



научный
ВЕСТНИК | 2017
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

4 (31)

nauchnyi
vestnik | 2017
MOSKOVSKOI
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

4 (31)

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Главный редактор

К. В. Зенкин — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

Ответственный редактор

М. Л. Насонова — канд. искусствоведения (Москва)

Редакционный совет

И. А. Барсова — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

Е. Н. Дулова — д-р искусствоведения, профессор (Минск)

М. В. Есипова — канд. искусствоведения (Москва)

Х. фон Лёш — д-р, профессор (Берлин)

Т. И. Науменко — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

А. А. Панов — д-р искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)

Е. Д. Резников — д-р, почетный профессор (Париж)

С. И. Савенко — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

М. А. Сапонов — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

А. С. Соколов — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

И. Стоянова — д-р, профессор (Париж)

Е. Б. Трёмбовельский — д-р искусствоведения, профессор (Воронеж)

В. П. Чинаев — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

В. Н. Юнусова — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

Редакционная коллегия:

Ю. С. Бочаров — д-р искусствоведения (Москва)

Н. А. Брагинская — канд. искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)

К. Галотти — д-р, профессор (Салерно)

Н. Н. Гилярова — канд. искусствоведения, профессор (Москва)

М. Г. Долгушина — д-р искусствоведения, профессор (Вологда)

В. Р. Дулат-Алеев — д-р искусствоведения, профессор (Казань)

П. Зук — доктор, ассоц. профессор (Дарем)

А. Г. Коробова — д-р искусствоведения, профессор (Екатеринбург)

С. Н. Лебедев — канд. искусствоведения, доцент (Москва)

А. М. Лесовиченко — д-р культурологии, канд. искусствоведения, профессор (Новосибирск)

О. В. Лосева — д-р искусствоведения, доцент (Москва)

Г. И. Лыжов — канд. искусствоведения, доцент (Москва)

Е. В. Ровенко — канд. искусствоведения, доцент (Москва)

Я. И. Тимофеев — канд. искусствоведения (Москва)

Ф. Юэлл — д-р, ассоц. профессор (Нью-Йорк)

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

4 (31) 2017

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям

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

Издается при поддержке концерна



Редакторы:

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

Корректор:

К. Н. Рычков

Верстка и нотная графика:

М. М. Иглицкий

Макет:

А. Н. Панов

Дизайн обложки:

М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов

Адрес редакции:

125009, Москва,

ул. Большая Никитская, д. 13/6

Тел.: +7(495)629–41–43

E-mail: journal@mosconsrv.ru

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

Founder and Publisher:
Moscow Conservatory

Editor-in-Chief

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

Senior Editor:

Marina L. Nassonova— Ph. D. (Moscow)

Editorial Council

Inna A. Barsova— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Vladimir P. Chinayev— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Catherine N. Doulova— Doctor of Fine Arts, Professor (Minsk)

Margarita V. Esipova— Ph. D. (Moscow)

Heinz von Loesch— Doctor of Fine Arts, Professor (Berlin)

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

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

Igor Reznikoff— Ph. D., Professor Émérite (Paris)

Mikhail A. Saponov— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

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

Alexander S. Sokolov— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Ivanka Stoianova— Ph. D., Professor (Paris)

Evgeny B. Trembovelsky— Doctor of Fine Arts, Professor (Voronezh)

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

Editorial Board

Yury S. Bocharov— Doctor of Fine Arts (Moscow)

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

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

Vadim H. Dulat-Aleev— Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

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

Catello Gallotti— Ph. D., Professor (Salerno)

Natalia N. Ghilyarova— Ph. D., Professor (Moscow)

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

Sergey N. Lebedev— Ph. D., Assoc. Professor (Moscow)

Andrey M. Lesovichenko— Doctor of Culturology, Ph. D. in Art History,
 Professor (Novosibirsk)

Olga V. Loseva— Doctor of Fine Arts, Associate Professor (Moscow)

Grigory I. Lyzhov— Ph. D., Associate Professor (Moscow)

Elena V. Rovenko— Ph. D., Associate Professor (Moscow)

Yaroslav I. Timofeev— Ph. D. (Moscow)

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

journal
 OF MOSCOW
 CONSERVATORY

4 (31) 2017

Quarterly

Founded: 2010

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

Published with the support of



Editors:

