти не боюсь,
Держит молодецкий путь...	Лягу за Царя, за Русь!
В бурю, на Руси	Мир в земле сырой!
Добрый молодец	Честь в семье родной!
Песню Русскую ведет:	Слава мне в Руси святой!»

Стало быть, нет первых трех стихов в партитуре? Спрашиваю: можно ли было выкинуть хоть единое слово из подобной песни?

Приведу еще одно место и, право, мне будет жаль, если и оно искажено в партитуре. На требование врагов: проводить их сейчас в жилищу Царя, Сусанин отвечает:

«Высок и свят наш Царский дом,
И крепость божия кругом!
Под нею сила Руси целой,
А на стене, в одежде белой
Стоят крылатые вожди:
Так недруг близко не ходи!...».

Мало ли тут поживы для композитора? Воспользовался ли он всем поэтическим, чем его осыпал текст? Напоследок, мог ли М. И. Глинка быть автором *поэтической части* нашей оперы?...

- 1 Асафьев Б.В. Глинка. М.: Музгиз, 1947.
- 2 Б/а. Русская музыкальная газета. 1901. № 2. С. 47–48.
- 3 Б/а. Разные известия (хроника) // Русская музыкальная газета. 1914. № 3/31. 28 июля – 4 августа. Стб. 666.
- 4 Булгарин Ф.В. Мнение о новой Русской опере Жизнь за царя. Музыка соч. г. Глинки. Слова соч. Барона Розена // Северная пчела. 1836. 19, 21 декабря. № 291–292.
- 5 Вацуро В.Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 327–367.
- 6 Вацуро В.Э. Розен Егор Федорович. Статьи для биографического словаря // Вацуро В.Э. Избранные труды. Серия «Классики отечественной филологии». Сост. А. М. Песков; Вступ. ст. С. А. Фомичев, А. С. Немзер, А. Л. Зорин. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 770–779.
- 7 Воспоминания Бестужевых. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1951.
- 8 [Вяземский П. А.] // Остафьевский архив князей Вяземских. Т. III. СПб., 1899.
- 9 Глинка М. И. Записки // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. В 2-х тт. Том I. Автобиографические и творческие материалы / Под редакцией В. Богданова-Березовского. Л.; М.: Музгиз, 1952.
- 10 [Глинка М. И.] // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. В 2-х тт. Том II. Письма и документы / Под редакцией В. Богданова-Березовского. Л.; М.: Музгиз, 1953.
- 11 Глинка в воспоминаниях современников / Под общей редакцией А.А. Орловой. М: Музгиз, 1955.
- 12 Ефимовская Е. «Варварские стихи» или «одушевленное слово»: еще раз о либретто «Жизни за царя» // Музыкальная Академия. 2004. № 2. С. 6–10.
- 13 Жизнь за царя. Опера в трех действиях. Сочинение Барона Розена. Музыка М.И. Глинки. СПб., 1836. <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/source/catalog/auction>. Дата обращения 10.05.2020.
- 14 Иванов М. М. Музыкальные наброски // Новое время. 1900. 18 декабря.
- 15 Киселева Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник, 2. М.: ОГИ, 1997. С. 279–302.
- 16 Киселева Л. Язык сцены и язык драмы в имперском идеологическом строительстве 1830-х годов // Лотмановский сборник, 4. М.: ОГИ, 2014. С. 279–298.
- 17 Киселева Л. Странный русский писатель барон Розен // Ideologiĉeskie konteksty russoj kultury XIX–XX vv. i poetika perevoda. Series: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderbände. Ed. By Lea Pild, 2017. Дата обращения 10.05.2020.
- 18 Лащенко С.К. О «Жизни за царя» и не только (Ф.В. Булгарин и М.И. Глинка) // Ф.В. Булгарин – писатель, журналист, театральный критик. Сб. статей. М.: НЛО, 2019. С. 105–127.
- 19 Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. Книга 1. М.: Музыка, 1987.
- 20 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 тт. Т. 3 / Сост. Н. А. Тархова. М.: Slovo, 1999.
- 21 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 тт. Т. 4 / Сост. Н.А. Тархова. М.: Slovo, 1999.

- 22 Лобанкова Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. От Глинки до Скрябина. Историко-социологические очерки. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова; И. Д. «Галина скрипсит», 2014.
- 23 Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство-СПб, 1994.
- 24 Мемория. Вильгельм Кюхельбекер. Электронный ресурс: https://polit.ru/news/2018/06/21/m_kuhelbeker/. Дата обращения 10.05.2020.
- 25 [Некрасов Н.А.] Руслан и Людмила, большая волшебная опера в русско-сказочном роде, в пяти действиях. Сюжет из поэмы Пушкина. СПб., 1842 (Либретто) // Литературная газета. 1842. 13 декабря. № 49.
- 26 [Одоевский В.Ф.]. Записки, касающиеся чествования Глинки по поводу «Жизни за царя». РО РНБ. Ф. 539. Оп. 400а. № 45.
- 27 Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956.
- 28 Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 тт. / Под общ. ред. Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1960. С. 286–412.
- 29 Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым: В 3 тт. / Под ред. Влад. Карелина [В.Д. Комаровой], вступ. ст. Г.Л. Киселева. Т. 1. М.: Музгиз, 1935.
- 30 [Пушкин А.С.] Александр Пушкин. Дневники. Автобиографическая проза. СПб.: Азбука-классика, 2008.
- 31 Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 тт. / Под общ. ред. Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. Т. 9. Письма 1815–1830. Т. 10. Письма 1831–1837. М.: Гослитиздат, 1962.
- 32 Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: НЛО, 2014.
- 33 Ростислав. Письмо в редакцию «Северной пчелы» // Северная пчела. 1854. 9 сентября. № 201. С. 955–958.
- 34 Ростислав. Письмо в редакцию «Северной пчелы» // Северная пчела. 1854. 15 сентября. № 206. С. 979.
- 35 Рылеев К. Ф. «Иван Сусанин» // Рылеев К.Ф. Думы / Изд. подготовил Л.Г. Фризман. М.: Наука, 1975. Серия «Литературные памятники». С. 100.
- 36 Соллогуб В. А. Воспоминания // Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л.: Художественная литература, 1988.
- 37 Угрюмов Н.П. Вариации на глинкинскую тему // Советская музыка. 1986. №12. С. 86 – 96;
- 38 Угрюмов Н.П. «Мученица нашего времени» // Советская музыка. 1989. № 8. С. 78–90.
- 39 Ушкарев А. История театрального дела в России (1756–1917). Хрестоматия. М.: Изд-во «Московский Художественный театр», 2008.
- 40 Фролов С.В. Глинка. М.И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. Часть 1. Детство в Новоспасском (1804 – 1817). СПб.: Нестор-История, 2016.
- 41 Фролова Е. В. Берлинский архив М.И. Глинки. М.: Издательский дом «Композитор», 2006.
- 42 Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

REFERENCES

- 1 Asaf'ev B.V. Glinka. Moscow: Muzgiz, 1947.
- 2 Anon. Russkaya muzikal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1901. No. 2. P. 47–48.
- 3 Anon. Raznie izvestiya (khronika) [Various News. A Chronicle] // Russkaya muzikal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1914. No. 3/31. 28 July – 4 August. Col. 666.
- 4 Bulgarin F.V. Mnenie o novoy Russkoy opere Zhizn' za tsarya. Muzika soch. g. Glinki. Slova soch. Barona Rozena [An opinion on the New Russian Opera *A Life for the Tsar*. Music composed by Mr. Glinka. Words written by Baron Rosen] // Severnaya pchela [The Northern Bee]. 1836. 19, 21 December. No. 291–292.
- 5 Vatsuro V.É. Istoricheskaya tragediya i romanticheskaya drama 1830-kh godov [The historic tragedy and the romantic drama of the 1830s] // Istoriya russkoy dramaturgii. XVII – pervaya polovina XIX veka [A History of Russian Dramaturgy. From the 17th to the Early 19th Century]. Leningrad: Nauka, 1982. P. 327–367.
- 6 Vatsuro V.É. Rozen Egor Fedorovich. Stat'i dlya biograficheskogo slovarya [Rosen E. F. Articles for a biographic dictionary] // Vatsuro V.É. Izbrannie trudi. Seriya Klassiki otechestvennoy filologii [Selected Works. Series 'Classics of the Russian Philology']. Compiled by A. M. Peskov; Prefaced by s. a. Fomichev, A. S. Nemzer, A. L. Zorin. Moscow: Yaziki slavyanskoy kul'turi [Languages of Slavic Cultures], 2004. P. 770–779.
- 7 Vospominaniya Bestuzhevikh [Recollections of the Bestuzhev Family]. Moscow and Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR [The USSR Academy of Sciences Press], 1951.
- 8 [Vyazemskiy P. A.] // Ostaf'evskiy arkhiv knyazey Vyazemskikh [The Ostaf'ev Archive of Princes Vyazemsky]. Vol. III. Saint Petersburg, 1899.
- 9 Glinka M. I. Zapiski [Notes] // Mikhail Ivanovich Glinka. Literaturnoe nasledie [M. I. Glinka's Literary Legacy]. In 2 vols. Vol. I. Avtobiograficheskie i tvorcheskie material'i [Materials Related to His Life and Work] / Ed. by V. Bogdanov-Berezovsky. Leningrad and Moscow: Muzgiz, 1952.
- 10 [Glinka M. I.] // Mikhail Ivanovich Glinka. Literaturnoe nasledie [M. I. Glinka's Literary Legacy]. In 2 vols. Vol. II. Letters and Documents / Ed. by V. Bogdanov-Berezovsky. Leningrad and Moscow: Muzgiz, 1953.
- 11 Glinka v vospominaniyakh sovremennikov [Glinka in the Recollections of His Contemporaries] / Ed. by A.A. Orlova. M.: Muzgiz, 1955.
- 12 Efimovskaya E. 'Varvarskie stikhi' ili 'odushevlennoe slovo': eshche raz o libretto 'Zhizni za tsarya' ['Barbaric verses' or 'inspired word': once more about the libretto of *A Life for the Tsar*] // Muzikal'naya Akademia. 2004. No. 2. P. 6–10.
- 13 Zhizn' za tsarya. Opera v trekh deystviyakh. Sochinenie Barona Rozena. Muzika M.I. Glinki [A Life for the Tsar. Opera in three acts. Written by Baron Rosen. Music by M. I. Glinka]. Saint Petersburg, 1836. <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/source/catalog/auction>. Accessed 10.05.2020.
- 14 Ivanov M. M. Muzikal'nie nabroski [Musical sketches] // Novoe vremya [New Time]. 1900. 18 December.

- 15 Kiseleva L. Stanovlenie russkoy natsional'noy mifologii v nikolaevskuyu epokhu (susaninskiy syuzhet) [Formation of Russian national mythology in the era of Nicholas I (the 'Susanin' subject matter)] // Lotmanovskiy sbornik [Lotman Collection], 2. Moscow: OGI, 1997. P. 279–302.
- 16 Kiseleva L. Yazik stseni i yazik dramy v imperskom ideologicheskom stroitel'stve 1830-kh godov [The language of theatre and drama in the Imperial ideological project of the 1830s] // [Lotman Collection], 4. Moscow: OGI, 2014. P. 279–298.
- 17 Kiseleva L. Strannyi russkiy pisatel' baron Rozen [A strange Russian writer baron Rosen] // Ideologicheskie konteksty russkoj kultury XIX–XX BB. i poetika perevoda [Ideological Contexts of the Russian Culture of the 19th and 20th Centuries and the Poetics of Translation] Series: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderbände. Ed. by Lea Pild, 2017. Accessed 10.05.2020.
- 18 Lashchenko S.K. O «Zhizni za tsarya» i ne tol'ko (F.V. Bulgarin i M.I. Glinka) [On A Life for the Tsar and on other matters] // F.V. Bulgarin — pisatel', zhurnalist, teatral'niy kritik [F.V. Bulgarin: Writer, Journalist, Theatre Critic]. Collection of articles. Moscow: NLO, 2019. P. 105–127.
- 19 Levasheva O. E. Mikhail Ivanovich Glinka. Book 1. Moscow: Muzika, 1987.
- 20 Letopis' zhizni i tvorchestva Aleksandra Pushkina [Chronicle of the Life and Work of Aleksandr Pushkin]. In 4 vols. Vol. 3 / Compiled by N. A. Tarkhova. Moscow: Slovo, 1999.
- 21 Letopis' zhizni i tvorchestva Aleksandra Pushkina [Chronicle of the Life and Work of Aleksandr Pushkin]. In 4 vols. Vol. 4 / Compiled by N.A. Tarkhova. Moscow: Slovo, 1999.
- 22 Lobankova E.V. Natsional'nie mifi v russkoy muzikal'noy kul'ture. Ot Glinki do Skryabina. Istoriko-sotsiologicheskie ocherki [Nationalist Myths in Russian Music Culture. From Glinka to Scriabin. Historico-Sociological Essays]. SPb.: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova [N.I. Novikov Publishing House]; I. D. «Galina skripsit», 2014.
- 23 Lotman Yu.M. Besedi o russkoy kul'ture. Bit i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII — nachalo XIX veka) [On Russian Culture. The Everyday Life and the Traditions of the Russian Nobility of the 18th and Early 19th Century]. Saint Petersburg: Iskusstvo-Saint Petersburg, 1994.
- 24 Memoriya. Vil'gel'm Kyukhel'beker [Memoria. Wilhelm Küchelbecker]. https://polit.ru/news/2018/06/21/m_kuhelbeker/. Accessed 10.05.2020.
- 25 [Nekrasov N.A.] Ruslan i Lyudmila, bol'shaya volshebnyaya opera v russko-skazochnom rode, v pyati deystviyakh. Syuzhet iz poemı Pushkina [Ruslan and Lyudmila. Grand opera in Russian fairy tale style, in five acts. Subject matter from Pushkin's poem]. Saint Petersburg, 1842 (Libretto) // Literaturnaya gazeta [Literary Newspaper], 1842. 13 December. No. 49.
- 26 [Odoevskiy V.F.]. Zapiski, kasayushchiesya chestvovaniya Glinki po povodu «Zhizni za tsarya» [Notes on the celebration of Glinka in connection with A Life for the Tsar]. RO RNB [Manuscript Department of the Russian National Library]. Fund 539. Inventory 400a. No. 45.
- 27 Odoevskiy V.F. Muzikal'no-literaturnoe nasledie [Musico-Literary Legacy]. Moscow: Muzgiz, 1956.
- 28 Pushkin A.S. Kapitanskaya dochka [The Captain's Daughter] // Pushkin A.S. Sobranie sochineniy [Collected Works]. In 10 vols. / Ed. by D. Blagoy, S. Bondi, V. Vinogradov and Yu. Oksman. Vol. 5. Moscow: Goslitizdat, 1960. P. 286–412.

- 29 Perepiska M.A. Balakireva s V.V. Stasovim: V 3 tt. [M.A. Balakirev's Correspondence with V.V. Stasov] / Ed. by Vlad. Karelin [V.D. Komarova], with introductory article by G.L. Kiselev. Vol. 1. Moscow: Muzgiz, 1935.
- 30 [Pushkin A.S.] Aleksandr Pushkin. Dnevnik. Avtobiograficheskaya proza [Diaries. Autobiographical Prose]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2008.
- 31 Pushkin A. S. Sobranie sochineniy [Collected Works]. In 10 vols. / Ed. by D. Blagoy, S. Bondi, V. Vinogradov and Yu. Oksman. Vol. 9. Letters 1815–1830. Vol. 10. Letters 1831–1837. M.: Goslitizdat, 1962.
- 32 Raku M. Muzikal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi. Mekhanizmi «reduktzii» klassicheskogo naslediya [The Musical Classics in the Myth-Making of the Soviet Era. The Mechanisms of the 'Reduction' of Classical Heritage]. Moscow: NLO, 2014.
- 33 Rostislav. Pis'mo v redaktsiyu «Severnoy pcheli» [Letter to the editors of Severnaya Pchela ('The Northern Bee')] // Severnaya Pchela. 1854. 9 September. No. 201. P. 955–958.
- 34 Rostislav. Pis'mo v redaktsiyu «Severnoy pcheli» [Letter to the editors of Severnaya Pchela ('The Northern Bee')] // Severnaya Pchela. 1854. 15 September. No. 206. P. 979.
- 35 Rileev K. F. «Ivan Susanin» // Rileev K.F. Dumı [Ballads] / Ed. by Frizman. Moscow: Nauka, 1975. Seriya «Literaturnie pamyatniki» [Series 'Literary Monuments']. P. 100.
- 36 Sollogub V. A. Vospominaniya [Memoirs] // Sollogub V.A. Povesti. Vospominaniya [Prose. Memoirs]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1988.
- 37 Ugrjumov N.P. Variacii na glinskiju temu // Sovetskaya musika. 1986. №12. P. 86–96;
- 38 Ugrjumov N.P. «Muchenica nashego vremeni» // Sovetskaya musika. 1989. № 8. P. 78–90.
- 39 Ushkarev A. Istoriya teatral'nogo dela v Rossii (1756–1917). Khrestomatiya [History of the Theatre Business in Russia, 1756–1917. A Reader]. Moscow: Izd-vo «Moskovskiy Khudozhestvenniy teatr» [Moscow Theatre of Arts Press], 2008.
- 40 Frolov S. V. Glinka. M.I. Glinka v XXI veke. Novij vzgljad na lichnost' i tvorchestvo. Chast' 1. Detstvo v Novospasskom (1804 – 1817). SPb.: Nestor-Istorija, 2016.
- 41 Frolova E. V. Berlinskiy arkhiv M.I. Glinki [M.I. Glinka's Berlin Archive]. Moscow: Izdatel'skiy dom «Kompozitor» [Kompozitor Publishing House], 2006.
- 42 Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

Key Words

Boleslav Yavorsky, Hugo Riemann, Georgy Catoire, Sergei Protopopov, Anatoly Lunacharsky, modal rhythm, ladovy rhythm, functional harmony, tonality.

Philip Ewell

Reexamining the 1930 Conference on Boleslav Yavorsky's Ladovy Rhythm and the Early Politics of Soviet Music Theory*

In February 1930, the People's Commissariat for Education in the Soviet Union convened a conference in Moscow on Boleslav Yavorsky's theory of music, the "theory of ladovy rhythm." The conference stands out as an example of how Marxist theory struggled to take hold not just in musicology, but in the arts generally. Very little musicological work on this conference has appeared in English, or in Russian for that matter. Gordon McQuere and Ellon Carpenter have both written about the conference in English, while various Soviet edited volumes also discuss the conference to an extent. None, however, examine the "Zaklyuchitel'noye slovo" (Closing remarks) from Yavorsky's final speech at the conference itself. In this article I take these remarks into account. To a large extent, Yavorsky was pushing back against an encroaching Riemannian harmonic functionalism, which was represented in Russia by Georgy Catoire. Notably, the pedagogical aspect of the conference, namely, the publication of Sergei Protopopov's *Elementy stroeniya muzikal'noy rechi* (Elements of the structure of music speech), was a key motivator for Yavorsky's efforts. In this article I try to come to a better understanding of what this conference was about, and how the surrounding politics shaped early Soviet music theory.

* I would like to thank Olga Panteleeva, Daniil Zavlunov, and the two anonymous reviewers of this journal for their helpful commentary on earlier drafts of this article.

Филип Юэлл

Конференция по ладовому ритму Болеслава Яворского (1930) и ранняя советская политика в области теории музыки: опыт переоценки

В феврале 1930 года Народный комиссариат просвещения созвал в Москве конференцию, посвященную теоретической концепции Болеслава Яворского, известной как «теория ладового ритма». Эта конференция — показательный образец того, как марксистская теория одержала верх не только в музыковедении, но и в искусстве вообще. Конференция слабо освещена в научной литературе не только на английском, но и на русском языке. По-английски о ней писали Гордон Мак-Куир и Эллон Карпентер; некоторую информацию можно найти и в советских изданиях. Однако пока никто не анализировал «Заключительное слово» самого Яворского. В настоящей статье я обращаю особое внимание эту речь Яворского. Она в значительной степени направлена против римановской функциональной теории гармонии, основным приверженцем которой в России был Георгий Катуар. Примечательно, что усилия Яворского были мотивированы прежде всего педагогическим аспектом конференции, а именно публикацией «Элементов строения музыкальной речи» Сергея Протопопова. В своей статье я пытаюсь осмыслить содержательную сторону конференции и то, как ее политическая составляющая воздействовала на формирование теории музыки в СССР на раннем этапе.

Introduction

From February 5 to 8, 1930, the Soviet Union's *Narkompros* (People's Commissariat for Education) and its former Commissar, Anatoly Lunacharsky, convened a conference in Moscow on Boleslav Yavorsky's theory of music, the "theory of ladovy rhythm."¹ The conference, the first of its kind in the USSR, stands out as an example of how Marxist theory struggled to take hold not just in musicology, but in the arts generally. In a sense, the conference was a model for how the arts might be interpreted in the new communist state. However, there were other musical and political forces at play, forces that significantly shaped the future of Soviet music theory. Very little musicological work on this conference has appeared in English, or in Russian for that matter. While Gordon McQuere's "The Theories of Boleslav Yavorsky" fleetingly discusses it, Ellon Carpenter, in "The Theory of Music in Russia and the Soviet Union," does a more thorough job of telling the story of the conference.² She bases her retelling on secondary sources that give details of the presentations made and the resolutions passed. Much of this material is contained in Boleslav Yavorsky's *Stat'i, vospominaniya, perepiska* (Articles, remembrances, correspondence), which presents useful and reliable, but incomplete, information on the conference.³ Missing, for instance, is Yavorsky's "Zaklyuchitel'noye slovo" (Closing remarks), preserved in the Russian National Museum of Music in Moscow as a transcript

- 1 Though normally translated as the "theory of modal rhythm," I translate the phrase as the "theory of ladovy rhythm," which I explain in great detail in "On the Russian Concept of Lad, 1830–1945" // *Music Theory Online*. 25.4 (Spring 2020). All translations from Russian to English are my own unless stated otherwise.
- 2 *McQuere G.* The Theories of Boleslav Yavorsky // *Russian Theoretical Thought in Music* / Ed. Gordon McQuere. Rochester: University of Rochester Press, 2009 (first published 1983). P. 149; *Carpenter E.* The Theory of Music in Russia and the Soviet Union. PhD diss. University of Pennsylvania, 1988. P. 763–786.
- 3 *Яворский Б.* Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1 / Ред.-сост. И. Рабинович. Общ. ред. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1972.

of his final remarks and concluding resolutions of the conference—a document that sheds some light on previously undisclosed events.⁴ For instance, Carpenter does not explain one of the main reasons for some of the controversies during the conference, namely, the encroaching Riemannian harmonic functionalism, represented in Russia by Georgy Catoire. Further, though Carpenter does discuss how Yavorsky's strange conception of tritone resolution made his theory untenable (in the eyes of his adversaries at any rate), there are some telling aspects that she leaves out, aspects contained in the transcript of Yavorsky's final speech. Finally, the pedagogical aspect of the conference, namely, the publication of Protopopov's *Elementi stroyeniya muzikal'noy rechi* (Elements of the structure of music speech), was a key motivator for Yavorsky's efforts, which neither Carpenter nor McQuere address in detail. Through examining Yavorsky's Closing Remarks, recent Russian sources, and other relevant documents published after Carpenter's work in 1988, I try to come to a better understanding of what this conference was about, and how the surrounding politics shaped early Soviet music theory.

Yavorsky's Theory of Ladovy Rhythm and the Tritone-Resolution Dilemma

Yavorsky's entire system of pitch organization in the theory of ladovy rhythm came down to two systems based on tritone resolution: the single symmetrical system (Example 1) and the double symmetrical system (Example 2).⁵ Two elements were paramount: 1) symmetrical motion, and 2) semitonal motion. Example 1 needs no explanation other than to mention that this system could happen on any of the twelve notes and that Yavorsky assigned "D" and "T" designators, which signified dominant and tonic. Example 2 is where Yavorsky ran into trouble however, which was highlighted at the conference, as I explain below. In the example there is motion from a perfect fifth, D–A, to a doubly diminished fifth, D#–Ab, to a minor third, E–G. Embedded within the "S" (subdominant) function are two interlocking tritones—D–Ab and D#–A—which I have shown in

- 4 *Яворский Б.* Заключительное слово. Российский национальный музей музыки. Ф. 146. № 976–983 К8Л, 8 февраля 1930 года. Л. 1–14.
- 5 For more on Yavorsky's theory see my "On the Russian Concept of Lad, 1830–1945" as well as my "Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky's Homeland" // *Music Theory Online*. 18.4 (December 2012). Yavorsky's counterpoint teacher in Moscow, Sergei Taneev, was also intimately involved in developing the idea of the importance of tritone resolution in functional harmony. Both Yavorsky and Taneev got this idea from François-Joseph Fétis. For more on this connection, see my "On the Russian Concept of Lad, 1830–1945," (Section 4, specifically, 4.4–4.9).

Example 2 with diagonal lines. These are the two active tritones in the Double Symmetrical System, both of which required further resolution to the minor third E–G. In these systems closed noteheads are instabilities and open noteheads are stabilities. What Yavorsky is saying is that the *perfect fifth*, D–A, is *unstable* in the double system. These interlocking tritones were problematic at the conference on ladovy rhythm. In a bizarre passage from his Closing Remarks, Yavorsky defends the Double Symmetrical System, and says that the double system existed for both Beethoven and the ancient Greeks. The exasperation in his remarks bespeaks his frustration that one of the most basic elements of the system has yet to be fully adopted or even understood. Here is the passage, in which Yavorsky speaks of the four (converging) instabilities in Example 2:

Here at the conference I had to deal with the fact that whenever they talk about the double system they say that seven semitones from D to A are unstable. The instabilities of the double system are the four notes D–Ab and D#–A.... D, against Ab, resolving a semitone upward moves to D#, which against A resolves in turn a semitone upward to E; in exactly the same fashion A, resolving against D# a semitone downward, moves to Ab, which against D resolves in turn a semitone downward to G. In exactly the same way you enter a trolley car, most of the passengers hand over their ten-kopeck coins not straight to the hand of the conductor but, rather, ask their neighbors to pass the coin to the conductor. When two instabilities a tritone apart intersect, in the resulting tightness A knocks on the back of Ab, D knocks on the back of D#, and in this fashion they all safely arrive in the conductor's bag, that is, to E–G. It has been said here [at the conference] that the double system existed already with Beethoven, and it already existed with the ancient Greeks, as their musical treatises (Greek chromaticism) attest to.⁶

Note that, by putting together the four stabilities, that is, the four open noteheads (a tonic “T” plus a subtonic “t”) from Examples 1 and 2, a C-major triad is formed. In fact, Examples 1 and 2 together represent what Yavorsky called a “ladotonicity,” in this case the C-major ladotonicity. This is where Yavorsky was going with his two systems—he wanted a new method to explain the major/minor functional tonal system. His invocation of the payment method on a Soviet trolley car, in which money got passed to the conductor, makes a certain sense. But what is so difficult to justify to readers, and it seemed that this was the case at the conference as well, was how a perfect fifth D–A could in any way be seen or heard as unstable. And herein lies the fatal flaw of Yavorsky's system. It is perfectly reasonable to speak of a tritone and its resolution to a major third, that is, the Single Symmetrical System, but to speak of

a minor third as the result of two interlocking tritones, as in the Double Symmetrical System, is strange. As shown in Example 2, the Double Symmetrical System represents Yavorsky's solution for the existence of the minor third, born of symmetrical motion by semitone. If one were to play the example at the piano, however, it is impossible to hear two tritones. The only way to hear them would be to isolate them and play them in succession. If the entire system is built on the gravitation of the tritone, and that gravitation is imperceptible to almost everyone—Yavorsky would have claimed that he heard the tritones—then the system lacks a basic efficacy. Based on Yavorsky's comments on the double system at the conference, it is clear that that particular element of his theory was being attacked.

Example 1: Single Symmetrical System in Converging and Diverging Forms

Converging Diverging

D T D T

Example 2: Double Symmetrical System in Converging and Diverging Forms

Converging Diverging

S t S t

Harmonic Functionalism in Russia

The main competitor to ladovy rhythm in the early twentieth century was Riemannian harmonic functionalism. It was, in effect, a traditional way to analyzing music, as compared to Yavorsky's new method, which was seen as compelling and exotic. It is useful to understand functionalism's Russian history in relation to Yavorsky's work, which arose in significant part as a counterbalance to Riemann (1849–1919). Nikolai Rimsky-Korsakov, with his *Uchebnik garmonii* (Harmony Textbook) (1885), is sometimes cited, in Russia, as one of the originators of harmonic functionalism. In a 1950 review of a new edition of Rimsky-Korsakov's textbook, one post-WWII Soviet author, Iosif Rizhkin, went so far as to claim that it was a mistake to credit Riemann, a German, for creating functionalism and that Rimsky-Korsakov should be given credit for doing so.⁷ This view was ultimately understood as revisionist, and Riemann is generally given the same credit in Russia as elsewhere for his role in the history of harmonic functionalism. This is instructive insofar as Rizhkin was instrumental in Yavorsky's ultimate downfall, which began already in May 1931.⁸

The first true proponent of Riemannian theory in Russia was Georgy Catoire (1861–1926) who, at the suggestion of Tchaikovsky, went to Berlin in 1885 to study piano and composition, ultimately with Otto Tiersch and Philipp Rüfer. After Catoire's return to Russia in 1887 he studied with Rimsky-Korsakov, among others, so it was only natural that Catoire combine his experience in Germany with his studies with Rimsky-Korsakov.⁹ Catoire's *Teoreticheskiy kurs garmonii* (Theoretical course of harmony) became a bedrock of music theory in Russia, and the main text against which Yavorsky was being asked to pit his views in the 1930 conference. Early in Catoire's textbook, which he used for his classes at the Moscow Conservatory, he lays out the tripartite system for chords in a diatonic system.¹⁰ Catoire's was the first Russian text to clearly label that tripartite system as "T," "S," and "D," using Latin letters (Rimsky-Korsakov used roman numerals for the three functions). Significantly, Catoire had several students at the Moscow Conservatory who would go on to write the most important and enduring harmony textbook in

7 Рыжкин И. Новое издание учебника гармонии // Советская музыка. 1950. № 2. С. 108.

8 Carpenter E. The Theory of Music in Russia and the Soviet Union. P. 783.

9 Catoire was significantly influenced by the Belgian François-Auguste Gevaert and his *Traité d'harmonie théorique et pratique*, from 1905–1907.

10 See, specifically, chapter 2, "The formation of chords in a diatonic system." Катуар Г. Теоретический курс гармонии. В 2 томах. Т. 1. М.: Музсектор Госиздата, 1924. С. 14–34.

Soviet Russia, the *Uchebnik garmonii* (Harmony textbook), usually called the *Brigadniy uchebnik* ("Brigade" textbook). Its authors—Iosif Dubovsky (1892–1969), Sergei Evseev (1894–1956), Vladimir Sokolov (1897–1950), and Igor Sposobin (1900–1954), who all studied with Catoire—essentially created what is called the "Moscow School" of music theory with this book. Remarkably, it is still the harmony textbook, in revised and updated form, that is widely used in the Russian Federation today.¹¹

The Conference

The write-up in the new musicological journal *Proletarskiy muzikant* (Proletarian musician) stated the aim of the conference clearly: "The main question of the conference on the theory of ladovy rhythm <...> was to what extent this theory, at its fundamental premises, corresponds to the principles of dialectical materialism and whether it can be a starting point for a Marxist musical science."¹² Yavorsky opened and closed the conference, giving speeches totaling roughly eight hours. Many spoke in favor of Yavorsky, such as former students and mentees Leah Averbukh, Arnold Al'shvang, Nadezhda Bryusova, Sergei Protopopov, Isaak Rabinovich, and Viktor Tsukkerman. However, there were dissenting voices as well.¹³

As I mentioned above, Yavorsky's theory was based entirely on the motion created by the tritone. This position allowed the musicologist Mikhail Ivanov-Boretsky to mount an attack on ladovy rhythm from a historical standpoint. Stating that there was nothing new about tritone resolution, Ivanov-Boretsky linked ladovy theory to "impressionism" and, with it, "bourgeois" ideals, which were of course antithetical to Marxism.¹⁴

At the end of the conference, Lunacharsky, who was a lifelong friend to Yavorsky, weighed in on Yavorsky's side:

Though I would not call the theory of ladovy rhythm a Marxist theory of music, I am firmly convinced that it is the theory most closely related to Marxism. Likely, the development of Marxist musicology will move precisely along the lines of the further development of the theory of ladovy rhythm and the further adoption of dialectical materialism to its principles.¹⁵

11 Дубовский И., Евсеев С., Соколов В., Способин И. Учебник гармонии. В 2 томах. Москва: Искусство, 1939.

12 Конференция по теории ладового ритма // Пролетарский музыкант. 1930. № 6.

13 For a complete list of presenters for the conference see: Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. С. 665.

14 Конференция по теории ладового ритма. С. 7.

15 Луначарский А. Несколько замечаний о теории ладового ритма // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 13.

Notably, Stalin had just dismissed Lunacharsky as Commissar of Culture in late 1929, but Lunacharsky still seemed to have sway in cultural circles, at least enough to have decided the matter in Yavorsky's favor in February 1930.

Despite its alleged purpose of determining its Marxist underpinnings and pedagogical use, the conference was actually meant as a defense of Yavorsky and his theory from increasing attacks. At stake was the pedagogy behind Yavorsky's ideas. In 1921 Lunacharsky had invited Yavorsky to lead the Music Faculty of *Narkompros*, whereupon he immediately oversaw a restructuring of music education.¹⁶ In 1930 Marxist musicology, however, was still in its infancy, and it was entirely unclear whose ideas would win out. Olga Panteleeva has shown how Soviet musicologists began to embrace Marxism willingly and openly in the 1920s through examining music through scientific inquiry, dynamic development, and social reality.¹⁷ At that time, however, Soviet music theory was still firmly rooted in the German traditions and German harmonic analyses. More specific, Riemannian harmonic "functionalism" was gaining ground, and it was against this type of analysis that Yavorsky and his adherents had to defend the theory of ladovy rhythm. The famous battles over Russian nationalism in music that played out in the nineteenth century continued into the twentieth—one could reasonably argue that they continue now in the twenty-first—and were especially fervent in pedagogy, going back to 1862 and the founding of Russia's first conservatory of music in St. Petersburg under Anton Rubinstein. It comes as no surprise, then, that the basic music theory that would explain music in Soviet conservatories came to represent another nationalistic flashpoint. Once Riemannian harmonic functionalism came to Russia the Soviets had to determine how to handle this decidedly German method to understand music. In fact, one might say that Yavorsky's ladovy theory, in contradistinction to Riemann's theories, was something of an antidote to Russia's complete reliance on German music-theoretical thought before Yavorsky. Nevertheless, despite the fact that this conference turned out favorably for Yavorsky and his theory, within two years he had fallen out of favor and functionalism had won out.

16 Мстиславская Е. Достижения Б. Л. Яворского в контексте музыкально-педагогических исследований // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому и приуроченных к 105-летию Саратовской консерватории / Под ред. И. Полозовой. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. С. 62.

17 Panteleeva O. How Soviet Musicology became Marxist // The Slavonic and East European Review. 97/1 (2019). P. 96–97.

In the final analysis, Yavorsky's method was always influential in the Soviet Union, and is most prominent today in what is known as the "Leningrad School" of music theory.¹⁸

Conference Resolutions and Soviet Music Pedagogy

At the conclusion of the conference six resolutions with respect to ladovy theory were adopted and published.¹⁹ Generally, they praised the potential of this new system and stated that work must continue along the lines set forth by Yavorsky. The resolutions added that ladovy theory was still not to be considered a fully developed Marxist system. Strangely, there were nine resolutions published at the end of the transcript of Yavorsky's Closing Remarks, but in the 1972 volume on Yavorsky cited above—a volume that includes letters, articles, and other material—only the first six resolutions appear, and with certain elements omitted. Missing entirely from any discussion of these resolutions are the last three unpublished resolutions, numbered 7–9:

The conference proposes to the advocates of the theory of ladovy rhythm to attend to the speedy publication of corresponding textbooks so that its popularization and accessibility to the masses are possible.

The conference directs the attention of GLAVPROFOBR and Narkompros to the necessity of taking measures to prepare theoretical faculty in the theory of ladovy rhythm.²⁰

The conference considers it advantageous to publish proceedings to the conference.²¹

18 The Leningrad School, now also called the "St. Petersburg School," of music theory began when Boris Asafiev took Yavorsky's theories and promoted them in Leningrad until his death in 1949. After Asafiev the most important figures in this school have been Yuri Tyulin, Khristofor Kushnarev, and Tatyana Bershadskaya. For more on the Leningrad School see: Бершадская Т. Ленинградская-Петербургская школа теории музыки // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве / Под ред. Н. И. Дегтяревой. СПб.: Издательство Политехнического института, 2013. С. 9–15. See also my "Music Theory à la Leningrad: An Interview with Tatiana Bershadskaya," interview with introductory essay // Contemporary Musicology. 2019. No. 4. P. 121–164.

19 For the original Russian see: Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. С. 666. For an English translation see Carpenter E. The Theory of Music in Russia and the Soviet Union. P. 776–777.

20 GLAVPROFOBR refers to the "Glavnoye upravleniye professional'nogo obrazovaniya" (Main directorate for professional education).

21 These nine unredacted resolutions are available at the Russian Museum of Musical Culture; see Яворский Б. Заключительное слово. Л. 14.

With these final three resolutions one of the reasons of this conference becomes clear: the approval of the publication of Sergei Protopopov's *Elementi stroyeniya muzikal'noy rechi* (Elements of the structure of music speech), which was published later in 1930 under the general editorship of Yavorsky, who mentions the lack of textbooks in his Closing Remarks to the conference: "Many of you have rebuked me in that there are no textbooks [on ladovy rhythm]." ²² So the idea of a usable textbook for his new theory was certainly a primary concern of the conference. Yavorsky also mentions that Protopopov's *Elementi* are in press. ²³ In his dissertation on Protopopov, Anton Rovner devotes 20 pages to a discussion of Protopopov's *Elementi*, but Rovner does not get into the troubles that Protopopov may have run into in publishing this work, nor does he discuss the history of music theory textbooks and pedagogy in the 1920s. He does speak of the close partnership that Yavorsky had with Protopopov, and that the book was essentially cowritten by them.

Grigory Lzhov has shown how Protopopov's *Elementi* was something of an amalgamation of Yavorsky magnum opus, his *Stroyeniye muzikal'noy rechi* (The structure of musical speech) and an influential article Yavorsky published in 1923 called "Osnovnie elementy muziki" (The foundational elements of music, 1908). ²⁴ Protopopov's work on the *Elementi* was ready before the conference. Still, Protopopov was a composer and author of limited repute in his time. ²⁵ Aside from his *Elementi*, he published only one other written work, an article in response to something Yavorsky had published on Bach's French Suites, so Yavorsky's involvement in the project was crucial to its success. ²⁶

One of the main goals of the conference was to form a music education system that supported the new Marxist ideology—the "quest for a Soviet Musical Identity," as Marina Raku calls

²² Яворский Б. Заключительное слово. Л. 6.

²³ Яворский Б. Заключительное слово. Л. 9–10.

²⁴ See Лыжов Г. «Основные элементы музыки» Б. Яворского: ключи к ладовой теории // Сто лет русского авангарда / Ред. М. Катунян. М.: Московская государственная консерватория, 2013. С. 114.

²⁵ For more on Protopopov see McQuere G. "The Elements of the Structure of Musical Speech" by S. V. Protopopov: A Translation and Commentary. PhD diss. University of Iowa, 1978; Rovner A. Сергей Протопопов: композиторское творчество и теоретические работы. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Московская государственная консерватория, 2010.

²⁶ Протопопов С. Примечания к работе Б. Яворского «Сюиты Баха для клавира» // Яворский Б. О символике «Французских сюит» Баха / Под ред. В. Носиной. М.: Классика XXI, 2006. С. 66–77.

it. ²⁷ Had there been a clear alternative path aside from ladovy rhythm, it could have provided a sound basis for comparison. The German music-education models of Tsarist Russia, already under fire from nationalist quarters in the late-nineteenth and early-twentieth centuries, was not in line with Marxist thinking, despite the fact that German classical music—by Bach or Beethoven, for example—continued to be taught at the conservatories. Yavorsky hoped that his system could be adapted to Marxism, yet the uncertainty of the situation was witnessed at the conference. As Carpenter writes, "The conference on [ladovy] rhythm is keen testimony to [Soviet music theorists'] inability to provide a strong new direction for their discipline." ²⁸ Before Yavorsky all music theoretical methods were firmly based on German models and, especially, those of Georgy Catoire, so it stands to reason that Soviet authorities were trying to find something uniquely Russian, and less western, to teach music in their institutions.

Mark Aranovsky explains some of the confusion surrounding this conference and its aftermath in terms of a misconception in its purpose:

The presentation of the theory of ladovy rhythm, like the polemics surrounding it, was particularly active in the first half of the 1930s and was connected, it seems, with an aberration that arose at the time. Yavorsky's theory was painstakingly antithetical to traditional theory. However, this antithesis carried with it, as it now seems to us, a tactical character. Despite the fact that Yavorsky's theory certainly put forth a new approach, it still came from the same tonal music of a homophonic-harmonic style, the same as traditional theory. Yavorsky's conception not only did not "cancel" the meaning of major, minor, and classical functional harmony, but set out on a search for the rules of this system inside of its very structure, a system that had escaped the attention of specialists. ²⁹

This simple yet significant point is rarely made: Yavorsky was not seeking to cancel out major/minor tonality, but simply to explain it further and in a new way. Perhaps Yavorsky's thinking was tactical insofar as a complete denial of functional tonality was never on the table for Soviet authorities as it was for atonal western composers

²⁷ Raku M. The Phenomenon of "Translation" in Russian Musical Culture of the 1920s and Early 1930s: The Quest for a Soviet Musical Identity // Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery / Ed. Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Oxford: Oxford University Press, 2017.

²⁸ Carpenter E. The Theory of Music in Russia and the Soviet Union. P. 782.

²⁹ Арановский М. Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // Искусство музыки: теория и история. № 6. 2012. С. 48–49.

of the Second Viennese School and beyond. In this sense Yavorsky's defense was successful at the conference—no one could accuse him of seeking to destroy tonality, which was beginning to be understood as a crucial means of reaching the Soviet masses. Aranovsky makes another useful point that is paramount in Yavorsky's theory. After discussing the scale theories of certain contemporary theorists, Aranovsky mentions that such scale theory was unimportant to Yavorsky, and that it was "important to him to prove the *connections* between tones, having already confirmed their gravitation."³⁰ What Yavorsky's system was trying to do was to find the linear connections in music within a functional-harmonic framework.³¹

In fact, this drive to understand the left-to-right aspect of musical composition is, at once, what is unique about Yavorsky's theories, as well as what is suspect. It is a well-known fact among theorists that Yavorsky's system hinged upon one simple idea: the motion created by the tritone. Further, Yavorsky is known for separating consonance/dissonance from stability/instability—for instance, many of tonics in the lads of his system feature dissonances including the tritone, second, and seventh.³² To Yavorsky, the tritone featured a dual nature as both stability and instability, about which Tatiana Svistunenکو writes:

The tritone [to Yavorsky] as a "basic cell of musical speech" is the center of rich characteristics and tendencies, namely: on the one hand, its instability demands resolution, that is, a continuation of motion, which emphasizes the naturalness of the process of the development of musical thought. On the other, the tritone, of and by itself, "possesses" the effect of absolute stability, insofar as it divides the octave in half and can symbolize the stable tension contained within.³³

30 *Арановский М.* Теоретическая концепция Б. Л. Яворского. С. 51 (italics original).

31 At precisely the same time Heinrich Schenker was making similar discoveries, though I hasten to add that Yavorsky published his work first, in 1908. Schenker's *Harmonielehre*, from 1906, contained virtually none of the linear elements that came out in the two volumes of *Kontrapunkt*, from 1910 and 1922, or *Der freie Satz*, from 1935.

32 *Ewell P.* Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky's Homeland // *Music Theory Online*. 18.4 (2012). P. 2.11–2.14.

33 *Свистуненко Т.* О значимости тритона как «основной ячейки музыкальной речи» в учении Б. Л. Яворского // *Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому и приуроченных к 105-летию Саратовской консерватории* / Под ред. И. Полозовой. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. С. 22.

Yavorsky's Historical Argument

Yavorsky's opponent Ivanov-Boretsky (1874–1936) who, like Catoire, studied with Rimsky-Korsakov and spent time abroad, was an adherent of Riemannian theory.³⁴ Ivanov-Boretsky faulted Yavorsky's methods, claiming that he simply added Marxist language later because Marxism had become the governing ideology. Yet Lunacharsky vigorously defended Yavorsky against this line of attack—after all, everyone was adapting to the new government and the new ideology.³⁵

As Aranovsky stated in the quotation above, Yavorsky was not trying to cancel out tonality. In his Closing Remarks Yavorsky seems to confirm this line of thinking when he invokes his predecessors. Specifically, Yavorsky upbraids Ivanov-Boretsky for not mentioning François-Joseph Fétis, on whose theories Yavorsky's relies heavily: "When Professor Ivanov-Boretsky quotes my predecessors he forgot to mention many of them. In Fétis's theories he could have found confirmation that every modulation happens when a tritone occurs between any one of the three notes of the tonic triad."³⁶ From here Yavorsky gives the example that, in C major, E natural, the third of the tonic triad, becomes unstable if Bb is introduced, thereby necessitating a modulation to F major. He then cites the polemics between Fétis and Franz Liszt on this very issue, first in an article by Fétis, then in a forum in Paris at which both Fétis and Liszt were present.³⁷ In so doing, Yavorsky adds historical weight to his arguments. Yet he goes back far enough in the history of European music—to the mid-nineteenth century—such that his argument is insulated from a Marxist attack. That is, by providing historical proof for the bases of his theories, Yavorsky is showing how his theory is both old and new at the same time. By being part of a tonal past, he claims that his method has precedent, thus it can apply to tonal repertoire from

34 To Ivanov-Boretsky belongs the first mention in the Russian literature, in 1931, to Heinrich Schenker's theories, which he relates to lad. As the general editor of a translation into Russian of Lucien Chevallier's *Les théories harmoniques*, Ivanov-Boretsky said that Schenker, in his *Harmonielehre*, strove "for an expansion of the boundaries of lad." See: *Шевалье Л.* История учений о гармонии / Пер. З. Потаповой, под ред. М. Иванова-Борезкого. М.: Госмузиздат, 1931. С. 152. Further, Ivanov-Boretsky claims that Schenker "establishes the possibility of so-called tonicization, that is, the striving of the lad's scale degrees to transform into their own tonics with their own dominants and subdominants" (*Шевалье Л.* История учений о гармонии. С. 152). One senses lad's history as "tonality" in these quotes but, in 1931, there can be no question that lad already meant something more than just tonality—this is in large part due to Yavorsky.

35 See *Яворский Б.* Статьи, воспоминания, переписка. С. 37–39.

36 *Яворский Б.* Заключительное слово. Л. 4.

37 *Яворский Б.* Заключительное слово. Л. 5.

the past that was still relevant to Soviet musical authorities. Yet he is also showing that there is newness in his method that can be adapted to Marxist doctrines. Finally, Yavorsky adds Garbuzov to his criticism of this ahistorical denunciation of ladovy rhythm:

I note that Professors Ivanov-Boretsky and Garbuzov, in their fervent attack on ladovy rhythm, constantly relied on the terms and concepts of ladovy rhythm. It would be better if they spoke of the terms of my predecessors; it would be more logical since it is strange to base one's objections to ladovy rhythm on the basic foundations of the very same ladovy rhythm.³⁸

This is a convincing point. If Ivanov-Boretsky and Garbuzov wanted to criticize ladovy rhythm then they must do so in contrast to another theory, whether contemporary or not. But by criticizing it by using its own logic they have proven nothing. This gets to a deeper issue at the conference. If one wants to criticize a new theory in light of Marxist thought, it becomes difficult if the Marxist thought itself is entirely new and ill defined. It seems that Yavorsky used this logical loophole to his advantage in making this argument.

Yavorsky vis-à-vis Riemann

With ladovy rhythm Yavorsky significantly enlarged the Russian musical lexicon by coining musical terms: *tyagotenie* (“gravitation”), *sopryazhenie* (“conjunction”), *predikt* (“retransition”), *peremenniy lad*, and *uvlichenniy lad* (“mutable lad” and “augmented lad”), for example. Yavorsky also introduced *intonatsiya* (“intonation”), a term Boris Asafiev would essentially stake his reputation on in his two-volume *Muzikal'naya forma kak protsess* (Musical form as process), the second volume of which bears the title *Intonatsiya*.³⁹ Yavorsky made a big impression on Asafiev (1884–1949), the so-called “father of Soviet musicology,” when they met. Asafiev was profoundly influenced by Yavorsky. On May 3, 1915, the day he met Yavorsky, Asafiev wrote to Vladimir Derzhanovsky:

Today I met Yavorsky: this is literally an inexhaustibly interesting person. To listen to him is pure joy.... In his method I have found that which I have long sought—a substantial scientific fundament for music theory, because I have been completely unsatisfied

³⁸ Яворский Б. Заключительное слово. Л. 5.

³⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. 2-е издание. Л.: Музыка, 1971 (parts 1 and 2 first published 1930 and 1947, respectively). For an English translation of *Muzikal'naya forma kak protsess*, see Tull J. B. V. Asafiev's “Music Form as a Process”: Translation and Commentary. PhD diss. Ohio State University, 1977.

with that which the conservatory and textbooks have given me, nor do I myself have the strength to create a uniform basis for such a theory.⁴⁰

Asafiev would go on to be, arguably, the most important Soviet musicologist in the twentieth century and the founder of the “Leningrad school” of music theory. In fact, he was the key link between Yavorsky, who never taught or lived in St. Petersburg, and the Leningrad School. Through Asafiev's work in Leningrad, Yuri Tiulin and Khristofor Kushnarev continued to promote Yavorsky's ideas and formed this notable school of music theory.⁴¹ Asafiev himself was clearly inspired by Yavorsky, while at the same time he took a hard line against the intruding harmonic functionalism represented by Riemann and his proponents in Russia:

Among theorists it was the Russian musician-thinker Boleslav Yavorsky who undertook a deep analysis of “tritonality” and discovered the meaning of its intonational purview in contemporary music. On the other hand, Riemann's system of “functional harmony,” which has slavishly subordinated the minds of many theorists, subjugates the composer's hearing and consciousness with its conservative, mechanical “predetermination.” This system is the sad legacy of the so-called “general bass,” figured bass, i.e., the teaching of harmony born of the practice of organ and piano accompaniment, some kind of “accompaniment school.”⁴²

Asafiev almost certainly took his anti-Riemannian cues from Yavorsky who, after criticizing Riemannian functional theory, said that Riemann had “neither ears nor brains,” for example.⁴³ Yet early in life Yavorsky turned to Riemann's theories for inspiration. When he was only 22, Yavorsky translated Riemann's *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre* into Russian, for example, so he clearly valued Riemann's writings.⁴⁴ Later, Yavorsky soured on Riemann's overly scientific, scholastic, and “harmonic” ways. Asafiev

⁴⁰ See Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. С. 296–297.

⁴¹ For more on this lineage see my “Music Theory à la Leningrad.”

⁴² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. С. 243–244.

⁴³ See Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. С. 456. With thanks to Patrick Zuk for alerting me to this quotation.

⁴⁴ I was able to examine this translation at the Rossiyskiy Natsional'niy Muzei Muziki (Russian National Museum of Music) (Fund 146, No. 480). In a small notebook, 18 cm wide by 22 cm high, Yavorsky writes out his German-to-Russian translation in black ink. It is clearly a final draft, since there are no sketch or draft marks. Whether he intended this for publication I do not know, but the level of detail—in the text, the musical examples, and the figures—is remarkable. However, the notebook contains only 31 pages of translation, which is certainly incomplete—Riemann's 1887 publication runs some 209 pages. It is unclear whether he finished this translation and, if he did, where the remaining notebooks are.

goes on to further rebuke Riemann and his denial of the “physiological” and “intonational” aspect of music.⁴⁵ As is well known, Asafiev continued Yavorsky’s legacy of “intonatsiya,” which moved away from a scientific acoustical view of music to one based on the human experience, music psychology and cognition, and musical emotions.⁴⁶

Conclusion

The early politics surrounding the 1930 conference on ladovy rhythm represent a prime example of the difficulties Soviet musical authorities faced in adapting music to Marxist doctrine. Music was nothing special—they had to adapt all aspects of their new society to this doctrine. Yavorsky’s Closing Remarks shed new light on these politics by highlighting the polemics surrounding the new ideological system. Yavorsky was forced to defend his ideas on both historical and acoustical—one might say “theoretical”—bases. The exasperation he felt was palpable in his comments. And the primary rival to the theory of ladovy rhythm, Riemannian functional tonality, emerges as a key counterpart to Yavorsky’s beliefs. Ultimately, Yavorsky was saved by Lunacharsky at the conference, but the fact that he and his system soon fell from grace shows just how difficult it was to contrive a new system to rival that of Riemann. As the first new music theoretical system put on trial by the Soviets, Yavorsky’s theory was bound to forge new paths, but it was also bound to fail. The vast majority of tonal musical analysis in Russia today is based on the Brigade textbook and the “Moscow” school of music theory, and the dependence on Riemann’s theories, though usually unacknowledged, is heavy. No one really uses or speaks directly of the “theory of ladovy rhythm” now—and, more specifically, of the tritone basis that is the core of all motion in music according to Yavorsky. Rather, Yavorsky and ladovy rhythm live on in the language that Russians use to speak of music, most notably, with “lad” and “intonatsiya.” They also live quite vibrantly in the Leningrad–St. Petersburg School of music theory, which represents a refreshing departure from the overwhelming influence of Moscow. And through this language and a separate school of music theory, Yavorsky’s undeniable impact on musical thought in Russia is not in question.

⁴⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. С. 245–246.

⁴⁶ Protopopov’s *Elementi* features an entire chapter on *intonatsiya* (Vol. 1, Chapter 10), which is likely where Asafiev drew inspiration for the second volume *Muzikal'naya forma kak protsess*.

REFERENCES

- 1 *Carpenter E.* The Theory of Music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950. PhD diss. University of Pennsylvania, 1988.
- 2 *Ewell Ph.* Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky’s Homeland // *Music Theory Online*. 18.4 (2012).
- 3 *Ewell Ph.* Music Theory à la Leningrad: An Interview with Tatiana Bershadskaya. Interview with introductory essay // *Contemporary Musicology*. 2019. No. 4. P. 121–164.
- 4 *Ewell Ph.* On the Russian Conception of Lad, 1830–1945 // *Music Theory Online*. 25.4 (Spring 2020).
- 5 *McQuere G.* “The Elements of the Structure of Musical Speech” by S. V. Protopopov: A Translation and Commentary. PhD diss. University of Iowa, 1978.
- 6 *McQuere G.* The Theories of Boleslav Yavorsky // *Russian Theoretical Thought in Music*. Ed. by G. McQuere. Rochester: University of Rochester Press, 2009 (first published 1983). P. 109–164.
- 7 *Panteleva O.* Formation of Russian Musicology from Sacchetti to Asafyev, 1885–1931. PhD dissertation. University of California, Berkeley, 2015.
- 8 *Panteleva O.* How Soviet Musicology became Marxist // *The Slavonic and East European Review*, 97/1 (2019). P. 73–109.
- 9 *Raku M.* The Phenomenon of “Translation” in Russian Musical Culture of the 1920s and Early 1930s: The Quest for a Soviet Musical Identity // *Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Ed. by P. Zuk and M. Frolova-Walker. Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 127–147.
- 10 *Tull J. B. V.* Asafiev’s “Music Form as a Process”: Translation and Commentary. PhD diss. Ohio State University, 1977.
- 11 *Zuk P., Frolova-Walker M., eds.* *Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- 12 *Арановский М.* Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // *Искусство музыки: теория и история*. № 6. 2012. С. 39–58 – *Aranovsky M.* Teoreticheskaya kontseptsiya B. L. Yavorskogo [The theoretical conception of Boleslav Yavorsky] // *Iskusstvo muziki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. No. 6 (2012). P. 39–58.
- 13 *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. 2-е издание. Л.: Музыка, 1971 – *Asafiev B.* Muzikal'naya forma kak protsess [Musical Form as Process]. Parts 1 and 2. Second edition. Leningrad: Muzika, 1971 (first published 1930 and 1947).

- 14 *Бершадская Т.* Ленинградская–Петербургская школа теории музыки // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве / Под ред. Н. И. Дегтяревой. СПб.: Издательство Политехнического института, 2013. С. 9–15 – *Bershadskaya T.* Leningradskaya–peterburgskaya shkola teorii muziki [The Leningrad–St. Petersburg school of music theory] // Sankt-Peterburgskaya konservatoriya v mirovom muzikal'nom prostranstve [St. Petersburg Conservatory in a World-Wide Musical Context]. Ed. by N. I. Degtyareva. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhicheskogo Instituta, 2013. P. 9–15.
- 15 *Дубовский И., Евсеев С., Соколов В., Способин И.* Учебник гармонии. В 2 томах. Москва: Искусство, 1939 – *Dubovsky I., Evseev S., Sokolov V., Sposobin I.* Uchebnik garmonii [Harmony Textbook]. In 2 vols. Moscow: Iskusstvo, 1939.
- 16 *Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. В 2 томах. Т. 1. М.: Музсектор Госиздата, 1924 – *Katuar [Catoire] G.* Teoreticheskiy kurs garmonii [Theoretical Course of Harmony]. In 2 Vols. Vol. 1. Moscow: Muzsektor Gosizdata [State Publishing House, Music Section], 1924.
- 17 Конференция по теории ладового ритма // Пролетарский музыкант. 1930. № 6. С. 6–9 – Konferentsiya po teorii ladovogo ritma [Conference on the theory of ladovy rhythm] // Proletarskiy muzikant [Proletarian Musician]. 1930. No. 2. P. 6–9.
- 18 *Луначарский А.* Несколько замечаний о теории ладового ритма // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 10–13 – *Lunacharskiy A.* Neskol'ko zamechaniy o teorii ladovogo ritma [Several observations on the theory of ladovy rhythm] // Proletarskiy muzikant [Proletarian Musician]. 1930. No. 2. P. 10–13.
- 19 *Львов Г.* «Основные элементы музыки» Б. Яворского: ключи к ладовой теории // Сто лет русского авангарда / Ред. М. Катунян. М.: Московская государственная консерватория, 2013. С. 113–126 – *Lizhov G.* "Osnovnie elementy muziki" B. Yavorskogo: klyuchi k ladovoy teorii [The basic elements of music: The keys to the theory of lad] // Sto let russkogo avangarda [100 Years of the Russian Avantgarde]. Ed. by M. Katunian. Moscow: Moscow State Conservatory, 2013. P. 113–126.
- 20 *Мстиславская Е.* Достижения Б. Л. Яворского в контексте музыкально-педагогических исследований // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому и приуроченных к 105-летию Саратовской консерватории / Под ред. И. Полозовой. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. С. 61–66 – *Mstislavskaya E.* Dostizheniya B. L. Yavorskogo v kontekste muzikal'no-pedagogicheskikh issledovaniy [Boleslav Yavorsky's achievements in the context of musical-pedagogical research] // Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: Sbornik statey po materialam Vserossiyskikh nauchnikh chteniy, posvyashchennikh B. L. Yavorskomu i priurochennikh k 105-letiyu Saratovskoy konservatorii [Problems in Artistic Creativity: Proceedings of the All-Russian Conference Dedicated to Boleslav Yavorsky and on the Occasion of the 105th year of the Saratov Conservatory]. Ed. by Irina Polozova. Saratov State Conservatoire, 2017. P. 61–66.
- 21 *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи. В 2 томах. М.: Музсектор Госиздата, 1930 – *Protopopov S.* Elementy stroeniya muzikal'noy rechi [Elements of the Structure of Music Speech]. In 2 vols. Moscow: Muzsektor Gosizdata [State Publishing House, Music Section], 1930.
- 22 *Протопопов С.* Примечания к работе Б. Яворского «Сюиты Баха для клавира» // Яворский Б. О символике «Французских сюит» Баха / Под ред. В. Носиной. М.: Классика XXI, 2006. С. 66–77 – *Protopopov S.* Primechaniya k rabote B. Yavorskogo "Syuiti Bakha dlya klavira" [Annotations to Yavorsky's work on the "Bach Suites"] // Yavorskiy B. O simvolike "Frantsuzskikh syuit" I. S. Bakha [On the Symbolism of Bach's "French Suites"]. Ed. by V. Nosina. Moscow: Klassika XXI, 2006. P. 66–77.

- 23 *Ровнер А.* Сергей Протопопов: композиторское творчество и теоретические работы. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Московская государственная консерватория, 2010 – *Rovner A.* Sergey Protopopov: Kompozitorskoe tvorchestvo i teoreticheskie raboty [Sergei Protopopov: compositional output and theoretical work]. PhD diss. Moscow Conservatory, 2010.
- 24 *Рыжкин И.* Новое издание учебника гармонии // Советская музыка. 1950. № 2. С. 108–110 – *Rizhkin I.* Novoe izdanie uchebnika garmonii [New edition of the harmony textbook] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1950. No. 2. P. 108–110.
- 25 *Свистуненко Т.* О значимости тритона как «основной ячейки музыкальной речи» в учении Б. Л. Яворского // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому и приуроченных к 105-летию Саратовской консерватории / Под ред. И. Полозовой. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. С. 21–27 – *Svistunenko T.* O znachimosti tritona kak "osnovnoy yacheyki muzikal'noy rechi" v uchenii B. L. Yavorskogo [On the significance of the tritone as the "basic cell of musical speech" in the theory of Boleslav Yavorsky] // Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: Sbornik statey po materialam Vserossiyskikh nauchnikh chteniy, posvyashchennikh B. L. Yavorskomu i priurochennikh k 105-letiyu Saratovskoy konservatorii [Problems in Artistic Creativity: Proceedings of the All-Russian Conference Dedicated to Boleslav Yavorsky and on the Occasion of the 105th year of the Saratov Conservatory]. Ed. by Irina Polozova. Saratov State Conservatoire, 2017. P. 21–27.
- 26 *Шевалье Л.* История учений о гармонии / Пер. З. Потаповой, под ред. М. Иванова-Борецкого. М.: Госмузиздат, 1931 – *Sheval'ye [Chevaillier] L.* Istoriya ucheniy o garmonii [The History of Harmonic Studies; *Les théories harmoniques*]. Translated from French by Z. Potapova, edited by M. Ivanov-Boretsky. Moscow: Gosmuzizdat [State Music Publishers], 1931.
- 27 *Яворский Б.* Строение музыкальной речи. М., 1908 – *Yavorskiy B.* Stroenie muzikal'noy rechi [The Structure of Musical Speech]. Moscow, 1908.
- 28 *Яворский Б.* Основные элементы музыки. М., 1923 – *Yavorskiy B.* Osnovnie elementy muziki [The Foundational Elements of Music]. Moscow, 1923.
- 29 *Яворский Б.* Заключительное слово. Российский национальный музей музыки. Ф. 146. № 976–983 К8Л, 8 февраля 1930 года. Ф. 1–14 – *Yavorskiy B.* Zaklyuchitel'noe slovo [Closing remarks]. Rossiyskiy Natsional'niy Muzei Muziki [Russian National Museum of Music]. Fund 146. No. 976–983 K8L, dated 1930, 8/II. F. 1–14.
- 30 *Яворский Б.* Резолюция конференции по ладритму. Российский национальный музей музыки. Ф. 146. № 5864, 5865, 5866 К8Л, 8 февраля 1930 года – *Yavorskiy B.* Rezolyutsiya konferentsii po ladritmu 1930 goda [Resolution of the conference on ladovy rhythm of 1930]. Rossiyskiy Natsional'niy Muzei Muziki [Russian National Museum of Music]. Fund 146, No. 5864, 5865, 5866 K8L, dated 1930, 8/II.
- 31 *Яворский Б.* Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1 / Ред.-сост. И. Рабинович. Общ. ред. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1972 – *Yavorskiy B.* Stat'i, vospominaniya, perepiska [Articles, Remembrances, Correspondence]. Ed. by I. Rabinovich and D. Shostakovich. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1972.

Ключевые слова

Леонид Коган, Арам Хачатурян, русская скрипичная школа, советские композиторы

Кривицкая Евгения Давидовна

«Писать письма очень важно». Об общении Леонида Когана с современными композиторами

(на основе материалов семейного архива)

В статье идет речь о творческих связях выдающегося скрипача XX века, народного артиста СССР Леонида Когана (1924–1982) с современными композиторами. На основе сохранившихся в архиве семьи писем, опубликованных воспоминаний воссоздаются подробности общения, дается представление о широте кругозора и круге художественных интересов артиста, о его востребованности как интерпретатора современной музыки. Многие письма публикуются впервые.

Key Words

Leonid Kogan, Aram Khachaturian, Russian violin school, Soviet composers.

Evgeniya Krivitskaya

**‘Writing Letters Is a Very Important Affair’.
On Leonid Kogan’s Connections with Contemporary Composers
(On the Basis of the Materials from His Family
Archive)**

The article deals with the creative contacts of the outstanding Soviet violinist, People’s Artist of the USSR Leonid Kogan (1924–1982) with contemporary composers. The exclusive content includes details of their conversations, based on extant letters from the family archive and published memoirs; it shows the variety of Kogan’s artistic interests and his importance as an interpreter of modern music. A number of letters are published for the first time.

«Иногда приходится слышать, что, дескать, только мода заставляет исполнителей искать и играть новые сочинения. Но, к счастью, это не так. Мы играем современных авторов совсем не потому, что боимся “оказаться в хвосте”, отстать. Мы ищем в музыке XX века свежих мыслей, новых, ярких идей. Мы жаждем обновить круг выражаемых с помощью нашего инструмента эмоций, а быть может, хотим обновиться и сами», — так отвечал Леонид Коган в интервью, посвященном новой музыке¹.

Для выдающегося советского скрипача эти слова не были данью идеологии или конъюнктуре. С первых профессиональных шагов он обнаружил интерес и вкус к современной скрипичной литературе и, более того, был в личном контакте — творческом и дружеском — с целым рядом композиторов-современников. Об этом свидетельствуют письма, открытки, телеграммы, бережно хранимые в семейном архиве скрипача.

«Много я исполняю произведений советских композиторов. С некоторыми выдающимися композиторами современности мне приходилось работать совместно, первым исполнять их сочинения. С Арамом Хачатуряном у меня шла интенсивная работа над его замечательным сочинением — Концертом-рапсодией. Он внимательно прислушивался к звучанию инструмента, искал наиболее выразительные средства»², — вспоминал Леонид Коган в 1975 году.

Сохранилась подробная переписка двух великих музыкантов прошлого века. Интересна история их знакомства.

Помню, как открылась дверь моей квартиры, и на пороге стоял небольшого роста, худенький, пожалуй, слишком худенький юноша со скрипкой в руках. Я обратил внимание, что у него острижена голова. Из беседы выяснилось,

- 1 Коган Л. Новая музыка — новые проблемы [Интервью В.Ю. Григорьева с Л.Б. Коганом] // Советская музыка. 1975. № 1. С. 76.
- 2 Высказывания Леонида Когана к кинофильму «Скрипка Леонида Когана» // Леонид Коган. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью. Сост. В. Ю. Григорьев. М.: Советский композитор, 1987. С. 218.

что он уже побывал в военкомате и должен был быть мобилизован в армию... В ту пору мне было поручено руководство Союзом советских композиторов, и Когана как одаренного музыканта прислала ко мне дирекция Центральной музыкальной школы, где он учился. Я попросил поиграть мне что-нибудь. Он, стесняясь, ответил, что хотел бы сыграть мой Скрипичный концерт, но немного боится исполнять его автору... Когда я услышал первые звуки скрипки, то был сразу захвачен его темпераментной интерпретацией и поражен — откуда в этом маленьком, тщедушном юноше столько силы, энергии, воли!..³

Благодаря поддержке маститого композитора юный скрипач не был мобилизован в 1943 году в армию, а смог закончить ЦМШ и поступить в Московскую консерваторию.

Их дружба продолжалась несколько десятилетий, до ухода из жизни А.И. Хачатуряна в 1978 году. Письма показывают, что взаимоотношения были теплыми, но не всегда безоблачными, — Хачатурян был человеком требовательным, в личном общении ревнивым, откровенно высказывал свое недовольство, если чувствовал недостаток внимания.

Дорогой Леня! Получил твоё письмо несколько дней тому назад, но до сих пор не удавалось ответить. Прости меня. В Железноводске, как тебе известно, очень занято время. Кроме того, я уезжал на целый день в Кисловодск устраивать продолжение нашего лечения. Твое письмо меня обрадовало, только жаль, что ты так скуп на письма. Ещё раз поздравляю тебя с блестящим окончанием консерватории. Одна тройка пусть тебя не огорчает, она не будет играть значительной роли в определении твоей консерваторской судьбы. А отдохнуть я тебе очень советую. Имей в виду, что организм мстит, когда за ним не ухаживают, и отомстит он тебе значительно позже..⁴

С годами рефлексия Хачатуряна только увеличивалась, и можно себе представить, что, испытывая безграничное преклонение перед композитором и его творчеством, Л. Коган несколько тяготился его придирчивостью в повседневной дружбе. В письме от 29 июля 1960 года читаем:

Дорогие Леня и Лиза! Как было приятно получить Ваше письмо и вновь приобщиться к когановскому остроумию. Друзья должны переписываться. Но у нас с тобой переписки нет. А ведь грядущие поколения будут интересоваться жизнью и творчеством гениального скрипача Когана и композитора Хачатуряна. Будут интересоваться их взаимоотношениями, что их объединяло, чем они жили, что являлось стимулом их дружбы. Писать письма очень важно. Иногда в них ска-

³ А. Хачатурян // Леонид Коган. С. 13–14.

⁴ Из письма от 21 июля 1948 года. Автограф. Опубликовано в книге: Леонид Коган. С. 151.

жешь то, что при личной беседе трудно сказать. В особенности трудно говорить при личной беседе хорошие вещи. Я горжусь нашими отношениями, горжусь тем, что они откровенны, они построены не на комплиментах...⁵

Хачатурян, как и многие другие композиторы, позволял Леониду Когану «внедряться» в творческий процесс, давать советы и вносить коррективы, касающиеся приемов скрипичной игры. Об этом свидетельствует письмо Хачатуряна, написанное в июле 1962 года, накануне премьеры Концерта-рапсодии.

Дорогой Лёня! Оставляю тебе рапсодию. Все твои советы приняты и внесены в партию. Кое-что в мелочах я пересочинил. Прошу принять так, как есть. Очень жаль, что мы с тобой не повидались. Судьба рапсодии незавидная. Очень волнуясь. Примета плохая, что до сих пор не удалось поработать, и я не знаю, что у меня получилось. Что же делать, если у меня такой знаменитый исполнитель. Хочу тебе сообщить: я еду в Польшу 8 сентября до 5 октября. Играть рапсодию вне Москвы нужно в конце октября, а в Москве в ноябре⁶. Учти, мне нужно послушать рапсодию до Московского исполнения. И еще учти, что ритмически (оркестровая партия) трудная». В конце этого письма – постскриптум: «Масло для Бьюика⁷, надеюсь, ты мне привез? Расчет будет как положено. Не жалея, дай мне побольше масла. Обнимаю тебя, твой А. Хачатурян⁸».

Известно из воспоминаний родных и друзей, что Леонид Коган обожал машины, разбирался в механике и с удовольствием чинил «железных коней» своих друзей.

Он мог абсолютно все, но сам говорил, что если бы не стал скрипачом, то открыл бы гараж и чинил автомобили. Вот это была истинная страсть. Перед ним капоты открывали все – Щедрин, Хачатурян, Гилельс, Ойстрах – с просьбой посмотреть, что не так стучит, почему троит и т. д. Это были дорогие машины, «мерседесы», где, по словам папы, вместо мотора находилась фабрика. А были и попроще, но крайне престижные у нас «волги». Ими владели композиторы-песенники, также проживавшие в нашем дворе. Сначала это были старые «волги» с оленями на капоте – символ благосостояния и достойных авторских. Потом стали появляться новые «волги». На мой взгляд, очень угловатые, но немыслимо соблазнительные для явно или тайно хорошо зарабатывающего народа. Туликов, Фельцман, Островский, Бабаджанян, Колмановский и многие другие постепенно ими обзавелись... Так вот, как только папа появлялся во дворе,

5 Автограф. Письмо опубликовано в: Леонид Коган. С. 155.

6 Исполнение состоялось 3 ноября 1962 года с Академическим симфоническим оркестром Московской филармонии под управлением Кирилла Кондрашина.

7 Имеется в виду машина А.И. Хачатуряна.

8 Автограф. Письмо опубликовано с купюрами в: Леонид Коган. С. 159.



С.А.И. Хачатуряном. Фотография из семейного архива. Опубликовано в книге Н. Коган «Краски жизни. Воспоминания о детстве, о семье»

к нему кидались владельцы «волг» с вопросами, которых возникало гораздо больше, чем у владельцев «мерседесов». И папа, конечно, с удовольствием вникал в их проблемы и быстро устранял то, что можно было устранить без специального инструмента и ямы⁹.

Но не только машины были поводом для общения с композиторами-песенниками: как вспоминает Нина Коган, многие из них присылали и свои академические опусы. В архиве хранится письмо Никиты Богословского, автора песен «Любимый город» и «Темная ночь», известного также своими юмористическими скетчами. Его послание выдержано в серьезном тоне: «Дорогой Лёня! Много лет назад я показал Вам мимоходом 2 русских миниатюры. Помнится, они пришлись Вам по душе и Вы сказали, что с удовольствием их бы сыграли. А потом я потерял ноты и только недавно нашел в своих архивах. Посылаю их Вам. Может, не передумали. С приветом: Никита Богословский¹⁰».

9 Коган Н. Краски жизни. Воспоминания о детстве, о семье. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2019. С. 127.

10 Москва, 8 февраля 1974 года. Машинопись. В конце подпись от руки.

Леонид Коган был не только вдохновителем многих сочинений и их первым интерпретатором, но и способствовал продвижению своих друзей-композиторов на Западе. В письмах постоянно встречаются упоминания, что он передавал ноты Исааку Стерну¹¹, Иегуди Менухину, другим легендарным скрипачам.

Мечислав Вайнберг писал в мае 1960 года: «Дорогой Леня! Так как нам не удалось И.С. Стерну¹² сыграть 5-ю скрипичную сонату¹³, было бы хорошо подарить ему плёнку с нашей записью. Если он ее будет учить, то твое замечательное исполнение сильно облегчит ему эту задачу. Если ты с этим согласен — передай ему, пожалуйста, плёнку. Я, без твоего разрешения, не считал себя вправе этого сделать. Очень по Тебе соскучился. Твой любящий Метэк. 4 V 1960»¹⁴.

Дружба с Мечиславом Вайнбергом, по свидетельству самого композитора, началась летом 1949 года, когда оба музыканта отдыхали летом под Москвой. «Частые встречи и беседы сблизили нас, — вспоминал Вайнберг. — Тогда же у меня возник замысел Сонатины для скрипки и фортепиано. Леонид Коган согласился быть ее первым исполнителем. Когда я услышал его игру, то был обрадован совпадением наших мыслей, хотя о характере музыки Сонатины мы не обмолвились ни одним словом»¹⁵.

А спустя год, 5 мая 1961 года Яша Хейфец извещает: «Жалко, что не удалось ответить раньше о получении нот (Вайнберг, Шостакович) — пришли в полном порядке. Но не удалось до сих пор проиграть Сонатины Вайнберга — поблагодари от меня, пожалуйста, композиторов за их посвящения и спасибо Вам за присылку»¹⁶. Нет информации, удалось ли Хейфецу сыграть переданные сочинения. Однако в 1966 году он записал для фирмы RCA Victor Сонату для

Письмо написано на личной почтовой бумаге с регалиями и адресом. Публикуется впервые.

- 11 Леонид Коган и Исаак Стерн познакомились в 1951 году в Брюсселе, куда Стерн приехал слушать конкурс скрипачей. Подружились сразу и общались многие годы. Звали друг друга — Айзик и Лоня, и испытывали взаимный интерес и симпатию.
- 12 По словам Соломона Волкова, «Стерн играл еще одну чрезвычайно важную символическую роль — посла свободы. И она была особенно существенна для Советского Союза, куда Стерн — там его называли Исаак Соломонович, он оттуда родом и знал очень хорошо русский язык, — часто навещался, начиная с середины 50-х годов...» Интернет-ресурс: https://archive.svoboda.org/archive/ll_cult/0901/11.092501-1.asp. Дата обращения 30.05.2020.
- 13 Соната № 5 соч. 53 (1953).
- 14 Факсимиле письма опубликовано в: Музыкальная жизнь. 2019. № 11. С. 51.
- 15 М. Вайнберг // Леонид Коган. С. 20.
- 16 Автограф. На русском языке. Публикуется впервые.

скрипки и фортепиано соч.1 Карена Хачатуряна, ноты которой, по свидетельству Нины Коган, Хейфецу также передал Л.Б. Коган.

В своих воспоминаниях Карен Хачатурян упоминает обстоятельства знакомства Л.Б. Когана с Дмитрием Шостаковичем. Этот случай произошел весной 1947 года, когда скрипач готовился к участию в Первом всемирном фестивале молодежи и студентов в Праге, и разучивал ту самую Сонату для скрипки и фортепиано Карена Хачатуряна вместе с автором за роялем.

Встреча с Шостаковичем состоялась у него дома — профессор¹⁷ захотел послушать исполнение моей Сонаты перед Прагой. Он впервые слышал Когана и был захвачен его игрой, удивительным совершенством выражения. И в дальнейшем он высоко ценил замечательное искусство скрипача, особенно исполнение им Первого скрипичного концерта. Осталась и интересная запись исполнения Шостаковичем и Коганом нескольких прелюдий композитора в обработке Д. Цыганова¹⁸.

Дмитрий Шостакович также ценил способности Когана, касающиеся технических приспособлений, в том числе в области звукозаписывающей аппаратуры, которую скрипач сам собирал и налаживал. Прочитируем вновь мемуары Нины Коган:

Когда-то в конце 1940-х папа купил в Доме звукозаписи списанный агрегат, на котором можно было прослушивать магнитофонные пленки <...> После Постановления 1948 года о формализме однажды в квартире папы вечером раздался звонок. На пороге стоял Шостакович, держа что-то под мышкой. С тысячей извинений он попросил о большой любезности — дать возможность прослушать свою Восьмую симфонию, поскольку ему сказали, что у папы это можно сделать. Они прошли в комнату, задернули шторы и включили музыку. Шостакович сидел как изваяние, только перебирал пальцами на колене и иногда почесывал щеку. Когда симфония закончилась, он долго молчал, а потом робко спросил: «А можно еще раз?» Они прослушали снова, и он ушел, прижав к себе коробку с пленкой. Бедные люди! Какое страшное время им пришлось пережить!¹⁹

В 1966 году, когда Леониду Когану было присвоено звание народного артиста СССР, композитор поздравил его лично: «Дорогой Леонид Борисович! Примите мои горячие поздравления и самые лучшие пожелания. Ваш Д.Шостакович»²⁰.

- 17 К. Хачатурян учился в классе Д.Д.Шостаковича в Московской консерватории.
- 18 К. Хачатурян // Леонид Коган. С. 25.
- 19 Коган Н. Краски жизни. С. 125.
- 20 Письмо от 17 октября 1966. Автограф. Публикуется впервые.

Невозможно не упомянуть среди персоналий имя Эдисона Денисова. Хотя в архиве не сохранилось их переписки, но сам факт тесных творческих контактов артиста с одним из радикальных советских композиторов, говорит о многом. Денисов, еще учась в Московской консерватории, оценил масштаб дарования Леонида Когана. Примечательно, что хотя в окружении молодого композитора были яркие представители поколения 1970-х, в том числе Гидон Кремер и Татьяна Гринденко, Денисов рискнул попытаться сблизиться с мэтром. И ему это удалось: он бывал у него дома, обсуждал вопросы, связанные с современной музыкой. И естественно, что в какой-то момент Коган решил продолжить творческую дружбу и заказать произведение для грядущего концерта в Большом зале консерватории. «Я, естественно, поинтересовался о других сочинениях, включенных в программу, чтобы учесть стиль всего концерта... Учитывая специфику программы и мой давний интерес к сольным партитам Баха, которые составляли неотъемлемую часть репертуара Когана, я решил написать сочинение на баховском материале»²¹.

Композитор взял Партиту ре минор для скрипки соло, включающую знаменитую Чакону. В его версии «музыка Баха предстала погруженной в современные урбанистические звучания, которые пытаются ее деформировать, и задача скрипичной партии – противостоять этому, упорно «пробивать» путь баховской музыке, гуманистическим ценностям»²². По свидетельству Г.В. Григорьевой²³, музыковеда и первой супруги Э.В. Денисова, сочинение в профессиональном сообществе было воспринято неоднозначно, композитор Ю.А. Левитин возмущенно назвал Партиту Денисова «надругательством» над великим Бахом. Однако время расставило все на свои места, и теперь эта партитура стала хрестоматийным примером в учебниках по современной музыке XX века.

Многолетняя творческая и личная дружба связывает меня с Тихоном Хренниковым, – рассказывал Коган. – Я помню период, когда сочинялся его Первый скрипичный концерт. Мы работали очень много и увлеченно. Вспоминаю, когда он первый раз сел за рояль – а он замечательный пианист, – проиграл и одновременно пропел первую часть своего концерта, я был удивлен его огромной эмоциональностью, настоящим композиторским дарованием. И мне было очень приятно с ним работать. Мы много встречались сначала за роялем, затем в репетиционном зале с оркестром, потом выезжали на концерты в города нашей страны, были вместе в Японии. Его концерт я играл

21 Э. Денисов // Леонид Коган. С. 26.

22 Там же. С. 27.

23 Из личной беседы автора с Г.В. Григорьевой, 30.05.2020.



С.Т.Н. Хренниковым. Фотография из семейного архива. Опубликовано в книге Н. Коган «Краски жизни. Воспоминания о детстве, о семье»

в далекой Австралии, в других странах. Всяду это превосходное сочинение пользовалось очень большим успехом²⁴.

Отношения действительно были теплые, о чем можно судить по письму, отправленному с острова Пальма де Майорка 27 сентября 1973 года:

Дорогой Леничка! Мы, после труднейшего перелета (в один день 27/IX Москва – Париж – (Бурже) – 5 часов сидели в Орли – Мадрид – Пальма де Майорка) уже три дня в отеле в Кричунде. Тихон заболел – покашливал слегка – поднялась температура. Доктор был два раза – сегодня, [нрзб.] первый концерт не состоялся – инструменты не пришли из Парижа. Вчера очень хорошо играл Климов²⁵ – Чайковского, Димитриади²⁶ – с чувством Дон Жуана и Манфреда.

24 Высказывания Леонида Когана... // Леонид Коган. С. 218.

25 Валерий Климов (р. 1931), скрипач, победитель Первого Международного конкурса имени Чайковского. Преподавал в Московской консерватории, с 1989 года переехал на постоянное жительство в Германию.

26 Одиссей Димитриади (1908–2005) – советский, грузинский дирижёр, композитор, педагог. В 1965–1973 годах – дирижер Большого театра России; преподавал в Московской консерватории.

Овации не смолкали — приветствовали стоя. Зал чудесный, акустика превосходная. Прохладно, ветрено. У моря не были. Мы будем в Барселоне второго, третьего, четвертого [октября]. Обнимаем тебя, целуем, Клара, Тихон²⁷.

Мы видим, что письма полны бытовых подробностей, личных эмоций и отражают неформальный характер общения. Леонида Когана «рисуют» иногда человеком замкнутым, сосредоточенным только на музыке, но письма свидетельствуют об исключительно короткой дистанции, которая устанавливалась почти моментально. Вот пример шуточного послания на Новый год, отправленного Родионом Щедриным и Майей Плисецкой: «Дорогие Лиза, Леня, Нина, Павлик! Вот наше формалистическое, но очень, очень любовное поздравление»²⁸. Это почтовая открытка, на обороте которой — вид зимнего пейзажа. Поздравление содержит графический рисунок — нотный стан в виде круга с мелодией, записанной бревисами и четвертями, и подтекстованной: «Поздравляем Новым годом».



27 Автограф. Почтовая открытка, написанная Klarой Хренниковой (Вакс). Публикуется впервые.

28 Автограф. Открытка. Публикуется впервые.

Нина Коган вспоминает, что Щедрин и Плисецкая часто бывали в гостях у Л.Б. Когана. «Папа с Майей Михайловной на “ты”, знал ее с юности. С Родионом Константиновичем — “Робик, Вы”»²⁹. А сам Родион Щедрин оставил содержательные воспоминания, где в частности, описывал исполнение Концерта Берга, который

<...> был, как говорится, «не по зубам» ни скрипачам, ни публике. Не для красивого слова прибегну здесь к несколько стершейся от неразборчивого употребления формуле — артистический подвиг. Это было своего рода преодоление себя: ведь Коган был воспитан на другом репертуаре. Тем не менее он смог вслушаться в дыхание иного звукового мира, открыть для него свое сердце. Он не просто замечательно сыграл это труднейшее сочинение, но, что особенно важно, сумел убедить многих: Берг — действительно великий композитор <...> Немало обязаны Когану и советские композиторы. Сколько истинно подвижнического проявил он, впервые вынося на эстраду новые сочинения Арама Хачатуряна, Кара Караева, Тихона Хренникова... Признаться, я и сам собирался написать для Леонида Когана. Он неоднократно просил меня об этом, мы не раз обсуждали возможные варианты. Но, к сожалению, меня отвлекали другие замыслы. И первое свое скрипичное сочинение³⁰ я создал лишь после его ухода из жизни...³¹

А сам Леонид Коган подчеркивал: «встреч с советскими композиторами было много. Они принесли огромную пользу»³².

В архиве Л.Б. Когана хранятся письма и зарубежных композиторов — А. Жоливе (Франция), П. Владигерова (Болгария), Ф. Маннино (Италия), Ж. Абсиля (Бельгия) и других. В них композиторы обращаются с просьбами об исполнении своих сочинений, обсуждают сроки выступлений, детали их подготовки.

Вот, например, письмо от американского композитора Франца Ваксмана, автора одного из популярнейших произведений в репертуаре скрипачей — «Фантазии» на темы оперы Бизе «Кармен».

Дорогой мистер Коган. Здесь экземпляр моей «Кармен-фантазии»³³, которую вы так прекрасно записали³⁴. Я слышал, что вы собираетесь в Лос-Анджелес, где я живу, и я надеюсь познакомиться с вами здесь. Пожалуйста, позвоните мне на мой домашний номер.

29 Коган Н. Краски жизни. С. 131.

30 Вероятно, речь идет о сочинении «Эхо-соната» для скрипки соло (1984), написанном навстречу трехсотлетию со дня рождения И.С. Баха.

31 Р. Щедрин // Леонид Коган. С. 18.

32 Высказывания Леонида Когана... // Леонид Коган. С. 218.

33 По свидетельству Н.Л. Коган, отец, «если не получалось достать ноты, расписывал по слуху и играл. Как, например, “Кармен-фантазию” Ваксмана». Цит. по: Коган Н. Краски жизни. С. 22.

34 Р. Щедрин // Леонид Коган. С. 17.

8201 Mulholland Terrace Los Angeles, 46. Телефон: Oldfield 4-36-18

И мы увидимся. Я был бы, конечно, рад, если бы вы смогли включить «Кармен-фантазию» в вашу лос-анджелесскую программу.

Искренне Ваш Франц Ваксман³⁵.

Кстати, Р. Щедрин вспоминал, как финский дирижер Пааво Берглун³⁶ включил ему фантазию Бизе—Ваксмана.

Бесподобное исполнение... После каждого эпизода мы выражали восторг и удивление. Затем хозяин спросил: «Как вы думаете, кто это?» Признаться, в концерте я этой пьесы не слышал, но многое в прослушанной записи показалось мне чисто «когановским» — беспредельная легкость, артистизм, техническая безукоризненность, вкус, покоряющая свобода владения скрипкой.... — По-моему, это — Коган. Берглун пришел в неописуемое волнение и стал увлеченно рассказывать, как с превеликим трудом достал эту бесценную запись. Кажется, он испытывал тогда какую-то особую радость оттого, что я разделил его восторг, а главное, сразу понял: так играть может только Коган!³⁷

Драматический сюжет связан со Скрипичным концертом Андре Жоливе. Его знакомство с творчеством Леонида Когана произошло 29 ноября 1967 года, когда артист осуществил премьеру Скрипичного концерта Хренникова в Париже в Театре Елисейских полей. С этого момента Жоливе интенсивно работает над своим Скрипичным концертом, посещая парижские выступления Когана, переписываясь с ним и встречаясь в Москве: благодаря посредничеству Григория Шнеерсона Жоливе поддерживал дружеские отношения с Союзом композиторов СССР, был почетным гостем IV Съезда Союза, проходившего в декабре 1968 года. Он также посетил Советский Союз в ноябре 1970 года, когда в рамках «Недели музыки СССР—Франции» состоялись исполнения его Концерта для волн Мартено и оркестра (солировала Ивонн Лорио, супруга Оливье Мессиана) и Флейтового концерта (Александр Корнеев и Ансамбль солистов оркестра Большого театра).

Как видно из писем, Жоливе отправлял Когану концерт частями, по мере готовности клавира.