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

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Mikhail M. Iglitsky

Layout:

Alexander N. Panov

Cover design:

Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov

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

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

ЮБИЛЕИ 2017 ГОДА:

К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

- 8 **Лариса Кириллина.** К истории первого исполнения «Орфея» Монтеверди в России

К 500-ЛЕТИЮ РЕФОРМАЦИИ

- 52 **Денис Ломтев.** Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

- 92 **Екатерина Власова.** Н. Я. Мясковский в переписке с Б. В. Асафьевым

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 108 **Юлия Москва.** Григорианская семиология как инструмент модальной идентификации ранней и ренессансной полифонии

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

- 122 **Марина Карасева.** Новые методические возможности использования современных электронных устройств на занятиях по музыкально-теоретическим предметам

ИЗ РАБОТ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

- 148 **Кристина Агаронян.** Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

- 178 **Светлана Зверева.** Духовная музыка в СССР и в русском зарубежье в двадцатые и тридцатые годы
- 200 **Екатерина Окунева.** Струнное трио Ефима Голышева в контексте идей раннего сериализма

РЕЦЕНЗИИ

- 216 **Левон Акопян.** Рецензия на книгу: *Амрахова А.* Современная музыкальная культура в поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. 302 с.
- 218 Об авторах
- 224 Указатель публикаций в журнале «Научный вестник Московской консерватории» за 2017 год
- 226 Article Index (2017, Issues 1–4)
- 228 Информация для авторов
- 230 To the Authors

CONTENTS

ANNIVERSARIES OF THE YEAR 2017:

CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)

- 8 **Larissa Kirillina.** Notes on the History of the First Russian Performance of Monteverdi's "Orfeo"

REFORMATION 500TH ANNIVERSARY

- 52 **Denis Lomtev.** Gottfried Heinrich Stölzel's Sacred Cantatas in the Music Collection of the Dukes of Saxe-Gotha-Altenburg

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

- 92 **Ekaterina Vlasova.** N. Ya. Myaskovsky as He is Portrayed in His Correspondence with B. V. Asafiev

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

- 108 **Julia Moskva.** Gregorian Semiology as a Method of Modal Identification in Early and Renaissance Polyphony

MUSIC PEDAGOGY

- 122 **Marina Karaseva.** Innovative Methodological Ways of Using Modern Electronic Devices for the Purpose of Ear Training and Music Fundamentals

ARTICLES OF YOUNG MUSICOLOGISTS

- 148 **Kristina Agaronian.** The Sacrifice of Isaac in the Music of Britten and Stravinsky: Hidden Rivalry and Creative Polemics

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

- 178 **Svetlana Zvereva.** Sacred Music in the USSR and the Russia Abroad in the 1920s and 1930s
- 200 **Ekaterina Okuneva.** String Trio of Yefim Golyshev in the Context of the Ideas of Early Integral Serialism

REVIEWS

- 216 **Levon Akopian.** Book review: *Amrakhova A.* Modern Musical Culture in Search of Self-Determination. Moscow: Kompositor, 2017. 302 p

218 Contributors to This Issue

226 Article Index (2017, Issues 1–4)

230 To the Authors

КИРИЛЛИНА ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА*larissa_kir@mail.ru*

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

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

Ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий пер., д. 5

LARISSA V. KIRILLINA*larissa_kir@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of Subdepartment Western European Music of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

Leading Researcher of the Classical Western Art Department of the State Institute of Art Studies

5, Kositskiy Ln.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**К истории первого исполнения «Орфея» Монтеверди в России**

В статье освещается история первого концертного исполнения в России оперы Монтеверди «Орфей», состоявшегося 5 декабря 1928 года в Ленинградской филармонии. Публикуются архивные документы (в частности, переписка Б. В. Асафьева и Дж. Ф. Малипьеро), приводятся имена и биографии участников концерта, отзывы в ленинградской прессе. Несмотря на очевидные изъяны исполнения, отмеченные критиками, оно стало исторической вехой в освоении отечественными музыкантами творчества Монтеверди и его современников.