Арзон, 5 июля 1972 года:

Дорогой Леонид Коган, с тем же курьером я отправляю на ваш адрес фотокопию переложения для скрипки и фортепиано первой части Концерта. Думаю, что

35 Факсимиле письма опубликовано в книге Н.Коган «Краски жизни» (Цит. изд. С. 26). Перевод с английского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

36 В русскоязычной литературе принято транскрибировать фамилию Berglund как Берглунд.

37 Р. Щедрин // Леонид Коган. С. 17.

через 12 дней я смог бы отправить вам полный клавира второй части (начало которой я вам уже отправлял).

Надеюсь, что вы смогли уже поработать над тем, что я вам отправил. Если у вас есть технические замечания — напишите мне о них (моя дочь переведет их с русского языка).

Вы, наверное, знаете, что программа Оркестра де Пари на сезон 1972/1973 была анонсирована, и мы с вами там фигурируем в конце февраля 1973 года...³⁸

Премьера была назначена на 26 февраля 1973 года, но состоялась она без Когана — он сильно заболел и отменил свой приезд. В результате на концерте солировал Любен Йорданов, первая скрипка Оркестра де Пари, за пультом которого встал чешский дирижер Зденек Мацал (р. 1936)³⁹.

Композиторы мечтали, чтобы их сочинения сыграл Коган, и боюлись за это право. Не все помнят музыку Жана Абсиля или Жана Рожистера, но благодаря их контактам с Леонидом Коганом у нас есть повод обратить внимание на эти имена.

Дата знакомства советского скрипача с Жаном Абсилем (1893–1974) точно не установлена. Есть вероятность, что Абсиль в 1951 году слушал игру Леонида Когана, триумфально победившего на конкурсе королевы Елизаветы в Брюсселе. Композитор, профессор Консерватории в Брюсселе, член Королевской Академии Жан Абсиль был плодовит: одно из последних его сочинений, Концерт для фортепиано с оркестром № 3, значится в каталоге под опусом 162. Он дважды был членом жюри конкурса королевы Елизаветы в номинации «композиция» (1953, 1957). Его сочинения отбирались как обязательные для состязания пианистов в 1938 году (Концерт для фортепиано с оркестром) и для состязания скрипачей в 1959-м (Fantaisie concertante соч. 99). Именно о последнем опусе, а также о Чаконе для скрипки соло (1949), идет речь в письме, написанном Абсилем Когану после совместной работы в жюри VII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Вене. В нем он, в частности, предлагает свое посредничество для организации выступления Когана в Брюсселе:

Если вам моя мысль нравится, не поделитесь ли, в какое время и на каких условиях вы могли бы приехать? Я бы поговорил с моими друзьями, которые связались бы с вашим послом в Брюсселе. Я его знаю лично; это очаровательный человек⁴⁰, и он сделает все, что в его силах, для организации этого проекта.

38 Автограф. Перевод с французского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

39 Подробнее об этом См. в: André Jolivet: Music, Art and Literature. Ed. by Caroline Rae. London etc.: Routledge, 2018. P. 82–83.

40 С 9 октября 1958 года по 31 августа 1962 года миссию посла СССР в Бельгии исполнял Сергей Алексеевич Афанасьев (1912–1992).

Я вам скажу, что испытал удовольствие, общаясь и работая рядом с вами в течение недавнего конкурса в Вене⁴¹. У меня в памяти останется великий артист и Президент [жюри], чье объективное судейство придало огромную ценность этому молодежному конкурсу⁴².

Их общение продолжалось и дальше. «Я храню наилучшие воспоминания от наших встреч на международных конкурсах, и особенно от великолепного концерта, который вы дали в Бухаресте», — писал Жан Абсиль в 1966 году⁴³.

А незадолго до этого к Леониду Когану обратилась вдова композитора Жана Рожистера, известная бельгийская виолончелистка Лида Рожистер-Шор:

Будущий конкурс королевы Елизаветы предназначен для скрипачей, — писала она. — Если среди Ваших студентов есть молодежь, которая думает принять участие в этом соревновании, может быть, Вы найдете возможность включить в их репертуар произведение (Concerto en Sol) моего мужа. Ирина Бочкова, исполняя его прошлой зимой, превзошла себя. Ее успех был настоящим триумфом. Каждый раз, когда по радио транслируют запись этого произведения⁴⁴, оно пользуется колоссальным успехом.

По мнению лучших музыкантов, оно рано или поздно будет фигурировать в репертуаре всех скрипачей наравне с лучшими концертами. В Московской консерватории в классах альты все его произведения включены в учебные программы. Профессор Борисовский в восторге от них. Мы переписываемся с ним и стали друзьями.

От всей души хочу надеяться, что этот концерт Вы, быть может, найдете возможным также включить в программы студентов Вашего класса... Благодаря Вам это произведение выдвинется, как оно этого заслуживает⁴⁵.

41 Речь идет о VII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Вене, который проходил с 26 июля по 4 августа 1959 года.

42 Письмо отпечатано на машинке. Подпись проставлена от руки. Указан обратный адрес: Jean Absil, Avenue de 11 Novembre, No. 22. Etterbeek-Vieuxelles. Перевод с французского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

43 Из письма от 28 сентября 1966 года. Перевод с французского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

44 Вероятно, речь идет о записи, выпущенной на лейбле Деcca. Концерт соль минор был записан в начале 1960-х скрипачом Анри Кохом и Симфоническим оркестром Льежа под управлением Фернана Кине. Этого дирижера хорошо знали в СССР, где он неоднократно гастролировал и был членом жюри Первого международного конкурса имени П.И. Чайковского в номинации «фортепиано».

45 Автограф из архива семьи Л.Б. Когана. Перевод с французского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

Превосходного интерпретатора в лице Леонида Когана почастливилось найти Франко Маннино. Итальянский композитор и дирижер, сотрудничавший с Лукино Висконти, так вспоминал о первой встрече в 1965 году с прославленным русским артистом:

Большой зал Миланской консерватории. Репетиция с оркестром Итальянского радио скрипичных концертов Баха и Хачатуряна. Перед выходом захожу в артистическую к солисту, о котором знаю, что он из России, из поколения, пришедшего на смену Хейфецу, Мильштейну, Ойстраху, что он очень талантлив. Мы незнакомы, несколько официально и сдержанно приветствуем друг друга жестами, ибо я не понимал немецкий язык скрипача. Мы вышли на сцену, первые такты музыки. Я до сих пор не понял, кто тогда по-настоящему вел оркестр: я — дирижер или он — скрипач, сыгравший оба столь сложных произведения на одном дыхании, просто в неземной манере...⁴⁶

С того дня они стали друзьями, и, как рассказывает Маннино, в тот же вечер Коган предложил ему сочинить музыку для его семейного ансамбля. «И жена, и сын у меня скрипачи, семейное трио», — подчеркнул он, — «Я знаю только один концерт для трех скрипок, — Концерт Вивальди. От меня ничего не скроешь, Франко: оказывается, ты не только дирижер и пианист, но еще и композитор. Попробуй написать для нас тройной концерт»⁴⁷.

Обсуждению этой темы и посвящена их дальнейшая переписка. Сочинение было написано необычайно быстро, «Концерт для трех скрипок с оркестром увлек меня, как книга, от которой не оторваться», — признавался Маннино. И партитуру передали через друзей в Москву, так что ноты обогнали исполнителя, который еще продолжал свое европейское турне. Вернувшись, Коган активно взялся за подготовку исполнения, так что 27 января 1966 года Франко Маннино написал ему развернутое деловое письмо:

Дорогой друг, сейчас пианистка Франческини⁴⁸ передала мне от Вас новость, что премьера моего Концерта для трёх скрипок состоится в Москве 21 марта 1966 года.

Поскольку я свободен с 19-го по 23 марта (с 25 февраля до 5 марта я буду в Каире, где дирижирую «Травиату», а с 7-го до 18 марта — в концертном турне по Сицилии, где в последний раз дирижирую 18/3 в Палермо, а затем с 24 марта записываю пластинку с RCA, то был бы очень рад присутствовать в Москве на

46 Ф. Маннино // Леонид Коган. С. 29.

47 Там же.

48 Речь идет о пианистке Лоредане Франческини-Шенкер, супруге известного ученого Джорджа Шенкера, запатентовавшего в 1954 году в Италии авторскую методику обучения английскому языку.

премьере и, по возможности, на генеральной репетиции. Поэтому я хотел бы попросить Вас сообщить мне следующее:

- 1) Подтверждение, что премьера состоится 21 марта 1966 года.
- 2) Дату генеральной репетиции.
- 3) В каком из московских театров состоится этот концерт.
- 4) Какой оркестр и какой дирижёр участвуют в концерте.
- 5) Я был бы очень признателен, если бы мне забронировали номер в хорошем отеле с 20-го по 22 марта⁴⁹.

Премьера состоялась в Большом зале Московской консерватории⁵⁰, в присутствии автора, который позднее делился впечатлениями: «Слушая игру Когана уже не как дирижер, а как автор, я отдавал себе отчет, что игра этого скрипача доставляла мне наслаждение, сравнимое с тем, которое я испытывал, слушая голос Джильи, фортепианные арпеджио Гизекинга и дирижирование Тосканини»⁵¹.

В 1973 году вышла пластинка, где кроме Тройного концерта был записан также Концерт для скрипки с оркестром соч. 62. За пультом Госоркестра СССР встал автор, Франко Маннино. Общение и встречи продолжались, о чем можно судить из письма, датированного 15 декабря 1967 года. «Дорогой Леонид, был очень счастлив повидать тебя вновь в Брюсселе. Я уже договорился на Итальянском радио о нашем совместном выступлении в Турине с Концертом для скрипки с оркестром Берга⁵². Концерт назначен на 15 ноября 1968 г[ода]»⁵³.

В один из приездов Когана в Италию Маннино представил своего русского друга Лукино Висконти: «Встреча состоялась в семейной обстановке. Говорили исключительно о России и русской культуре... Лукино и Леонид настолько понравились друг другу, что пришли к соглашению (к сожалению, не реализованному), что в одном из новых фильмов Висконти о Паганини с моей музыкой Леонид снимется⁵⁴ как актер и исполнитель»⁵⁵. В 1978 году Маннино принял

49 Машинопись. Перевод с немецкого Антона Сафронова. Публикуется впервые.

50 На данный момент информация о деталях программы концерта не обнаружена.

51 Ф. Маннино // Леонид Коган. С. 31–32.

52 Л.Б. Коган как раз только выучил Концерт Берга, сыграв его в Москве в 1966 году под управлением Г.Н. Рождественского и, очевидно, был заинтересован в возможности дальнейших исполнений этого сочинения.

53 Машинопись. Перевод с английского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

54 Тем не менее Л.Б. Коган соприкоснулся с темой Паганини в кино, озвучив в фильме «Никколо Паганини» (режиссер Л. Менакер) за кадром эпизоды, связанные с игрой легендарного итальянского скрипача.

55 Ф. Маннино // Леонид Коган. С. 32.

участие в работе жюри конкурса имени Чайковского в номинации «фортепиано», а его друг Леонид Коган параллельно возглавлял жюри скрипачей.

В последний раз я видел Леонида Когана в Москве в сентябре 1982 года в Доме композиторов на улице Неждановой. Леонид был весел, разговорчив. Он хотел, чтобы мое следующее сочинение было концертом для скрипки, хора и оркестра. Меня сначала немного испугала такая идея, но тогда же я ответил согласием. Известие о смерти Леонида Когана⁵⁶ застало меня за работой над клавиром этого произведения...⁵⁷

Искусство Леонида Когана стало источником вдохновения для многих композиторов. По свидетельству музыковеда В. Григорьева, Д. Шостакович признался: «Если у меня хватит сил и времени, я хочу написать Третий скрипичный концерт. Я о нем думаю, думаю и об исполнителе — Леониде Когане»⁵⁸.

MP3

http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Krivitskaya_mp3.mp3

Франко Маннино. Концерт для трех скрипок с оркестром соч. 40 (1965). Леонид Коган, Павел Коган, Елизавета Гилельс, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер автор. Мелодия (1973)

Этому выдающемуся артисту посвятили свои произведения М. Вайнберг (Сонатина для скрипки и фортепиано, 1949, Скрипичный концерт, 1959), Р. Бунин (Скрипичный концерт, 1952), Г. Гальнин («Ария» для скрипки и струнного оркестра, 1959), Т. Хренников (Скрипичный концерт № 1, 1959; Скрипичный концерт № 2, 1975), А. Хачатурян (Концерт-Рапсодия для скрипки с оркестром, 1961), С. Барсуков⁵⁹ (Скрипичный концерт, 1962), К. Караев (Скрипичный концерт, 1967), Э. Денисов (Соната для скрипки соло, 1978, Партита для скрипки и камерного оркестра, 1981) и многие другие.

56 Леонид Коган скоропостижно ушел из жизни 17 декабря 1982 года.

57 Ф. Маннино // Леонид Коган. С. 33. Маннино также посвятил памяти Л.Б. Когана заупокойную мессу (Missa pro defunctis). Незадолго до смерти, 23 июля 2004 года, Ф. Маннино в последний раз посетил Россию, чтобы продирижировать концертом-закрытием Международного благотворительного фестиваля «Музыка фонтанов — музыка Петергофа». В Белом зале Большого дворца он выступил с Симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии; так отметили его восьмидесятилетие.

58 В. Григорьев // Леонид Коган. С. 69.

59 Сергей Николаевич Барсуков (1898–1984), сын генерала царской армии, эмигрировал в Европу в 1920 году, в 1921 году брал уроки игры на фортепиано в Берлине у Ф. Бузони. С 1923 года переехал в США, где был аккомпаниатором певицы Нины Кошиц, преподавал в различных американских учебных заведениях.

«Я не только люблю современную музыку, но и часто играю, — рассказывал в одном из интервью Л.Б. Коган. — Сегодняшняя концертная жизнь не может существовать без творчества современников. И не надо бояться того, что некоторые слушатели сначала с трудом воспринимают те или иные сочинения, — все подлинно хорошее со временем станет и их достоянием. В произведениях наших дней можно найти много интересного, много поучительного. Даже если играешь пьесы, которые не удерживаются в репертуаре, все равно это идет на пользу, потому что так или иначе двигает современную музыку вперед»⁶⁰.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Коган Л. Новая музыка — новые проблемы [Интервью В.Ю. Григорьева с Л.Б. Коганом] // Советская музыка. 1975. № 1. С. 76–78.
- 2 Коган Н. Краски жизни. Воспоминания о детстве, о семье. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2019.
- 3 Леонид Коган. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью. Сост. В. Ю. Григорьев. М.: Советский композитор, 1987.
- 4 André Jolivet: Music, Art and Literature. Ed. by Caroline Rae. London etc.: Routledge, 2018.

REFERENCES

- 1 Kogan L. Novaya muzika – novye problemi [New music – new problems: Leonid Kogan's interview to V. Yu. Grigor'ev] // Sovetskaya Muzika. 1975. No. 1. P. 76–78.
- 2 Kogan N. Kraski zhizni. Vospominaniya o detstve, o sem'e [Colours of Life. Reminiscences of Childhood and Family]. Moscow: Tchaikovsky State Conservatoire, 2019.
- 3 Leonid Kogan. Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i. Interv'yu. [Reminiscences. Letters. Articles. Interviews]. Compiled by V. Yu. Grigor'ev. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1987.
- 4 André Jolivet: Music, Art and Literature. Ed. by Caroline Rae. London etc.: Routledge, 2018.

Key Words

Rockwell Kent, Margarita Slutskaia, *Peter Grimes*, collaboration, friend of the USSR, opera, realism, scenery, set design, Cold War politics, US socialist artist.

Thornton Miller

Incompatible Interpretations of Operatic Realism: Rockwell Kent and the Kirov Theater's Production of *Peter Grimes**

In 1965, the Kirov Theater gave the Soviet premiere of Benjamin Britten's *Peter Grimes*, Op. 33 – an opera depicting the psychological struggle of the title character, a poor fisherman who was alienated by the denizens of his seaside English village. To create the set designs for this piece, the directors of the Kirov Theater invited the American artist Rockwell Kent to submit sketches to the theater to serve as the basis for the production's scenery. Kent had been shunned from American cultural life due to his political beliefs during the early Cold War, and had since sent his works to be exhibited in the Soviet Union. As a self-pronounced realist and socialist, whose illustrations for the 1930 edition of the classic novel *Moby Dick* were republished in the USSR in 1961, Kent seemed to be the perfect choice to design the sets for the Kirov production of *Peter Grimes*.

However, differences arose between Kent's and scenery director Margarita Slutskaia's conceptions of operatic realism. He dedicated himself to researching the historical appearance of nineteenth-century Aldeburgh and creating an accurate depiction of the town. Slutskaia, however, was interested in psychological realism: to truthfully present the subjective experience of the doomed fisherman in a town that despised him. Kent's *Moby Dick* illustrations and his political art from the 1930s to the early 1950s were evocative and stylized, while his more recent work spurred these elements and concentrated predominately on landscapes. It was clear that Slutskaia favored the younger Kent, and considered his attempts at historical objectivity to be wholly inappropriate for her vision of the work: the immersion of the audience in Peter's inner struggle and his conflict against the Borough. It is evident in their correspondence, which is preserved in the Central State Archives of Literature and Art in St. Petersburg, that the irreconcilable aesthetic differences between Kent's literal and Slutskaia's psychological interpretations of realism led to the collaboration's untimely collapse and resulted in a production that arguably fell short of both of their ideals.

Ключевые слова

Рокуэлл Кент, Маргарита Слуцкая, «Питер Граймс», сотрудничество, друг Советского Союза, опера, реализм, сценография, декорации, политика холодной войны, американский художник социалистических убеждений.

Миллер Т.

Несовместимые интерпретации оперного реализма: Рокуэлл Кент и постановка «Питера Граймса» в Кировском театре

В 1965 году Кировский театр осуществил советскую премьеру оперы Бенджамина Бриттена «Питер Граймс», соч. 35, на психологически напряженный сюжет о невзгодах заглавного персонажа — бедного рыбака, отвергнутого его согражданами, жителями приморской английской деревушки. В качестве сценографа дирекция Кировского театра пригласила американского художника Рокуэлла Кента; его задача заключалась в том, чтобы представить театру эскизы декораций. В период холодной войны Кент, вследствие своих политических взглядов, оказался на обочине американской культурной жизни и подарил ряд своих произведений Советскому Союзу. Как убежденный реалист и социалист, чьи иллюстрации к классическому американскому роману «Моби Дик» (1930) были воспроизведены в советском издании романа (1961), Кент казался как нельзя более подходящим кандидатом на роль сценографа данной постановки.

Однако Кент и режиссер Маргарита Слуцкая трактовали оперный реализм по-разному. Кент стремился в точности воспроизвести исторический облик Олдборо XIX века, тогда как Слуцкую интересовал прежде всего психологический реализм; свою задачу она видела в том, чтобы правдиво представить переживания злосчастного рыбака среди людей, испытывающих к нему ненависть и презрение. Иллюстрации Кента к «Моби Дик», его политические плакаты и другие произведения 1930-х – начала 1950-х годов выполнены в оригинальной выразительной манере, тогда как среди его позднейших работ преобладают более сдержанные пейзажи. Несомненно, Слуцкая предпочитала более ранние работы Кента и считала, что его стремление к исторической объективности противоречит ее концепции: представить аудитории душевные терзания Питера Граймса и его конфликт с окружающими. Переписка Кента и Слуцкой, хранящаяся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (Санкт-Петербург), свидетельствует о том, что непримиримые эстетические различия между буквальным трактовкой реализма у Кента и психологическим реализмом Слуцкой в конечном счете сделали их сотрудничество невозможным и привели к появлению спектакля, не соответствовавшего в полной мере представлениям каждого из них.

* I would like to thank Christina Bashford for providing me with feedback on this article, and I am grateful for the guidance of Lyudmila Kovnatskaya during my research in St. Petersburg. I am also indebted to the Fulbright Program for providing me with a nine-month fellowship to conduct research in St. Petersburg and Moscow. I would also like to thank Maxim Serebrennikov who helped me immensely in acquiring sources and familiarizing me with the archives and libraries in St. Petersburg. A version of this article (which was titled "An Ill-Fated Collaboration: Conflicting Conceptions of Realism in the Soviet Premiere of *Peter Grimes*") was given at the 2020 North American British Music Studies Association Conference at Illinois State University, and I would like to thank Jenny Doctor and Danielle Ward-Griffin for their invaluable feedback.

Introduction

The question of realism in opera has been complicated by varying interpretations of this term, as well as differences in its application. As it has been discussed many times before, the simple act of having actors and actresses sing on stage—whether to communicate with other characters or to express their inner thoughts and emotions—already distances opera from the more inherently realistic theatrical play and from film.¹ Two of the characteristics of operatic realism that Danielle Ward-Griffin introduces in her article on realism in the television productions of Benjamin Britten's opera *Billy Budd* (1951), are particularly important for this article: that realism is linked to the accurate or truthful portrayal of the opera's world, and that it pertains to the persuasiveness of the production's attempts to depict the work's psychological dimension.² While these two considerations are not mutually exclusive or diametrically opposed, they could detract from each other. A purely historical recreation of past life on the operatic stage can completely ignore the inner life of the characters that inhabit it and create a cold world populated by unfeeling automatons, while a vividly stylized exploration of character psychology can take excessive liberties and create an outlandish fantasy world. At the same time, it is completely possible to be successful on both fronts. In any case, the criteria for such judgments are purely a subjective matter of personal preference.

In the case described below, an international collaboration between the Soviet scenery director Margarita Slutskaya and the American visual

¹ The theatrical and film musical genres are obvious exceptions.

² In addition, Ward-Griffin mentions that discussions of realism also focus on some verismo nineteenth-century operas, and that operas can be situated in relation to the contemporary opera scene. *Ward-Griffin D. Realism Redux: Staging 'Billy Budd' in the Age of Television // Music & Letters. 2019. Vol. 100. No. 3 (July).*

artist Rockwell Kent broke down as a result of irreconcilable interpretations of operatic realism. The object of their ill-fated efforts was the 1965 Soviet premiere of Britten's opera *Peter Grimes* (1945) at the Kirov Theater in Leningrad. It should be noted that it was not the first of Britten's operas to be performed in the Soviet Union. By 1965, *Albert Herring* (1947) was performed by the Komische Oper in Moscow in 1959³ and by the English Opera Group, which also presented *Rape of Lucretia* (1946) and *The Turn of the Screw* (1954), in 1964. In addition, partial presentations of *Peter Grimes* included the *Four Sea Interludes from "Peter Grimes"* (1945) under the baton of Nikolay Anosov in 1955,⁴ and two unstaged performances of the opera under Djemal Dalgat in 1964. However, the above concerts were isolated events, and several of them were carried out by foreign companies. The Kirov production of *Peter Grimes* was the first staged work by a living Western composer to be included in the standard repertoire of a major Soviet theater since the 1920s, and the opera was frequently performed at the Kirov over the next three years.⁵

During the preparation of this production, the directors of the Kirov Theater invited the American visual artist Rockwell Kent to provide scenery and costume designs for the production because he was aesthetically and politically poised to be a cultural friend of the USSR. Kent was a member of the socialist party since 1908, he considered the USSR to be the forefront of the world labor movement, and he was a sympathizer to the Soviet cause for nearly his entire professional career. His artistic style was influenced by the nineteenth-century realist painters of arctic landscapes and seascapes William Bradford and Frederick E. Church,⁶ and Kent created political poster art to agitate

³ *Šumila E. and R. Stanevičiūtė. Adeodatas Tauragis—Benjaminas Brittenas: Iaiškai ir tyrinėjimai [Adeodatas Tauragis and Benjamin Britten: Letters and Exploration] // Ars et Praxis [Art and Practice]. 2014. Vol. 11. P. 197-218.*

⁴ This file discusses the British Embassy in Moscow's reaction to this concert, and it questions whether the Soviet government was becoming more receptive to Western contemporary music. British Embassy, Moscow to Northern Department, Foreign Office, 30 March 1955 (GB-Lna: FO 371/116811, NS 1751/3).

⁵ Lyudmila Kovnatskaya's article "'Peter Grimes' at the Kirov Theater" describes in detail the conductor Djemal Dalgat's efforts in adding the opera to the Theater's 1965 season. *Kovnatskaya, L. G. "Peter Grimes" at the Kirov Theater / trans. from Russ. N. Winter // Melos: En Musiktidsskrift. 1997. No. 19/20 (9 August). P. 65–66. Peter Grimes (premiered in 1945 at Sadler's Wells) was Britten's first internationally famous opera. The opera is set in a nineteenth-century English fishing village, its title character struggles to be accepted by his community. His obsession to become wealthy through his labor results in the mistreatment and, eventually, accidental death of his apprentices. At the opera's conclusion Peter takes his own life to escape the vindictive wrath of the villagers.*

⁶ *Martin C. Rockwell Kent's Distant Shores: The Story of an Exhibition // Arctic. 2002. Vol. 55. No. 1 (March). P. 102.*

for various pacifist, military, labor, and socialist causes in the United States as a propagandist. His political art featured representations of soldiers, workers, unionists with large, muscular, and heroic forms not unlike Soviet socialist realist art. Kent criticized abstractionism and cubism and praised artistic forms that communicated directly to the emotions of the people.⁷ The inclusion of Kent in the Kirov Theater's production of *Peter Grimes*, however, poised several unforeseen aesthetic disagreements and practical complications that jeopardized the success of this collaboration. These difficulties were rooted in Kent's and the Kirov Theater directors' differing interpretations of realism in artistic practice, which—despite their political agreements and shared ideological beliefs—forced their collaboration to collapse.

Rockwell Kent and his Political Position in the United States and the Soviet Union

In order to place Kent's involvement in the Kirov production in context and to explain why the artist was receptive to working with a Soviet theater, we need to cover his aesthetic and political stances in the decades before the invitation. Kent's activities as a socialist artist sympathetic to the USSR and the labor movement was somewhat acceptable during the administration of President Franklin Delano Roosevelt (1933–1945); however, his position became suspect to the postwar anti-communist US government. To understand the extent of Kent's loyalty, it is important to add that his ideological stance on international politics changed in accordance to the Soviet party line.

For example, he shaped his political art in 1939 and 1940 to discourage American intervention in the Second World War during the Molotov-Ribbentrop Pact, which facilitated the German occupation of the western part of Poland and the Soviet invasion of the eastern half of Poland and the Baltic States. However, his artistic and political stance suddenly shifted to become anti-fascist and interventionist when Germany broke the pact and began Operation Barbarossa: the assault on the USSR that started in June 1941. In response to the attack, Kent lobbied Roosevelt to encourage American artists to produce more anti-fascist art. Importantly, this shift was well before the Japanese bombing of the American Pacific Fleet at Pearl Harbor in December that drove the Americans to enter the war.⁸ For Kent, the pivotal moment in the conflict was when the USSR was invaded, which preceded the Axis Powers' assault on the US by roughly

7 Stanley E. H. The Lively Poster Arts of Rockwell Kent // *Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 1989. Vol. 12 (Spring). P. 18.

8 Stanley E. H. The Lively Poster Arts of Rockwell Kent. P. 18–19.

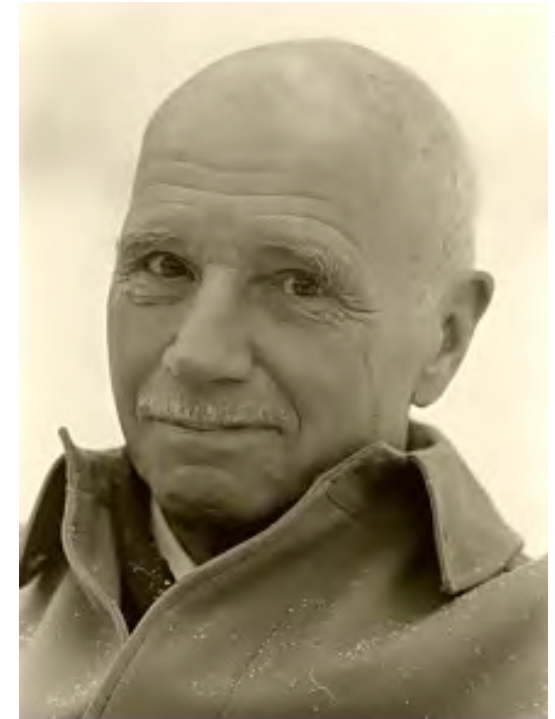


Figure 1: Rockwell Kent (1882–1971)

six months. His change of position in response to the German invasion suggests that he was politically loyal to the Soviets. In addition, the wartime alliance between the USSR and the US from 1941 to 1945 allowed American socialists such as Kent to enter the political mainstream and to openly demonstrate their affinities for the USSR.

After the war, the American political climate shifted dramatically against the USSR and American socialists. The Smith Act of 1950 resulted in the compilation of a list of so-called “subversive” leftist organizations, in which Kent was an active member.⁹ At approximately this time, his passport was revoked by the American government, and, as a result, he temporarily lost the right to travel internationally.¹⁰ In 1951, the libraries of American embassies around the world were ordered to remove and burn Kent's travel books, which prompted him

9 Stanley E. H. The Lively Poster Arts of Rockwell Kent. P. 29.

10 Biographical note for the Rockwell Kent Papers, [c. 1840]–1993, bulk 1935–1961 [Electronic Resource] // *Archives of American Art*. URL: <http://www.aaa.si.edu/collections/rockwell-kent-papers-9557/biographical-note> (accessed 01.08.2020).

to create his last explicitly political piece of art: a lithograph depiction of an angel standing on a heap of books being burned at the stake.¹¹ His depictions of monumental figures declined throughout the 1950s and 1960s, while the artist continued producing realistic landscapes for the rest of his career.

While Kent did not declare himself to be communist, it was publicly known that he sympathized with the Soviet cause. For the remaining years of his life, very few galleries presented his works and few commissions materialized in the US. Meanwhile, the USSR proved to be very receptive to his artwork and it appreciated his political loyalty. His ostracization in his home country eventually led him to withdraw from American political discourse and to dedicate himself to the presentation of his works in the USSR.¹² In 1958, a one-man exhibition of his works was held to great acclaim at the Hermitage Museum of Art in Leningrad.¹³ Three years later, he donated his personal collection of his artwork to the Soviet state, which included over eighty paintings and hundreds of manuscripts and other graphic materials.¹⁴ After recovering the ability to travel internationally, he visited the USSR twice with his third wife, Sally Kent, in 1962 and 1964.¹⁵ While Kent's political position was tolerated during the 1930s and the Second World War, he found it difficult to exhibit his art in the US during the beginning of the Cold War. As he lost opportunities in his home country, his Soviet allies considered him to be a politically loyal artist and ideally suited to participate in the Soviet arts.

The Collaboration between Kent and the Kirov Theater

Due to the recent success of his Soviet exhibitions and his aforementioned political loyalty, Kent was thought to be an ideal collaborator for the *Peter Grimes* production. In order to invite the American artist to take part in the production, the directors of the Kirov Theater needed to obtain permission from the Ministries of Culture of both the Russian Soviet Federation (RSFSR) and the USSR. On October 22, 1964, they argued that both Britten and Kent were friends of the USSR and that they were considered to be “progressive,” which meant that their aesthetic styles and their political stances resonated with the official Soviet position on

11 Stanley E. H. The Lively Poster Arts of Rockwell Kent. P. 29.

12 Stanley E. H. The Lively Poster Arts of Rockwell Kent. P. 29.

13 Biographical note for the Rockwell Kent Papers.

14 Stanley E. H. The Lively Poster Arts of Rockwell Kent. P. 29.

15 Biographical note for the Rockwell Kent Papers.

both.¹⁶ The directors proposed that Kent would be expected to submit draft sketches, which would then be developed into their final versions by the theater's artists.¹⁷ Soviet Minister of Culture Ekaterina Furtseva approved of his involvement,¹⁸ and General Director of the Kirov Theater Petr Rachinsky formally invited him to collaborate on the production sometime in November or December 1964.¹⁹

In his letter, Rachinsky compared the upcoming opera production to Kent's earlier work as an illustrator for the 1930 edition of Herman Melville's novel *Moby Dick*,²⁰ and surmised that the opera's set and costume designs would be very similar to his illustrations.²¹ The novel, with Kent's illustrations, were republished in the USSR in 1961.²² His collaboration with the Kirov Theatre, however, was plagued by the difficulties inherent in long-distance communication, his inexperience in working on theatrical productions, and the creative differences that arose between the artist and the theater's stage director Margarita Slutskaya. Despite his status as a political and cultural ally and his completely voluntary adherence to realistic art, there were enough aesthetic differences between Kent's and Slutskaya's interpretations of realist expression to complicate the collaboration.

At this point in his career, Kent's interpretation of realism was rooted in the truthful recreation of the historical object. He sought to recreate and portray the architecture and the geography of the town of

16 Unlike Kent, Britten was not a socialist. Nevertheless, Britten was still a left-leaning intellectual who pressed that musicians should serve society with accessible music, and denounced excessive stylistic experimentation that alienated audiences. Examples of these statements include Britten's 1961 interview with *Pravda* and his acceptance speech for the Aspen Award in 1964. Britten B. On Receiving the First Aspen Award. London: Faber, 1978. P. 10-17. Художник–народу // Правда. № 77. 1963. 18 мар. С. 3. The fact that both Britten and Kent were viewed as “progressive” was important because, as Kovnatskaya notes, Soviet opera productions could be put under investigation if political or ideological concerns were raised. Kovnatskaya L. G. “Peter Grimes” at the Kirov Theatre. P. 67-68.

17 Unpublished letter from K. Sadovnikov and R. Tikhomirov to G. P. Berdnikov, 22 October 1964 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 1-2, Д. 1047, Л. 73-74).

18 Unpublished letter from R. Tikhomirov to G. P. Berdnikov, undated (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 1-2, Д. 1047, Л. 75 and ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 3).

19 The copy of Rachinsky's invitation to Kent is undated; however, it was most likely written after Kirov Theater conductor Djemal Dalgat's November 4 letter to Rachinsky. In this letter, Dalgat reported that he had read a draft of Rachinsky's invitation to Kent, and stated that it would not be difficult to translate it from Russian to English: Unpublished letter from D. E. Dalgat to P. Rachinsky, 4 November 1964 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 6).

20 Melville H. *Moby Dick*. New York, NY: Random, 1930.

21 Unpublished letter from P. Rachinsky to R. Kent, undated (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 5).

22 Мелвилл Г. Моби Дик / пер с англ. И. Берштейн. Москва: Географиз, 1961.

Aldeburgh in the early 19th Century (time period of the source material) as closely as possible.²³ In a letter to Slutskaya, he explained that he would only deviate from this pursuit if it fell into conflict with the stage directions explicitly stated in the libretto.²⁴ In accordance with what he gleaned from the old prints of the town, as well as the recollections of his friends from the area, Kent considered Moot Hall to be the focal point of his set design sketches. The structure was centrally located on the broad primary street and the rest of the town's buildings were situated around it. Given the importance of Moot Hall to both the action of the opera and as the most outstanding architectural feature of Aldeburgh, he believed that it should be placed prominently in the scenery backdrop in opposition to the other structures important in the plot such as the Boar's Inn and the church.

Moreover, Kent had strong opinions on the historical accuracy of his designs, and he rejected past productions of the opera that included unrealistic and anachronistic embellishments. In his preliminary research, he obtained photographs of the Metropolitan Opera's 1948 production and forwarded them to the Kirov Theatre. In Kent's opinion, the Metropolitan Opera's set designs appeared to be more suitable for California's Disneyland than for an actual English fishing town.²⁵ He ultimately dismissed the stylized set design of the original Sadler's Wells production for a lack of adherence to the actual appearance of Aldeburgh's architecture. He objected to the following details: thatched roofs as opposed to more water-resistant slate or tile, the proximity of buildings to the sea as they would have already been washed away decades earlier, and the existence of large square-rigged ships near a fishing village with no natural harbor, in which would have only resided fisherman who caught herring with small boats.²⁶

Here we should step out of the narrative to clarify that Aldeburgh was not originally intended to be the setting of George Crabbe's poem "The Borough" or Britten's opera *Peter Grimes*. While the opera was inspired by Crabbe's poem, which portrayed the lives of several characters living in a small nineteenth-century fishing village on the eastern coast of England, Crabbe didn't specify that Aldeburgh was the exact location of the work. Instead, the characters and locations of the poem were inspired

23 Unpublished letter from R. Kent to P. Rachinsky, 6 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 31-34).

24 Unpublished letter from R. Kent to M. Slutskaya, 10 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 37-40).

25 Unpublished letter from R. Kent to P. Rachinsky, 6 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 31-34).

26 Unpublished letter from R. Kent to M. Slutskaya, 15 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 41-47).



Figure 2: Metropolitan Opera 1947-48 Production of *Peter Grimes*: The Borough and The Boar's Inn²⁷

by his personal experiences and acquaintances as a doctor residing in Aldeburgh, but the work was set in a fictional, unnamed borough that could hypothetically be any or none of the villages in existence on the Suffolk coast.²⁸

While buildings exclusive to Aldeburgh, such as Moot Hall, are not specified, the "Borough" of the poem and the actual town of Aldeburgh both shared geographical features. The most notable being a tidal estuary that passes to the west of the town (the North Sea being located to the east) which allowed for the construction of a small seaport, a shipping as well as a fishing industry, and the docking of larger ships with two masts.²⁹ In his poem, Crabbe described the docks on the river, which included both single-masted "hoys, pinks, and sloops," as well

27 Mélançon L. A Scene from the Met Premiere of Britten's *Peter Grimes*, Metropolitan Opera Premiere: *Peter Grimes* (1947-48), Metropolitan Opera Archives, New York..

28 Crabbe G. *The Borough: A Poem*, in *Twenty-Four Letters*. Philadelphia: Bradford and Inskeep, 1810. P. xi.

29 Hawkyard A. Suffolk. In *The Counties of Britain: A Tudor Atlas* by John Speed. New York: Thames and Hudson, 1989. P. 165.



Figure 3: Rockwell Kent Sketch, "Village Street" (Boar's Inn on the left, Moot Hall on the right)³⁰

as ships with two square masts: "brigs, brigantes, and snows."³¹ In light of Kent's complaint about the depiction of square-rigged ships in his aforementioned March 15 letter, it appears that he was not aware that while Aldeburgh did not have a harbor on the sea, it did have one on the river. Frank Whitehead notes, however, that Crabbe exaggerated the scale of the settlement, by listing far more inns and churches than those in Aldeburgh, and, at times, the town he described appeared more like larger population centers like Woodbridge or Beccles.³² Crabbe drew from his personal experiences in Aldeburgh to create his Borough and while the two did share some similarities, they also had significant differences. The overall impression from Crabbe's poem is that the Borough was an amorphous, semi-fictional entity that lacked exact definition and defied literal connections to particular and real locations such as Aldeburgh.

³⁰ Kent R. Village Street (Variation V), reel 5741, frame 299, Rockwell Kent Papers [circa 1840]-1993, bulk 1935-1961, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

³¹ Crabbe G. The Borough. P. 4-6.

³² Whitehead F. George Crabbe: A Reappraisal. Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press, 1995. P. 67.



Figure 4: Moot Hall in 2018³³

This ambiguity continued within Britten's opera. His Borough draws from Crabbe's, is not identified by name, and exists somewhere between the town on which it was based, and a completely fictional locale. Moot Hall, the quintessential architectural feature of Aldeburgh, was identified by name in the opera's libretto, but, like Crabbe's version, the overall impression of being rooted in Aldeburgh was not made explicit. Christopher M. Scheer explains that when Britten was composing the piece, his conceptualization of the town was generalized, simplified, and vague. In Scheer's words, "the village of Aldeburgh and the fictional Borough represented two distinct and different locales that happened to share an occasional similarity."³⁴ Britten's Borough was ultimately still a stylized depiction of a Suffolk fishing village, which in hindsight weakened Kent's case for a strict depiction of historical Aldeburgh.

After Kent's March 15 letter, serious issues manifested in the differences between Kent's and Slutskaya's conceptions of the opera's set design. While Kent emphasized historical accuracy, Slutskaya's

³³ Photograph taken by author, 2018.

³⁴ Scheer C. M. Crosscurrents in the Britten Legacy: Two Vision of Aldeburgh // The Sea in the British Musical Imagination. Ed. by Eric Saylor and Christopher M. Scheer. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2015. P. 70-71.



Figure 5: Margarita Slutskaya (1916–2002)

interpretation of realism was derived from the truthful portrayal of the psychological drama. In the course of two letters written in late March and early April, she responded to his sketches and indicated to him that the scenery needed to illustrate the relationship between the central elements of the opera: the sea and the people. Furthermore, she expressed concern that his fixation on the Moot Hall's depiction and placement, his detailed study into the history of Aldeburgh, and his focus on the libretto's stage directions distracted him from more important considerations: a musical understanding of the opera, the portrayal of the overarching theme of man's relationship with the sea, and the evocation of an atmosphere conducive to the characters' psychological struggle. In the set designs, Slutskaya sought a sharp juxtaposition between darkness and light, a skewed visual perspective, and a rugged view of the sea on the horizon.³⁵ To illustrate her point, she referred to Kent's earlier lithograph titled

³⁵ Unpublished letter from M. Slutskaya to R. Kent, 3 April 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 50-56).

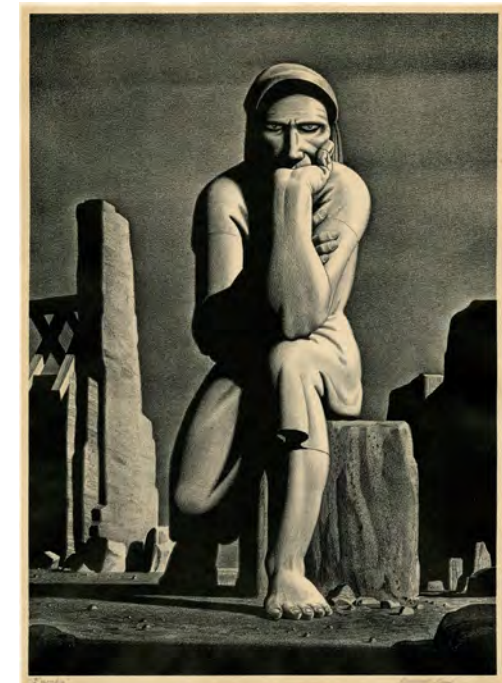


Figure 6: Rockwell Kent Lithograph, "Europe"³⁶

"Europe,"³⁷ which he created after the devastation of the Second World War to illustrate Europe's struggle to rebuild. She then explained her interpretation of the term "image" in the following passage:

In my conception they are thoroughly realistic, even though they are not mere copies of nature. In a generalized, I should say, a mercilessly laconic form, they express great, intensely emotional thoughts with the help of a definite, exact coordination of elements. Such works of art are the source of emotions, associations, they arouse new ideas. In a word, they are *images* and not copies of reality [original emphasis].³⁸

She also insisted that the practical focus on the action prescribed by the libretto should not distract from the expressiveness or the overarching

³⁶ Kent R. Europe, lithograph, rights courtesy of Plattsburgh State Art Museum, State University of New York, USA, Rockwell Kent Collection, bequest of Sally Kent Gorton. All rights reserved.

³⁷ This letter is a copy of the English translation that was sent to Kent. The translator was anonymous, but was possibly Dalgat. A copy of Slutskaya's original Russian draft is not held in the archive. Unpublished letter from M. Slutskaya to R. Kent, 27 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 48-49).

³⁸ Unpublished letter from M. Slutskaya to R. Kent, 27 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 48-49).

Figure 7: Rockwell Kent, *Moby Dick* Illustration, *The Spouter Inn* (Chapter 3)⁴⁰

themes of the set design. Elements such as the entrance of the church, the stairs of Moot Hall, and the windows of the Boar's Inn were important for the action; however, they should be placed in context in a set design that prioritizes the themes of the Borough's dark, ominous atmosphere and of man's paradoxical opposition to and dependence on the sea.³⁹ To Slutskaya, Kent's literalism resulted in a pale, almost photographic imitation of Aldeburgh, which could not support the lived experience of the characters that inhabit it. In other words, she considered his attempts to be neither realist nor suitable for the expressive content of the opera.⁴¹

39 Unpublished letter from M. Slutskaya to R. Kent, 27 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 48–49).

40 Kent R. "Moby Dick" illustration, "Ahab's Legs," rights courtesy of Plattsburgh State Art Museum, State University of New York, USA, Rockwell Kent Collection, Bequest of Sally Kent Gorton. All rights reserved.

41 In an interview with Lyudmila Kovnatskaya several years after the collaboration, Slutskaya admitted that she was disappointed with Kent's *Peter Grimes* sketches. She felt that Kent's fixation on photographic realism lacked a unifying expressive idea and resulted in little more than reproductions of what appeared to be modern Aldeburgh. Kovnatskaya L. G. "Peter Grimes" at the Kirov Theater. P. 67.

Figure 8: Rockwell Kent, *Moby Dick* Illustration, *Ahab's Legs* (Chapter 106)⁴⁴

In her feedback to Kent, Slutskaya consistently referenced his illustrations for *Moby Dick*, which were recently republished in the USSR.⁴² She indicated that she considered them to be both expressive and realistic, and that the tragic nature of these works also perfectly encapsulated the personalities of the characters in Britten's opera. She then cited specific examples from the novel in her letter and compared them directly to particular characters in *Peter Grimes*.⁴³ Throughout their correspondence, Slutskaya's criticisms of Kent's scenery sketches were often directly linked to a favorable impression of a specific illustration from *Moby Dick*, which she believed captured the emotion of the operatic scene more effectively. She generally criticized sketches that were too clean, symmetrical, and cluttered with superfluous details. Instead, she requested changes to make such scenes more asymmetrical, the buildings more dilapidated, and the sea more omnipresent.⁴⁵

42 Мелвилл Г. Моби Дик.

43 Unpublished letter from M. Slutskaya to R. Kent, 27 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 48–49).

44 Kent R. "Moby Dick" illustration, "Ahab's Legs," rights courtesy of Plattsburgh State Art Museum, State University of New York, USA, Rockwell Kent Collection, Bequest of Sally Kent Gorton. All rights reserved.

45 Unpublished letter from M. Slutskaya to R. Kent, 3 April 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 50–56).

On April 4, one day after Slutskaya sent her criticism, Kent acknowledged the unsuitability of his conception of Aldeburgh and set off to create a new set of sketches to accommodate her requests and to resolve the issues apparent in depicting a well-known English town on the operatic stage. Kent maintained, however, that the aesthetic choices for the illustrations of *Moby Dick* were a specific result of his research on the history of whaling in New Bedford, Massachusetts. For this reason, he believed that the style of the *Moby Dick* illustrations was inappropriate for *Peter Grimes*. It was his intention to carry out a new round of historical research on small-scale fishing in Aldeburgh, and to use this research as the inspiration for his sketches. He still planned to create as much a realistic resemblance to historical Aldeburgh as can be realized on the operatic stage.⁴⁶ Thus, he sought to reconcile his historical literalist realism with Slutskaya's more psychological one.

At this point, we should call attention to the issue of time in Slutskaya's expectations of Kent and his art. In their correspondence, she requested elements of the artist's earlier style: the psychological realism of his 1930 *Moby Dick* illustrations, and the monumental realism of his political works of the 1930s, 1940s, and early 1950s. It is possible that Slutskaya considered Kent in the context of the recent Soviet republication of *Moby Dick*, and of his political art that was being exhibited in Soviet museums. However, she did not realize that these aspects of Kent's oeuvre had fallen to wayside and that he had changed his focus to a more literal realism in his landscape paintings. By requesting that he provide her with sketches more in line with his earlier psychological and monumental realist styles, Slutskaya might have been asking Kent to revert to earlier stages of his artistic development.

The Breakdown of the Kent/Slutskaya Collaboration

Soon after his April 4 letter, Kent's confidence in his ability to carry out the next round of sketches before the stage rehearsals later that month appears to have been shaken. In his April 9 letter to Slutskaya, Kent relinquished his commission to provide sketches for the Kirov Theater's production. He confessed that he did not fully understand the fundamental requirements for creating stage design, that his aesthetic conceptions were far from what Slutskaya desired, and that the delay inherent in such a long-distance collaboration prevented him from

⁴⁶ Unpublished letter from R. Kent to M. Slutskaya, 4 April 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 57-60).

being able to adjust to her feedback in a timely manner.⁴⁷ In addition, Kent remarked that he had just read Soviet theater director Konstantin Stanislavsky's autobiography *My Life in Art*, and realized that a successful collaboration required constant communication between the director and artist during every stage of the project's preparation.⁴⁸ While it was still possible to start from the beginning and attempt another round of sketches, he worried that there would be no assurances that they would be closer to Slutskaya's requirements. Moreover, Kent finally capitulated by abandoning his literalist stance and accepting her requests to use his illustrations for *Moby Dick* as a basis for the *Peter Grimes* designs. He suggested that the Kirov Theater contact a new designer, who would be free to use both his new sketches and the *Moby Dick* illustrations for guidance. He then expressed regret that he would not be able to continue working on the *Peter Grimes* project, offered to help the production in a reduced capacity, and informed Slutskaya that he would send her images of the Metropolitan production and of Aldeburgh for her reference.⁴⁹

Kent then stopped working on the sketches for the *Peter Grimes* production, and he did not receive any confirmation that the Kirov Theater had received his last round of sketches. In a cablegram sent to Kent approximately nineteen days later, Rachinsky mentioned that he had just obtained Kent's message and requested that he send the theater all of his unfinished sketches so that the theater's artists would be able to use them in conjunction with the *Moby Dick* illustrations to create the sets.⁵⁰ Kent reluctantly agreed to prepare a new round of sketches, but he was concerned that such efforts would be too late. He was aware that the Kirov Theater had already begun rehearsals two weeks prior, which meant that the preliminary stage designs had already been put into place. He then communicated to Rachinsky that Slutskaya should proceed without him should his sketches arrive too late to be useful to her.⁵¹

Considering Kent's attempts to accommodate Slutskaya's demands for a more expressive stage design, we can revisit Figure 2. In his earlier correspondence, Kent explained that in the course of his research, he found that Moot Hall was in the center of Aldeburgh, and that erosion had since swept the buildings between it and the ocean into the sea. Moreover, he

⁴⁷ Unpublished letter R. Kent to M. Slutskaya, 9 April 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 64-66).

⁴⁸ Stanislavsky K. S. *My Life in Art*. Boston, MA: Little, 1924.

⁴⁹ Unpublished letter from R. Kent to M. Slutskaya, 9 April 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 64-66).

⁵⁰ Unpublished letter from P. Rachinsky to R. Kent, undated (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 2).

⁵¹ Unpublished letter from R. Kent to P. Rachinsky, 1 May 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 68-70).

voices his intention to abide by Slutskaya's interpretation that centers on the sea in future sketches.⁵² These two points result in the high likelihood that earlier versions of this sketch did not include the beach alongside the hall, and that Kent sought later to include the sea (with dramatically high breaking waves) in the background in order to accommodate Slutskaya's wishes. If this line of reasoning is correct, then Figure 2 is Kent's compromise between his more literal realism and Slutskaya's more psychological one. However, the buildings themselves were still not reminiscent of the claustrophobic and dilapidated structures of his earlier *Moby Dick* sketches, which opens the possibility that Kent did not go far enough in facilitating the truthful expression of Peter Grimes's tortured experience in the Borough.

In early June, the Kirov Theater formally invited Soviet theatrical designer Alla Tsesevich to create the final stage sets for the opera.⁵³ With the help of her husband, the artist Anatoly Kotov, and Vladimir Kucherenko, they shaped the scenery around the relationship between the people and the sea.⁵⁴ Kovnatskaya recalled that in their set designs, the ocean was either present in the background and in close proximity to the village, or it was just out of view. Moreover, Kovnatskaya explained that Tsesevich intended to depict the sea as an overbearing presence, which was exaggerated in moments of heightened drama.⁵⁵ Meanwhile, Kent, who had resumed work on his sketches, proceeded to send these revisions to the Kirov Theater on June 8. He did not receive confirmation that these sketches had arrived or what Slutskaya thought of them. In a July 24 letter to Rachinsky, Kent assumed that the drawings were of little value, and he requested that they be returned to him as soon as possible.⁵⁶

Slutskaya drafted a response to Kent in September, but it is unclear whether it was actually sent to the artist.⁵⁷ In the event that the letter was not sent, it still provides insight on her position in this matter. In this draft, she apologized for the break in their correspondence, and explained that his most recent sketches had arrived when the preliminary sets had already been put into place and rehearsals on stage had already begun.

52 Unpublished letter from R. Kent to M. Slutskaya, 10 March 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 37-40).

53 Kovnatskaya notes that Tsesevich received permission to work on *Peter Grimes* on June 7, 1965 (precisely one month before the premiere) directly from the Ministry of Culture of the RSFSR. Kovnatskaya L. G. "Peter Grimes" at the Kirov Theater. P. 67.

54 Kovnatskaya L. G. "Peter Grimes" at the Kirov Theater. P. 67.

55 Kovnatskaya L. G. "Peter Grimes" at the Kirov Theater. P. 67.

56 Unpublished letter from R. Kent to P. Rachinsky, 24 July 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 71-74).

57 Unlike the other letters from Slutskaya to Kent, it does not include a translation into English nor a complete date; and it did not result in a response from Kent. It is possible that the letter was drafted, but not sent to the artist.



Figure 9: Kirov Theater, 1965 Production of *Peter Grimes*: Act 1, Scene 1⁵⁸

As a result, Kent's scenery sketches were too late to have had much of an effect on the scene designs. Nonetheless, she assured him that they drew inspiration from his paintings in general and from his illustrations for *Moby Dick*. Slutskaya objected to the idea that the Kirov Theater based their scenery designs on the Metropolitan's production. She also reported that she expressed relief upon seeing the photographs of the Metropolitan's designs, and she concluded that there were no major similarities between them and the Kirov's set designs.⁵⁹

I. Gusin, the Deputy Director of the Theater for Repertoire, sought to assure Kent that his sketches served as the basis for the production's scenery designs. Gusin's position was slightly different from the one expressed in Slutskaya's aforementioned draft, which admitted that the lateness of Kent's June 8 scenery sketches limited their impact on the Kirov production. In his letter, Gusin expressed the belief that Kent's designs were partly responsible for the great popular and critical success of the opera.⁶⁰ However, Kent was able to obtain photographs

58 Бриттен. Б. «Питер Граймс» (д. I, сц. 1). Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1965.

© Государственный академический Мариинский театр, 2020.

59 Unpublished letter from M. Slutskaya to R. Kent, September 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 76-77).

60 Unpublished letter from I. Gusin to R. Kent, 3 September 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 75).

of the Kirov production from a friend in the USSR,⁶¹ refused to believe Gusin's account, and voiced his complaints in a response to the deputy director in October. He determined that the theater completely ignored his suggestions and sketches, and that they had instead drew inspiration from the same Metropolitan Opera production that he had repeatedly criticized in his earlier correspondence. Kent considered this action to be both an act of betrayal of his wishes and a poor design decision based on questionable artistic judgement. Kent also resented the fact that he was named by the theater's publicity as having a part in the production's design, because he considered it to be a complete failure and in no way related to Britten's or his own artistic vision. He then repeated his request to have all of his sketches returned to him immediately.⁶² It appears that on October 27, Gusin complied with Kent's request, and that he also sent photographs of the Kirov production in an effort to confirm that it did not resemble the Metropolitan's.⁶³ Kovnatskaya notes that all mentions of Kent's name in the program books for the first five performances were summarily crossed out, and it were completely absent in subsequent concert programs.⁶⁴ He explicitly resented the theater's perceived misuse of his time and labor, he did not want his name associated with the final production, because he believed that it ultimately did not adhere to his conception of realism.

The Soviet reception of both the opera and the production was very positive. A. Dmitriev's *Vechernii Leningrad* review in particular credited both Kent and the Kirov Theater's designers for creating a set that effectively supported the psychological drama of Britten's opera.⁶⁵ However, Cameron Pyke indicates that the British response to the Kirov's staging of *Peter Grimes* was mixed. The cultural attaché of British Embassy, Alan Brooke Turner, lauded the production as inspired, sensitive, and enthusiastic. Turner considered the Kirov production to be both true to Britten's intentions and a powerful gesture of Anglo-Soviet

61 There is no record of these photographs in the Rockwell Kent Papers at the Archives of American Archives. It is possible that these photographs were not preserved in his personal papers.

62 Unpublished letter from R. Kent to I. Gusin, 8 October 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 77-80).

63 Again, there is no record of these photographs in the Rockwell Kent Papers at the Archives of American Archives. It is possible that these photographs were not sent, or that they were not preserved in his personal papers. In any case, several of Kent's sketches of the *Peter Grimes* scenery and costume designs were preserved in this collection, but it is difficult to discern whether the collection is complete. Unpublished letter from I. Gusin to R. Kent, 27 October 1965 (ЦГАЛИ-СПб.: Ф. 337, Оп. 8, Д. 67, Л. 82).

64 Kovnatskaya L. G. "Peter Grimes" at the Kirov Theater. P. 67.

65 Дмитриев А. Питер Граймс // Вечерний Ленинград. 13 июля 1965. С. 4.

friendship. Pyke also notes that the 1965 *Opera* review of the staging was much more critical. The reviewer, J. Egan, respected the efforts of Dalgat and the lead soloists, but dismissed the set designs for being too "pretty and colorful." To Egan, the sets were more suited for the light opera *The Pirates of Penzance* (1879) by William Gilbert and Arthur Sullivan or for travel agency posters, rather than the gray Borough in constant battle with the North Sea. Furthermore, the critic denounced the depiction of the Borough's citizens, who become a bloodthirsty mob at the opera's conclusion, as quaint and over-caricatured. Egan argued that the Borough was prettified, and that this "robbed its persecution of Peter of all viciousness and savagery, and emasculated the opera's realistic strength." [emphasis mine]⁶⁶

Conclusion

Rockwell Kent's involvement in the Kirov Theater's production of *Peter Grimes* was plagued by several difficulties and misunderstandings. Aesthetically and politically, Kent had appeared to be a perfect choice for such an undertaking: he was a major proponent of realistic art and a lifelong friend of the USSR. If all of the personages involved were enthusiastically dedicated to the opera, then why did the collaboration end on such poor terms?

Several issues contributed to the collaboration's failure. Kent had no experience in working in an operatic production, which required both a knowledge in set design and a musical understanding of Britten's composition. In addition, his actual role in the Kirov Theater's set design process was poorly defined by the theater, and his conception of the extent of his involvement fluctuated widely. He sometimes acted as a helpful provider of material, which the theater directors were free to use at their discretion. However, if the production developed in a direction that he did not approve, the artist complained that his creative labor was being completely ignored and unappreciated.

In a way, both Kent's and Slutskaia's contrasting interpretations of realism were retrospective: Kent idealized historical realism, but was asked by Slutskaia to produce a series of sketches based on the theater's overall interpretation of the work in the aesthetic and expressive idiom of his earlier, more evocative political work and of his illustrations for *Moby Dick*. If true, this raises the question whether Slutskaia wanted to

66 Pyke C. Benjamin Britten and Russia. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2016. P. 223-24. To support his statements, Pyke references a letter from A. B. Turner to B. Britten, 11 April 1964 (GB-ALB: British Embassy, Moscow), and the following review: Egan J. The Kirov's "Grimes" // *Opera*. 1965. Vol. 16 (September). P. 659-60.

harness Kent's realism of the 1930s, 40s, and 50s. After learning that Kent was misusing precious time researching Aldeburgh's history in order to create an entirely different and operatically unsuitable depiction of the town, the directors of the theater became frustrated with him. Meanwhile, the theater's insistence on using the *Moby Dick* illustrations, which Kent completed over three decades earlier, very possibly frustrated an artist who sought to create something entirely independent of his earlier work.

Other issues that plagued the collaboration were the physical distance and the language barrier between Kent and Slutskaya. As a first-time scenery designer, Kent would have benefited immensely from working personally with the theater's designers and from being able to physically visit the theater to see the stage himself. The time delay inherent in collaboration via translated correspondence hampered the transfer of ideas, allowed misunderstandings and unresolved creative differences to fester, and complicated the creative process during a particularly short period. Moreover, aesthetic differences are bound to arise in any large-scale theatrical production, and it can be difficult for these issues to resolve even when all of the theater's personnel are available to meet in person and communicate without translators.

All of the above factors exacerbated the fundamental cause of the collaboration's collapse: the incompatibility of Kent's and Slutskaya's interpretations of realism. While both adhered to similar views regarding realist ideals—to truthfully depict the world, to be understandable to the general public, and to promote the ideological cause of socialism—they differed in the practical application of realism in the creation of the set designs for *Peter Grimes*. Kent was interested in presenting a close approximation of the town of Aldeburgh in the opera's historical time period, and to present an unblinking gaze on the realities of working-class life in nineteenth-century England. He carried out historical research on the architecture of Aldeburgh, while reproducing as much of the actual structures as possible without resorting to unrealistic and anachronistic exaggerations. However, he was seemingly unaware that Aldeburgh was not the setting of the opera, and that both Crabbe's and Britten's Boroughs were amorphous stylizations that defied literal representation and did not exist in fixed historical reality. Thus, Slutskaya's criticism of Kent's work was correct: his sketches portrayed Aldeburgh, but not the Borough.

Moreover, Slutskaya believed that Kent's efforts detracted from the central themes in the opera: the relationship between man and sea, the conflict between the title character and his community, and his own psychological struggle. She, and the other directors of the Kirov Theater, were interested in Kent's earlier, more stylized work in his *Moby Dick* illustrations and in his lithographs, which included sharp contrasts between light and dark, overbearing and decaying cityscapes, and both

the brutality and grandeur of nature. The environment depicted in these illustrations was shaped by Captain Ahab's psychological state, thus they were a truthful portrayal of his subjective experience. To Slutskaya, this was essential in the portrayal of *Peter Grimes*'s psychological drama, and she considered Kent's new sketches to be disappointing photographic imitations of a seaside town, which were completely detached from the skewed perspective of the tortured fisherman. However, by considering Egan's criticism, it is possible that the Kirov Theater's production fell to the other extreme by fixating on the Borough as an exoticized and prettified other, which undermined its claim to realism, psychological or otherwise.

LITERATURE

- 1 *Anonymous*. Biographical Note for the Rockwell Kent Papers, [Circa 1840]-1993, Bulk 1935-1961 [Electronic Resource] // Archives of American Art. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/rockwell-kent-papers-9557/biographical-note> (accessed 1 August 2020).
- 2 *Britten B.* On Receiving the First Aspen Award. London: Faber, 1978.
- 3 *Crabbe G.* The Borough: A Poem, in Twenty-Four Letters. Philadelphia: Bradford and Inskeep, 1810.
- 4 *Egan J.* The Kirov's "Grimes" // Opera. 1965. Vol. 16 (September). P. 659-60.
- 5 *Hawkyard A.* Suffolk // The Counties of Britain: A Tudor Atlas by John Speed. New York: Thames and Hudson, 1989. P. 165-68.
- 6 *Kovnatskaya L. G.* "Peter Grimes" at the Kirov Theatre / trans. from Russ. Nick Winter // Melos: En Musiktidsskrift. 1997. Vol. 19/20 (5 August). P. 64-71.
- 7 *Martin C.* Rockwell Kent's Distant Shores: The Story of an Exhibition // Arctic. 2002. Vol. 55. No. 1 (March). P. 101-06.
- 8 *Melville H.* Moby Dick. New York: Random, 1930.
- 9 *Pye C.* Benjamin Britten and Russia. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2016.
- 10 *Scheer C. M.* Crosscurrents in the Britten Legacy: Two Vision of Aldeburgh // The Sea in the British Musical Imagination. Ed. by Eric Saylor and Christopher M. Scheer. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2015. P. 67-80.
- 11 *Stanislavsky K. S.* My Life in Art. Boston: Little, 1924.
- 12 *Stanley E. H.* The Lively Poster Arts of Rockwell Kent // Journal of Decorative and Propaganda Arts. 1989. Vol. 12 (Spring). P. 6-31.
- 13 *Šumila E. and R. Stanevičiūtė.* Adeodatas Tauragis—Benjaminas Brittenas: laiškai ir tyrinėjimai [Adeodatas Tauragis and Benjamin Britten: Letters and Exploration] // Ars et Praxis [Art and Practice]. 2014. Vol. 11. P. 197-218.
- 14 *Ward-Griffin D.* Realism Redux: Staging 'Billy Budd' in the Age of Television // Music & Letters. 2019. Vol. 100. No. 3.
- 15 *Whitehead F.* George Crabbe: A Reappraisal. Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press, 1995.
- 16 *Б/а.* Художник—народу // Правда 77, 18 марта 1963 г. С. 3.
- 17 *Мелвилл Г.* Моби Дик: пер. с англ. И. Берштейн. Москва: Географгиз, 1961.

ARCHIVAL SOURCES

- 1 Archives of American Art, Washington D.C. Rockwell Kent Papers, [circa 1840]-1993, bulk 1935-1961. Series 3, Subseries 1, Reel 5741, Frames 242-323: *Peter Grimes*.
- 2 Архив Мариинского театра, Санкт-Петербург.
- 3 Britten-Pears Foundation Archives (GB-ALb). British Embassy, Moscow.
- 4 Metropolitan Opera Archives, New York City. Metropolitan Opera Premiere: *Peter Grimes* (1947-48).
- 5 National Archive of the United Kingdom, Kew (GB-Lna). FO 371/116811 Cultural Exchanges between UK and Soviet Union in the field of music, 1955.
- 6 Plattsburgh State Art Museum, State University of New York. Rockwell Kent Collection.
- 7 Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ-СПб.). Государственный Академический Мариинский Театр Министерства Культуры Российской Федерации. Санкт-Петербург. 1917–2002 гг. Ф. 337, Оп. 1-2, Д. 1047 Переписка с Министерством культуры СССР и РСФСР о репертуаре театра. Ф. 337, Оп. 8, Д. 67 Переписка с художником Р. Кентом об оформлении оперы Б. Бриттена «Пигер Граймс».

Ключевые слова

Польская музыка, Лагов, «Варшавская осень», Лютославский, Сероцкий, Бэрд, Бацевич, Шабельский, Пендерецкий, Гурецкий, Мейер, Краузе, сонористика.

Акопян Левон Оганесович

Case Study: Польша

Настоящий текст — отрывок будущей большой работы под условным названием «Третья четверть века: расцвет и увядание новой музыки». Работа мыслится как широкая панорама музыки и музыкальной жизни третьей четверти XX века — эпохи, в высшей степени насыщенной событиями и до некоторой степени итоговой для музыки западной цивилизации. Одна из ее частей будет построена как ряд исследовательских очерков (case studies), посвященных музыке, музыкальной жизни и культурной политике стран, наиболее «продуктивных» в музыкальном отношении. Одной из таких стран была Польша, где принудительная ориентация на эстетическую доктрину сталинского СССР в середине 1950-х сменилась политикой прямого поощрения «модернистских» экспериментов в искусстве. На волне «оттепели» была основана *«Варшавская осень»* — первый международный фестиваль современной музыки в Восточной Европе; возобновившиеся контакты с Западом не только стимулировали авангардные поиски композиторской молодежи (на первых же фестивалях выдвинулся целый ряд ярких «радикалов», ставших впоследствии классиками польской музыки), но и побудили к стилистической переориентации некоторых сложившихся мастеров. В главе прослеживается творческий путь ведущих мастеров польской музыки этого периода и характеризуются наиболее значимые партитуры.

Key Words

Polish music, Łagów, 'Warsaw Autumn', Lutosławski, Serocki, Baird, Bacewicz, Szabelski, Penderecki, Górecki, Meyer, Krauze, sonoristics.

Levon Hakobian

Case Study: Poland

The present text is an excerpt from the work in progress, provisionally entitled *The Third Quarter of the Century: The Flowering and Fading of the New Music*. The general idea is to draw a large-scale panorama of music and musical life of the third quarter of the 20th century — a period that can be defined as the 'axis time' in the recent history of Western art music. One of the parts of the future monograph will be structured as a collection of case studies dealing with aspects of music, musical life and cultural politics in the countries that were especially productive in terms of art music. Such countries include Poland, where the compulsory orientation towards the aesthetic doctrine of Stalin's USSR gave way in the mid-1950s to the policy of direct encouragement of 'modernist' experiments in art. One of the most important outcomes of the post-Stalin 'thaw' was the foundation of 'Warsaw Autumn' — the first contemporary music festival in Eastern Europe. The restored contacts with the West not only stimulated avant-garde tendencies among the musical youth (during the very first festivals a number of remarkable 'radicals' rose to prominence, who had to become central figures of Polish music), but also prompted some established masters to revise their stylistic orientation. In the present chapter, the oeuvre of the leading Polish composers who were active during the period in question is examined with due attention to their most important works.

Наше [польское] отношение к вопросам искусства более свободное, поэтому мы меньше втянулись в искусство, чем западноевропейские народы, и можем позволить себе большую свободу движений. <...> Меня удивляет, что польские художники не пытаются использовать то преимущество, которым на территории искусства является польскость. <...> Перестаньте любить искусство, подойдите к нему по-польски, свысока, подчините его себе, и тогда в вас проявится оригинальность, перед вами откроются новые пути, и вы найдете самое ценное, самое плодотворное – собственную действительность.

Витольд Гомбрович. Дневник (1953)¹

Преамбулой к пятидесятым годам в истории польской музыки стала конференция композиторов и музыкальных критиков, состоявшаяся в курортном местечке Лагов 5–8 августа 1949 года. К тому времени польское композиторское сообщество было по преимуществу «франкофильским» по своей стилистической и идейной ориентации. В период между мировыми войнами в Париже учились или совершенствовались, в частности, будущие видные композиторы-педагоги Станислав Вехович (1893–1963), Казимеж Сикорский (1895–1985), Тадеуш Шелиговский (1896–1963), Болеслав Войтович (1899–1980), Ян Маклякевич (1899–1954), Пётр Перковский (1901–1990) и Витольд Рудзиньский (1913–2004), композиторы и влиятельные музыкальные критики Зыгмунт Мычельский (1907–1987) и Стефан Киселевский (1911–1991), молодые Гражина Бацевич (1909–1969) и Анджей Пануфник (1914–1991). Многие из них прошли школу знаменитой Нади Буланже (1887–1979) и практически все работали в духе парижского неоклассицизма. Уже после войны, в 1947–1948 годах, под руководством Буланже совершенствовался ученик Сикорского Казимеж Сероцкий (1922–1981). Новая,

¹ Цит. по изданию: Гомбрович В. Дневник. Перевод с польского Ю. Чайникова. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2012. С. 49.

утвердившаяся к 1948 году власть должна была принять меры по искоренению франкофилии и ее замене на принципиально иную ориентацию. И на конференции 1949 года группа ведущих композиторов и музыковедов страны была вынуждена прослушать выдержанную в духе «ждановщины» программную речь заместителя министра (в недалеком будущем министра) культуры Владзимежа Сокорского (1908–1999). По опробованной в СССР схеме выступление идеологического начальника было сосредоточено на противопоставлении «реализма», как генеральной линии музыкальной культуры новорожденной Народной Польши, опасному и соблазнительному «буржуазному формализму»².

Особенно острой критике в ходе конференции подверглась Вторая («Олимпийская») симфония Збигнева Турского (1908–1979), годом ранее удостоенная золотой медали Конкурса искусств на первых послевоенных Олимпийских играх в Лондоне. Стиль этой композиции, состоящей из трех частей *attacca* общей продолжительностью около получаса, по-видимому, более или менее соответствует дефиниции «экспрессионистский импрессионизм», иногда применяемой к определенной части творчества Кароля Шимановского (преимущественно к его музыке 1910-х)³; в случае симфонии Турского «экспрессионистский» элемент сосредоточен главным образом в крайних частях (особенно выразителен квази-инфернальный заключительный марш), окружающих более «импрессионистское» срединное *Larghetto*. Об относительно «продвинутом» языке произведения может свидетельствовать хотя бы тема начального остинато, показанная в примере 1. В ее составе фигурируют одиннадцать из двенадцати тонов хроматического звукоряда, а единственный пропущенный тон отстоит на шесть полутонов от тянущегося на педали [с]. Нельзя не отметить, что примерно в тот же период к аналогичному методу организации звуковысотных структур пришел французский композитор Клод Баллиф (1924–2004), стремившийся таким образом преодолеть разрыв между тональностью и атональностью; свою звуковысотную систему

² Конференция в Лагове и дальнейшие перипетии музыкальной политики в Польше эпохи сталинизма с разной степенью подробности описаны в многочисленных исследованиях. См., в частности: Tompkins D. G. Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2013. P. 26ff.

³ См., в частности: Wójcikowska A. Od Szymanowskiego do Stańczyka – aspekt brzmieniowy w muzyce polskiej ostatniego stulecia // Powracające fale. Muzyka polska lat 1918–2018. Łódź: Akademia Muzyczna, 2019. P. 159f.

Пример 1 – Збигнев Турский, Симфония № 2 («Олимпийская»)

Баллиф именовал «метатональностью»⁴. Языком, балансирующим между тональностью и атональностью, выполнена вся симфония.

«Метатональный» подход, позволяющий сохранить смутное ощущение тональных тяготений и тонального устоя, в органичном сочетании с «экспрессионистским импрессионизмом», со временем докажет свою продуктивность для новой польской музыки; параллельно обнаружатся естественные следствия такого сочетания — повышенное внимание к звуковому колориту и острым, «терпким» гармониям и заметно менее внимательное отношение к таким факторам, как разнообразие и гибкость темпоритма и мелодическая содержательность⁵.

Объектом начальственной критики стал также написанный в 1947 году оркестровый «Ноктюрн» Анджея Пануфника — достаточно масштабная (продолжительностью около 15 минут) поэма, также сочетающая деликатный импрессионизм (в крайних разделах) и напористый экспрессионизм (в среднем разделе) и богатая оригинальными гармониями. Не меньшее возмущение могла бы вызвать и написанная в том же году «Колыбельная» Пануфника для 29 струнных и двух арф, где неоднократно повторяемая народная мелодия обрастает подголосками, содержащими четвертитоновые сдвиги, и в итоге почти «растворяется» в них; по распространенному мнению в этой партитуре предвосхищается будущая польская сонористика⁶.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-1.mp3
Анджей Пануфник – «Колыбельная» для оркестра
Симфонический оркестр Польского радио, дирижер Лукаш Борович
Andrzej Panufnik. Polonia. Symphonic Works. Vol. 2. СРО/Polskie Radio

Фамилия будущего лидера новой польской музыки, Витольда Лютославского (1913–1994), не склонялась на конференции в негативном ключе, но очень скоро наступила и его очередь: его «парижская» по духу, отмеченная влиянием Анри Русселя Первая

4 Свои теоретические воззрения композитор изложил в книге: *Ballif C. Introduction à la métatonalité*. Paris: Richard Masse, 1956. См. также: *Tosi M. L'Ouverture métatonale*. Paris: Durand, 1992.

5 О факторе мелодической содержательности в применении к новой музыке см., в частности: *Акопян Л. Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке*. Глава 2. Мелодия // *Искусство музыки. Теория и история*, № 10–11, 2014. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf> С. 126–227.

6 См.: *Собакина О. Анджей Пануфник: жизнь и творчество*. М.: ГИИ, 2018. С. 167.

симфония (1941–47)⁷, будучи исполнена в концерте-открытии первого послевоенного международного конкурса имени Шопена в Варшаве, возмутила советских членов жюри, которые в знак протеста покинули зал, а присутствовавший при этом Сокорский будто бы заявил, что «такого композитора, как Лютославский, следовало бы швырнуть под трамвай»⁸.

Постулаты «ждановщины», утвержденные на конференции 1949 года в качестве обязательных для музыки Народной Польши, определили ее развитие на последующие шесть лет. По следам того же мероприятия трое перспективных молодых композиторов — Казимеж Сероцкий, Ян Кренц (р. 1926–2020⁹) и Тадеуш Бэрд (1928–1981) — сформировали «Группу-49»; соглашаясь с официальной точкой зрения на то, какой должна быть новая польская музыка, они объявили о своем намерении «создавать эмоциональную музыку, не избегающую современных выразительных средств и вместе с тем предназначенную для широкого слушателя»¹⁰. В оговорке насчет «современных выразительных средств» трудно усмотреть намек на стилистический нонконформизм; скорее всего это не более чем стандартный оборот из обычного для того времени лексикона. Как бы то ни было, амбициозные представители молодого поколения и их старшие коллеги отдали достаточно обильную дань господствующей идеологии, пользуясь разрешенными музыкально-языковыми средствами. В анналах польской музыки конца 1940-х и начала 1950-х фигурируют произведения, заглавия которых говорят сами за себя: «Симфония мира» Пануфника, кантата Бэрда «Песнь о революции», «Кантата о двух городах» (Москве и Варшаве) Кренца, кантата Сероцкого «Варшавский каменщик» и его же вокально-оркестровая «Песенная симфония» на народные слова, «Слово о Сталине» Альфреда Градштейна (1904–1954), «Кантата в честь мира» Анджея Добровольского (1921–1990), «Кантата о мире» Станислава Скровачевского (1923–2017¹¹). Сюда же — многочисленные вокальные и инструментальные опусы на основе более или менее творчески обработанного фольклора, массовые песни (свой вклад в этот особо

7 Влияние Русселя (конкретно — его популярной в то время Третьей симфонии, 1930) на свой опус признавал сам композитор: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutostawski. Droga do dojrzałości. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2003. S. 177.

8 Ibid. P. 183.

9 Более известен как дирижер.

10 Цит. по: *Baculewski K.* Historia muzyki polskiej. Tom VII, cz. 1. Współczesność. 1939–1974. Warszawa: Sutkowski Edition, 1996. S. 65–66.

11 В 1960 году эмигрировал, приобрел международную известность как дирижер.

поощряемый жанр внесли многие заметные композиторы, включая Лютославского) и опера Тадеуша Шелиговского (1896–1963) «Школярский бунт» (*Bunt żaków*, пост. 1951, Вроцлав), где события середины XVI века представлены сквозь призму классово-борьбы.

И все же идеологическое давление в Польше даже тогда было не таким жестким, как в СССР, оригинальное, стилистически самостоятельное искусство вовсе не обязательно создавалось «в стол», а его авторы далеко не всегда подвергались уничтожающей критике. Польская культурная бюрократия, конечно, не могла не оглядываться на своих советских «шефов» (так, в 1949 году, после публикации статей-доносов в «Советской музыке»¹², был ликвидирован журнал *Ruch Muzyczny*, редактируемый либеральным Стефаном Киселевским; запрет на выпуск журнала действовал восемь лет¹³), но вместе с тем иногда допускала формы творческого самовыражения, явно выходящие за рамки так называемого соцреализма. В результате появились и были вовремя обнародованы такие опусы, как, например:

семичастная «Сюита прелюдий» Сероцкого (1952), где две пьесы основаны на работе с двенадцатитоновыми рядами (азы додекафонии композитор изучал по книгам ее виднейшего в то время французского адепта Рене Лейбовица¹⁴), а одна из пьес стилизована под блюз;

его же четырехчастная Первая симфония (1952), хотя и не чуждая соцреалистического «фольклоризма», но в целом, вплоть до последних тактов финала, выдержанная преимущественно в минорных тонах (особенно впечатляет медленная третья часть с ее противопоставлением возвышенной «эпической» диатоники и мрачной «мистической» хроматики);

его же четырехчастный Концерт для тромбона с оркестром (1953), примечательный хотя бы тем, что это едва ли не самый известный сольный опус для тромбона, и вдобавок изобилующий «рискованными» диссонантными гармониями и гротескными угловатыми темами;

12 Кулаковский Л. Польский музыкальный журнал. Советская музыка. 1949. № 3. С. 101–104; Кулаковский Л. Польский музыкальный журнал *Ruch Muzyczny*. Советская музыка. 1949. № 7. С. 105–107.

13 Еще один донос на *Ruch Muzyczny* (статья восточногерманского идеолога от музыкознания Эберхарда Реблинга в журнале *Musik und Gesellschaft*, перепечатана в «Советской музыке», 1958, № 10, с. 119–122) был сделан уже после того как культурная политика в Польше совершила поворот на 180 градусов. На этот раз попытка закрыть журнал не удалась. См.: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutostawski. Droga do dojrzałości. S. 7.

14 См.: *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2005. P. 64.

трехчастная Вторая симфония *Sinfonia quasi una fantasia* Бэрда (1952), отразившая интерес автора к симфонизму Малера и, возможно, Шостаковича, с которым ассоциируются монументальное начальное *Largo* и не лишенное гротескных штрихов срединное *Allegro* (на их фоне существенно проигрывает финал, увенчанный помпезной мажорной кодой);

его же «Кола Брюньон» (1951) — шестичастная «сюита в старинном стиле» для струнного оркестра и флейты, вдохновленная одноименной повестью Ромена Роллана и достойно продолжившая линию сюиты «Из времен Хольберга» Грига и сюит Респиги на основе старинных лютневых танцев и арий;

трехчастный Скрипичный концерт Турского (1951) — несколько более умеренный по языку по сравнению с раскритикованной двумя годами ранее симфонией, но свободный от «соцреалистической» помпезности и специфически понятой «народности», технически сложный, насыщенный драматическими перипетиями и, думается, заслуживающий более широкой известности;

Увертюра для струнного оркестра Лютославского (1949), отмеченная сильным влиянием Бартока и вместе с тем более близкая зрелому стилю польского мастера, чем его же партитуры «фольклористического» направления. Особенно характерна манера перебирать разные варианты одной и той же сжатой узкоинтервальной хроматической мотивной идеи (наподобие быстрого группетто или форшлага), как бы разглядывая ее с разных сторон; к этому приему Лютославский будет постоянно возвращаться в своих опусах 1960–80-х годов.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-2.mp3
Витольд Лютославский — Увертюра для струнных
Симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит Лутославски. Symphonies. Concertos. Choral and Vocal Works. CD 6. Naxos (запись 1996 года)

Более «популистские» квази-фольклорные работы Лютославского, несмотря на то, что позднее автор отзывался о работе над ними как об «эрзац-творчестве»¹⁵, также не заслуживают пренебрежения. Так, в «Танцевальных прелюдиях» для кларнета и фортепиано или камерного оркестра (5 пьес, 1954–55) и особенно в миниатюрных фортепианных «Буколиках» (пять пьес, 1952) композитор демонстрирует далеко не тривиальный аналитический подход к фольклорным

¹⁵ Интервью 1958 года цит. по: Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 287.

интонациям — в этом он ближе к Стравинскому, чем к Бартоку. Подобно Стравинскому и в отличие от Бартока и его многочисленных эпигонов Лютославский не столько адаптирует целостные, внутренне законченные образцы реального или «воображаемого» (по выражению Бартока) фольклора к инструментарию и формам art music, делая самодовлеющую привлекательность фольклора важнейшим эстетическим атрибутом авторских произведений искусства, сколько извлекает из фольклорного материала характерные формулы и дополнительно акцентирует их характерность, обостряя ее с помощью парадоксальных, часто гротескно «остраняющих»¹⁶ гармонических штрихов и ритмических сдвигов.

Особое положение в музыкальном и общекультурном пейзаже Народной Польши того времени было официально отведено Пануфнику. Он проявил завидную плодовитость в жанре массовой песни и в 1948 году выиграл конкурс на сочинение гимна Польской объединенной рабочей партии (то есть партии польских коммунистов). Правительство регулярно поручало ему представлять страну на международных мероприятиях и наградило его Орденом Знамени Труда 1-й степени (1949). Он входил в правление Союза композиторов и некоторое время был его вице-председателем. Правда, его вполне ортодоксальная по языку и форме (хотя и, пожалуй, несколько легковесная) *Sinfonia rustica* («Сельская симфония»), впервые исполненная в 1949 году и удостоенная премии композиторского конкурса, приуроченного к столетию со дня смерти Шопена, по какой-то причине была раскритикована на съезде Союза композиторов в 1950 году¹⁷, но год спустя композитор упрочил свое положение на польском музыкальном Олимпе благодаря «Симфонии мира» с хоровым финалом на слова лидера польского писательского сообщества Ярослава Ивашкевича (1894–1980); в 1952 году композитор получил за нее Государственную премию 2-й степени. А в июле 1954-го он, совершенно неожиданно для всех (за исключением немногих посвященных), стал невозвращенцем и получил политическое убежище в Великобритании¹⁸. Три года спустя он дезавуировал «Симфонию

¹⁶ Напомним, что под «остранением» (термин Виктора Шкловского) принято понимать выделение предмета или явления из привычного контекста, резко и неожиданно обостряющее его восприятие.

¹⁷ Похоже, определенную роль здесь сыграла зависть коллег, а также, возможно, недовольство советской делегации во главе с Хренниковым. См.: Собакина О. Анджей Пануфник: жизнь и творчество. С. 58–60.

¹⁸ О бегстве Пануфника на Запад, о предшествовавших этому обстоятельствах, о реакции на это событие на Западе и в Польше и о его «мифологизации» в позднейших воспоминаниях композитора см.: Собакина О. Анджей Пануфник: жизнь и творчество. С. 66–79.

мира», исключив из нее финал с текстом Ивашкевича и сменив название на *Sinfonia elegiaca* («Элегическая симфония»). Отныне музыка Пануфника практически исчезла из польского концертного репертуара на два с лишним десятилетия, а сам он смог посетить родину только в 1990-м, за год до смерти.

Последствия эмиграции оказались для Пануфника неоднозначными. В период «оттепели» культурная политика в Польше резко переориентировалась на поддержку авангардных течений, что привело к особенно впечатляющим результатам именно в сфере музыки. Некоторые из виднейших коллег Пануфника, освободившись от необходимости следовать догмам, навязанным коммунистической бюрократией, дополнили ряды приверженцев авангарда. Между тем Великобритания все еще оставалась страной достаточно консервативной в музыкальном отношении и до некоторой степени изолированной от континентальных процессов; «пришельцы» уровня Пануфника безусловно могли рассчитывать там на благожелательное отношение к себе и на определенную стабильность, но, скорее всего, не на блестящую карьеру в качестве автономной творческой единицы¹⁹. По-видимому есть основания предполагать, что Пануфник, как и его коллега Роман Палестер (1907–1989), считавшийся одним из самых перспективных композиторов своего поколения и покинувший Польшу после лаговской конференции 1949 года²⁰, потеряли вследствие эмиграции больше, чем приобрели.

Помимо казуса Пануфника, год 1954-й в истории польской музыки был отмечен еще одним событием первостепенной важности: 26 ноября в Варшаве состоялась премьера Концерта для оркестра Лютославского — произведения, работа над которым началась еще в 1950-м и которое до сих пор остается едва ли не самым популярным во всем наследии его автора²¹. Вдохновляющим образцом для Лютославского явился одноименный опус Бартока (1943), наделенный симфоническим размахом и вместе с тем ярко виртуозный — концертный — по типу оркестрового письма, с многочисленными состязаниями в быстроте и ловкости между отдельными

19 Близкие по времени примеры, косвенно подтверждающие сказанное, — Николай Метнер и Роберто Герхард. Впрочем, Пануфнику «повезло» больше: в конце жизни он удостоился звания сэра.

20 Палестер решил на эмиграцию после того как в Лагове его творчество было объявлено «формалистическим». До начала 1970-х он работал на радио «Свободная Европа» в Мюнхене и сочинял сравнительно мало; в Польше его музыка, как и музыка Пануфника, почти не звучала до конца 1970-х.

21 За возможным исключением значительно более легковесных «Вариаций на тему Паганини» для двух фортепиано (1941).

ми инструменталистами и группами инструментов. Тематический материал Концерта в значительной степени основан на подлинных фольклорных напевах региона Мазовше из многотомного собрания выдающегося фольклориста XIX века Оскара Кольберга²²; работая с этим материалом, композитор не воздерживается от «остраняющих» штрихов, но в целом трактует его, по следам Бартока (а также Шимановского как автора Второго скрипичного концерта, 1932–1933), в синтетическом ключе, более подходящем для конструирования симфонической формы.

Концерт трехчастен и длится около получаса. За монотематической, но богатой контрастами Интрадой следует часть, озаглавленная *Capriccio notturno e Arioso*²³, где крайние разделы («ночное каприччо») ассоциируются со стремительными скерцо Мендельсона, Берлиоза («Фея Маб») и молодого Стравинского («Фантастическое скерцо»), а в срединном «ариозо» на первый план выходят громогласные медные и ударные. Финал складывается из трех разделов — Пассакалья, Токкаты и Хорала — и длится дольше двух первых частей вместе взятых. Характер музыки и темп каждого из разделов соответствует жанровому заголовку; размеренная, неуклонно крещендирующая Пассакалья, напористая Токката и сдержанно-торжественный Хорал связаны интонационными нитями, а в полифонически насыщенной быстрой коде вдобавок содержатся напоминания о темах первых двух частей. Отныне формообразующий принцип, согласно которому центр тяжести масштабной конструкции приходится на финал, станет ведущим в творчестве Лютославского.

Концерт для оркестра принес его автору высокие официальные награды и на какое-то время сделался своего рода знаменем новой польской музыки²⁴. Неоспоримые достоинства этой партитуры — оригинальный модус интеграции фольклорного материала в архитектурно стройное целое, эффектная оркестровка, мастерски рассчитанная во всех деталях (многие страницы партитуры могли бы послужить великолепным иллюстративным материалом для учебников инструментовки), отсутствие малейших признаков «социалистического» китча — обеспечили ей прочное место в мировом симфоническом репертуаре²⁵. Но как для самого Лютославского, так

22 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 260.

23 А вовсе не *Capriccio, Notturmo e Arioso* («Каприччо, Ноктюрн и Ариозо»), как иногда пишут в буклетах к дискам и в концертных программах.

24 См. об этом: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 269–271.

25 Дискография Концерта, помимо записей, сделанных польскими музыкантами, включает интерпретации таких звезд дирижерского пульта, как Даниэль Баренбойм, Эдуард Гарднер, Эндрю Дэвис, Кристоф фон

и для всей «прогрессивной» (в идейном и эстетическом смысле) части польского композиторского сообщества опора на фольклор и, шире, на принципы тональности и модальности отныне утратила актуальность. С середины 1950-х в истории польской музыки началась новая эра, и очень скоро Польша, несколько неожиданно даже для самой себя, выдвинулась в ряд мировых музыкальных держав.

Поворот в культурной политике, одним из результатов которого стала легализация новейших тенденций в искусстве, произошел в рамках большой кампании по самозащите режима, который никогда не пользовался сколько-нибудь значительной поддержкой в обществе, но даже до десталинизации был не настолько бессмысленно неуступчивым и свирепым по отношению к собственным подданным, как в сопредельных «братских» странах (что, кстати, уберегло Польшу в 1956 году от развития событий по трагическому венгерскому сценарию²⁶). Надзирающие над культурой, от министра Сокорского до партийных критиков и музыковедов во главе с авторитетной Зофьей Лиссой (1908–1980)²⁷, легко переключились на более либеральный и толерантный лексикон. Ведущие композиторы страны почти одновременно воспользовались долгожданной возможностью испытать себя в новых техниках, а те, кто не захотел или не смог «модернизировать» свой стиль, — например, Витольд Рудзинский или тот же Збигнев Турский, по-видимому так и не сумевший развить то, чего удалось достичь в упомянутой «Олимпийской симфонии» 1948 года, — самой логикой событий оказались отодвинуты в тень.

Попытаемся обрисовать картину стилистических сдвигов, происшедших в середине пятидесятых годов в творчестве наиболее заметных польских композиторов, — Шабельского, Бацевич, Лютославского, Бэрда и Сероцкого.

Ветеран, ученик Шимановского Болеслав Шабельский (1896–1979) смолodu ориентировался на фольклорную линию в творчестве своего учителя и на французский неоклассицизм, то есть представлял «мейнстрим» польской музыки (характерны энергичные оркестровые

Донаньи, Сэйдзи Одава, Эса-Пекка Салонен, Юкка-Пекка Сарасте, Ян-Паскаль Тортелье, Чон Мён Хун (Myung Whun Chung) и Марис Янсонс.

²⁶ А позднее, в 1968 году, — от того, что произошло в Чехословакии.

²⁷ Справедливости ради следует отметить, что своим авторитетом она обязана не только высокому номенклатурному положению (вице-директор департамента музыки в Министерстве культуры, вице-председатель Союза композиторов), но и серьезным музыковедческим исследованиям.

«Токката» и «Этюд», 1938). Наиболее значительные из его произведений, созданных за годы сталинизма — Третья симфония (1951), *Concerto grosso* (1954), — выдержаны в монументальном, если не сказать помпезном «необарочном» духе и местами обнаруживают нечто общее с Шостаковичем. В более напряженной Четвертой симфонии (1957) также слышатся связи с симфонизмом Шостаковича, но ничто не предвещает радикальной смены стиля, которая наступит уже в следующем опусе — «Трех сонетах» для оркестра (1958).

На седьмом десятке, будучи признанным мастером с устоявшейся репутацией, Шабельский отказался от тональности, освоил серийную технику и ввел в свою музыку элементы пуантилизма. Его лаконичные, инструментованные с аналитической тщательностью, изобилующие контрастными сопоставлениями, внезапными сдвигами и драматическими взрывами «Афоризмы 9» для девяти инструменталистов (1962) и «Прелюдии» для камерного оркестра (1963) ассоциируются уже не с Шостаковичем, а с Веберном и с некоторыми образцами шёнберговского экспрессионизма. Новая манера композитора — в литературе ее иногда именуют «атематической»²⁸ — получила развитие в несколько более масштабном (десятиминутном) Концерте для флейты с камерным оркестром (1964), а одночастная Пятая симфония для оркестра с многочисленными ударными, хора и органа (1968) явилась его оригинальным вкладом в «мейнстримную» для того времени польскую сонористику.

Среди композиторов с солидным творческим стажем, избравших путь стилистической переориентации, оказалась также Гражина Бацевич — по-видимому первая в XX веке женщина-композитор, достигшая международной известности. Концертирующая скрипачка, к середине 1950-х она была автором многочисленных произведений для своего инструмента как соло (включая пять скрипичных концертов), так и в ансамблях (включая пять струнных квартетов), а также симфоний, концертов для фортепиано и виолончели, фортепианных пьес, романсов и т. п. Ее партитуры, выполненные в духе неоклассицизма (энергичная ритмика; слегка угловатые мелодические линии, иногда с легким фольклорным оттенком; ясные, несложные для восприятия формальные схемы), в высшей степени характерны для продукции школы Буланже. В рамках сравнительно традиционной неоклассицистской манеры ей удалось создать несколько живых, колоритных партитур, выделяющихся на фоне большей части восточноевропейской инструментальной музыки 1940-х и ранних

²⁸ Именно этот термин, подсказанный самим композитором, фигурирует в его биографии: *Markiewicz L. Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995.

1950х; среди них — Третий и Четвертый струнные квартеты (1947, 1951), Концерт для струнного оркестра (1948), Первый квинтет для фортепиано и струнных (1952). Чуть более поздние Вторая соната для фортепиано (1953), Пятый скрипичный концерт (1954) и Пятый струнный квартет (1955) богаче контрастами и отличаются в целом более суровым, местами мрачным тоном и более диссонантным языком. В «Музыке для струнных, труб и ударных» (1958) напористая ритмика быстрых крайних частей и отстраненная созерцательность медленной средней части отмечены печатью вторичности и творческой усталости; во всех трех частях слишком большое место занимают тематически невыразительные пассажи, указывающие на истощенность неоклассицистских конвенций для данного автора. Следующий значительный опус Бацевич, внушительный по объему четырехчастный Шестой струнный квартет, появился только два года спустя. Его музыкальный язык балансирует между свободной атональностью и додекафонией (влияние Шёнберга обнаруживается не только в методе организации звуковысотных отношений, но и в объединении этого метода с традиционным подходом к решению целостной циклической формы). Двенадцатитоновость в позднем творчестве Бацевич, как правило, не систематизирована по серийному принципу и сочетается с рудиментами тональной организации («метатональность»); компромиссная природа ее письма проявляется, помимо прочего, в обильном использовании такого приема, как секвенции (именно они часто играют роль связующих пассажей между тематически содержательными эпизодами, выполненными более «продвинутом» языком)²⁹, и в известном злоупотреблении остигматными ритмами в быстрой музыке.

В поздние годы Бацевич работала быстро и много, что иногда не лучшим образом сказывалось на качестве ее музыки. Особенно продуктивным выдался год 1965-й, когда из-под ее пера вышло пять крупных опусов: *Musica sinfonica in tre movimenti*³⁰ («Симфоническая музыка в трех частях»), Седьмой (последний) скрипичный концерт, Седьмой (последний) струнный квартет, Трио для гобоя, арфы и ударных, Второй квинтет для фортепиано и струнных, а также менее масштабные «Инкрустации» для валторны и камерного ансамбля, «Маленький триптих» для фортепиано и Дивертисмент для струнного оркестра. Не все эти произведения равноценны и почти все они включают материал более ранних партитур, не всегда удачно

²⁹ На это обращено внимание в: *Thomas A. Polish Music since Szymanowski*. P. 113.

³⁰ Мы еще не раз удостоверимся в том, что в 1960–70-х польские композиторы проявляли особую склонность к иноязычным заглавиям.

вписывающийся в новый контекст. В своих лучших образцах поздняя музыка Бацевич динамична, полнокровна, разнообразна по колориту. Среди ее главных достижений — виртуозно инструментованный (но несколько рыхлый по форме) Концерт для оркестра (1962) и Концерт для альта с оркестром (1968). Но особенно ценной и оригинальной представляется небольшая (6–7 минут) оркестровая пьеса *Pensieri notturni* («Ночные думы», 1961): по-импрессионистски утонченная, по существу «атематическая» поэма, где звуковые события, уникальные по своим звуковысотным и тембровым свойствам, сменяют друг друга непредсказуемо, подобно сновидениям.

В течение всей второй половины 1950-х Витольд Лютославский много работал в области прикладной музыки и сочинял эстрадные песни под псевдонимом Дервид. Его серьезные композиции этого периода малочисленны и невелики по объему. Скромные «Пять песен на слова Казимеры Иллакович³¹» для женского голоса с фортепиано (1957; версия с камерным оркестром 1958) ознаменовали наступление нового этапа его творческой биографии. Музыка песен примечательна широким использованием двенадцатитоновых созвучий, колорит которых определяется соотношением интервалов, образующих вертикаль. В составе таких структур часто преобладают терции, что неизбежно вызывает «метатональные» ассоциации — при том, что о тональности в подлинном смысле речь уже не идет. Гармонические структуры подобного рода, используемые не в додекафонно-серийном контексте, а на правах самостоятельных единиц, каждая из которых наделена неповторимо своеобразным качеством звучания, будут играть важную роль в позднейшем творчестве композитора.

В 1958 году из-под пера Лютославского вышла партитура, хотя и небольшая (около 15 минут музыки), но для того времени поистине сенсационная: «Траурная музыка» памяти Бартока для струнного оркестра — первый опыт ее автора во все еще непривычной тогда додекафонно-серийной технике. Из четырех идущих аттасса частей первая и последняя — «Пролог» и «Эпилог» — частично выполнены в форме канона на серию, состоящую только из малых секунд и тритонов: [f-h-b-e-es-a-as-d-des-g-ges-c]; заметим, что на этих же двух интервалах будут основаны темы совершенно иной по характеру и технике Фуги из цикла «Прелюдии и фуга» (1972). Во второй части, «Метаморфозы», серия постепенно дополняется посторонними элементами, интервалика становится разнообразнее; по ходу «метаморфоз», разворачивающихся *crescendo accelerando*,

³¹ Виднейшая польская поэтесса, классик польской литературы XX века (1892–1983).

рудименты исходной серии вытесняются разнонаправленными отрывками диатонических гамм. Материал сжатой кульминационной третьей части, «Апогей», почти всецело ограничивается несколькими двенадцатитоновыми созвучиями разного интервального состава; следующий за ним «Эпилог» *diminuendo* возвращает музыку к тому, с чего она начиналась³².

Отношение симметрии между первой частью и финалом (и многочисленные симметрии на более мелких уровнях), взаимодействие двенадцатитоновости и диатоники, противопоставление абстрактных, строго структурированных канонов непредсказуемо развивающимся «метаморфозам», генеральная кульминация в точке золотого сечения, общий характер звучания струнного оркестра — всё это сближает «Траурную музыку» со стилистикой того, чьей памяти она посвящена. Сегодня зависимость Лютославского середины 1950-х от Бартока, естественно, слышится яснее, чем в то время. Как бы то ни было, «Траурная музыка» вызвала восторженные отклики в Польше и в других странах³³ и удостоилась, наряду с «Четырьмя эссе» для оркестра Бэрда, также основанными на неортодоксально трактуемой додекафонии, премии Международной трибуны композиторов при ЮНЕСКО как лучшее музыкальное произведение года. Тем самым международное композиторское сообщество впервые оказало признание новой польской музыке. Впоследствии произведения Лютославского удостоивались этой премии еще трижды (рекордный результат для XX века), произведения Бэрда — дважды.

В биографии Лютославского «Траурная музыка» осталась единственным обнародованным опытом работы в двенадцатитоновой технике³⁴. Тадеуш Бэрд сохранял ей верность несколько дольше. Сти-

32 Подробный анализ произведения См. в: *Stucky S. Lutoslawski and His Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 70–78.

33 Некоторые из них упоминаются в: *Gwizdalanka D., Meyer K. Lutoslawski. Droga do dojrzałości*. S. 329–330. Более подробно о критической рецепции «Траурной музыки» и о значении этого произведения для репутации Лютославского как «гения» См. в: *Cooper Vest L. Witold Lutoslawski's Muzyka żałobna (1958) and the Construction of Genius // Lutoslawski's Worlds*. Ed. by L. Jakelski and N. Reyland. Woodbridge: The Boydell Press, 2018. P. 15–37.

34 По мнению композитора, зафиксированному в его посмертно опубликованных записках, «двенадцатитоновая серийность не создает форму; этот метод <...> — расчленяющий, а не синтезирующий»: [*Lutoslawski W.*] Witold Lutoslawski: Zapiski. Red. Z. Skowron. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008. S. 10; *Skowron Z. Witold Lutoslawski's Artistic Diary: An Unknown Document of the Composer's Creative*

листический перелом в его творчестве произошел в 1955–56 годах; в пятичастном Дивертисменте для квартета деревянных духовых (1956) он, явно по образцу двадцатых опусов Шёнберга (Серенада соч. 24, Сюиты соч. 25 и 29, Духовой квинтет соч. 26, 1920–26), стремится приспособить друг к другу двенадцатитоновость и жанры, традиционные для «дивертисментной» музыки отдаленного прошлого. В упомянутых «Четырех эссе» (1958) неоклассицистская инерция преодолевается, и отныне музыка Бэрда развивается в русле своеобразного экспрессионизма. Показательно самое начало первого «эссе» — пример 2 — с его контрапунктом ритмически прихотливых, большей частью строго двенадцатитоновых линий *cantabile* широкого диапазона; эпизодические трезвучия (*D-dur* в т. 2, *E-dur* в т. 3, *Dis-dur* в т. 4 и в ведущем голосе т. 8) свидетельствуют о том, что Бэрд, подобно близкому ему по духу Бергу, не слишком озабочен тем, чтобы избегать любых намеков на тональность.

Вынесенное в заглавие опуса слово «эссе», по идее, должно указывать на непринужденную свободу формообразования, на приоритет квази-импровизационной непредсказуемости над связным повествованием, на сравнительно небольшой, но не миниатюрный объем. «Четыре эссе» Бэрда полностью оправдывают эти ожидания. Примерно то же можно сказать о несколько более сжатых «Четырех новеллах» для камерного оркестра (1967). Названия некоторых других работ Бэрда не менее ясно указывают на отличительные черты его композиторской манеры. Так, заглавие *Espressioni varianti* (для скрипки с оркестром, 1959) естественнее всего было бы перевести как «Варьируемая экспрессия»: как здесь, так и во многих других принципиально важных работах Бэрда «параметр экспрессии»³⁵ выдвинут на роль главного формообразующего фактора, более существенного, чем звуковысотность, ритм и тематизм. Заглавие «Вариации без темы» (для оркестра, 1962) удостоверяет, что интерес этой музыки заключается в переходах и изменениях, тогда как оформленные, узнаваемые структуры для нее не релевантны, и ее

Path // *Lutoslawski's Worlds*. P. 221.

35 Термин В. Н. Холоповой, введенный в труде о творчестве Губайдулиной. Имеется в виду параметр, музыкального языка, определяемый тенденцией придавать тематическое значение не столько мелодическим оборотам или мотивам в более или менее обычном смысле, сколько экспрессивно окрашенным отдельным звукам, интервалам, созвучиям, ритмам, тембрам, способам звукоизвлечения и т. п.; «параметр экспрессии», по Холоповой, обнаруживается «в музыке не только Губайдулиной, но и других композиторов второй половины XX века»: *Холопова В. София Губайдулина*. Издание 2-е, дополненное. М.: «Композитор», 2008. С. 110.

4 Molto adagio ♩ = 44-46

Violino I Isolo con sord. *pp* *molto cantabile, dolciss.*

Violino III Isolo con sord. *pp*

Viola Isola con sord. *ppp*

Violoncello Isolo con sord. *pp* *p* *pp*

Vno I Isolo *mp* *p* *mf* *ppp*

Vno II Isolo *pp* *p* *mp espress.* *ppp*

Vno III Isolo *pp* *p* *mp* *ppp*

Vla Isola *pp* *p* *mp* *ppp*

Vla 1 sola *espress.*

Vle altre

Vc. 2 soli *ant. tacet. con sord.*

Vc. altri, div.

Cb. 2 soli

Cb. altri, div.

ppp dolciss. *(pochiss.) quasi pp* *pp*

Пример 2 — Тадеуш Бэрд, «Четыре эссе», № 1

также с полным основанием можно назвать «атематичной». В заглавии *Muzyka epifaniczna* (для оркестра, 1963) угадывается ассоциативная связь с «эпифаниями» молодого Джеймса Джойса, который обозначил этим словом «моментальные духовные проявления, возможно, в резкой вульгарности речи или жеста, возможно, в ярко отпечатлевшемся движении самого ума <...> — самые ускользающие, самые тонкие моменты»³⁶. Названия *Elegeia* (для оркестра, 1973) и *Concerto lugubre* («Скорбный концерт», для альтя с оркестром, 1976) не требуют особых комментариев. Особенно показательно заглавие «Психодрама» (1972): не только в этой, но и, по существу, едва ли не во всех других серьезных партитурах Бэрда запечатлены причудливые, конфликтные процессы, происходящие в глубинах надломленной, не всегда уравновешенной души. Это относится и к четырехчастной Третьей симфонии (1969) — одному из немногих произведений Бэрда с нейтральным названием. Ко времени ее написания Бэрд отошел от додекафонии, но до конца жизни (он умер в 1981-м в возрасте 53 лет) остался верен сложному экспрессивному языку, не позволяя себе идти на компромиссы с меняющимся общественным вкусом.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-3.mp3
Тадеуш Бэрд — «Психодрама»
Филармонический оркестр земли Рейнланд-Пфальц, дирижер
Петер Гульке. Koch/Schwann (1994)

Казимеж Сероцкий в 1955–1956 годах выступил с четырехчастной Сонатой для фортепиано, обнаруживающей черты сходства с фортепианным письмом Прокофьева и вместе с тем изобилующей линиями из 12 неповторяющихся тонов (по следам «Сюиты прелюдий» 1952 года), и трехчастной Симфонией для двух струнных оркестров — эффектным образцом беззаботного неоклассицизма родом из Парижа двадцатых годов. Далее появился ряд партитур, в которых композитор опробовал новейшие методы письма, проявив кратковременный интерес к серийной технике (*Musica concertante* для оркестра, 1958), но в основном демонстрируя особую склонность к эффектным, ярким, необычным звучаниям; можно сказать, что музыка зрелого Сероцкого — это сонористика *par excellence*. При всей своей достаточно бескомпромиссной «авангардности» она, как правило, бодря и энергична, богата разнообразными инструментальными красками и уникальными, иногда причудливыми тембровыми

³⁶ Из раннего неоконченного романа «Герой Стивен» (1903–05). Перевод С. Хоружего. См. также: Thomas A. Polish Music since Szymanowski. P. 121–122.

сочетаниями, выполнена в сжатых, четко выстроенных, драматургически осмысленных формах. Яркий образец сонористического письма Сероцкого, представляющий мир польской сонористики в миниатюре, — страница из *Fantasia elegiaca* для органа с оркестром (1972), пример 3. Как и любая другая сонористическая партитура, *Fantasia elegiaca* предваряется указателем символов нетрадиционной нотации, но в данном примере все более или менее понятно и без него; отметим лишь, что *fregando* означает «едва прикасаясь», а аббревиатуры 'tp', 'ar', 'vf', 'mbf' и 'xl' указывают, соответственно, на литавры, арфу, вибратон, маримбафон и ксилофон.

К числу наиболее масштабных «сонористических» партитур Сероцкого, снискавших в свое время относительно широкую известность, относятся также «Симфонические фрески» для большого оркестра (1964), *Continuum* для 6 ударников, играющих на 123 инструментах (1966), *Forte e piano* для двух фортепиано с оркестром (1967), *Fantasmagoria* для фортепиано и ударных (1971). Не столь радикальны по языку немногочисленные вокальные произведения этого периода; в них, как и в оркестровой «Драматической истории» (1968–70), большее внимание уделяется фактору гармонии³⁷. В наследии Сероцкого есть и относительно легкие «скерцозные» опусы (примечательны квази-джазовая *Swinging Music* для кларнета, тромбона, виолончели/контрабаса и фортепиано³⁸ [1970] и *Impromptu fantasque* для шести блокфлейт, ансамбля мандолин и гитар, ударных и фортепиано [1973]), а также примеры алеаторической формы, в том числе *A piacere* для фортепиано (1963) — упрощенный вариант реализации идеи *Klavierstück XI* Штокхаузена (позднее та же формальная идея была «трансплантирована» Сероцким на оркестровую почву в *Ad libitum*, 1973–77).

В 1956 году, по инициативе молодых функционеров Союза композиторов Сероцкого и Бэрда, был учрежден первый в Восточной Европе международный фестиваль современной музыки. В 1958-м он получил название «Варшавская осень» и с тех пор проводится ежегодно (лишь в 1982 году его пришлось отменить по политическим обстоятельствам). Первый фестиваль продлился 11 дней (с 10-го до 20 октября 1956 года); в дальнейшем время его проведения было

37 В последнем произведении усматривается влияние Лютославского: Thomas A. Polish Music since Szymanowski. P. 153–154.

38 Это состав ансамбля «Музыкальная мастерская» (Warsztat muzyczny), основанного в Варшаве в середине 1960-х. См. о нем ниже.

The image displays a complex musical score for *Fantasia elegiaca*. It features multiple staves for different instruments and sections, including:

- ar 1** and **ar 2** (Arpa): Two arpeggiated harp parts with notes C, D, E, F, G, A, H and C¹, D¹, E¹, F¹, G¹, A¹, H¹. They include instructions like *glissando* and *l.v.* (lento).
- tp** (Trompete): I and II trumpet parts with dynamic markings like *ppp* and *p*.
- vf** (Viola): Viola part with *l.v.* and *p* markings.
- org** (Orgel): Organ part with *ppp* and *poco a poco m.f. m.d.* markings.
- xl** (Xilofon): Xylophone part with *fregando* markings.
- mbf** (Marimba): Marimba part with *fregando* markings.
- Br B'** (Brass): Brass part with *glissando lentissimo* markings.

The score includes various performance instructions such as *glissando*, *fregando*, *l.v.*, *ppp*, *p*, *poco a poco m.f. m.d.*, and *glissando lentissimo*. It also features a section titled "wykonanie: Ausführung: execution:" with a corresponding musical notation. The score is divided into measures 7-9, 10-11, and 12-13, with a large section marked "40''" and "10''".

Пример 3 — Казимеж Сероцкий, *Fantasia elegiaca*

перенесено на сентябрь, а его продолжительность сокращена до 9 дней. В фестивалях неизменно участвуют высококлассные исполнители со всего мира; в программах, как правило, преобладает музыка, написанная, условно говоря, сегодня или вчера.

Впрочем, ранние фестивали, что вполне естественно, были во многом посвящены наверстыванию упущенного за недавние годы. В программе фестиваля 1956 года преобладала классика XX века, все еще мало знакомая польской аудитории. Наибольшим числом произведений был представлен Стравинский (его «Весна священная» не звучала в Польше, по-видимому, с 1920-х годов³⁹), в ходе фестиваля состоялись польские премьеры созданных уже достаточно давно «Забытых приношений» Мессиана, Пятого струнного квартета Бартока, Фортепианного концерта Шёнберга, «Лирической сюиты» Берга (легко догадаться, что опусы еще недавно строго запрещенных «классиков додекафонии» — определение принадлежит молодому Богуславу Шефферу⁴⁰ — вызвали наибольший интерес публики⁴¹), в программе почему-то оказались даже произведения, созданные еще в XIX веке, — Четвертая симфония Брамса, Пятая симфония Чайковского и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса (подобное больше не повторится)⁴². Советский вклад составили недавно завершённая Десятая симфония Шостаковича и его же недавно обнародованный Первый скрипичный концерт, сюита из «Ромео и Джульетты» Прокофьева, «Симфония с колоколом» Хачатуряна и последняя (27-я) симфония Мясковского. Заметен был французский акцент: в частности, в память о недавно скончавшемся Онегере прозвучало несколько его вещей, а почетной гостьей фестиваля была *mother figure* польской композиторской школы Надя Буланже. Польская музыка, естественно, пользовалась статусом

39 Согласно биографам Лютославского, до «Варшавской осени» 1956 года «Весна» в Польше вообще не исполнялась: *Gwizdalanka D., Meyer K. Lutoslawski. Droga do dojrzałości*. S. 297.

40 Именно так называется его введение в историю и теорию додекафонии, некоторое время служившее едва ли не единственным более или менее доступным источником также и для советского читателя: *Schäffer B. Klasycy dodekafonii*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961 (tom 1), 1964 (tom 2). Первое издание его же объемистого трактата о новой музыке (*Schäffer B. Nowa muzyka*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958) удостоилось ругательной статьи ведущего функционера СК СССР, ответственного за критику западного модернизма: *Шнеерсон Г. Музыка или мелика? // Советская музыка*. 1958. № 8. С. 134–137.

41 Ср.: *Gwizdalanka D., Meyer K. Lutoslawski. Droga do dojrzałości*. S. 298.

42 Источник информации о программах всех фестивалей «Варшавская осень» — традиционно публикуемые в программных буклетах полные списки произведений, исполненных за все предшествующие годы, с указанием исполнителей. Репертуар первых пяти фестивалей приводится в: *Thomas A. Polish Music since Szymanowski*. P. 321–331.

наибольшего благоприятствования, но в тот год ее представляли почти исключительно уже известные, ранее исполненные опусы. В программу была включена лишь одна пьеса композитора молодого поколения — «Маленькая увертюра» Войчеха Киляра (1932–2013), который впоследствии влился в ряды приверженцев сонористики (капитальный образец последней — оркестровая пьеса Киляра *Riff-62*), со временем сделал впечатляющую карьеру композитора киномузыки, в том числе в Голливуде, а в качестве автора музыки концертных жанров с начала 1970-х работал в духе «новой простоты» и репетитивности с национальным и религиозным уклоном. Высокому исполнительскому уровню как в первый год, так и позднее, помимо участия ведущих польских музыкантов, способствовало приглашение известных зарубежных коллективов, дирижеров и солистов⁴³.

«Бум» современной музыки охватил Польшу и за рамками фестиваля. По статистике, в сезоне 1957/58 произведения современных композиторов составили 40% репертуара польских филармоний (Запад, СССР и Польша были представлены в пропорции 10:12:18)⁴⁴.

Программа «Варшавской осени» 1958 года была не в пример радикальнее. В ней, помимо Шёнберга и Берга, фигурировал также Веберн, но, самое главное, в ней появились образцы новейшего западного авангарда: алеаторические «Музыка перемен» Кейджа и *Klavierstück XI* Штокхаузена, пьесы Берлио, Бу Нильсона и Кричана Вулфа и подборка электронных композиций, включавшая, в частности, «Пение отроков» Штокхаузена и «Артикуляцию» Лигети. Советское присутствие ограничилось тремя опусами Прокофьева, Одиннадцатой симфонией («1905 год») Шостаковича, оркестровыми опусами Яниса Иванова (Латвия) и Отара Тактакишвили (Грузия). Тогда же дебютировал двадцатипятилетний Хенрык Миколай Гурецкий (1933–2010). Дебютантами 1959 года стали Булез (три произведения), Ноно, Хенце, Ами, Ксенакис, творцы «конкретной музыки» Пьер Шеффер и Пьер Анри, а из представителей старшего поколения — Варез. Советский вклад ограничился старым Кон-

43 В 1956 году среди таковых были Венский симфонический оркестр с Михаэлем Гиленом, Национальный оркестр Французского радио с Жаном Мартиноном, дирижеры Бржетислав Бакала (Чехословакия) и Джордже Джорджеску (Румыния), французский Парренен-квартет и венгерский Татраи-квартет, Давид Ойстрах, австрийский пианист, будущая «суперзвезда» Альфред Брендель. Список музыкантов, выступавших на фестивалях последующих лет, включает едва ли не весь цвет польского и мирового исполнительства, в той или иной мере специализирующегося на новой музыке.

44 *Fijałkowska B. Polityka i twórcy (1948–1959)*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1985. S. 513. Цит. по: *Gwizdalanka D., Meyer K. Lutoslawski. Droga do mistrzostwa*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004. S. 6.

цертом для фортепиано, трубы и струнных Шостаковича, его же недавними Пятым и Шестым струнными квартетами, квартетами Мясковского и Сулхана Цинцадзе. Из числа хозяев фестиваля дебютировали Витольд Шалёнек (Szalonek, 1927–2001) — в будущем первооткрыватель новаторских приемов игры на деревянных духовых — и Кшиштоф Пендерецкий (1933–2020). В последующие годы доля западного авангарда неуклонно возрастала, а сообщество польских радикалов, завсегдаев «Варшавской осени», пополнилось такими именами, как Владзимеж Котоньский (1925–2014, дебют на «Варшавской осени» 1960), Анджей Добровольский (1921–1990, дебют 1961), Богуслав Шеффер (Schäffer, 1929–2019, дебют 1961), Аугустын Блех (Bloch, 1929–2006, дебют 1961), Томаш Сикорский (1939–1988, дебют 1963), Крыстына Мошуманьска-Назар (1924–2008, дебют 1963), Эдвард Богуславский (1940–2003, дебют 1964), Збигнев Рудзиньский (1935–2019, дебют 1964), Зыгмунт Краузе (р. 1938, дебют 1965), Кшиштоф Мейер (р. 1943, дебют 1965), Збигнев Баргельский (р. 1937, дебют 1969), Марек Стаховский (1936–2004, дебют 1970); конечно, этот список далеко не полон.

Несмотря на далекую от популизма репертуарную политику, «Варшавская осень» долгие годы продолжала привлекать к себе интерес широкой публики. В кульминационном 1962 году заполняемость залов на фестивальных мероприятиях достигла рекордного показателя в 120 процентов⁴⁵. Практически все исполненные в дни фестивалей произведения польских авторов немедленно записывались на пластинки и выпускались в продажу.

Реакция советской культурной бюрократии на фестиваль была предсказуемо негативной. «Варшавская осень» была для нее поистине «бельмом на глазу»⁴⁶. Из года в год «Советская музыка» публиковала об очередных фестивалях отзывы, в которых то и дело сквозила обида на непослушных «младших братьев»⁴⁷. Авторами этих отзывов — то

45 *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018. S. 90.

46 *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DСH; СПб.: «Композитор», 1998. С. 358.

47 *Мартынов И.* Варшавская музыкальная осень // Советская музыка. 1957. № 1. С. 131–136; Встречи с польскими товарищами. На фестивале «Варшавская осень» // Советская музыка. 1958. № 12. С. 113–115; *Келдыш Ю.* «Варшавская осень» 1958 года // Советская музыка. 1959. № 1. С. 156–162; № 2. С. 165–169; *Грошева Е., Саква К.* Впечатления о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1959. № 12. С. 158–164; *Грошева Е., Саква К.* Еще о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1960. № 1. С. 155–162; *Энтелис Л.* «Варшавская осень» // Советская музыка. 1960. № 12. С. 155–162; *Аксюк С.* Пятая «Осень» // Советская музыка. 1962. № 2. С. 120–123; *Нестьев И.* Критики и апологеты польского «авангарда» //

есть специально уполномоченными делегатами Союза композиторов СССР — были проверенные музыковеды и композиторы старшего поколения, не имевшие никакой подготовки в области современной музыки, в то время как более молодым и прогрессивным музыкантам путь в Варшаву был до определенного момента практически заказан. Не без греха оказался и Шостакович: после посещения «Варшавской осени» 1959 года он дал «Советской музыке» интервью, в котором раскритиковал программную политику фестиваля, новейшую музыку и Шёнберга с его системой: «У посетителей концертов фестиваля может создаться впечатление, что в мире только и создается додекафонная музыка. <...> Выразительные возможности додекафонной музыки крайне невелики. В лучшем случае она способна выражать лишь состояние подавленности, протрации или смертельного ужаса, т. е. настроения, противные психике нормального человека, и тем более — человека нового, социалистического общества. <...> Додекафония не имеет не только будущего, но даже и настоящего. Это только “мода”, которая уже проходит»⁴⁸. Очень скоро в музыке Шостаковича возобладают именно те состояния, которые он считал «противными психике человека нового, социалистического общества», и элементы додекафонии придется ему как нельзя более кстати.

С советской стороны, несомненно, делались и более решительные попытки воздействовать на фестиваль: хотя музыка Хренникова на нем не звучала (только в 1972 году, в период особенно сильной политической зависимости Народной Польши от СССР, состоялось авторское исполнение законченного незадолго до того Второго фортепианного концерта, хотя и выдержанного в обычном C-dur, но открывающегося додекафонной темой, — полусерьезным реверансом в сторону новых течений), сам Хренников неоднократно приезжал в Варшаву, чтобы вести «воспитательную работу»⁴⁹, и по возможности ограничивал фестивальные контакты членов вверенного ему Союза композиторов СССР. Тем не менее музыка композиторов-нонконформистов из СССР, хотя и в малых дозах,

Советская музыка. 1963. № 4. С. 118–124, и т. д.

48 *Шостакович Д.* Широкие массы верны настоящей музыке // Советская музыка. 1959. № 11. С. 7. Цит. по: *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С. 356–357. Здесь же приводятся выдержки из интервью, данного Шостаковичем польскому радио в дни фестиваля и выдержанного в совершенно ином тоне — лояльном и доброжелательном.

49 В 1972 году Хренников будто бы убеждал польское министерство культуры ликвидировать «Варшавскую осень», тогда как прибывший вместе с ним Хачатурян в беседе с функционерами ЦК правящей партии высказался в противоположном духе, и в результате фестиваль оказался спасен. См.: *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki. S. 91.

проникала в фестивальные программы. Сравнительно часто звучал Денисов (впервые – в 1964 году, когда был исполнен ранний и мало характерный для него Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных; среди других важных ранних исполнений — «Солнце инков» в 1966 году, *Crescendo e diminuendo* в 1968-м и «Живопись» в 1976-м); Шнитке дебютировал на фестивале в 1965 году, а в 1967-м состоялась мировая премьера важного для творческой эволюции Шнитке «Диалога» для виолончели и семи инструменталистов; очередь Губайдулиной наступила только в 1971 году (*Concordanza* для камерного ансамбля). В 1960-х по одному разу исполнялись Уствольская и Пярт, но Сильвестров впервые появился в программе только в 1983 году (в 1960-х сорвались намеченные исполнения двух его важнейших работ — «Мистерии» для альтовой флейты и ударных и «Эсхатофонии»), а Волконский не звучал вообще никогда.

Как бы то ни было, Варшава, будучи столицей страны-сателлита, сделалась относительно близким и доступным источником знаний о новейшей музыке для музыкантов и любителей музыки из СССР⁵⁰. Но, конечно же, больше всего от ее существования выиграла польская музыка в лице композиторского поколения, заявившего о себе на первых фестивалях. Его представители уже не были обязаны приносить жертвы на алтарь официальной идеологии, пользовались практически полной творческой свободой (а также свободой путешествовать по миру) и при этом не находились под постоянным присмотром властей, публиковались и исполнялись без ограничений, — в то время как все это было недоступно их собратьям в СССР и в большинстве других стран так называемой народной демократии.

Лидер поколения выявился очень рано. В 1959 году конкурс на лучшее произведение молодого автора, объявленный Союзом польских композиторов, увенчался сенсацией: первое и два вторых места заняли партитуры одного и того же композитора, представленные под разными девизами. Этим композитором оказался недавний выпускник Краковской высшей музыкальной школы, двадцатипятилетний Кшиштоф Пендерецкий.

50 О том, насколько важны были связи с «Варшавской осенью» и, шире, с польским музыкальным сообществом для музыкантов-нонконформистов нашей страны, можно судить хотя бы по переписке украинского дирижера, пропагандиста новой музыки Игоря Блажкова (Блажков И. Книга писем. Т. I и II. СПб.: «Композитор», 2017, доступна в Интернете).

В стилистическом отношении три небольшие по объему (7–10 минут) партитуры Пендерецкого, принесшие ему раннюю славу, — «Строфы» для сопрано, чтеца и семи инструменталистов с текстами из Менандра, Софокла, пророков Исаии и Иеремии и Омара Хайяма на языках оригиналов, «Псалмы Давида» для хора и инструментального ансамбля (с преобладанием ударных) на тексты из Псалтири в польском переводе и «Эманации» для двух струнных оркестров, — имеют между собой мало общего. Самая ранняя из них, «Псалмы Давида» (в 4 частях), сравнительно традиционна; ее нечетные части, в особенности ритмически напористая третья, ассоциируются с хоровыми фресками Орфа, а в интонациях более сдержанных четных частей слышатся отголоски григорианики, не заглушаемые даже плотными диссонантными вертикалями. Созданные в 1959 году «Строфы» как по технике письма, так и по тембровой атмосфере близко родственны первым двум «Импровизациям по Малларме» Булеза (их первое исполнение состоялось в начале 1958 года). Это по существу единственный опус Пендерецкого, отмеченный французским влиянием (если говорить об ориентации на инонациональные культуры, то Пендерецкий скорее «германофил», отчасти «русифил»). «Эманации» — наиболее сонористическая из всех трех партитур; здесь молодой композитор применяет кое-какие нестандартные способы звукоизвлечения, пока еще немногочисленные, — быстрое неритмизованное тремоло, удары пальцами по струнам, флуктуации высоты на 1/3 тона вверх и вниз, нерегулярные смены смычка. В заглавии произведения можно усмотреть указание на его идею: «излучение» («эманирование») отдельных тонов, интервалов, линий (часто двенадцатитоновых) вибрирующей, тремолирующей, глоссандирующей, заполненной стуками и шумами звуковой массой.

Сонористическую линию, начатую «Эманациями», продолжил ряд инструментальных партитур, созданных большей частью по заказам из-за рубежа, главным образом из ФРГ, где молодой Пендерецкий, можно сказать, вошел в моду. Изысканная публика Дармштадта (где в сентябре 1961 года состоялась мировая премьера «Эманаций») и Донауэшингена поначалу восприняла музыку Пендерецкого как нечто слишком элементарное, но вскоре, судя по всему, начала относиться к ней серьезнее — как к ценной альтернативе устаревающей пост-вебернианской эстетике⁵¹. Именно в Западной Германии впервые прозвучали ключевые оркестровые опусы

51 Ср.: Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий. М.: Советский композитор, 1983. С. 29.

Пендерецкого начала 1960-х: «Анакласис» (греч. «отражение») для струнных и ударных (1960), «Полиморфия» для 48 струнных (1962), «Флуоресценции» (1962)⁵², Соната для виолончели с оркестром (1964)⁵³. В них, равно как и в современных им «Измерениях времени и тишины» для хора, струнных и ударных (1960), «Плаче по жертвам Хиросимы» для 52 струнных (1960) и некоторых менее значительных работах того же периода, композитор обнаруживает поистине неисчерпаемую изобретательность по части необычных приемов звукоизвлечения на струнных, духовых и ударных инструментах⁵⁴. Все перечисленные произведения длятся не больше 15 минут, наделены отчетливым, легко воспринимаемым драматургическим профилем, не отличаются особой утонченностью, зато богаты яркими, кричащими эффектами и наделены незаурядной силой непосредственного, иногда почти физиологического воздействия. Последнее относится в особенности к «Плачу по жертвам Хиросимы»⁵⁵, где сонористика переходит в прямой натурализм. Напомним, что идея сонористики предполагает существенную редукцию

52 «Натурфилософские» заглавия ранних партитур Пендерецкого вряд ли нуждаются в специальной интерпретации. В связи с ними вспоминается замечание Вареза, любившего именовать свои опусы терминами из области точных и естественных наук: «Что касается заглавия партитуры, то оно не имеет никакого значения. Оно просто служит удобным средством каталогизации вещи. <...> Я часто заимствую [заглавия] из высшей математики или астрономии только потому, что науки эти стимулируют мое воображение <...> Но в моей музыке нет никаких признаков планет или теорем» (программная заметка Вареза к «Интегралам» цит. по: *Varèse L. A Looking-Glass Diary*. Vol. 1: 1883–1928. London: Davis–Poynter. 1972. P. 227–228).

53 Некоторые из первых слушателей молодого Пендерецкого видели в нем последователя Ксенакиса. По словам Ксенакиса, «<...> в 1960 году мне сообщили, что поляки пишут музыку, похожую на мою. Из Донауэзингена до меня доходили вести, что у меня в Польше есть ученик по фамилии Пендерецкий <...>». См.: *Varga B. A. Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber & Faber, 1996. P. 37.

54 Неполный перечень условных обозначений, применяемых Пендерецким для таких приемов, приводится в: *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. С. 108–111. Аналитический очерк, посвященный принципам нотации в сонористических партитурах Пендерецкого, – в: *Mirka D.* The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997. P. 311–321.

55 Исходное название пьесы – «8'37"». Смена названия была вызвана оппортунистическими соображениями (См. об этом: *Mirka D.* The Passion According to Penderecki // *Voicing the Ineffable. Musical Representations of the Religious Experience*. Ed. by S. Bruhn. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002. P. 191). В 1961 году «Плач по жертвам Хиросимы» был удостоен одной из трех первых премий Международной трибуны композиторов при ЮНЕСКО (другие первые премии достались «Сну в летнюю ночь» Б. Бриттена и Первому струнному квартету Э. Картера).

факторов гармонии, ритма и интонации: в гармонии преобладают кластеры (иногда они собираются в унисоны – и наоборот, унисоны, расслаиваясь, превращаются в кластеры), экстремально высокие и низкие звуки, шумовые и перкуссионные звучания; акцентированный ритм вытесняется квази-стихийным движением звуковых масс; более или менее связные конфигурации из дискретных звуков определенной высоты лишь изредка всплывают на поверхность сонористической магмы. В «Полиморфии» Пендерецкий прибег к эффектному ходу в духе Скрябина («Прометей») и Шёнберга («Ода Наполеону»), неожиданно и демонстративно завершив радикально сонористическую партитуру мажорным трезвучием (C-dur).

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-4.mp3
Кшиштоф Пендерецкий — «Полиморфия»
Симфонический оркестр Варшавской филармонии, дирижер
Антони Вит. Naxos (2007)

Между тем в творчестве Пендерецкого вызревала иная линия, восходящая не столько к «Эманациям», сколько к «Псалмам Давида». Его *Stabat Mater* для трех хоров a cappella (1962) открывается диатоническим «запевом», стилизованным в манере «интонационных формул» григорианского *cantus planus* — пример 4. Далее диатоника размывается (начало этого процесса – в том же примере), по ходу партитуры возникают всевозможные гармонические осложнения вплоть до многозвучных полутоновых кластеров (один из них — в кульминации всей пьесы на слове *Christe*), используются нестандартные формы хорового пения (включая полупшепот, но изначально заданная диатоническая основа почти постоянно присутствует на дальнем фоне, местами возвращается на первый план, а целое, как и «Полиморфия», увенчивается мажорным трезвучием *fortissimo* (D-dur на заключительном слове *Gloria*).

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-5.mp3
Кшиштоф Пендерецкий — *Stabat Mater*
Камерный хор «Тапиола», дирижер Юха Куйванен
Finlandia (1996)

В том же 1962 году дирекция Западногерманского радио заказала Пендерецкому крупное сочинение к семисотлетию собора в Мюнстере, разрушенного военными бомбардировками и восстановленного в середине 1950-х. На середину 1960-х пришлось

CORI *a cappella*

I T 4/4
Slo - bat Ma - ter do - lo - ro - so

II B 4/4
Sto - ler - ra - la - la - so,

III B 4/4
Ma - lo - lux - tem - mo - pen -

CORI

I A 4/4
Sto - bat Ma - ter do - lo - ro - so lux - la Cru -

I T 4/4
Dum

II A 4/4
Sto - bat Ma - ter do - lo - ro - so lux - la Cru -

II T 4/4
Dum

III A 4/4
Sto - bat Ma - ter do - lo - ro - so lux - la Cru -

III T 4/4
Dum

Пример 4 — Кшиштоф Пендерецкий, *Stabat Mater*

также тысячелетие Крещения Польши (966), и «Страсти по Луке»⁵⁶ Пендерецкого — первое сколько-нибудь заметное произведение в жанре Страстей после Баха — подоспели как раз к этой дате. Эти «Страсти» предназначены для чтеца, сопрано, баритона, баса, детского хора, трех смешанных хоров, оркестра (без гобоев и кларнетов, но с саксофонами и расширенной группой ударных) и органа. Они длятся около 75 минут, то есть заметно короче баховских, но по

⁵⁶ Полное оригинальное заглавие – *Passio et mors Domini Nostri Iesu Christi secundum Lucam*: «Страсти и смерть Господа нашего Иисуса Христа по Луке».

форме во многом наследуют им. В них также партии Евангелиста (здесь — чтец) и Иисуса (баритон) персонифицированы, евангельский рассказ перемежается ариями и хорами, целое делится на две части (водораздел проходит между приговором Пилата и крестным путем), открывается и завершается масштабными хоровыми сценами. В отличие от баховских, «Страсти» Пендерецкого исполняются по-латыни. Источники текстов — Евангелия (не только от Луки, но и от Иоанна), Псалтирь, Плач пророка Иеремии и средневековые духовные песнопения. В состав «Страстей по Луке» включена сочиненная ранее композиция *Stabat Mater*; она естественным образом вписывается во вторую часть, непосредственно предшествуя моменту крестной смерти Христа.

В партитуре использован целый комплекс новых техник. Одна из них — свободно трактуемая додекафония. В первых же тактах вводятся две двенадцатитоновые серии: [*cis-d-f-e-dis-fis-g-gis-h-b-a-c*] и [*e-es-f-fis-d-cis-g-as-b-a-c-h*] — См. пример 5, где дублирующие оркестровые партии для экономии места опущены. Обе серии во всевозможных вариантах воспроизводятся в вокальных и инструментальных партиях на протяжении большей части партитур. Вторая из них завершается мотивом VACH, а первая — его пермутацией; интервалы, составляющие мотив VACH, преобладают в обеих сериях. Этот мотив-символ и его производные составляют основу интонационного языка «Страстей по Луке». «Крестообразная» конфигурация [*b-a-c-h*] с особой настойчивостью проводится в сцене крестного пути, выполненной в форме пассакальи. Монументальная хоровая пассакалья со словами, заимствованными из службы на Страстную Пятницу (обращение Спасителя на Кресте к своему народу), — богословская сердцевина всей композиции; выбор этого, и именно этого текста (нигде у Баха не фигурирующего) и именно этой формы его воплощения свидетельствует, помимо всего прочего, о высоком уровне теологического мышления композитора и о его глубоко понимании христианской символики.

В арсенале автора «Страстей по Луке» есть также ограниченная алеаторика (неполная синхронизация партий), микрополифония (некоторые страницы могут вызвать ассоциации с сочинявшимся параллельно Реквиемом Лигети), «фирменные» приемы инструментальной и хоровой артикуляции, кластеры и т. п. На общем фоне выделяются кадансоподобный лейтмотив, всякий раз звучащий при слове *Domine* («Господи») — пример 6, — и моменты стилизованного григорианского пения. После *Stabat Mater* «архаизирующий» элемент выходит на первый план в финальном гимне *In Te, Domine, speravi* (Пс. 30). Но здесь он не оттеняет преобладающую додекафонную идиому, а составляет с ней глубоко символическое единство: антифонно про-

типовопоставленные сегменты псалмовой «интонационной формулы» («На Тебя, Господи, уповаю / да не постыжусь вовек») складываются в полный додекафонный ряд, родственный двум упомянутым, но отличный от них — пример 7. Как и *Stabat Mater*, финальный псалом завершается мажорным трезвучием (здесь — *E-dur*) fortissimo. Такое мажорное «резюме» драматургически аналогично финалу баховских «Страстей по Иоанну».

«Страсти по Луке» Пендерецкого, впервые прозвучавшие весной 1966 года в кафедральном соборе Мюнстера, быстро снискали всемирную известность и умножили славу их автора, а вместе с ней и всей польской музыки. Сенсационная премьера «Страстей» сыграла заметную политическую роль в процессе послевоенного примирения Польши и ФРГ. Для истории музыки важнее то, что «Страсти» подали вдохновляющий пример органичного, глубоко обоснованного синтеза стилистических элементов с самым разным провенансом в рамках формы, унаследованной от далекого прошлого, служащей воплощению высокой христианской идеи и не профанированной религиозным китчем.

После «Страстей» творчество Пендерецкого некоторое время продолжало развиваться по той же модели, что и до них: одну линию составили сравнительно небольшие чисто инструментальные партитуры преимущественно сонористического наклонения, другую — ряд монументальных опусов с участием хора. В течение десятилетия, последовавшего за «Страстями», эту вторую линию (по отношению к которой произведения первой линии, если верить Пендерецкому, являются не более чем побочными продуктами⁵⁷) дополнили оратория *Dies irae* (1967), опера «Лудёнские бесы» (или «Дьяволы из Лудёна», 1969), «Заутреня» (в двух частях, «Положение во гроб», 1970, и «Воскресение», 1971), оратория «Космогония» (1970) и *Magnificat* (1974).

Перечисленные произведения, продолжая и развивая различные аспекты достигнутого в «Страстях», далеко уступают им по частоте исполнений и богатству дискографии. Небольшая по объему (не более получаса музыки) оратория *Dies irae* посвящена памяти жертв Освенцима (ее премьера была приурочена к открытию мемориального комплекса на месте бывшего лагеря смерти) и состоит из трех частей. Их заглавия сами по себе обрисовывают драматургический план целого: *Lamentatio*, *Apocalypsis* и *Apotheosis*. Текстовая основа оратории гетерогенна — Ветхий и Новый Заветы, Эсхил, французские и польские поэты XX века, — но все тексты поются в латинском

57 Цит. по: Thomas A. Polish Music since Szymanowski. P. 182.

Пример 5 — Кшиштоф Пендерецкий, «Страсти по Луке»

Пример 6 — Кшиштоф Пендерецкий, «Страсти по Луке»

Пример 7 — Кшиштоф Пендерецкий, «Страсти по Луке»

переводе; тем самым устраняется опасность прямолинейной иллюстративности и натурализма, крайне неуместных в произведении на такую тему.

Трехактная опера «Лудёнские бесы» создавалась по заказу Гамбургской оперы, которой в то время руководил знаменитый Рольф Либерман, активно способствовавший расширению репертуара театра и утверждению в нем современных произведений. Либретто, составленное (на немецком языке) самим композитором, основано на одноименном документальном очерке выдающегося английского

прозаика Олдоса Хаксли (1952) о событиях, происшедших в одном французском городке во времена Людовика XIII и кардинала Ришелье: молодой, свободомыслящий, не слишком благочестивый (в смысле соблюдения седьмой заповеди), не жалуемый церковными властями священник Урбан Грандье возбуждает неконтролируемое чувство любви-ненависти у настоятельницы женского монастыря, сестры Иоанны, чья истерия передается другим монахиням; подвергнутая обряду экзорцизма, сестра Иоанна обвиняет Грандье в сговоре с дьяволом; Грандье арестовывают и подвергают пыткам, он отказывается признать себя виновным и гибнет на костре. Реальные исторические события складываются в гуманистический сюжет о земном, далеко не безгрешном человеке, обнаруживающем высшие нравственные достоинства в смертельном противостоянии фанатизму, мракобесию и нетерпимости. Стилистика «Страстей», с дополнительно акцентированным экспрессионистским уклоном, как нельзя лучше подошла к воплощению этого сюжета. Нельзя сказать, чтобы первая оперная партитура Пендерецкого была совершенно свободна от иллюстративности, она не чужда и такого обычного для «опер в прозе» недостатка, как преобладание речитатива над ариозо; в то же время ей присущи такие достоинства хорошей музыкальной драмы, как гибко варьируемый темпоритм, богато разработанная партия оркестра, выразительный интонационный профиль драматургически важных сольных номеров, наличие сложных «диалектических» ансамблей. За десять лет после премьеры «Лудёнские бесы» выдержали ряд постановок в Европе и США, затем интерес театров к ним заметно снизился. Опера редактировалась композитором в 1970-х и в 2010-х, но широкому слушателю она все еще (по положению на 2020 год) доступна только в гамбургской записи 1971 года под управлением Марека Яновского, с участием поистине звездного ансамбля солистов во главе с баритоном Анджеем Хиольским (отец Грандье) и меццо-сопрано Татианой Троянос (сестра Иоанна).

Ораториальный диптих «Заутреня» (по-польски *Jutrznia*) — первый и самый масштабный из нескольких «экскурсов» Пендерецкого в область православной литургической традиции. Две части «Заутрени», «Положение во гроб» и «Воскресение Господне», примерно равны по объему и делятся в сумме около 80 минут; вместе со «Страстями» они образуют своего рода пасхальный триптих. Помимо канонических церковнославянских текстов использованы греческие и латинские слова. Заглавия разделов взяты из православной литургии: «Тропарь», «Величание», «Ирмос», «Не рыдай Мене, Мати» и «Стихира» (в «Положении во гроб»), «Евангелия», «Стихира», «Псалом с Тропарем», «Канон», «Кондак», «Икос» и снова «Канон» (в «Воскресении»). Но связь с литургическим прототипом, в отличие

от «Страстей», здесь не прослеживается. Атмосфера православного ритуала — скорбная в первой части, просветленно-радостная во второй — воссоздана лишь в самых общих чертах, путем погружения характерных интонаций церковного пения в густую сонористическую массу. Более или менее отчетливо слышны лишь немногие слова, фонизм архаического языка возводится в ранг специфического средства музыкальной выразительности. Среди моментов, когда исконное церковное пение выходит на первый план, — рефрен «Христос воскрес из мертвых» во второй части; при первом проведении слышен сравнительно большой фрагмент песнопения, при последующих оно быстро заглушается «сонористикой».

Короткая (меньше 20 минут), но требующая больших исполнительских сил оратория «Космогония» сочинялась по заказу ООН для торжеств по поводу двадцатипятилетия этой организации — более чем убедительное свидетельство высокого международного статуса польского композитора. Две части оратории озаглавлены *Arche* («Начало») и *Aréiron* («Бесконечность»); драматургическая линия ведет от выдержанного низкого звука (архетип «начала времен», знакомый еще по «Золоту Рейна») к ритмичным хоровым выдохам *diminuendo* — своеобразному «многогочию», символизирующему бесконечность. Тексты взяты из самых разных источников, имеющих отношение к космосу, — от Софокла и Лукреция до Леонардо, Джордано Бруно и Коперника и, далее, до рапортов первого космонавта Юрия Гагарина и первого астронавта Джона Гленна с космических орбит. Но разобрать слова на слух еще труднее, чем в «Заутрене». Отчетливо слышно только латинское слово *Sol* — «Солнце» — звучащее в конце первой части и ярко выделенное из контекста трезвучием *Es-dur* (традиционная «солярная» тональность еще с моцартовских времен).

Последняя из перечисленных выше монументальных работ Пендерецкого, шестичастный *Magnificat* для хора, оркестра и баса соло на полный текст благодарственной молитвы Богородицы («Величит душа моя Господа», Лк. 1:46–55), знаменует начало отхода от сонористики. Вторая и пятая части снабжены подзаголовками «фуга» и «пассакалья», и при всей нетрадиционности языка условности соответствующих форм соблюдены в них достаточно строго. В хоровом и оркестровом письме Пендерецкий остается верен своему пристрастию к «многоэтажным» наложениям линий, статичным и движущимся кластерам, но необычные способы артикуляции и крайние регистры используются редко, роль ударных — традиционно важных носителей сонористического начала — минимизирована. Эта партитура тоже не обходится без мажорного трезвучия, выделяющего символически важное слово (неоднократное *Gloria* в финале). Одна из самых заметных и до некоторой степени уди-

вительная особенность *Magnificat* Пендерецкого — подчеркнута драматический, конфликтный, в целом далеко не радостный (несмотря на мажорные «вкрапления») тон, скорее неожиданный для музыкального воплощения данного евангельского текста.

Среди хоровых опусов Пендерецкого первой половины семидесятых особняком стоит двадцатиминутная «Песнь песней Соломона» (*Canticum canticorum Salomonis*) для камерного хора (16 вокалистов), ансамбля ударных и камерного оркестра на слова из латинской версии одноименной ветхозаветной книги (1973) — одночастная партитура в квази-рапсодической форме, разворачиваемой независимо от движения словесного текста; сонористическая хоровая ткань здесь не содержит даже того минимума внятно артикулируемых слов, который есть в «Заутрене» и «Космогонии», и лишь при знакомстве с партитурой становится ясно, что кульминация целого приходится на слова *hortus conclusus* — «запертый сад» (Песн. 4:12), то есть Эдем. В оркестр «Песни песней» включены сосудообразные свистульки без определенной высоты звука — окарины. Они же играют заметную роль в оркестровой пьесе «Пробуждение Иакова» (1974), вдохновленной другим фрагментом Ветхого Завета: «Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал!» (Быт. 28:16). Возможно, наложения и чередования восходящих и нисходящих пассажей, занимающие большую часть пьесы (в качестве иллюстрации см. пример 8 — одну из 15 страниц партитуры), призваны символизировать Ангелов Божиих, восходящих и нисходящих по лестнице Иакова (Быт. 28:12)⁵⁸. Как бы то ни было, «Пробуждение Иакова», как и *Magnificat*, знаменуют собой прощание Пендерецкого с сонористикой и, шире, с авангардом. Годом раньше он обобщил свой «сонористический» опыт в четырехчастной Первой симфонии (*Arche I, Dynamis I, Dynamis II* и *Arche II*), где основная диалектическая идея (статика крайних частей versus динамика средних) иллюстрируется крупными, обобщенными штрихами.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-6.mp3
Кшиштоф Пендерецкий — «Пробуждение Иакова»
Симфонический оркестр Лейпцигского радио, дирижер Герберт Кергель. Eterna (запись 1984 года)

Дебютными образцами нового — условно говоря консервативно-го — стиля Пендерецкого явились опера «Потерянный рай» (начата в 1976 году, поставлена в 1978-м) и Первый скрипичный концерт (1977).

2/4

rall.

più mosso

3/4

legato molto quasi gliss.

f

fl

ob

cl

fg

vi

vl

vc

vb

Пример 8 —
Кшиштоф
Пендерецкий,
«Пробуждение
Иакова»

Отныне он работает в подчеркнуто традиционной, по преимуществу эпически тяжеловесной манере (которую часто квалифицируют как неоромантизм), ориентируясь на Брукнера, Малера, Сибелиуса, Шостаковича. Основную часть его продукции по-прежнему составляет хоровая музыка на богослужебные тексты, а также симфонии и инструментальные концерты, написанные по большей части для знаменитых виртуозов — таких, как Исаак Стерн, Мстислав Ростропович и Анне-Софи Муттер. В музыке «нового» Пендерецкого рельефно проявились некоторые качества его творческой индивидуальности, остававшиеся малозаметными в его «авангардный» период. Будучи, как и ранее, мастером четко распланированной, архитектурно стройной крупной формы, Пендерецкий, как выясняется, не особенно силен в том, что касается изобретения рельефного тематизма и его интересного, разнообразного, непредсказуемого развертывания. Те же качества мешают Пендерецкому убедительно передавать в музыке гротеск и юмор и не лучшим образом сказываются на его опытах в сфере интимной камерно-инструментальной лирики. В центральных партитурах последних десятилетий композитор балансирует на грани религиозного китча, которого ему так счастливо удалось избежать в «Страстях» и «Заутрене».

С начала 1970-х Пендерецкий выступал как дирижер, исполняя весьма разнообразный репертуар. С 1980 года регулярно проводил музыкальные фестивали в своем поместье Луславице близ Кракова, где создал также уникальный в своем роде ботанический сад и основал Европейский центр музыки своего имени. В своих публичных высказываниях с нескрываемым раздражением отзывался об авангарде, которому в свое время отдал столь обильную дань.

В один год с Пендерецким родился еще один признанный классик новой польской музыки — Хенрык Миколай Гурецкий. В 1955–60 годах он учился в Катовицкой высшей музыкальной школе у Шабельского, затем совершенствовался в Париже, в том числе у Мессиана. Опубликованные и записанные на CD студенческие работы Гурецкого частично основаны на фольклорном материале, некоторые из них — например, Токката для двух фортепиано (1955) — обнаруживают явное влияние Прокофьева; музыка Токкаты использована в четырехчастном цикле для двух фортепиано и камерного оркестра с большой секцией ударных под симптоматичным заглавием «Песни о радости и ритме» (1956). Небольшой («веберновского» масштаба) Концерт для пяти инструментов (флейта, кларнет, труба, ксилофон, мандолина) и струнного квартета (1957) — музыка совершенно иного

рода, свободно-атональная и почти по-веберновски утонченная; относительно экспансивные жесты приберегаются для финала — единственной части, где участвует полный состав. Еще ближе к Веберну — датированная 1958 годом пятиминутная «Эпитафия» памяти Юлиана Тувима (1894–1953) для хора с флейтой-пикколо, трубой, ударными и альтом на текст предсмертного афоризма поэта.

«Эпитафия» — первое произведение Гурецкого, прозвучавшее на «Варшавской осени». На следующем фестивале он был представлен симфонией «1959» (впоследствии — Первая симфония) для струнных и ударных. Четыре лаконичные (3–5 минут) части симфонии — «Заклинание», «Антифоны», «Хорал» и «Лауда» — по-разному воплощают формообразующие возможности серийного письма. В «Заклинании» додекафонный принцип реализуется в виде ряда двенадцатитоновых созвучий с параметрами, предварительно рассчитанными по принципу «магического квадрата»⁵⁹. Серийное письмо достигает максимума сложности в «Антифонах», где принципы серийной риторики, подразумевающие высокую степень детализации параметров каждого отдельного элемента музыкальной ткани, соблюдаются с подчеркнутой, почти иррациональной последовательностью⁶⁰. Менее радикален «Хорал»: альты ведут *cantus*, вокруг которого размещаются звуковые «точки» и «пятна» разной протяженности и конфигурации. В финале преобладают ударные без определенной высоты звука, но даже их партии упорядочены по правилам серийной риторики.

Эксперименты с многопараметровым серийным письмом и серийной риторикой продолжились в сравнительно масштабных (свыше 15 минут каждая) одночастных партитурах 1960 года *Monologhi* для сопрано и трех инструментальных групп на «заумный» текст композитора и *Scontri* («Столкновения») для оркестра. В этих (и в ряде других) партитур Гурецкого специально оговаривается рассадка исполнителей на сцене, что должно внести в исполнение элемент инструментального театра. В *Scontri* этот элемент акцентирован особо, ибо идея опуса заключается в резких, часто агрессивных «столкновениях» инструментов и их групп. Интенсивностью красок и обилием контрастов *Scontri* выделяются на фоне остальной польской продукции того времени; даже для «Варшавской осени» 1960 года этот образец серийной риторики, обогащенной яркими

59 См.: *Baculewski K. Historia muzyki polskiej. Tom VII, cz. 1. Współczesność. 1939–1974. S. 276–277.*

60 На фестивальной премьере 1959 года она была купирована, так как оказалась не под силу исполнителям.

находками в области тембра, фактуры и драматургии, был слишком радикальным и вызвал нечто вроде скандала.

Написанные в 1962–63 годах пьесы триптиха *Genesis — Elementi* для струнного трио, *Canti strumentali* («Инструментальные песни») для 15 инструменталистов и *Monodramma* для 13 исполнителей на металлофонах, 6 контрабасов и сопрано (без слов) — столь же радикальны по языку и насыщены контрастами, но более экономны по материалу и не столь «раздроблены» по форме; здесь Гурецкий выступает скорее адептом сонористики. К тому же периоду относятся совершенно иные по всем параметрам, основанные на натуральных ладах «Три пьесы в старинном стиле» для струнного оркестра; наметившаяся в них тенденция возврата к традиционным ценностям польской народной и религиозной культуры получит развитие в более позднем творчестве Гурецкого. В оркестровом «Рефрене» (1965) эта тенденция пока еще не находит продолжения, но по некоторым параметрам он существенно отличается от недавних радикальных опытов композитора. Прежде всего он чрезвычайно ясен по форме, а его гармонический язык тяготеет скорее к модальности, нежели к сонористике. Первый раздел образуют воспроизведения «рефрена» — тематической идеи, основанной на целотоновой гармонии, порученной струнным и исполняемой в крайне медленном темпе *piano*, с постепенным наращиванием по горизонтали и вертикали и периодическими однократными *staccati* медных, отделяющими одно воспроизведение от другого; в этой музыке есть нечто от процессионала в духе тогда еще не написанных *Fratres* Пярта. Ей контрастирует шумный, хаотичный средний раздел, за которым наступает сжатая зеркальная реприза первого.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-7.mp3
Хенрык Миколай Гурецкий — «Рефрен»
Симфонический оркестр Польского радио, дирижер Ян Кренц
Polskie Nagrania/Philips (запись 1967 года)

Отныне интенсивность высказывания, экономия материала и ясность формальной концепции становятся постоянными атрибутами почерка композитора. Они своеобразно воплотились в цикле небольших камерно-инструментальных партитур под общим названием *Musiquette* — «Музычка»: «Музычка-1» для двух труб и гитары; «Музычка-2» для четырех труб, четырех тромбонов, двух фортепиано и ударных (5 исполнителей); «Музычка-3» для трех или более альтов (все — 1967); «Музычка-4, или Тромбовый концерт» для тромбона, кларнета, виолончели и фортепиано (1970). Экстравагантностью инструментального состава, акцентированной элементарностью

тематизма и откровенно не «камерным», несмотря на скромные исполнительские силы, характером музыки эти пьесы до некоторой степени родственны созданным чуть позже трем «Композициям» (*Dona nobis pacem, Dies irae* и *Benedictus qui venit*) Галины Уствольской.

Во всех четырех «Музыках», в небольшой по объему композиции *Ad Matrem* для оркестра, хора и сопрано на слова из секвенции *Stabat Mater* (1972)⁶¹, в двухчастной Второй («Коперниковской») симфонии для сопрано, баритона и оркестра на латинские тексты из трактата Коперника и из Псалтири (1972) — главным образом в ее первой, чисто инструментальной части, где сходство со стилистикой Уствольской выражено особенно сильно, — и даже в пропитанной фольклорными интонациями «Старопольской музыке» для медных и струнных (1969) Гурецкий остается до некоторой степени «сонористом», тяготеющим к крайним (преимущественно низким) регистрам, резким акцентам, шумовым эффектам, густым вертикалям. Но по ходу второй части той же симфонии утверждается манера, которая со временем принесет Гурецкому славу, почти невысказанную для серьезного композитора конца XX века, и будет квалифицирована как «новая простота»: повторяющиеся благозвучные гармонические последования, лаконичные диатонические мотивы, четко размеренные ритмы.

Самая масштабная во всем наследии Гурецкого декларация этой «новой простоты» — завершенная в 1976 году Третья симфония, она же «Симфония скорбных песен», для сопрано и оркестра, в трех медленных частях общей продолжительностью около часа. В первой части использован анонимный текст плача Девы Марии из собрания польской поэзии XV века, во второй — молитва, написанная на стене тюремной камеры 18-летней польской участницей антинацистского сопротивления, в третьей — текст фольклорного плача матери по убитому сыну. Первую половину первой части, самой объемистой из трех, образует канон для струнных на тему, производную от народной песни из Курпёвщины на северо-востоке Польши — начало канона показано в примере 9; полифоническое развертывание прерывается центральным соло сопрано, после которого возобновляется *decrescendo* с постепенным убыванием голосов. Две другие части выдержаны в более простом гомофонном складе, финал основан на народной мелодии из региона Ополе, Силезия и завершается на просветленной мажорной ноте.

Если не считать непривычно большого числа голосов (восемь) в педантично строгом каноне первой части, кластеров (диатониче-

ских) в оркестровом аккомпанементе к вокальному соло в той же части и не совсем обычной инструментовке некоторых вертикалей (выполненной без оглядки на «школьное» правило, не рекомендуемое использование узких интервалов в низких регистрах), в гармоническом языке симфонии нет сколько-нибудь «нонконформистских» штрихов. Это, однако, не значит, что симфония могла бы быть написана до второй половины XX столетия. Дело не только в подборе текстов и в общем антивоенном пафосе произведения, но и в присущей «новой простоте» тенденции к редуцированию тональности до первичных элементов. С каждой очередной частью эта тенденция проявляется все более и более отчетливо, и почти двадцатиминутный финал уже всецело состоит из многократно и монотонно повторяемых последований, вращающихся вокруг аккордов с основным тоном [a] — в разных разделах это секстаккорд *F-dur* и трезвучия *a-moll* и *A-dur* с секстой и без нее.

Ко времени создания «Симфонии скорбных песен» Гурецкий был уже достаточно хорошо известен в мире и успел создать несколько партитур по престижным заказам из-за рубежа. «Симфонию скорбных песен» он писал по заказу Юго-Западного радио (Штутгарт), а ее премьера состоялась весной 1977 года на Фестивале современного искусства во французском Руайане и вызвала неоднозначные отклики⁶². Очевидно, в контексте авангардно ориентированного Руайана диатоничность и консонантность симфонии Гурецкого не могли не показаться почти вызывающими. Польская премьера состоялась на «Варшавской осени» того же года, и мнения ведущих музыкальных критиков оказались до смешного разными: от «Шедевр, обеспечивающий его автору место в ряду гениев» (Анджей Хлопецкий) до «<...> разочарование и раздражение <...> вместо потрясения — скука; вместо рафинированной простоты — примитивизм» (Людвик Эрхардт)⁶³. «Звездный час» симфонии наступил в начале 1990-х, когда ее новая запись⁶⁴ побила в Великобритании, США и некоторых других странах все рекорды продаж, опередив даже многие бестселлеры легкой музыки. Такой, внезапный и, можно сказать, ажиотажный спрос ясно указывает на то, насколько сильно изменился общественный вкус (или, попросту говоря, мода) за полтора десятилетия со времени премьеры «Симфонии скорбных песен».

⁶¹ Первая премия Международной трибуны композиторов при ЮНЕСКО, 1973.

⁶² Репортаж с Руайанского фестиваля: *Kariski J. XIV Festiwal w Royan // Ruch Muzyczny*. 1977. Nr. 13. S. 15.

⁶³ *Górecki: III Symfonia // Ruch Muzyczny*. 1977. Nr. 23. S. 17.

⁶⁴ Оркестр London Sinfonietta, дирижер Дэвид Зинман (Zinman), солистка Доун Апшю (Upshaw), Nonesuch, 1991.

LENTO (♩ = 50 - 52) *sostenuto tranquillo ma cantabile*

$\frac{2}{4}$

pp

10

20

1 p. 2 p. *pochiss.* *poco più forte* 30

1 p. 2 p. 40

1 p. 2 p. *pochiss.* 50

Пример 9 — Хенрык Миколай Гурецкий, Симфония № 3

На шкале «авангардности» рубежа 1950–60-х музыкальный язык Лютославского располагался далеко позади последних достижений сериализма и сонористики. Свой интерес к серийной технике Лютославский исчерпал в «Траурной музыке», а идея выдвигания звукового колорита на роль основного фактора музыки была ему, по-видимому, изначально чужда: минимизация роли дискретных звуковысотных связей, редуцирующая гармонию до кластеров, шумов и отдельных индивидуализированных жестов, противо-

речила эстетике этого мастера тонкой работы с гармоническими структурами.

В обновлении языка Лютославскому неожиданно помог услышанный в 1960 году по радио алеаторический Концерт для фортепиано и оркестра Кейджа (1957–58), ставший по словам композитора, «стимулом к разработке собственной манеры письма, которую я назвал “ограниченной алеаторикой”»⁶⁵. Ограниченная (она же контролируемая) алеаторика в версии Лютославского не имеет ничего общего с культивируемой Кейджем игрой случайностей («Меня не привлекает музыка, полностью подчиненная элементу случайности. Я не избегаю ответственности за свое сочинение»⁶⁶). Этот тип алеаторики⁶⁷ не влияет на форму произведения в целом, но допускает внутри нее частично или полностью импровизируемые фрагменты и неполную согласованность горизонтальных линий в вертикальной плоскости, причем спектр возможных вертикальных звукосочетаний не выходит за рамки некоего заданного множества.

Первым опусом Лютославского в новой технике стали «Венецианские игры» (*Jeux vénitiens*) для камерного оркестра (1961), названные так потому, что они предназначались для исполнения на очередной Венецианской биеннале (отныне премьеры большинства сочинений композитора состоятся за границей), а также потому, что в условиях предоставленной оркестрантам относительной свободы слово «игра» приобретает дополнительный смысл: это уже не только исполнение предписанной партии, но и до некоторой степени «забава»⁶⁸. «Венецианские игры» — тринадцатиминутный цикл, четыре части⁶⁹ которого функционально аналогичны частям «симфонии финала»: активное, насыщенное контрастами начало, срединные скерцо и медленная часть и финал, заметно превосходящий по объему и богатству материала любую из предшествующих частей, с кульминацией близ точки золотого сечения и медленной тихой концовкой.

⁶⁵ [Никольская И.] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. С. 44, 94–95; *Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do mistrzostwa*. S. 26–27.

⁶⁶ [Никольская И.] Беседы... С. 132.

⁶⁷ Имея в виду исконный смысл слова «алеаторика», указывающий именно на случайность (от 'alea' – «игральные кости»), этот прием не является алеаторическим. Но поскольку и композитор, и его комментаторы используют этот термин, мы также будем его придерживаться.

⁶⁸ Об этом автор говорил в одном из интервью после премьеры: *Pilarski B. Moja muzyka jest grą // Współczesność*. 1961. No. 20. S. 15. Цит. по: *Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do mistrzostwa*. S. 30.

⁶⁹ На венецианской премьере прозвучали только три части; еще одна часть (в окончательной версии третья) была дописана сразу после премьеры.

Сходная драматургическая схема, как мы помним, была опробована в Концерте для оркестра (который, впрочем, завершался fortissimo). Она же, с различными вариациями, будет неоднократно воспроизводиться в других инструментальных опусах Лютославского, а особенность коды «Венецианских игр» — появление нового материала в самом конце — войдет в арсенал его излюбленных формообразующих приемов.

Первая часть «Венецианских игр», в восьми разделах, нотирована в виде диаграммы: девять помеченных буквами от А(=1) до Н(=8) прямоугольников, внутри которых зафиксированы партии отдельных инструментов или инструментальных сочетаний (содержимое некоторых прямоугольников воспроизводится более чем в одном разделе). Дирижер показывает только начало и конец каждого раздела (примерная продолжительность указана в партитуре, но дирижер не обязан соблюдать ее с точностью до секунды); в остальном каждый оркестрант исполняет свою партию так, как если бы он был солистом. Нотация остальных частей более традиционна; вторая часть тактирована обычным способом (без алеаторики), в третьей солирующая первая флейта ведет свою партию свободно, струнные подчиняются дирижеру, а остальные музыканты сопровождают солиста, прислушиваясь к нему и реагируя лишь на немногие специально обращенные к ним дирижерские знаки.

Далее последовали «Три стихотворения Анри Мишо» (*Trois poèmes d'Henri Michaux*) для двадцатиголосного смешанного хора и оркестра духовых и ударных (1963). Начиная с триптиха на слова бельгийского сюрреалиста Мишо (Michaux, 1899–1984) все вокальные опусы Лютославского (кроме одной миниатюры «на случай») написаны на французские сюрреалистические стихи: французский язык в пении обладал для него особой привлекательностью⁷⁰, его художественному мировоззрению была близка присущая сюрреализму многозначность и неуловимость смыслов.

Произведение нотировано в виде двух партитур — для оркестра и для хора; в обеих партитурах есть указания, обеспечивающие их относительную синхронизацию, но в любом случае исполнением каждой из партитур должен руководить свой дирижер. В нотации «Трех стихотворений» впервые появляются два типа направленных вниз стрелок: более широкие указывают на начало разделов, тактируемых обычным образом (разделы a battuta — «под палочку»), более тонкие — на начало разделов, где отдельные партии не синхронизированы и допускается относительно высокая степень исполнительской свободы (разделы ad

⁷⁰ См.: Kaczyński T. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972. S. 34.

libitum). Отныне система различающих знаков (чаще всего стрелок) для ad libitum и a battuta будет использоваться во всех партитурах Лютославского, требующих участия дирижера, и получит некоторое распространение в практике других композиторов.

Части триптиха: «Мысли» (*Pensées*), «Великая битва» (*Le grand combat*) и «Отдых в несчастье» (*Repos dans le malheur*). Первая часть выдержана в медленном, ритмически аморфном движении, отражающем исходную мысль стихотворения: 'Penser, vivre, mer peu distincte' («Мыслить, жить, неясное море»). Алеаторическое письмо в версии Лютославского — идеальное средство для создания эффекта, подсказываемого этими словами. Медленный финал завершается катарсисом на угасающей ноте (заключительные слова: 'Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur // Je m'abandonne' [«В твоём свете, в твоей полноте, в твоём ужасе // я отдаюсь»]). Резкий контраст по отношению к крайним частям составляет средняя, написанная на изобилующий экспрессивными неологизмами верлибр, где речь идет о безжалостной схватке двух существ. По сравнению с крайними частями ритмика здесь организована более четко, в оркестре преобладают ударные, нотированное пение вытесняется хоровыми выкриками, гомоном, glissandi; весь этот почти натуралистический набор приемов иллюстрирует жесткую суть и драматизм происходящего. Ни до, ни после «Великой битвы» Лютославский не работал в столь откровенно «сонористической» манере.

В Струнном квартете (1964) Лютославский возвращается к упомянутой выше драматургической схеме, решенной здесь в виде

The image shows a musical score for a string quartet, labeled 'Пример 10'. It consists of four staves: Violin I (vno I), Violin II (vno II), Viola (vla), and Violoncello (vc.). The notation is complex, featuring wavy lines and various dynamic markings such as 'quasi f' and 'ca 5''.

Волнистые линии указывают на то, что расхождения между вступлениями должны быть неодинаковыми

двухчастного целого, где первая, меньшая по объему и фрагментарная часть (ее форму более или менее скрепляет рефрен из повторяемых нот «до», неоднократно проходящий в разных вариантах; первое проведение рефрена – в примере 10) служит развернутым вступлением ко второй части – более «собранный», цельной, насыщенной целеустремленным движением. Достигнутая близ точки золотого сечения кульминация хаотически рассредоточена, размыта, поскольку каждый исполнитель приходит к собственной кульминации «алеаторически», независимо от других; далее наступает спад, ведущий к тихой коде. Части Струнного квартета, в соответствии с их драматургической функцией, названы «Вступительная» (*Introductory Movement*) и «Главная» (*Main Movement*). В большем масштабе та же схема реализована во Второй симфонии (1967), где первая часть озаглавлена *Hésitant* (франц. «колеблюсь»; в ней также есть неоднократно варьируемый рефрен, в данном случае для трио тростевых инструментов), а вторая – *Direct* («прямолинейно»; здесь также кульминация размыта из-за алеаторики и производит впечатление едва контролируемого хаоса). Пользуясь известной шёнберговской терминологией, первые части этих диптихов можно охарактеризовать как преимущественно «рыхлые» (*locker*), вторые – как преимущественно «твердые» или, скорее, «плотные» (*fest*). Но в кульминациях и кодах как Струнного квартета, так и Второй симфонии вновь дает о себе знать элемент «рыхлости», казалось бы преодоленный в момент сдвига от вступительной части к главной: как квартет, так и симфония, говоря метафорически, завершаются не восклицательным знаком или хотя бы точкой, а многоточием.

Квартет и симфония разделены вокальным «интермеццо»: в 1965 году появились «Вытканые слова» (*Paroles tissées*) для тенора, струнных, арфы, фортепиано и ударных на текст стихотворения Жана-Франсуа Шабрёна (*Chabrun*, 1920–1997) «Четыре гобелена для владелицы замка Вержи» (*Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergi*). В сюрреалистических, без размера и рифмы, стихах зашифрован рассказ об идиллии, разрушенной в результате некоего трагического события. Первые две части выполняют драматургическую функцию краткого «объективного» вступления и бесконфликтного интермеццо; третья, кульминационная часть завершается катастрофой; медленный финал приносит просветление и успокоение (в стихах угадывается «намек» на отпевание погибших влюбленных). Таким образом, и здесь Лютославский остается верен своему обыкновению начинать целое в почти индифферентной «прелюдирующей» манере, приберегая самое главное для его второй половины.

В «Вытканых словах» Лютославский на новом уровне продолжил начатое в «Пяти песнях на слова Казимеры Иллакович»:

конструирование гармонического каркаса из двенадцатитоновых созвучий, характер или «качество»⁷¹ которых зависит от взаимного расположения интервалов. Движущей силой развертывания музыки во времени становится варьирование уровня благозвучия (эвфонии) таких гармонических структур⁷², а важнейшим формообразующим фактором – контраст между эвфоническими сочетаниями, преимущественно из смежных разнокачественных консонансов и мягких диссонансов (в «Вытканых словах» они доминируют в частях 1 и особенно 4), и вертикалями с преобладанием интервалов резко диссонантного качества (главным образом в экспрессивной третьей части). Минимум энтропии, допускаемый в отрывках *ad libitum*, практически не влияет на результирующую структуру вертикали.

Очередной вариант реализации своей излюбленной драматургической схемы Лютославский предложил в «Книге для оркестра» (*Livre pour orchestre*, 1968). Двадцатиминутное сочинение складывается из четырех «глав», разделенных интермедиями. Главы 1, 2 и 3 выполнены в технике *a battuta* и различаются по тематизму и колориту, но все они разворачиваются по обычной для Лютославского модели: постепенный рост интенсивности – кульминационный «взрыв» – заключительный быстрый спад. Короткие интермедии между главами предназначены для двух–трех инструментов, играющих *ad libitum*; по мысли автора, эти интермедии нужны для того, чтобы слушатель смог перевести дух и лучше подготовиться к восприятию дальнейших драматических перипетий. Третья интермедия плавно переходит в финальную главу, где та же модель чередования широкого *crescendo* и сжатого *diminuendo* реализована в большем масштабе (финал длится столько же, сколько остальные главы, вместе взятые), более целеустремленно и в условиях более разнообразного взаимодействия между *ad libitum* и *a battuta*. В коде, основанной на новом материале, они приходят к некоему подобию синтеза, знаменующему просветление после катастрофы: целое завершается тихим размеренным (*a battuta*) анабасисом струнных *divisi* в моноритмической (квази-хоральной) фактуре, на который накладывается дуэт флейт, играющих *ad libitum*. Качество двенадцатизвучий в партиях струнных плавно меняется вначале в сторону большей эвфоничности, затем в обратную сторону вплоть

71 'Quality' – термин самого Лютославского. См.: [Никольская И.] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. С. 87.

72 О гармонии Лютославского этого периода, с необходимыми нотными иллюстрациями из «Вытканых слов» и упомянутых далее «Книги для оркестра», Виолончельного концерта, «Прелюдий и Фуги» и Третьей симфонии, см.: Акопян Л. Музыка последнего столетия. Теория и история. Готовится к публикации на сайте ГИИ.

до полутонного кластера от c^3 до h^3 , последний же в конечном счете разрешается в структуру $e^3-fis^3-a^3-h^3$, предельно консонантную для всего эпизода и для произведения в целом. По своему драматургическому и психологическому эффекту такое завершение аналогично долгожданному тоническому трезвучию.

Концерт для виолончели с оркестром (1970), формально одностанный, представляет собой инструментальную драму в пяти актах. Первый акт — вступительная каденция солиста, снабженная недвусмысленной ремаркой *indifferente*; звуковысотным центром притяжения, к которому солист периодически возвращается после очередных упражнений во всевозможных видах виолончельной техники (включая быстрые пассажи в четвертитонах), служит тон «ре» на открытой струне. Второй акт делится на четыре эпизода; в них солист и оркестр, без участия медных духовых, предаются легковесным играм, тогда как функция меди заключается в том, чтобы шумно вмешиваться в эти игры и прерывать их. Диалектика обычных для Лютославского противоположностей — мягкой и острой диссонантности, а *battuta* и *ad libitum* — приобретает здесь особенно наглядную, можно сказать почти театральную форму: в «мирных» эпизодах преобладают аккорды терцовой структуры, мелодические пассажи по тонам септ- и нонаккордов и движение *ad libitum*, а в интерлюдиях «воинственными» трубами и тромбонами — мало-секундовые кластеры и *ad libitum*.

Продолжение в том же духе было бы слишком предсказуемым, и в третьем акте пейзаж радикально меняется. Тема, введенная после тщательной подготовки, явно настроивающей на ожидание некоего «важного события»⁷³, — уже не просто «горизонталь» или «линия», а полноценная кантиленная мелодия широкого дыхания, одна из самых выразительных мелодических находок во всей новой музыке: пример 11⁷⁴. Хотя в ней нет признаков конвенциональной песенности или ариозности и она не отсылает к конкретным историческим прототипам, присущий ей тип экспрессии и форма ее воплощения, несомненно, содержат в себе нечто близко знакомое и явно рассчитанное на то, чтобы задеть слушателя за живое. На фоне остального материала концерта кантилена предстает островком самодовлеющего мелодического письма: необычное для серьезной новой музыки концертного жанра подтверждение тезиса о том, что

⁷³ Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do mistrzostwa. S. 139.

⁷⁴ Разбор этой темы См. в: Акопян Л. Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Глава 2. Мелодия // Искусство музыки. Теория и история. № 10–11, 2014. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf> С. 221–223.

Пример 11 — Витольд Лютославский, Концерт для виолончели с оркестром

мелодия сама по себе есть «минимальное музыкальное произведение» и «автономная единица искусства»⁷⁵.

Проникновенная кантилена прерывается мощной атакой медных в полном составе, и все четвертое действие драмы представляет собой картину неравной борьбы солиста с враждебной оркестровой стихией. Под усиливающимся напором оркестра солист терпит поражение, но в коде внезапно оживает и, преодолевая трудности, совершает анабасис к *a*². Композитор не одобрял программных толкований своей музыки, но в Концерте взаимоотношения между солистом и оркестром показаны настолько наглядно, что подобные толкования напрашиваются сами собой. Предложенная Галиной Вишневецкой интерпретация Концерта как «истории Дон Кихота XX века»⁷⁶ имеет смысл хотя бы потому, что отсылает к известной симфонической поэме Рихарда Штрауса, где главного героя персонифицирует именно виолончель. Абстрагируясь от действительной или воображаемой программы Концерта, отметим, что в нем обнаруживается своего рода тональный — или, лучше сказать, «метатональный» — план: «ре» во вступительной каденции — «ми» в кантилене (См. нотный пример) — «ля» в коде.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-8.mp3
Витольд Лютославский — Концерт для виолончели с оркестром
Мстислав Ростропович, Парижской оркестр, дирижер автор
EMI (запись 1974 года)

В 1972 году появилось самое объемное произведение Лютославского — «Прелюдии и Фуга» для тринадцати струнных. Сюита из семи разнохарактерных прелюдий общей продолжительностью около 17 минут выполняет функцию развернутого вступления к дпящейся примерно столько же Фуге. Прелюдии не столько смеяют одна другую, сколько «цепляются» одна за другую: начало следующей прелюдии накладывается на концовку предыдущей, составляя по отношению к ней значительный темповый, регистровый, фактурный контраст (позднее на этом принципе будет построен ряд других партитур Лютославского). В первой половине Фуги экспонируются шесть тем, характер которых определяется ремарками *cantabile*, *grazioso*, *lamentoso*, *misterioso*, *estatico* и *furioso*. Понятие «тема» трактуется Лютославским своеобразно: каждая тема — не одnogолосная линия (как в традиционной фуге), а гетерофонный пучок линий, сходных по ритмическому рисунку, звуковысотной

⁷⁵ Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. С. 5, 31.

⁷⁶ [Никольская И.] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. С. 110.

конфигурации, фразировке. Отдельные линии разворачиваются *ad libitum*, что обуславливает некоторую аморфность (вязкость) результирующего ритма. Вступительный раздел Фуги и связующие разделы между экспозициями тем (а также «интермедии» и кода во второй половине Фуги), напротив, играют *a battuta*. Контраст между разделами подчеркивается различием их интервального состава: в разделах *a battuta* преобладают чистые кварты и большие секунды (с обращениями), а в разделах *ad libitum* — малые секунды, большие септимы и тритоны, то есть более острые диссонансы. За серией экспозиций следует «стретная» зона, где темы вступают в интенсивное полифоническое взаимодействие⁷⁷. На исходе рассредоточенной (как в Квартете и Второй симфонии) кульминации появляется новый материал, содержащий экспрессивные четвертитоновые ходы — неожиданная, освежающая смена точки зрения на звуковой пейзаж (Лютославский назвал этот прием «внедрением иррационального элемента» в рациональную конструкцию⁷⁸).

Середина 1970-х была отмечена в биографии Лютославского появлением двух партитур продолжительностью около пятнадцати минут каждая. Одна из них — вокальная поэма «Пространства сна» (*Les espaces du sommeil*) для баритона и оркестра на стихи Робера Десноса (Desnos, 1900–1945), обращенные к неназванной женщине. «Лирический герой» описывает ей содержание своих снов; форма стихотворения (без размера и рифмы) поддерживается рефреном *'il y a toi'* («[там] есть ты»). Партитура в полной мере наделена такими обычными для музыки Лютославского атрибутами, как многообразие типов вокальной фактуры, гибкость переходов между ними, изысканная оркестровка, четко распланированная форма. Вдобавок ко всем этому ее отличает спонтанность экспрессивных жестов, диктуемая движением сюрреалистического («сновидческого») текста. Восхищенный достоинствами поэмы, ее прославленный первый исполнитель заметил, что сила ее воздействия превосходит всё, чего можно «достичь сознательными усилиями»⁷⁹.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-9.mp3
Витольд Лютославский — «Пространства сна»
Дитрих Фишер-Дискау, Берлинский филармонический оркестр,
дирижер автор. Philips (1986)

⁷⁷ Подробно о полифонической технике Лютославского в Фуге См. в: Акопян Л. Музыка последнего столетия. Теория и история. Готовится к публикации на сайте ГИИ.

⁷⁸ *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa. S. 179.

⁷⁹ [Fischer-Dieskau D.] *Reverberations. The Memoirs of Dietrich Fischer-Dieskau.* Translated by Ruth Hein. New York: Fromm, 1989. P. 290.

Затем последовала оркестровая пьеса с французским заглавием *Mi-parti*, обозначающим нечто из двух равных, но неодинаковых частей (в частности, двухцветную одежду или щит с вертикальным разделением цветов). Согласно Лютославскому, избранное им заглавие указывает не на форму целого, а на структуру музыкальных фраз, которые здесь часто делятся цезурой на слегка асимметричные половины. Такое строение фраз характерно главным образом для идиллического начального раздела *Mi-parti*. Затем, как обычно у Лютославского, процесс неторопливого развертывания музыки нарушается. Общая активизация движения приводит к генеральной кульминации, за которой, после эпизода «оцепенения», наступает кода, основанная на восходящей гетерофонной «бесконечной мелодии» скрипок *divisi*, — один из самых впечатляющих катарсисов во всем творчестве Лютославского.

За полтора десятилетия между «Венецианскими играми» и *Mi-parti* Лютославский создал всего десять не слишком длинных партитур (в пересчете на хронометраж — не более четверти часа музыки в год), не изменяя своей новой, найденной к началу шестидесятых годов манере и вместе с тем не позволяя себе слишком простых, предсказуемых, уже опробованных композиционных решений. Появление каждого из этих десяти опусов воспринималось как крупное событие. Среди их первых исполнителей были такие выдающиеся музыканты, как квартет LaSalle (Струнный квартет), Питер Пирс («Вытканное слово»), Мстислав Ростропович (Концерт для виолончели), Дитрих Фишер-Дискау («Пространства сна»); «Венецианские игры», «Три стихотворения Анри Мишо» и Вторая симфония были награждены первыми премиями Международной трибуны композиторов при ЮНЕСКО; после «Прелюдий и Фуги» влиятельный польский критик объявил Лютославского величайшим (при всем уважении к Шимановскому) польским композитором после Шопена⁸⁰, и впоследствии с этим, в общем, никто не спорил. С середины 1970-х творческая активность Лютославского возросла и в некоторых работах ему, возможно, не удалось избежать рутины, но из-под его пера продолжали выходить вещи исключительного художественного качества, а его стилистика оставалась по существу неизменной — не считая того, что доля *ad libitum* в его партитурах заметно снизилась, а элемент «метатональности» стал заметнее (показательна начатая еще в семидесятых, но завершенная только в 1983-м Третья симфония с ее отчетливо выраженной опорой на тон «ми»).

⁸⁰ Zieliński T. A. Perspektywy piękna, wyrazu i formy // Ruch Muzyczny. 1973. No. 18. S. 6.

При всем безусловном авторитете Лютославского — как артистическом, так и моральном, — его влияние на современную польскую музыку было ограниченным (массовое копирование его метода алеаторического письма, конечно, в счет не идет). Он никогда не преподавал (если не считать sporadических «мастер-классов») и, соответственно, не имел учеников или воспитанников в полном смысле этих слов. Более широкому влиянию Лютославского не способствовала исповедуемая им творческая установка, предполагающая, помимо безупречного профессионализма и изобретательности, избегание чрезмерной эксплуатации собственных удачных находок и необычайно высокую степень требовательности к каждой записанной ноте, почти недостижимую в условиях современного рынка искусства. Среди видных композиторов, чья молодость пришла на период расцвета польского авангарда, одним из наиболее близких Лютославскому по духу оказался Кшиштоф Мейер — выпускник Краковской высшей музыкальной школы, ученик Веховича и Пендерецкого, в середине 1960-х прошедший также парижскую школу Буланже и считающий Лютославского также одним из своих педагогов⁸¹ (их неофициальное общение началось в 1965 году и продолжалось до конца жизни Лютославского⁸²).

Молодой Мейер активно пробовал свои силы во всевозможных новых и новейших по тем временам манерах и техниках (включая, различные варианты серийной техники и алеаторики и, конечно же, сонористику), но их элементы с самого начала, как правило, служили ему не более чем вспомогательными средствами при конструировании масштабных форм, наделенных интонационно содержательным тематизмом и внятной, стройной драматургией; показательны, в частности, Камерные концерты для флейты, ударных и струнных (1962–64) и для гобоя, ударных и струнных (1972), и отмеченная особенно явным влиянием гармонического языка Лютославского Четвертая симфония (1973⁸³). Более поздний Мейер близок Лютославскому не столько своей стилистикой, сколько своим представлением о целостном музыкальном опусе как об особом рода истории, распланированной с учетом психологии восприятия и включающей ряд фаз, связанных между собой

⁸¹ Meyer K. *Mistrzowie i przyjaciele*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2011. P. 229.

⁸² Мейер является соавтором двухтомного обзора жизни и творчества Лютославского (Gwizdalanka D., Meyer K. *Opp. cit.*).

⁸³ В 2020 году обнародована вторая редакция этой симфонии.

причинно-следственными отношениями: от первичного ознакомления с атмосферой действия, через изложение перипетий «сюжета» и переходную фазу относительной разрядки, к кульминационной фазе, где сконцентрирована суть рассказываемой «истории», и логически обусловленному завершению⁸⁴. Лютославский подал Мейеру пример необычайно внимательного отношения ко всем деталям партитуры, от фиксации отношений длительности и расчета гармонических структур до самых, казалось бы, незначительных исполнительских ремарок, и убедил его в том, что сколько-нибудь значительное произведение не должно основываться на какой-либо одной ведущей тематической идее. Еще одна черта, объединяющая Мейера с Лютославским, — виртуозное инструментальное письмо и, соответственно, пристрастие к жанру концерта с ярко выраженным элементом состязания между солистом и оркестром.

С другой стороны, предпочтение, оказываемое традиционным, преимущественно многочастным крупным формам симфонической и камерной музыки (в особенности жанрам симфонии и квартета) и склонность к последовательной, подробной работе с лаконичными, рельефно очерченными темами и к четкой акцентной ритмике сближают Мейера с Шостаковичем⁸⁵. Как и Шостакович, Мейер является незаурядным мастером гротеска и юмора, о чем свидетельствует, в частности трехактная опера «Кибериада» на собственное либретто композитора по мотивам популярных «сказок роботов» Станислава Лема (завершена в 1970 году, тогда же удостоена премии князя Монако за лучшее музыкальное произведение, но поставлена лишь в 1986-м).

Не поддаваясь моде на новую простоту и благозвучный неоромантизм, Мейер сохраняет приверженность крупным, содержательным концепциям и достаточно современному письму, интегрирующему опыт авангарда и в целом свободному от прямой стилизации и полистилистики.

⁸⁴ *Weselmann Th.* Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2003. S. 21ff.

⁸⁵ Еще один ценный музыковедческий труд Мейера — монография о Шостаковиче, вышедшая первым изданием (на польском языке) еще при жизни ее героя. Русский перевод обновленной версии книги (с воспоминаниями автора о встречах с Шостаковичем в Москве): *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: ДСН; СПб.: «Композитор», 1998. Мейер завершил неоконченную оперу Шостаковича «Игроки» (пост. 1983), оркестровал его Сонату для скрипки и фортепиано (1995) и сочинил выдержанный в манере Шостаковича струнный квартет («Шестнадцатый квартет Шостаковича», 1997).

Нишу репетитивного минимализма в польской музыке 1960–80-х занял Томаш Сикорский (1939–1988) — сын и ученик Казимежа Сикорского. Подобно своему отцу он совершенствовался в Париже под руководством Буланже. Смолоду он интересовался также электроникой и уже к середине 1960-х был автором нескольких композиций для акустических инструментов и синтезированного звука (а в середине 1970-х работал в знаменитом центре электронной музыки «Коламбия—Принстон»). В молодые годы Сикорский-младший отдал дань сонористической моде на нетрадиционные способы инструментальной и вокальной артикуляции, но вскоре отошел от нее; очевидно, рассчитанная на яркие внешние эффекты сонористика была чужда его интровертному темпераменту. Среди произведений, закрепивших за Сикорским репутацию первого польского минималиста, — «Гомофония» для 12 медных духовых, фортепиано и гонга (1968–70), «Для струнных» для трех скрипок и трех альтов (1970), Holzwege («Дороги в никуда») для оркестра (1972), «Другие голоса» для 24 духовых, 4 гонга и колокола (1975) и ряд фортепианных пьес, предназначенных для собственных концертных выступлений. Минимализм в версии Томаша Сикорского, подобно классике Райли—Райча—Гласса, основан на простых повторяющихся ритмических и мелодических паттернах и на сравнительно благозвучных выдержанных гармониях. Вместе с тем пьесы Сикорского, как правило, относительно коротки (10–15 минут), выдержаны в небыстрых темпах и часто завершаются более или менее ясно выраженными кодами, их звуковая ткань может содержать внезапные драматические разрывы и включения контрастного материала, резко повышающие градус «авангардной» остроты звучания (как, например, в «Других голосах» — одном из наименее минималистичных опусов композитора). Важнейшая особенность музыки Сикорского — ее сосредоточенный, медитативный, порой сумрачный тон. Тексты, избранные Сикорским для некоторых поздних работ (начиная с композиции «Болезнь к смерти» двух фортепиано, четырех труб, четырех валторн и чтеца на слова из одноименного трактата Кьеркегора), и заглавия некоторых других опусов указывают на философские и литературные источники его вдохновения: помимо Кьеркегора это Беккет, Ницше, Кафка, Борхес.

При участии Томаша Сикорского был создан один из самых популярных польских ансамблей новой музыки, характерное порождение ранней «Варшавской осени» — квартет «Музыкальная мастерская» (*Warsztat muzyczny*). Его инструментарий составляли фортепиано, кларнет, тромбон и виолончель. За время своего существования (до 1988 года) ансамбль исполнил свыше ста специально написанных

для него произведений польских и зарубежных композиторов. С 1967 года пианистом и руководителем ансамбля был еще один воспитанник К. Сикорского и Буланже — Зыгмунт Краузе (р. 1938). Краузе-композитора нельзя назвать минималистом в привычном смысле, но и он, подобно Т. Сикорскому, смолоду дистанцировался от «максимализма» своих наиболее влиятельных соотечественников, избрав в качестве ведущего метода «экстремальную редукцию выразительных средств»⁸⁶.

Важнейшим источником вдохновения для Краузе долгое время служило творчество польского художника Владыслава Стшеминьского (Strzemiński, 1893–1952)⁸⁷, создателя «унизма» — метода, родственного супрематизму Казимира Малевича и основанного на повторении одного и того же мотива, избегании контрастов, внутренней гомогенности каждого отдельно взятого полотна. Соответственно значительная часть музыки Краузе, прежде всего ранней, выполнена по аналогичным формальным рецептам. Некоторые из последовательно «унистических» работ Краузе — например, «Пьеса для оркестра № 1» (1969) и «Пьеса для оркестра № 2» (1970), каждая продолжительностью около 10 минут, — по характеру звучания могут ассоциироваться с музыкой Моргтона Фелдмана: ровная негромкая динамика, аморфный ритм, медленные плавные смены диссонантных вертикалей. В иных опусах того же периода допускаются не только волнообразные, но и сравнительно резкие перепады динамики и темпа, но, по словам самого композитора (относящимся к одному частному Второму струнному квартету, 1970), «процесс изменений как бы запрограммирован: изменения происходят и возвращаются на исходные позиции; вновь происходят и вновь возвращаются к точке отсчета»⁸⁸, что не противоречит идее унизма.

С конца 1960-х Краузе создал ряд «пространственных» опусов в расчете на определенные помещения. Большинство этих работ предназначено для рассредоточенных в пространстве музыкантов (в том числе играющих на народных, архаических, экзотических, детских инструментах) и магнитофонов; самая известная из них — *Fête galante et pastorale* («Галантное и пасторальное празднество», первая редакция — 1974, Грац, замок Эггенберг, есть и другие версии). Как в этом произведении, так и во многих партитурах концертных жанров, созданных с начала семидесятых, Краузе опирается на

⁸⁶ Никольская И. Зыгмунт Краузе и его музыка. М.: «Композитор», 2017. С. 45.

⁸⁷ Художник родился в Минске, некоторое время работал в Москве и до переезда в Польшу (1922) выставлялся под именем Владислав Стржеминский.

⁸⁸ Цит. по: Никольская И. Зыгмунт Краузе и его музыка. С. 53.

фольклорный (не обязательно польский) материал. Для «неофольклоризма» в трактовке Краузе особенно характерна гетерофония движущихся с разной скоростью мелодических линий народно-песенного происхождения — еще один вариант унизма, объединяющий исходный материал в статичное целое с нарочито размытыми, лишенными определенности контурами. Образец — сравнительно часто исполняемая четырехчастная композиция для десяти солирующих струнных *Aus aller Welt stammende* («Происходящие со всех концов света») по четырем польским народным песням (1973).

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-10.mp3
Зыгмунт Краузе — *Aus aller Welt stammende*
Камерный оркестр Варшавской филармонии, дирижер Кароль Тейч. Polskie Nagrania (1973)

Со временем Краузе отошел от статики радикального унизма: его позднейшим партитурам не чужд элемент поступательного развития, основную часть их материала составляют модалные, украшенные мелизмами мелодии и благозвучные гармонии. Одним из переломных сочинений на его пути к своеобразному варианту неоромантизма — камерному, сдержанному, нередко окрашенному в квази-фольклорные тона — стал одностанный Фортепианный концерт (1976). Неоромантизм в чистом, можно сказать буквальном смысле — опыты Краузе-пианиста по интерпретации Шопена, с обширными импровизируемыми вставками в шопеновские оригиналы. В XXI веке ведущим жанром Краузе стала опера, но это уже совсем другая история.

Резюмируем наше case study. Благодаря уникально счастливому стечению обстоятельств музыкальный авангард в Польше времен Владыслава Гомулки (правил в 1956–1970) и раннего Эдварда Герека (правил в 1970–1980) не только всячески поощрялся коммунистической властью, — при том, что к неконформистским течениям в литературе и других искусствах она относилась почти так же подозрительно, как и идеологические службы советского режима, — но и пользовался реальной популярностью у концертной публики. Мейнстримом польского композиторского творчества того времени была музыка необычных звучаний и динамических контрастов — для ее обозначения был придуман не лишенный иронического оттенка

неологизм *warszawskojesienna* («варшавско-осенняя») ⁸⁹. Возможно (хотя и, строго говоря, недоказуемо), что ее глубинные корни — в «экспрессионистском импрессионизме», с которого некогда начиналась польская музыка XX века. Так или иначе, в «варшавско-осенней» продукции желанная «польскость», о которой рассуждал Гомбрович (см. эпиграф), нашла яркое, оригинальное, исторически обусловленное и вместе с тем до некоторой степени неожиданное выражение.

Инерция «варшавско-осеннего» радикализма действовала на протяжении всех 1960-х, но уже к середине 1970-х возобладала иная типология «польскости»: обращение к богатствам фольклора (на этот раз, в отличие от сталинской эпохи, добровольное) и к исконным ценностям религиозной культуры, что с неизбежностью вызвало массовый дрейф в сторону консонантности, мелодичности, неоромантизма и новой простоты. Избрание в 1978 году первого в истории папы-поляка сообщило этому процессу дополнительные импульсы. Лютославский, чье творчество никогда не укладывалось в «варшавско-осенние» рамки, не поддавался новым веяниям, оставшись в стороне от нового мейнстрима или, скорее, возвысившись над ним.

- 1 Акопян Л. Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Глава 2. Мелодия // Искусство музыки. Теория и история. № 10–11. 2014. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf>.
- 2 Аксюк С. Пятая «Осень» // Советская музыка. 1962. № 2. С. 120–123.
- 3 Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991.
- 4 Блажков И. Книга писем. Т. I и II. СПб.: «Композитор», 2017.
- 5 Встречи с польскими товарищами. На фестивале «Варшавская осень» // Советская музыка. 1958. № 12. С. 113–115.
- 6 Гомбрович В. Дневник. Перевод с польского Ю. Чайникова. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2012.
- 7 Грошева Е., Саква К. Впечатления о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1959. № 12. С. 158–164.
- 8 Грошева Е., Саква К. Еще о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1960. № 1. С. 155–162.
- 9 Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий. М.: Советский композитор, 1983.
- 10 Келдыш Ю. «Варшавская осень» 1958 года // Советская музыка. 1959. № 1. С. 156–162; № 2. С. 165–169.
- 11 Кулаковский Л. Польский музыкальный журнал. Советская музыка. 1949. № 3. С. 101–104.
- 12 Кулаковский Л. Польский музыкальный журнал *Ruch Muzyczny*. Советская музыка. 1949. № 7. С. 105–107.
- 13 Мартынов И. Варшавская музыкальная осень // Советская музыка. 1957. № 1. С. 131–136.
- 14 Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: «Композитор», 1998.
- 15 Нестьев И. Критики и апологеты польского «авангарда» // Советская музыка. 1963. № 4. С. 118–124.
- 16 [Никольская И.] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995.
- 17 Никольская И. Зыгмунт Краузе и его музыка. М.: «Композитор», 2017.
- 18 Собакина О. Анджей Пануфник: жизнь и творчество. М.: ГИИ, 2018.
- 19 Холопова В. София Губайдулина. Издание 2-е, дополненное. М.: «Композитор», 2008.
- 20 Шнейерсон Г. Музыка или мелика? // Советская музыка. 1958. № 8. С. 134–137.
- 21 Шостакович Д. Широкие массы верны настоящей музыке // Советская музыка. 1959. № 11. С. 6–9.
- 22 Энтелис Л. «Варшавская осень» // Советская музыка. 1960. № 12. С. 155–162.
- 23 *Vaculewski K. Historia muzyki polskiej. Tom VII, cz. 1. Współczesność. 1939–1974.* Warszawa: Sutkowski Edition, 1996.
- 24 *Ballif C. Introduction à la métatonalité.* Paris: Richard Masse, 1956.
- 25 *Cooper Vest L. Witold Lutosławski's Muzyka żałobna (1958) and the Construction of Genius // Lutosławski's Worlds.* Ed. by L. Jakelski and N. Reyland. Woodbridge: The Boydell Press, 2018. P. 15–37.

⁸⁹ Gwizdalanka D. 100 lat z dziejów polskiej muzyki. S. 164.

- 26 *Fijałkowska B.* Polityka i twórcy (1948–1959). Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1985.
- 27 [Fischer–Dieskau D.] Reverberations. The Memoirs of Dietrich Fischer-Dieskau. Translated by Ruth Hein. New York: Fromm, 1989.
- 28 Górecki: III Symfonia // Ruch Muzyczny. 1977. Nr. 23. S. 17.
- 29 *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018.
- 30 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2003.
- 31 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004.
- 32 *Kaczyński T.* Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- 33 *Kański J.* XIV Festiwal w Royan // Ruch Muzyczny. 1977. Nr. 13. S. 15.
- 34 [Lutosławski W.] Witold Lutosławski: Zapiski. Red. Z. Skowron. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- 35 *Markiewicz L.* Bolesław Szabelski. Życie i twórczość. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995.
- 36 *Meyer K.* Mistrzowie i przyjaciele. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2011.
- 37 *Mirka D.* The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.
- 38 *Mirka D.* The Passion According to Penderecki // Voicing the Ineffable. Musical Representations of the Religious Experience. Ed. by S. Bruhn. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002. P. 189–230.
- 39 *Pilarski B.* Moja muzyka jest grą // Współczesność. 1961. No. 20.
- 40 *Schäffer B.* Klasycy dodekafonii. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961 (tom 1), 1964 (tom 2).
- 41 *Schäffer B.* Nowa muzyka. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958.
- 42 *Skowron Z.* Witold Lutosławski's Artistic Diary: An Unknown Document of the Composer's Creative Path // Lutosławski's Worlds. P. 211–225.
- 43 *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- 44 *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2005.
- 45 *Tompkins D. G.* Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2013.
- 46 *Tosi M.* L'Ouverture métatonale. Paris: Durand, 1992.
- 47 *Varèse L. A.* Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. London: Davis–Poynter. 1972.
- 48 *Varga B. A.* Conversations with Iannis Xenakis. London: Faber & Faber, 1996.
- 49 *Weselmann Th.* Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2003.
- 50 *Wójcikowska A.* Od Szymanowskiego do Stańczyka – aspekt brzmieniowy w muzyce polskiej ostatniego stulecia // Powracające fale. Muzyka polska lat 1918–2018. Łódź: Akademia Muzyczna, 2019. P. 157–178.
- 51 *Zieliński T. A.* Perspektywy piękna, wyrazu i formy // Ruch Muzyczny. 1973. No. 18. S. 4–6.

REFERENCES

- 1 *Akopyan (Hakobian) L.* Ėvoljutsiya i metamorfozi traditsionnikh muzikal'no-teoreticheskikh kategoriy v novoy muzike. Glava 2. Melodiya [Evolution and Metamorphoses of the Traditional Categories of Music Theory in New Music. Chapter 2. Melody] // Iskustvo muziki. Teoriya i istoriya [Art of Music. Theory and History]. No. 10–11. 2014. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf>.
- 2 *Aksyuk S.* Pyataya 'Osen' [The Fifth 'Autumn'] // Sovetskaya Muzika. 1962. No. 2. P. 120–123.
- 3 *Aranovskiy M.* Sintaksicheskaya struktura melodii [Syntactic Structure of Melody]. Moscow: Muzika, 1991.
- 4 *Blazhkov I.* Kniga pisem [Book of Correspondence]. Vols. 1 and 2. Saint Petersburg: Kompozitor, 2017.
- 5 *Vstrechi s pol'skimi tovarishchami. Na festivale 'Varshavskaya osen'* [Meetings with Polish Comrades. At the 'Warsaw Autumn' Festival] // Sovetskaya Muzika. 1958. No. 12. P. 113–115.
- 6 *Gombrovich V.* [Gombrowicz W.] Dnevnik [Diary]. Translated from Polish by Yu. Chaynikov. Saint Petersburg: Ivan Limbakh, 2012.
- 7 *Grosheva E., Sakva K.* Vpechatleniya o 'Varshavskoy oseni' 1959 goda [Impressions of the 'Warsaw Autumn' of 1959] // Sovetskaya Muzika. 1959. No. 12. P. 158–164.
- 8 *Grosheva E., Sakva K.* Eshche o 'Varshavskoy oseni' 1959 goda [More on the 'Warsaw Autumn' of 1959] // Sovetskaya Muzika. 1960. No. 1. P. 155–162.
- 9 *Ivashkin A.* Kshishtof Penderetskiy [Krzysztof Penderecki]. Moscow: Sovetskiiy Kompozitor, 1983.
- 10 *Keldish Yu.* 'Varshavskaya osen' 1958 goda ['Warsaw Autumn' of 1958] // Sovetskaya Muzika. 1959. No. 1. P. 156–162; No. 2. P. 165–169.
- 11 *Kulakovskiy L.* Pol'skiy muzikal'nyy zhurnal [Polish Music Journal]. Sovetskaya Muzika. 1949. No. 3. P. 101–104.
- 12 *Kulakovskiy L.* Pol'skiy muzikal'nyy zhurnal *Ruch Muzyczny* [Polish Music Journal *Ruch Muzyczny*]. Sovetskaya Muzika. 1949. No. 7. P. 105–107.
- 13 *Martinov I.* Varshavskaya muzikal'naya osen' [Warsaw Musical Autumn] // Sovetskaya Muzika. 1957. No. 1. P. 131–136.
- 14 *Meyer K.* Shostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya [Shostakovich: His Life, His Oeuvre, His Times]. Moscow: DSCHE; Saint Petersburg: Kompozitor, 1998.
- 15 *Nest'ev I.* Kritiki i apologeti pol'skogo 'avangarda' [Critics and adepts of the Polish avant-garde] // Sovetskaya Muzika. 1963. No. 4. P. 118–124.
- 16 [Nikol'skaya I.] Besedi Irini Nikol'skoy s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya [Irina Nikolskaya's Conversations with Witold Lutosławski. Articles. Reminiscences]. Moscow: Tantra, 1995.
- 17 *Nikol'skaya I.* Zigmunt Krauze i ego muzika [Zygmunt Krauze and His Music]. Moscow: Kompozitor, 2017.
- 18 *Sobakina O.* Andzhey Panufnik: zhizn' i tvorchestvo [Andrzej Panufnik: His Life and Work]. Moscow: GII [State Institute for Art Studies], 2018.
- 19 *Kholopova V.* Sofiya Gubaydulina. 2nd edition, enlarged. Moscow: Kompozitor, 2008.

- 20 *Shneerson G.* Muzika ili melika? [Music or melics?] // *Sovetskaya Muzika*. 1958. No. 8. P. 134–137.
- 21 *Shostakovich D.* Shirokie massi verni nastoyashchey muzike [Large masses are faithful to genuine music] // *Sovetskaya Muzika*. 1959. No. 11. P. 6–9.
- 22 *Ėntelis L.* 'Varshavskaya osen' ['Warsaw Autumn'] // *Sovetskaya Muzika*. 1960. No. 12. P. 155–162.
- 23 *Baculewski K.* Historia muzyki polskiej [History of Polish Music]. Vol. VII, Part 1. Współczesność [Modernity]. 1939–1974. Warszawa: Sutkowski Edition, 1996.
- 24 *Ballif C.* Introduction à la métatonalité. Paris: Richard Masse, 1956.
- 25 *Cooper Vest L.* Witold Lutosławski's *Muzyka żalobna* (1958) and the Construction of Genius // *Lutosławski's Worlds*. Ed. by L. Jakelski and N. Reyland. Woodbridge: The Boydell Press, 2018. P. 15–37.
- 26 *Fijałkowska B.* Polityka i twórcy (1948–1959) [Politics and Artists, 1948–1959]. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1985.
- 27 *[Fischer–Dieskau D.]* Reverberations. The Memoirs of Dietrich Fischer–Dieskau. Translated by Ruth Hein. New York: Fromm, 1989.
- 28 *Górecki I.* III Symfonia // *Ruch Muzyczny*. 1977. Nr. 23. P. 17.
- 29 *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki [100 Years of the History of Polish Music]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018.
- 30 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości [Lutosławski. Path to Maturity]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2005.
- 31 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa [Lutosławski. Path to Mastership]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004.
- 32 *Kaczyński T.* Rozmowy z Witoldem Lutosławskim [Conversations with Witold Lutosławski]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- 33 *Kański J.* XIV Festiwal w Royan // *Ruch Muzyczny*. 1977. Nr. 13. P. 15.
- 34 *[Lutosławski W.]* Witold Lutosławski: Zapiski [Notes]. Ed. by Z. Skowron. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- 35 *Markiewicz L.* Bolesław Szabelski. Życie i twórczość [Bolesław Szabelski. His Life and Work]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995.
- 36 *Meyer K.* Mistrzowie i przyjaciele [Teachers and Friends]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2011.
- 37 *Mirka D.* The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.
- 38 *Mirka D.* The Passion According to Penderecki // *Voicing the Ineffable. Musical Representations of the Religious Experience*. Ed. by S. Bruhn. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002. P. 189–230.
- 39 *Pilarski B.* Moja muzyka jest grą [My music is a game] // *Współczesność*. 1961. No. 20.
- 40 *Schäffer B.* Klasycy dodekafonii [Classics of Dodecaphony]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961 (Vol. 1), 1964 (Vol. 2).
- 41 *Schäffer B.* Nowa muzyka [New Music]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958.
- 42 *Skowron Z.* Witold Lutosławski's Artistic Diary: An Unknown Document of the Composer's Creative Path // *Lutosławski's Worlds*. P. 211–225.

- 43 *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- 44 *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2005.
- 45 *Tompkins D. G.* Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2013.
- 46 *Tosi M.* L'Ouverture métatonale. Paris: Durand, 1992.
- 47 *Varèse L.* A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. London: Davis–Poynter, 1972.
- 48 *Varga B. A.* Conversations with Iannis Xenakis. London: Faber & Faber, 1996.
- 49 *Weselmann Th.* Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera [Essays on the Music by Krzysztof Meyer]. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2003.
- 50 *Wójcikowska A.* Od Szymanowskiego do Stańczyka – aspekt brzmieniowy w muzyce polskiej ostatniego stulecia [From Szymanowski to Stańczyk: the aspect of sonority in the Polish music of the last century] // *Powracające fale. Muzyka polska lat 1918–2018* [Returning Waves. Polish Music Between 1918 and 2018]. Łódź: Akademia Muzyczna, 2019. P. 157–178.
- 51 *Zieliński T. A.* Perspektywy piękna, wyrazu i formy [Perspectives of beauty, expression and form] // *Ruch Muzyczny*. 1973. No. 18. P. 4–6.

Ключевые слова

Русское зарубежье, музыка, русскоязычная газетная периодика, «Руль», Берлин.

*Корабельникова Людмила Зиновьевна,
Бобрик Олеся Анатольевна*

Слово о музыке в русском зарубежье: аннотированный каталог статей русскоязычной газетной периодики рубежа и первой половины 1920-х годов.

(продолжение)

Настоящая публикация каталога материалов, вышедших в берлинской русскоязычной газете «Руль» за январь–март 1925 года, продолжает проект «Слово о музыке в Русском зарубежье: аннотированный указатель статей русскоязычной газетной периодики Русского зарубежья».

Key Words

Russian diaspora, music, Russian-language press, *Rul'*, Berlin.

Lyudmila Korabel'nikova, Olesya Bobrik

**Writing on Music in Russian Diaspora:
Annotated Catalogue of Articles Published in Russian-Language
Press of the Late 1910S and the First Half of the 1920S.**

*Summary Table for the Newspaper *Rul'*, Berlin, January–March 1921*

The present publication of the catalogue of materials from the Russian-language Berlin newspaper *Rul'* ('Rudder') of January–March 1925 continues the project 'Writing on Music in Russian Diaspora: an Annotated Catalogue of Articles Published by Russian-Language Press Abroad'.

Сводная таблица по газете «Руль», берлин, январь–март 1921

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 4 января	Германия, Берлин	Руль № 40, с. 5	Театр и музыка. Балетный спектакль в театре «Des Westens»	/	Эдуардова, Е. П.
1921 4 января	Германия, Берлин	Руль № 40, с. 5	Театр и музыка. [Приезд певицы из Москвы]	/	Будычева, Н.
1921 4 января	Германия, Берлин	Руль № 40, с. 6	[Объявление] [Елка русских артистов в Берлине. В «Marmor-Saal am Zoo» 6 января Профессиональный союз русских артистов устраивает концерт, бал, цирк. Участвует Большой московский цыганский хор, немецкие и русские артисты оперы, драмы и балета.]	/	Александрович, Александр Бреммер, Мария Гартман, Пауль Гюсси, Голль Делиус, Фриц Джулиани, Елена Каралли, В. А. Колин, Николай Крюгер, Эльза Михайлов, Борис Освальд, Осси Павлова, Татьяна Раневский, Борис Ратов, Г. В. Рунич, О. И.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 6 января	Германия, Берлин	Руль № 42, с. 5	Театр и музыка. «Дом артиста». [Последняя премьера Дома Артиста, Kantstrasse, Nr. 1]	Г.Офросимов	Даманский Потехина, Л. А. Ратов, Г. В. Роне, Эльвира Сперанцева, Л. Р. Аверченко Азов Глинка Гоголь Чехов
1921 7 января	Германия, Берлин	Руль № 43, с. 7	Театр и музыка. [Отмена гастролей в Берлине тенора А. Д. Смирнова]	/	Смирнов, А. Д.
1921 7 января	Германия, Берлин	Руль № 43, с. 7	Театр и музыка. [Русская танцовщица Эльза Крюгер подписала контракт с венским театром-кабаре «Паризиана» (при театре Ронахера)]	/	Крюгер, Эльза Ронахер
1921 7 января	Германия, Берлин	Руль № 43, с. 8	[Объявление] [13 января во всех залах Зоологического сада состоится встреча Русского нового года при участии бродячей испанской труппы, украинского хора, оркестра балалаечников, двух русских оркестров.]	/	Александрович Александровский Вронский Грузинская, Тамара Джулиани Истомина Кроль Лидин Лидина Лорк Николаева Офросимов Петражевская Потехина Раневский Ратов Рунич

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 9 января	Германия, Берлин	Руль № 44, с. 5	Театр и музыка. [Анонс камерного концерта 10 января в Blüthner-Saal]	/	Нейфельдт-Гернес, Гизелла Промыслав-Штольц, Евгения
1921 9 января	Германия, Берлин	Руль № 44, с. 5	Театр и музыка. Первый концерт цикла произведений Бузони. [Концерт в зале Филармонии, организованный обществом «Der Anbruch»]	В. Б.	Бузони, Ферруччо Тельманы, Эмиль Леонкавалло
1921 11 января	Германия, Берлин	Руль № 45, с. 5	Театр и музыка. Встреча русского нового года [Анонс Костюмированного вечера Общества помощи русским гражданам в Marmor-Saal am Zoo.]	/	Дукс, Клэр Каралли, В. А. Рунич, О. И. Чардынин, П. И.
1921 11 января	Германия, Берлин	Руль № 45, с. 5	Театр и музыка. [Об участниках вечера «вторника» 11 января.]	/	Александровский Брамс Гизико
1921 11 января	Германия, Берлин	Руль № 45, с. 6	[Объявление] [Русский ресторан «Киев». Ежедневно концерт солиста Петрогр. госуд. оркестра г-на Гилья.]	/	Гилья
1921 13 января	Германия, Берлин	Руль № 47, с. 5	Театр и музыка. Театральные наброски [хор цыган в спектакле «Живой труп» в «Deutsches Theater»]	Г. Офросимов	Дигельман, Александр Кернер, Елена Коонен Моисси Невиль Польнер, Вильгельм Тиме Тимиг, Густав Хакенбергер, Шарлотта Толстой, Л. Н.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 13 января	Германия, Берлин	Руль № 47, с. 6	[Объявление] [Анонс Первого кельнского карнавала в Palais der Friedrichstadt. «Единственная гастроль русских певцов-артистов (20 мужских голосов), оркестра балалаечников Михайловского и балета Salome.]	/	Долинин, А. Михайловский
1921 14 января	Германия, Берлин	Руль № 48, с. 4	В Советской России. Театральный быт. [Концерт в опере Зимина в Москве – из рецензии Егора Каменщикова «Прочь грязные лапы».]	/	Каменщиков, Егор
1921 14 января		Руль № 48, с. 4	Отрывки. Музыканты будущего.	Н. Радин	
1921 15 января	Германия, Берлин	Руль № 49, с. 4	Театр и музыка. [Второй концерт цикла произведений Бузони состоялся 13 января в зале Филармонии.] «Слушаешь прекрасный оркестр Филармонии, выдающийся по качеству и количеству оркестрантов, дисциплинированный и опытный, и досадуешь на то, что он тратит свои силы на исполнение этих вымученных, малокровных детищ знаменитого пианиста – и думаешь: как было бы хорошо, если бы Бузони бросил дирижерскую палочку, уселся бы за рояль и сыграл бы хоть один из этюдов Листа, ту-же «Кампанеллу», которой он еще так недавно привел в восторг толпу; ту самую толпу, которая сейчас с недоумением слушает его произведение».	В. Б.	Лист Бузони, Ферруччо
1921 15 января	Германия, Берлин	Руль № 49, с. 4	В Берлине. Театр и музыка. Встреча Нового года [концерт и кабаре]	/	Кроль, Г. А.
1921 16 января	Германия, Берлин	Руль № 50, с. 4	Театр и музыка. [Театральный вечер в лагере Альгенау, хор братьев Зайцевых]	/	Зайцевы, братья

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 16 января	Германия, Берлин	Руль № 50, с. 6	[Объявление] [25 января в Beethovensaal III концерт пианиста Леонида Крейцера.]	/	Крейцер, Леонид Бетховен Глазунов Шопен Шуман
1921 16 января	Германия, Берлин	Руль № 50, с. 6	[Объявление] «Лиц, знающих местонахождение Собинава Леонида Витальевича, прошу сообщить Berlin W 50 Rankestr., 7 Hpt. Anna Zager для К. Б. Буду очень признателен».	/	Собинов, Л. В.
1921 18 января	Германия, Берлин	Руль № 51, с. 5	Хроника. [Объявление об открытии в конце января в Берлине выставки произведений русского художника Ефима Гольшера. Адрес выставочного зала: Lützow-Ufer, 13.]	/	Гольшев, Ефим
1921 18 января	Германия, Берлин	Руль № 51, с. 5	Театр и музыка. [Рецензия на концерт («русский вторник»), состоявшийся 11 января. Выступали скрипач Гизико и лирический тенор Брамс. Следующий концерт состоится 25 января.]	/	Александровский, А. Л. Брамс Гизико
1921 19 января	Германия, Берлин	Руль № 52, с. 5	В Берлине. Концерт украинского хора [Рецензия на концерт украинского хора под управлением Евгения Турулы, состоявшийся 16 января в Aula-Saal школы Шамиссо.] «Несмотря на то, что хор начал образовываться всего лишь около двух месяцев тому назад и притом в самых невыгодных условиях (состоит он почти исключительно из любителей беженцев, каждый из которых занят постоянной работой и лишен возможности всецело отдаться пению) – в исполнении чувствуется отделка, подъем и увлечение. Надо отдать справедливость Туруле, что он легко извлекает из хора самые разнообразные динамические оттенки и показал себя как опытного и серьезного регента».	В. Б.	Турула, Евгений

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 20 января	Германия, Берлин	Руль № 53, с. 5	«Дом Артиста» [Анонс последнего спектакля дирекции Ратова, который состоится в «Доме Артиста» 23 января. В нем участвует известная исполнительница цыганских песен М. Бемер, хор братьев Зайцевых, пианист М. Г. Антик и др. В программе музыкальная сцена «Евгений Онегин в захолустьи» и новая песенка «Джонка».]	/	Антик, М. Г. Бемер, М. Зайцевы, братья Ратов, Г. В.
1921 21 января	Германия, Берлин	Руль № 54, с. 4	Театр и музыка. [Анонс концерта 3 февраля приехавшего из Чехии тенора Д. Александровича.]	/	Александрович, Д. Бетховен Гендель Глинка Даргомыжский Мусоргский Римский-Корсаков Чайковский Чести
1921 22 января	Германия, Берлин	Руль № 55, с. 5	Театр и музыка. Вечер в пользу крымских беженцев [О вечере, устроенном союзом артистов, литераторов и любителей русского искусства в Шютценгаузе (Данциг) 11 января.]	/	Бреде, Гайнц Канский, М. Коншаров, К. Маковский Матусевич, Г. Мильтц, Герда Сашин, А. Тиниус, Л. Вертинский

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 23 января	Германия, Берлин	Руль № 56, с. 8	[Объявление] [Дом Артиста. 27 января открытие сезона Дирекции М. П. Ливского. В составе труппы лучшие и немецкие артисты, режиссер – П. И. Чардынин.]	/	Волжанин Даманский Ливский, М. П. Потехина, Л. А. Ратов, Г. В. Тамара- Грузинская, Т. А. Чардынин, П. И.
1921 23 января	Германия, Берлин	Руль № 56, с. 5	Театр и музыка [Анонс четвертого Matinée Staatstheater, 23 января. В программе – литературные произведения русских авторов и русские народные песни в исполнении Паулы Мансфельд.]	/	Вагнер, Эльза Вольтер, Рейнгольд фон Мансфельд, Паула Блок Гоголь Достоевский Пушкин Толстой Тургенев
1921 23 января	Германия, Берлин	Руль № 56, с. 8	[Объявление] [Анонс концерта А. Александровича 2 февраля в Sing-Akademie, Unter den Linden am Festungsgraben.]	/	Александрович, А.
1921 23 января	Германия, Берлин	Руль № 56, с. 8	[Объявление] [«Русский вторник» 27 января, половина сбора поступит в пользу крымских беженцев. Joachimsthalerstr., 12 a]	/	Андреева, Л. Бёмер, М. Гизико Роне, Э. Эльяшева, Н.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упоминаемые имена</i>
1921 25 января	Германия, Берлин	Руль № 57, с. 5	Театр и музыка. [Рецензия на утренний концерт («Stimmen der Völker»), состоявшийся в Staatstheater 23 января.] «С «народными песнями» случилось просто недоразумение. Исполнительница их Паула Мансфельд обладает прекрасным голосом и большой музыкальностью, но выбор трех спетых ею «песен» по меньшей мере только курьезен. Под гитару с хором были исполнены цыганская «Не вечерняя» из «Живого трупа» и «Все говорят, что я ветрена бываю», а под названием «Der Revolutionär», под собственный аккомпанемент на рояле – «Дайте мне волю, я научу вас свободу любить». Последнее выступление носило чисто домашний характер. Так как песни эти исполняются на чистейшем русском языке, то такой выбор становится еще более непонятным».	Г. Офросимов	Мансфельд, Паула
1921 27 января	Германия, Берлин	Руль № 59, с. 4	Вечер памяти С. Ан-скаго [25 января в Musiker-Saal состоялся траурный вечер памяти недавно скончавшегося Ан-скаго (Раппопорта).] «Программа вечера закончилась похоронным маршем Бетховена, исполненным на рояле г-жей Табачник»	/	Левит, Л. Раппопорт (Ан-ский) Табачник Бетховен
1921 27 января	Германия, Берлин	Руль № 59, с. 4	Театр и музыка. Кусочек России [Рецензия на концерт хора под управлением Н. П. Афонского в Soldatenheim'e «белого» офицерского лагеря Вюндсдорф.] «Хор этот вместе с его дирижером и основателем – капитаном Афонским – гордость лагеря. Большинство хористов не знали нот. Н. Афонский занимался с каждым в отдельности и теперь все разбирают довольно свободно с листа. Средств не было даже на покупку нот – припоминали, записывали по памяти; – сейчас в репертуаре Римский-Корсаков, Рахманинов».	Г. Офросимов	Афонский, Н. П. Мендельсон Рахманинов Римский-Корсаков

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упоминаемые имена</i>
1921 28 января	Германия, Берлин	Руль № 60, с. 5	Театр и музыка. Концерт Леонида Крейцера [Рецензия на концерт пианиста, который состоялся 25 января в Beethoven-Saal. В программе концерта: 2-ая соната Глазунова, 2-ая соната Шумана, 23-ая соната Бетховена, баллада и полонез Шопена fis-moll.]	В. Б.	Крейцер, Л. Бетховен Глазунов Шопен Шуман
1921 28 января	Германия, Берлин	Руль № 60, с. 5	Театр и музыка. «Русский вторник» [Отзыв о «русском вторнике»]. «Г. Ростовский обладает мягким и звучным, вполне обработанным голосом, которым владеет в совершенстве. Исполненные им два романа Гречанинова показывают тонкую музыкальность певца и продуманность в исполнении».	/	Андреева Жубер Ронэ, Э. Ростовский Гречанинов
1921 28 января	Германия, Берлин	Руль № 60, с. 6	Русское искусство в немецкой провинции. [о создании хора в лагерях Альтенау и Вильдеман и концерте в городке Zellerfeld-Clausthal, о песнях в репертуаре хора Архангельского: «Зеленый луг» Архангельского, казачья «Колыбельная песня», «Вниз по матушке, по Волге», «Уж я золото хорою, хорою», «Ходила младешенька», «Соловьем залетным время пролетело», «Прощание с лесом» Мендельсона.]	/	Архангельский Гильберт Мендельсон
1921 29 января	Германия, Берлин	Руль № 61, с. 4	В Советской России. Бред. [о проектах «советская пластинка и граммофон в каждой деревне» и «музыкальные гудки, т.е. приборы, воспроизводящие мощные музыкальные звуки и играющие целые революционные мелодии, установленные на агитпароходах, агитпоездах, на фабриках, заводах, на башнях и п.т., должны учить население нашей музыке и поднимать революционное настроение». Из публикации в газете «Известия».]	Бор. Ор.	

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 29 января	Германия, Берлин	Руль № 61, с. 5	Театр и музыка. «Дом Артиста» [программа первого спектакля «Дома Артиста»]	Г.Офросимов	Бемер, М. Н. Будлер Волжанин Даманский Зарович Лидина Лисин Лоренц, Гарри Неволина Потехина Ратов Агнивцев Тэффи
1921 29 января	Германия, Берлин	Руль № 61, с. 5	Театр и музыка. Последний концерт цикла произведений Бузони [Рецензия на концерт 27 января.]	В. Б.	Бузони, Ферруччо Рубинштейн
1921 29 января	Германия, Берлин	Руль № 61, с. 5	Театр и музыка [Сообщение о том, что часть сбора с концерта А. Д. Александровича 2 февраля в Singakademie поступит в пользу Германского отделения Американского фонда помощи русским литераторам и ученым.]	/	Александрович, А. Д.
1921 29 января	Германия, Берлин	Руль № 61, с. 5	Театр и музыка [Сообщение о приезде в Берлин в конце января опереточной актрисы Сары Лин.]	/	Лин, Сара
1921 29 января	Германия, Берлин	Руль № 61, с. 5	«Беженцы из Одессы» (письмо из Кишинева) [О прибытии в Кишинев певцов Каравья и Лучезарской. Об успехе в Бухаресте русской певицы Е. С. Ивони.]	К. У-нь	Губерт, К. Ивони, Е. С. Каравья Лучезарская Миль Обухов Романов Смирнова, Т.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 29 января	Германия, Берлин	Руль № 61, с. 6	[Объявление] [Анонс концерта 29 января в «Доме Артиста». В представлении участвует салонный оркестр.]	/	Бемер, М. Н. Ливский, М. П. Потехина, Л. А. Чардынин, П. И.
1921 1 февраля	Германия, Берлин	Руль № 63, с. 5	Театр и музыка. Концерт певицы М. Баркан [Рецензия на Liederabend, состоявшийся 29 января в Klindworth-Scharwenka-Saal] «Ее низкое меццо на нижних нотах носит контральтовый характер, верхи же ее голоса сильны и нерезки. Некоторая сдавленность должна быть отнесена за счет немецкой школы, певицы которой всегда поют ex profundis. <...> Певица имела большой успех и спела на бис две вещи Гречанинова (“Колыбельную” и “Край ты мой”, немецкий текст которых, к сожалению, недостаточно согласован с мелодическим рисунком)».	Legato	Баркан, М. Вольф, Е. Гречанинов Дебюсси Жиро, Альберт Ковальский Равель Тиссен
1921 1 февраля	Германия, Берлин	Руль № 63, с. 5	Театр и музыка. Концерт А. Д. Александровича [Анонс концерта 2 февраля.] «Артист петроградского Мариинского театра, один из выдающихся современных русских певцов, А. Д. Александрович жил в последнее время в Праге, <...> устраивал свои концерты как в Праге, так и во многих других городах Чехословакии <...>. Перед берлинской публикой А. Д. Александрович с самостоятельным концертом выступает завтра впервые».	Legato	Александрович, А. Д.
1921 2 февраля	Германия, Берлин	Руль № 64, с. 4	В Советской России. Коммунисты в деревне [Перепечатка фрагментов очерка Г. Устинова из газеты «Известия»] «В деревне праздник. С улицы доносится позванивание колоколов, говор проходящих крестьян, потом все это заглушается хриплым ревом гармоники. <...> Хлесткая матерная частушка катится по деревне, гармоника неистово взвизгивает в последний раз <...>, и парни пропадают в воротах».	/	Устинов, Г.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 2 февраля	Германия, Берлин	Руль № 64, с. 5	Театр и музыка. [Анонс концерта А. Д. Александровича 2 февраля в Sing-Akademie (Unter den Linden, am Festungsgrabe, 2). Часть сбора поступит в пользу берлинского отделения американского фонда помощи русским литераторам и ученым.]	/	Александрович, А. Д. Бетховен Даргомыжский Мусоргский Равель Римский-Корсаков Чайковский
1921 2 февраля	Германия, Берлин	Руль № 64, с. 6	[Объявление] [Анонс концерта 2 февраля в «Доме Артиста». Премьера 2 цикла. Анонс будущих выступлений Сарры Лин и Николая Гриневского.]	/	Бемер, М. Н. Волжанин, М. А. Гриневский, Николай Ливский, М. П. Лоренцен, Генри Лин, Сарра Потехина, Л. А. Ратов, Г. В. Ронэ, Э. Сперанцев, Л. Р. Чардынин, П. И. Андреев, Л.
1921 3 февраля	Германия, Берлин	Руль № 65, с. 5	Театр и музыка. [об успешном выступлении певицы Штейн на прошедшем «русском вторнике»]	/	Штейн
1921 3 февраля	Германия, Берлин	Руль № 65, с. 6	[Объявление] «Известный исполнитель цыганских романсов и русской музыки скрипач Баскин играет ежедневно в 7 часов вечера в ресторане Познер и Ферстер, Schöneberg, Grunewald Str., 23».]	/	Баскин

Дата публикации	Страна и город	Орган прессы	Заглавие/информационный повод	Автор	Упомянутые имена
1921 4 февраля	Германия, Берлин	Руль № 66, с. 4	Театр и музыка. Концерт А.Д.Александровича [Рецензия на концерт 2 февраля.] «Особенно удались певцу: песня Михаила Тучи из “Псковитянки” Римского-Корсакова и спетая им на bis песня каторжника, гармонизованная В. Г. Каратыгиным. <...> Первое отделение, посвященное иностранным авторам (Генделю, Чести и Бетховену), певец закончил трогательной древне-еврейской мелодией, гармонизованной Равелем <...>. Второе отделение было посвящено всецело русским композиторам. Здесь, кроме двух романсов Чайковского и его детской песенки, красовался и Мусоргский с его неподражаемо-комическим “Козлом”, и Даргомыжский, комическую песню которого “Каюся, дядя, черт попутал” певцу пришлось бисировать <...>».	В.Г.	Александрович, А. Д. Бетховен Гендель Глинка Даргомыжский Каратыгин, В. Г. Мусоргский Равель Римский-Корсаков Чайковский Чести
1921 4 февраля	Германия, Берлин	Руль № 66, с. 4	[Объявление] [«Shall und Rauch». Концерт в Schauspielhaus, дирекция Hans von Wolzogen. «Die Hose von Stambul». Среди участников – Gregor Ratoff с хором.]	/	Леонидов Ратов, Грегор
1921 5 февраля	Германия, Берлин	Руль № 67, с. 5	Театр и музыка. «Дом Артиста» [Рецензия на последний спектакль, включавший пародию на «концерт в городе Крутогорске».] «На всем лежит отпечаток неседланности и неподготовленности, отражающийся и на работе артистов. Небрежен и невыдержан танец г-жи Роне, г. Ратов, стоящий в программе как конференсье, исчез к девяти часам, в игре артистов преобладает подчеркнутый шарж. Трудно отнестись серьезно к спектаклю без руля и без ветрил. Из всех номеров выделяются только блестящая, отделанная по мелочам “Амазонка” г-жи Сперанцевой и цыганские песни г-жи Бемэр. Удачен в роли фокусника в пародии на концерт г. Волжанин, хороша “испанка” г-жа Сперанцева».	Г.Офросимов	Бемэр (Бемер, М. Н.) Даманский Лебедева Карбенин Лери Ратов Роне Сперанцева

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 5 февраля	Германия, Берлин	Руль № 67, с. 5	Театр и музыка [Рецензия на программу немецкого кабаре «Shall und Rauch», где пользуются успехом русские номера.] «Пародия на оперетку “Die Hosi von Stambul”, музыка Шполянского и “хор бр. Зайцевых”, <...> танец молодой артистки Валери и г. Ратова прошел на премьеру под несмолкаемый хохот и аплодисменты».	/	Валери Зайцевы, братья Ратов Шполянский
1921 5 февраля	Германия, Берлин	Руль № 67, с. 5	Театр и музыка «В воскресенье 6-го февраля в Винсдорфе в зале Soldatenheim’a состоится концерт “Великорусского хора балалаечников”, под управлением А. А. Михайловского. <...> В концерте примут участие артист Киевской оперы А. Л. Далинин и русское “трио г. Орлик”».	/	Далинин, А. Л. Михайловский, А. А. Орлик Брамс Глинка Мейербер Тозелли Эйленберг
1921 6 февраля	Германия, Берлин	Руль № 68, с. 4	Театр и музыка [О намерениях А.Д.Александровича остаться в Берлине, чтобы концерттировать и открыть студию камерного пения]	/	Александрович, А. Д.
1921 8 февраля	Германия, Берлин	Руль № 69, с. 2	Печать [Обзор газет «Новый мир» и «Голос России» с фельетонами об оркестре Буденного и хороводе Милюкова и Струве]	/	Буденный Ворошилов Крючков, Козьма Милюков Покрасс Струве Шаляпин

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 9 февраля	Германия, Берлин	Руль № 70, с. 5	Театр и музыка [О театральной жизни Грузии, сообщение из Тифлиса.]	/	Белоусов, Е. Я. Боровский, А. К. Волховская Ермолов Жихарева, Е. Т. Кошевский Курицын Липецкий Мордкин, М. Перелонец Пожницкая, Д. Северский, Н. Б. Сибор, Б. Собесская Ходоров, Н. Н. Черепнин, Н. Н. Агнивцев Ипполитов-Иванов Сумбатов-Южин Чехов Юргенсон, Ю.
1921 9 февраля	Германия, Берлин	Руль № 70, с. 6	[Объявление] [Ресторан «Киев». 9 февраля – концерт Марии Николаевны Бемер. В программе – цыганские романсы.]	/	Бемер, Мария Николаевна
1921 9 февраля	Германия, Берлин	Руль № 70, с. 6	[Объявление] [«Московский Яр» Am Zoo.] «Каждый вечер концерт знаменитого петроградского балалаечного оркестра Бориса Романова».	/	Романов, Борис

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 10 февраля	Германия, Берлин	Руль № 71, с. 5	Театр и музыка. 8-ой концерт Никиша [В программе концерта были 6 симфония Чайковского, 2 концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова и «Рондо» для оркестра Эрдмана. Эрдман также выступил в концерте как солист.]	/	Никиш Эрдман Рахманинов Чайковский
1921 10 февраля	Германия, Берлин	Руль № 71, с. 5	Театр и музыка. [Костюмированный вторник. В программе – песни в исполнении Бемер.]	/	Беммэр [Бемер, М.] Ронэ Николаева, Кс.
1921 11 февраля	Германия, Берлин	Руль № 72, с. 4	Театр и музыка. «Волшебные скрипки» [об эксперименте Гинрихса Ольхавера по усовершенствованию скрипок.] «В музыкальных кругах Берлина последнее время царило волнение: дошли слухи, что в Гамбурге появился некто Гинрихс Ольхавер, <...> открывший будто бы средство превращать скрипки фабричного производства <...> [в] новые, по качеству и тону не уступающие, и даже, будто бы, превосходящие старинные итальянские изделия Страдивария. <...> Ольхавер, находящийся теперь в Берлине, решил произвести первый публичный опыт со своими “волшебными” скрипками <...>. <...> Пока можно уже признать одно: что тон его скрипки не уступил качеством двухмиллионной [скрипке Страдивари]. Бархатная звучность струны G, ровность звука на двух высоких струнах и полнота его на всех четырех, податливость инструмента сурдинке и сходное с характером флейт качество звука при ней – все это было на лицо».	В. Б.	Берг, Ван дер Гесс Никиш, А. Ольхавер, Г. Тауберт Страдивари

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
12 февраля 1921	Германия, Берлин	Руль № 73, с. 5	Театр и музыка. «Дом Артиста» [о последней программе] «Заметно отсутствие режиссерской работы и получается впечатление, что каждый из участвующих играет по благоусмотрению».	Г.Офросимов	Беммэр [Бемер] Валери, О. Волжанин Даманский Лери Лисин Потехина Ронэ Тэффи
1921 12 февраля	Германия, Берлин	Руль № 73, с. 5	Летучая мышь в Париже «Никита Балиев повидимому окончательно победил Париж. Генеральная репетиция второй программы прошла с блестящим успехом и небольшой театр “Femina”, приготовивший строптивую “летучую мышь”, бежавшую от ласк советского Медичи, оказался переполненным сверх всякой меры. <...> Русская речь слышалась изредка и главной массой публики был цвет парижского бомонда. Наибольший успех выпал на долю художников Судейкина и Ремизова. Такую яркую смелость красок и такие гармонические сочетания, какие я видел вчера, мне редко приходилось наблюдать даже в Московском художественном театре и Петроградской музыкальной драме. Никита Балиев беседует с публикой по-французски, извиняясь за свой выговор и поясняя, что учителем его был консьерж. <...> Чисто русская конструкция его фразы заставляет французов хохотать подчас до слез. <...> Программа составлена сплошь из московских номеров. Из них наибольший успех имеют русские лубки и цыганское пение. В Москве было очень распространено мнение, что Никита Балиев копирует парижские кабаки. Теперь, когда он приехал в Париж, <...> о параллели с парижскими кабаками не думает никто».	Р. Донской	Балиев, Никита Ремизов Судейкин

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 13 февраля	Германия, Берлин	Руль № 74, с. 6	В Берлине. Хроника «Недавно образовавшийся в Берлине Украинский хор проф. Турулы дал 6 самостоятельных концертов. Благодаря крупному пожертвованию одного лица в настоящее время удалось приобрести для хора национальные костюмы».	/	Турула
1921 13 февраля	Германия, Берлин	Руль № 74, с. 6	Театр и музыка [Сообщение о скором прибытии в Германию директора Петроградской филармонии Григория Заславского и его предстоящем концерте, посвященном Чайковскому. В концерте планируется участие пианиста Лео Сироты. 4 февраля состоялся концерт под управлением Заславского в Праге, 25 февраля планируется еще один его концерт в Праге.]	/	Заславский, Григорий Сирота, Лео Чайковский
1921 15 февраля	Германия, Берлин	Руль № 75, с. 5	Театр и музыка [Программа очередного «русского вторника», который состоится 15 февраля.] «Участвуют: г-жи А. Виолетти-Зельцер (пение), Пепи Трау (скрипка), М. Гольденвейзер (рояль), Татьяна Келлерт – ученица <...> М. Мордкина (классич. танцы) и г. А. Конев (пение)».	/	Виолетти-Зельцер, А. Гольденвейзер, М. Келлерт, Татьяна Конев, А. Мордкин, М. Трау, Пепи
1921 16 февраля	Германия, Берлин	Руль № 76, с. 5	В Берлине «В Берлине организован немецкий церковный хор из прибалтийских беженцев. <...> Занятия и спевки происходят в Кайзер-Фридрих Гедэхтнис-Кирхе по вторникам <...>».	/	/
1921 16 февраля	Германия, Берлин	Руль № 76, с. 5	В Берлине «В Берлин в ближайшие дни приезжает русская балетная труппа М. П. Фроман».	/	Фроман, М. П.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 17 февраля	Германия, Берлин	Руль № 77, с. 5	Театр и музыка. Спектакль Ратова [20 февраля в «Доме Артиста» в спектакле Г. В. Ратова участвуют артист королевской оперы Евгений Транский, певица Бемер, братья Зайцевы и др.] «В заключение Ратов исполнит “Песенки печального Пьеро по-новому” (пародии, соч. Лери) и новые грузинские песни».	/	Бемер Воловский, Курт Гардимейер, Лала Зайцевы, братья Лери Мостовой, Леонид Ратов, Г. В. Транский, Евгений Аверченко, Аркадий Тэффи
1921 17 февраля	Германия, Берлин	Руль № 77, с. 5	В Берлине. Театр и музыка [Отзыв о «вторнике» на Joachimstalerstrasse, состоявшемся 15 февраля; берлинский дебют «русской балерины», ученицы московской студии М. М. Мордкина Келлерт.] «С большим чувством исполнил два русских романса и арию из “Риголетто” г. Ростовский».	/	Даманский Карбенин Келлерт Мордкин, М. М. Ростовский
1921 17 февраля	Германия, Берлин	Руль № 77, с. 5	В Берлине. Театр и музыка [Анонс концерта С. Варягина 18 февраля.]	/	Варягин, Сергей Вагнер Моцарт Россини Чайковский
1921 17 февраля	Германия, Берлин	Руль № 77, с. 5	В Берлине. Театр и музыка [Анонс двух концертов хора профессора Турулы: 17 февраля в Aula des Bismarck-Gymnasiums и 20 февраля в Aula der Cäcilien-Schule.]	/	Турула
1921 17 февраля	Германия, Берлин	Руль № 77, с. 5	В Берлине. Театр и музыка [Информация о выступлении А. Троцкой в качестве дирижера симфонического оркестра в Кеттене близ Лейпцига]	/	Троцкая, А.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 17 февраля	Германия, Берлин	Руль № 77, с. 6	[Объявление] [2-й концерт оперного певца Сергея Варягина при участии пианиста М. Забора состоится 18 февраля в Meistersaal, Kölhenerstr., 35]	/	Варягин, Сергей Забора, М.
1921 18 февраля	Германия, Берлин	Руль № 78, с. 4	Театр и музыка. 25-летний юбилей Е. В. Гельцер [Цитируется заметка из московских «Известий» от 4 февраля – анонс празднования юбилея балерины, которое состоится 27 февраля в Большом театре. По этому случаю возобновляется балет Глазунова «Раймонда».]	/	Гельцер, Е. В. Глазунов, А. К.
1921 18 февраля	Германия, Берлин	Руль № 78, с. 4	[Объявление] [Московский ресторан Мартина Адамовича Прессель. Первый в Берлине! Концерт солиста Петрогр. гос. оркестра г. Гилль.]	/	Гилль
1921 20 февраля	Германия, Берлин	Руль № 80, с. 5	В Берлине. Американский союз христианской молодежи в Германии [Об устройстве оркестров и хоров певчих в лагерях военнопленных, по словам секретаря американской миссии:] «[В некоторых лагерях они] устроили оркестры музыки, хоры певчих».	Х.Р.	Ebersole, Amos F.
1921 20 февраля	Германия, Берлин	Руль № 80, с. 6	В Берлине. Кино [о фильме «Потерянные тени» и роли музыканта в исполнении П. Вегенера]	А. Л.	Вегенер, П.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 22 февраля	Германия, Берлин	Руль № 81, с. 5	Театр и музыка. «Дом Артиста» [о воскресном спектакле кабаре]	Г.О.	Беммэр (М.Н.Бемер) Валери, О. Зайцевы, братья Лери Мостовой Пиросманова Ратов, Г. В. Аверченко Теффи
1921 22 февраля	Германия, Берлин	Руль № 81, с. 5	Театр и музыка [Анонс концерта 21 февраля в Гармониум-зале: русские романсы и цыганские песни в исполнении Зины Ландау-Гетц.]	/	Ландау-Гетц, Зина
1921 22 февраля	Германия, Берлин	Руль № 81, с. 5	Театр и музыка [О скором приезде из Англии в Берлин опереточных артистов Е. В. Потопчиной и Евелинова.]	/	Евелинов Потопчина, Е. В.
1921 23 февраля	Германия, Берлин	Руль № 82, с. 5	Театр и музыка «По сообщению “Укр. Слова” украинский хор Кошица, насчитывающий в настоящее время 50 человек, успешно гастрольрует в Испании».	/	Кошиц
1921 23 февраля	Германия, Берлин	Руль № 82, с. 5	Театр и музыка [Анонс большого концерта-бала Украинского студенческого союза в зале «Брюдер-Ферройн» 4 марта. В концерте принимает участие украинский хор под управлением профессора Турула, солисты и украинский балет.]	/	Турула
1921 24 февраля	Германия, Берлин	Руль № 83, с. 5	В Берлине [Скандал на представлении «Хоровода» 22 февраля в «Kleines Schauspielhaus», в полицию отправлено 40 человек.]	/	

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 24 февраля	Германия, Берлин	Руль № 83, с. 4	Театр и музыка [В Софии организовано русское «Товарищество Артистов»]	/	Барабанов, Н. С. Волошин, А. А. Диевская Днепров, Е. Ф. Карелина Нелидов, Г. А. Яковлев, Юр. Эльский, В. Ф.
1921 25 февраля	Германия, Берлин	Руль № 84, с. 5	Театр и музыка [Приглашение артистки Л. Р. Сперанцевой выступить в марте в немецком кабаре «Schell und Rauch».]	/	Сперанцева, Л. Р.
1921 25 февраля	Германия, Берлин	Руль № 84, с. 6	[Объявление] «Уч. пр. Шнабеля, бывш. уч. пр. Метнера при Моск. Конс. дает ур. музыки . Также ишу возможность в ансамбле серьезно проходить камерную музыку. <...> Steinplatz 55-58. FrI. Fein».	/	Fein
1921 27 февраля	Германия, Берлин	Руль № 86, с. 7	Театр и музыка. Русское общество деятелей литературы и искусства в Лондоне [15 февраля в помещении Русского посольства (Chesham House) состоялось общее собрание вновь образовавшегося общества при участии около 50 человек. В правление общества вошли Л. Бер, Владимиров, А. Зилоти, Б. Евелинов, Т. Карсавина, В. Розинг, Л. Яворская.]	А. Л.	Астафьева Бер, Любовь Билибина Борнов Бураковская Владимиров Гоар Зилотти, А. (Зилоти) Евелинов, Б. Карсавина, Т. Кастеллен Корецкий Краевская Левензон Лин, Валентина Мошковиц

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 27 февраля					Покровская Поллак Потопчина Рауш, Н. Н. Розинг, В. Самойлов Скотт Чарусская, Е. Чемберс Шапиро Яворская, Л.
1921 1 марта	Германия, Берлин	Руль № 87, с. 4	Театр и музыка [1 марта состоится концерт А. Д. Александровича в Дрездене.]	/	Александрович, А. Д.
1921 1 марта	Германия, Берлин	Руль № 87, с. 4	Театр и музыка [С. А. Кусевичкий прибыл в Берлин проездом из Риги.]	/	Кусевичкий, С. А.
1921 1 марта	Германия, Берлин	Руль № 87, с. 4	Театр и музыка [В Берлин из Киева прибыл капельмейстер Г. Фистуляри.]	/	Фистуляри
1921 2 марта	Германия, Берлин	Руль № 88, с. 5	Театр и музыка. Театральные наброски [28 февраля состоялся вечер танцев Эльвиры Ронэ при участии Воронцова.]	Г. О.	Воронцов Ронэ, Эльвира
1921 2 марта	Германия, Берлин	Руль № 88, с. 5	Театр и музыка. Театральные наброски [В Берлин из Парижа приехала артистка петроградской Музыкальной драмы Давыдова.]	/	Давыдова
1921 3 марта	Германия, Берлин	Руль № 89, с. 5	В Берлине. Хроника [5 марта в Берлине состоится открытие русского студенческого клуба, где будут организованы литературно-драматический и музыкально-вокальный студенческие кружки.]	/	/

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упоминаемые имена</i>
1921 4 марта	Германия, Берлин	Руль № 90, с. 5	Театр и музыка. Концерт Марка Гинцбурга [Рецензия на концерт Марка Гинцбурга 1 марта в Hochschule für Musik. В программе – Концерт для фортепиано с оркестром № 5 А. Г. Рубинштейна, Концерт № 1 П. И. Чайковского и концерт К. Сен-Санса, увертюра к опере «Тангейзер» Р. Вагнера.] «Начал он программу с 5-го концерта Рубинштейна, и начал ее, надо признаться, не особенно удачно: в исполнении не было достаточно уверенности и чистоты в пассажах, особенно в первой части концерта, чувствовалась вялость. Но уже в концерте Сен-Санса пианист начал преображаться: появилась четкость, беглость и блеск и, наконец, концертом B-moll Чайковского пианист всецело покорила публику, шутя преодолевая трудности и вложив в исполнение исключительный блеск и силу».	В. Б.	Блютнер Гинцбург, Марк Позвянский Вагнер Рубинштейн, А. Г. Сен-Санс Чайковский
1921 4 марта	Германия, Берлин	Руль № 90, с. 5	Театр и музыка [Краткая рецензия на концерт учащихся Штерновской консерватории в Бетховен-зале.]	Д. А.	Дараган, Ольга Каминская, Раиса Лаутман, Елена Брамс Гётц Скрябин Шопен
1921 4 марта	Германия, Берлин	Руль № 90, с. 5	Театр и музыка [Рецензия на последний концерт «русских вторников».]	/	Истомина Матусевич Присманова Шмидт
1921 4 марта	Германия, Берлин	Руль № 90, с. 5	Театр и музыка [Краткая рецензия на премьеру в кабаре «Shall und Rauch».]	/	Валери, Ольга Сперанцева, Л. Р. Ратов, Г. В.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 4 марта	Германия, Берлин	Руль № 90, с. 6	[Объявление] [4 марта в «Доме Артиста» юбилей – 100-е выступление участников хора «бр. Зайцевых».]	/	Валери, Д. Волжанин, М. А. Зайцевы, бр. Зарович, И. Е. Керн, А. Лидин, А. Мостовой, Леонид Ратов, Григорий
1921 4 марта	Германия, Берлин	Руль № 90, с. 6	[Объявление] [«Shall und Rauch» в большом Schauspielhaus. Капелла Леонидова и большая мартовская программа.]	/	Веннг (Wenng), Вальтер Девиз (Devis), Лотте Леонидов Ратов, Григорий Херма, Изабель Шванеке, Виктор
1921 5 марта	Германия, Берлин	Руль № 91, с. 6	[Объявление] [«Дом артиста». «Центросмех», в программе цыганские романсы в исполнении К. Истоминой, концертмейстер В. Шнее.]	/	Болеславский, Р. В. Волжанин, М. Истомина, К. Матусевич Мостовой, Леонид Ратов, Г. Травский Шнее, В.
1921 6 марта	Германия, Берлин	Руль № 92, с. 6	Театр и музыка. Концерт Вацлава Талих [о концерте дирижера Пражской филармонии]	В. Б.	Несси, Юлия Талих, Вацлав Дворжак Моцарт Регер Франк, С.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 8 марта	Германия, Берлин	Руль № 93, с. 4	Театр и музыка [Заметка о концерте А. Д. Александровича в Дрездене, прошедшем «с выдающимся успехом».]	/	Александрович, А. Д.
1921 8 марта	Германия, Берлин	Руль № 93, с. 4	Театр и музыка «Сегодня на “русском вторнике” костюмированный вечер с призами и танцами под оркестр. В концертном отделении участвуют: К. Л. Истомина, Т. Г. Келлерт, О. Г. Неволина, А. Б. Рояк и г. Ленский. В 7 ч. веч., по случаю русск. масляницы, – русск. блины».	/	Истомина, К. Л. Келлерт, Т. Г. Ленский Неволина, О. Г. Рояк, А. Б.
1921 9 марта	Германия, Берлин	Руль № 94, с. 5	Театр и музыка [Об открытии в Берлине в середине марта am Knie «Молодого театра». В состав товарищества вошел артист и режиссер петроградского «Кривого зеркала» Н. Ф. Икар. Заведующий музыкальной частью Арчианц.]	/	Александровский Арчианц Валери Вронский Даманский Дуван Икар, Н. Ф. Карбенин Кроль Лери Лидин Меерсон Потехина Рунич Сперанцева
1921 9 марта	Германия, Берлин	Руль № 94, с. 5	Театр и музыка [Анонс симфонического концерта под управлением дирижера петроградской филармонии Григория Заславского, который состоится 17 марта в Блютнеровском зале. Заславский прибыл в Берлин из Праги. Сбор с концерта поступит в пользу военнопленных и интернированных в Германии.]	/	Заславский, Григорий

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 10 марта	Германия, Берлин	Руль № 95, с. 4	Театр и музыка [О программе прошедшего «русского вторника».] «Среди номеров очередного “русского вторника” следует отметить А. Б. Рояк, серьезную певицу, обладающую большим, приятным голосом и художественным вкусом».	/	Келлерт Неволина, О. Рояк, А. Б.
1921 10 марта	Германия, Берлин	Руль № 95, с. 4	Театр и музыка [Анонс концерта вокальной музыки 18 марта в Шарвенка-зале.]	/	Бенгсон Гречанинов Чайковский Шуберт
1921 10 марта	Германия, Берлин	Руль № 95, с. 4	[Объявление] [«Отзвуки Родины». Вечер артистов МХАТ Ольги Гзовской и Владимира Гайдарава с участием Ф. Мендельсона (виолончель) и К. Мейсцнера (рояль) 14 марта в театре «Die Tribüne».]	/	Гайдаров, Владимир Гзовская, Ольга Мейсцнер, К. Мендельсон, Ф. Андреев, Л. Блок Островский Тургенев
1921 11 марта	Германия, Берлин	Руль № 96, с. 6	[Объявление] [26 марта в Marmorsaal am Zoo состоится концерт оперного певца Ядловкера, певицы Сальватини и скрипача Полякина.]	/	Полякин Сальватини Ядловкер

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 12 марта	Германия, Берлин	Руль № 97, с. 5	Театр и музыка. Концерт композитора Эмиля Бонне [Рецензия на авторский концерт композитора и дирижера Бонне при участии скрипача Карла Флеша, состоявшийся 10 марта в зале Филармонии. В программе: Увертюра, ор. 2, Концерт для скрипки с оркестром и Симфонические вариации на оригинальную тему.] «<...> Концерт – произведение художное и холодное, с трудной и мало выигрышной скрипичной партией; лучше других частей – финал, написанный с огоньком, несмотря на бледность тем. Увертюра ор. 2 – хорошо звучит в оркестре, по форме же угловата и по содержанию лишена самостоятельности. Более интересны “Вариации”, в которых заметно влияние русской школы наряду с чисто-немецкими оборотами музыкальной речи».	В. Б.	Бонне, Эмиль Флеш, Карл
1921 12 марта	Германия, Берлин	Руль № 98, с. 5	Театр и музыка «В концерте Г. Я. Заславского [в Блютнер-зале] 17-го марта примет участие пианист А. Арсеньев».	/	Арсеньев, А. Заславский, Г. Я.
1921 15 марта	Германия, Берлин	Руль № 99, с. 5	Театр и музыка [Анонс очередного «русского вторника», который состоится 15 марта.] «<...> в программе вечера участвуют: г-жа З. Г. Гетц-Ландау – пение, г. Розенблюм – скрипка, г. Розенцвейг – пение и г. Ленский – лезгинка».	/	Гетц-Ландау, З. Г. Ленский Розенблюм Розенцвейг

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 16 марта	Германия, Берлин	Руль № 100, с. 5	Театр и музыка. Молодой театр [Об открытии «Молодого театра».] «Большой успех у публики имеет безвкусный, претендующий на настроение “Последний аккорд”. Просто, но хорошо поставлен “Титулярный советник”; хороший звук дает г. Лидин, исполняющий романс Даргомыжского. Изящны, но затянuty по тексту и в темпе, мятевские “Чечеточки”. Красивы и оригинальны “Силуэты” в постановке г. Икара. Пластичен и выразителен “Умиравший лебедь” г. Икара».	Г. О.	Александровский Вронский Икар Кроль Лидин Лорк Меерсон Даргомыжский Лермонтов Толстой, Ал.
1921 17 марта	Германия, Берлин	Руль № 101, с. 2	«Силуэт убийцы» [О члене революционного совета Балтийского флота Алексее Баранове и его друге и секретаре матросе Школярове.] «В квартире директора Морского Корпуса, откуда вывезена и разграблена вся обстановка, кроме превосходного белого рояля, никого не прельстившего, в бывшей столовой, поместился член реввоенсовета Алексей Баранов со своим лучшим другом и секретарем матросом Школяровым – фаворитом Шаляпина и придворным певцом из Пролеткульта».	Вадим Белов	Баранов, Алексей Зеленый Зоф Наполеон Северянин, Игорь Трефолов Троцкий Флеровский Шаляпин Школяров Юденич
1921 17 марта	Германия, Берлин	Руль № 101, с. 4	Театр и музыка [Анонс концерта вокальной музыки А. Д. Александровича, который состоится 1 апреля. В программе – музыка русских композиторов 1820-1830-х годов (соло, дуэты и ансамбли с виолончелью).]	/	Александрович, А. Д. Алябьев Варламов Верстовский Вильгорский Гурилев

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 17 марта	Германия, Берлин	Руль № 101, с. 4	Театр и музыка [Анонс концерта 26 марта в Marmorsaal am Zoo. Вместе с певцом Ядловкером, певицей Сальватини и скрипачом Полякиным в нем примут участие Фритци Масари и Паленберг.] «Ядловкер, который перед своим отъездом в Америку в последний раз выступает перед берлинской публикой, исполнит арию Ленского и вместе с Сальватини – дуэт из оперы “Аида”».	/	Масари, Фритци Паленберг Полякин Сальватини Ядловкер Верди Чайковский
1921 18 марта	Германия, Берлин	Руль № 102, с. 5	Театр и музыка [Анонс 2-го вечера арий, романсов и дуэтов русской певицы А. Б. Рояк, который состоится 25 марта в Майстерзале.] «В программе концерта – ряд русских арий, романсов и дуэтов».	/	Рояк, А. Б.
1921 19 марта	Германия, Берлин	Руль № 103, с. 5	Театр и музыка. Концерт Г. Заславского [Рецензия на концерт Георгия Заславского в пользу военнопленных, состоявшийся в Blüthner-Saal 17 марта.] «Первое отделение, по болезни пианиста Арсеньева, который должен был выступить с концертом Листа, было посвящено симфонии Калинникова g-moll. Во втором исполнялась 4-ая симфония Чайковского».	В. Б.	Арсеньев, Заславский, Георгий Калинников Лист Чайковский
1921 19 марта	Германия, Берлин	Руль № 103, с. 5	Театр и музыка «Союзом Русских Увечных Воинов получено разрешение на въезд в Берлин [из Праги] артистки оперы Зимина г-жи Вирен-Рейман, специально приезжающей для участия в концерте, устраиваемом союзом 28 числа в Филармонии».	/	Вирен-Рейман Зимин
1921 19 марта	Германия, Берлин	Руль № 103, с. 5	Театр и музыка [О русском концерте, прошедшем 13 марта в лагере Вюндорф.]	/	Александрович, А. Д.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 20 марта	Германия, Берлин	Руль № 104, с. 4	[Объявление] [20 марта в Logenhaus (Joachimsthaler Str., 12-a) – грандиозный вечер-кабаре Г. В. Ратова. Среди участников – артист Королевской оперы Евгений Транский, у роля – Герман Кормэ и Миша Шполянский. В программе: пародии, имитации, гротески, шаржи.]	/	Вернер, Фриц Жерар, Ганс Зайцевы, братья Икар, Н. Ф. Кормэ, Герман Ратов, Г. В. Транский, Евгений Фусс, Курт Шлее, Герда Шполянский, Миша
1921 20 марта	Германия, Берлин	Руль № 104, с. 4	[Объявление] [22 марта в Blühtner-Saal (Lützowstrasse, 76) состоится концерт пианиста г. фон Шульман. В программе – произведения Скрябина.]	/	Шульман, фон Скрябин
1921 20 марта	Германия, Берлин	Руль № 104, с. 4	[Объявление] [Анонс концерта Ядловкера 26 марта. Организатором концерта назван Verband der Ostjuden in Deutschland.]	/	
1921 20 марта	Германия, Берлин	Руль № 104, с. 4	[Объявление] [Объявление о ежедневных спектаклях «Молодого театра». В программе: «Титулярный советник», отрывки из «Демона» и др.]	/	Икар, Н. Ф. Даргомьжский Рубинштейн, А. Г.

<i>Дата публикации</i>	<i>Страна и город</i>	<i>Орган прессы</i>	<i>Заглавие/информационный повод</i>	<i>Автор</i>	<i>Упомянутые имена</i>
1921 22 марта	Германия, Берлин	Руль № 105, с. 5	Театр и музыка. Концерты Мееровица и г-жи Гардеман-Бенгсон (Чайковский) [Рецензия на два концерта в Берлине, в которых исполнялась музыка Чайковского.] «За последнее время в программах берлинских концертов все чаще встречаются имена русских композиторов. На одной последней неделе в двух концертах исполнялись произведения Чайковского; в первом из них исполнила несколько романсов г-жа Несса Гердсман-Бенгсон, певица, обладающая мягким голосом с симпатичным тембром, но голосом малоподвижным и требующим обработки. Романсы Чайковского были спеты ею на русском языке, что, по-видимому, стесняло артистку <...>. Гораздо ближе певице Шуман, песня которого “Alte Laute” была спета ею тонко и продуманно. Второй концерт – и уже всецело посвященный Чайковскому, – состоялся под управлением Зельмана Мейровица [sic!] в Blühtner-Saal 20 марта; в программу его вошли 5-ая симфония, увертюра “1812 год”, тема с вариациями из 3-ей сюиты и сюита из балета “Щелкунчик”. <...> После увертюры “1812 год” публика троекратно вызвала дирижера <...>».	В. Б.	Гердсман-Бенгсон, Несса Мееровиц [Мейровиц], Зельман Чайковский Шуман
1921 22 марта	Германия, Берлин	Руль № 105, с. 5	Театр и музыка. [О программе прошедшего «вторника», в которой участвовали молодой пианист Хаин, певицы З. Г. Ландау-Гетц и К. Л. Истомина, скрипач Розенблюм, баритон Розенцвейг и др.]	/	Андреева, Л. В. Истомина, К. Л. Ландау-Гетц, З. Г. Ленский Розенблюм, Розенцвейг Ростковский, П. Д. Хаин

Дата публикации	Страна и город	Орган прессы	Заглавие/информационный повод	Автор	Упомянутые имена
1921 25 марта	Германия, Берлин	Руль № 108, с. 5	Театр и музыка. Концерт Г. фон Шульмана «Среди берлинской музыкальной жизни, кипучей, но не богатой отклонениями в сторону новых течений, появился смельчак, посвятивший целый вечер Скрябину. <...> Концерт свой, согласно трем периодам творчества Скрябина, пианист разделил на три отделения, из коих каждое заключало в себе несколько мелких произведений и завершалось сонатой. <...> Не обладая ни блестящей техникой, ни обаянием звука, ни глубиной концепции, Ганс фон Шульман является однако одним из тех редких исполнителей, для которых эстрада служит местом для проповеди <...>. Наиболее удалось пианисту самое, казалось бы, трудное отделение программы, а именно третья, и глубокий мистицизм 7-ой сонаты ему, по-видимому, сродни. Мелкие же произведения, как, например, “Поэма” ор. 32 или “Caresse Dansé” ор. 57 требуют совершенно иной окраски тона – которым, кроме самого творца их, быть может никто не обладал и обладать не будет. Публика, в начале концерта холодная и скупающая, к концу заметно оживилась и не хотела отпускать пианиста с эстрады, заставив его сыграть несколько номеров на “bis”, между прочим “Nocturne” для левой руки, весьма ему удавшийся».	В. Б.	Шульман, Ганс фон Скрябин
1921 27 марта	Германия, Берлин	Руль № 109, с. 5	Театр и музыка [Короткий отзыв о концерте певицы Рояк 26 марта в Meistersaal'e.]	/	Рояк, А. Б.
1921 27 марта	Германия, Берлин	Руль № 109, с. 5	Театр и музыка. [Анонс концерта, который состоится 28 марта в зале Филармонии. Участники – певцы А. Д. Александрович и Н. Р. Вирен и танцовщица Е. П. Эдуардова.] «Артистка б. императорских театров Е. П. Эдуардова исполнит “Русский танец” и “Испанский” из “Лебединого озера”».	/	Александрович, А. Д. Вирен, Н. Р. Эдуардова, Е. П. Глинка Мусоргский Римский-Корсаков Чайковский

Дата публикации	Страна и город	Орган прессы	Заглавие/информационный повод	Автор	Упомянутые имена
1921 27 марта	Германия, Берлин	Руль № 109, с. 5	Театр и музыка. [Анонс концерта памяти П. И. Чайковского под управлением 13-летнего дирижера Толи Фистуляри при участии большого симфонического оркестра Блютнера. В программе концерта 30 марта в зале Hochschule (Fasanenstrasse, 1): Симфония № 4, «Франческа да Римини» и увертюру к опере «Опричник».] «По пути в Берлин малолетний дирижер дал с большим успехом концерт в Бухаресте, где им была целиком проведена опера “Самсон и Далила”».	/	Фистуляри, Толя Сен-Санс Чайковский
1921 30 марта	Германия, Берлин	Руль № 110, с. 5	Театр и музыка [О приезде в Берлин из Петрограда пианиста Петра Сироты. Он уезжает в Вену.]	/	Сирота, Петр
1921 30 марта	Германия, Берлин	Руль № 110, с. 5	Театр и музыка [Сообщение о концерте 29 марта в Roswitha-Saal большого балалаечного оркестра под управлением Михайловского.]	/	Михайловский
1921 31 марта	Германия, Берлин	Руль № 111, с. 5	Театр и музыка. [Анонс концерта А. Д. Александровича 1 апреля.] «Это не столько серьезный концерт, сколько вечер легкой музыки, но не той, от пошлости которой не знаешь куда и укрыться, но наоборот, чистой и милой, как чисты и милы пушкинские Татьяны и Ольги, окутанные звуками современного им музицирования. Это вечер салонной русской музыки первой половины прошлого столетия – Алябьев, Варламов, Гурилев, Верстовский, – то, в чем рос, к чему прислушивался и чему сначала подражал в своем творчестве гениальный мальчик Глинка. <...> Когда А. Д. Александрович <...> заинтересовал подобной программой А. И. Зилоти и выступил вместе с ним в одном из его абонементных концертов, то успех этого концерта превзошел всякие ожидания. Как публика, так и пресса удивлялись в один голос: “отчего этого мы никогда не слышим с эстрады? как хорошо!”».	/	Александрович, А. Д. Зилоти, А. И. Алябьев Варламов Верстовский Глинка Гурилев

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акопян Левон Оганесович,
доктор искусствоведения,
заведующий сектором
теории музыки Государственного
института искусствознания.
email: levonh451@yandex.ru

Антонян Жанна Григорьевна,
преподаватель Детской школы искусств
имени И. С. Козловского, Москва.
email: antonyan@yandex.ru

Бобрик Олеся Анатольевна,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
сектора теории музыки
Государственного института
искусствознания.
email: olesyabobrik@yandex.ru

Корабельникова Людмила Зиновьевна,
доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник
сектора истории музыки
Государственного института
искусствознания.
email: milakor2@yandex.ru

Кривицкая Евгения Давидовна,
доктор искусствоведения, профессор
Московской консерватории;
ведущий научный сотрудник
Государственного института
искусствознания; главный редактор
журнала «Музыкальная жизнь».
email: ekrivitskaia@gmail.com

Лащенко Светлана Константиновна,
доктор искусствоведения,
заведующая сектором истории
музыки Государственного института
искусствознания.
email: vreikh@mail.ru

**Лебедева-Емелина
Антонина Викторовна**,
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник сектора
истории музыки Государственного
института искусствознания.
email: lebedeva-emelina@list.ru

Миллер Торнтон,
доктор философии по специальности
«музыковедение», Университет
штата Иллинойс, Урбана-Шампейн;
приглашенный преподаватель
Университета Брэдли, Пеория, Иллинойс.
email: ftmille2@gmail.com

Сербин Павел Георгиевич,
художественный руководитель оркестра
Pratum Integrum (Москва, Шопрон).
e-mail: serbincello@mail.ru

Смирнов Аскольд Владиславович,
ассистент кафедры судебной медицины
Медицинского института ГБОУ ВПО
«Российский университет дружбы
народов» Министерства образования
Российской Федерации, Москва.
e-mail: ascold20@yandex.ru

Юэлл Филип,
доктор философии по специальности
«теория музыки», Йельский университет;
адъюнкт-профессор теории музыки,
Хантер-колледж и магистратура
Нью-Йоркского университета.
e-mail: philipaewell@gmail.com

ABOUT THE AUTHORS

Antonyan, Zhanna Grigor'evna,
teacher at the I. S. Kozlovsky
Children's School of Arts, Moscow.
email: antonyan@yandex.ru

Bobrik, Olesya Anatol'yevna,
PhD (Art History), senior researcher
at the Department of Music Theory,
State Institute for Art Studies.
email: olesyabobrik@yandex.ru

Ewell, Philip,
PhD in Music Theory, Yale University;
Associate Professor of Music Theory,
Hunter College and the CUNY Graduate
Center, New York.
e-mail: philipaewell@gmail.com

**Hakobian (Akopyan),
Levon Oganosovich**,
Doctor of Science (Art History),
head of the Department of Music Theory,
State Institute for Art Studies.
email: levonh451@yandex.ru

Korabel'nikova, Lyudmila Zinov'evna,
Doctor of Science (Art History), research
leader at the Department of Music History,
State Institute for Art Studies.
email: milakor2@yandex.ru

Krivitskaya, Evgeniya Davidovna,
Doctor of Science (Art History),
professor of the Moscow Conservatoire;
leading researcher at the Department
of Music Theory, State Institute for
Art Studies; chief editor of the journal
Muzikal'naya Zhizn' ('Musical Life').
email: ekrivitskaia@gmail.com

Lashchenko, Svetlana Konstantinovna,
Doctor of Science (Art History),
head of the Department of Music History,
State Institute for Art Studies.
email: vreikh@mail.ru

Lebedeva-Emelina, Antonina Viktorovna,
Doctor of Science (Art History),
leading researcher
at the Department of Music History,
State Institute for Art Studies.
email: lebedeva-emelina@list.ru

Miller, Thornton,
PhD in Musicology, University
of Illinois at Urbana-Champaign;
Visiting Assistant Lecturer,
Bradley University, Peoria, Illinois.
email: ftmille2@gmail.com

Serbin, Pavel Georgievich,
artistic director of the Pratum Integrum
orchestra (Moscow and Sopron).
e-mail: serbincello@mail.ru

Smirnov, Askold Vyacheslavovich,
teaching assistant, Department
of Forensic Medicine,
Medical Faculty, People's Friendship
University of Russia, Moscow.
e-mail: ascold20@yandex.ru