Ключевые слова: Монтеверди, «Орфей», Асафьев, Малипьеро, Дранишников, Ленинградская филармония, Кузмин, Преображенская

ABSTRACT**Notes on the History of the First Russian Performance of Monteverdi's "Orfeo"**

The story of the first Russian concert performance of the opera *Orfeo* by Monteverdi, on 5 December 1928 at the Leningrad Philharmonic, is based on some archival documents (in particular, the correspondence of Boris Assafiev and Gian Francesco Malipiero), biographies of the performers and reviews in the Leningrad press. Despite the obvious weaknesses of execution noted by contemporary critics, it became a milestone in the reception of the works of Monteverdi and his contemporaries in Russia.

Keywords: Monteverdi, *Orfeo*, Assafiev, Malipiero, Dranishnikov, Leningrad Philharmonic, Kuzmin, Preobrazhenskaya

ЮБИЛЕИ 2017 ГОДА: К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

Лариса Кириллина

К ИСТОРИИ ПЕРВОГО ИСПОЛНЕНИЯ «ОРФЕЯ» МОНТЕВЕРДИ В РОССИИ

Имя Клаудио Монтеверди было хорошо известно просвещенным русским музыкантам XIX и начала XX века. Оно упоминалось во всех издававшихся тогда книгах по истории западноевропейской музыки, как переведенных с иностранных языков, так и написанных отечественными авторами. Однако музыка Монтеверди почти не звучала ни в дореволюционной России, ни после 1917 года. Искусство раннего итальянского барокко требовало особого исполнительского подхода, которого нельзя было ожидать от сколь угодно талантливых музыкантов, воспитанных в других традициях. Поэтому совершенно особое значение имело первое в России концертное исполнение «Орфея» Монтеверди, состоявшееся 5 декабря 1928 года в Ленинградской государственной академической филармонии.

Путь к «ОРФЕЮ»

В самой Италии возрождение старинного репертуара происходило очень постепенно и далеко не просто. Всякому, кто пытался вернуть в музыкальный обиход шедевры Монтеверди и его современников, приходилось действовать на свой страх и риск. Исполнения раннебарочных опер в первой трети XX века были единичными и всегда экспериментальными.

Страстным энтузиастом изучения и возрождения старинной музыки в Италии был выдающийся композитор Джан Франческо Малипьеро (1882–1973), принадлежавший к знатной венецианской семье и обладавший как музыкальным, так и литературным дарованием.

Малипьеро по собственной инициативе стал редактором полного собрания сочинений Монтеверди в 17 томах, вышедшего в свет в 1922–1942 годах. Первый том (Первую книгу мадригалов) Малипьеро напечатал за свой



Ил. 1. Джан Франческо Малипьеро (1917)

Фотопортрет из собрания Научно-музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

счет; все последующие тома публиковались под эгидой Universal Edition в Вене. «Орфей» появился в составе этого собрания лишь в 1930 году. Независимо от венского собрания в 1923 году Малипьеро выпустил в свет «Орфея» в лондонском музыкальном издательстве «Честер» (Chester). Титульный лист был стилизован под первое издание «Орфея», однако нотный текст воспроизводился в современной транскрипции, представляя собой клавираусцуг с добавленными в некоторых местах дополнительными партиями солирующих инструментов.

Необходимо напомнить, что существовали два прижизненных аутентичных издания партитуры «Орфея», напечатанные в Венеции в 1609 и 1615 годах. Но спустя три века мало кто из обычных музыкантов, певцов или инструменталистов, мог разобраться, как следует их читать и исполнять. Вопросы возникали на каждом шагу и касались всего: правильного понимания нотного текста, названий инструментов, расшифровок *basso*



Ил. 2. Титульный лист «Орфея» в редакции Малипьеро (Лондон, изд-во «Честер»)

Экземпляр из Отдела нотных изданий и звукозаписей РГБ

continuo, правил исполнения речитативов и украшений в вокальных партиях. Огромный разрыв между музыкальной практикой раннего барокко и начала XX века неизбежно вел к адаптациям и вольным переложениям. Они-то и были распространены в Европе до появления изданий Малипьеро.

Первой «ласточкой» пробудившегося интереса к оперному творчеству Монтеверди стала изданная в 1881 году в Германии партитура «Орфея» в редакции известного музыковеда Роберта Эйтнера (Eitner, 1823–1905). Эйтнер ориентировался скорее на исследователей старинной музыки — историков и студентов, нежели на потенциальных исполнителей. Вероятно, в конце XIX века никто еще не предполагал, что этот материал может представлять какой-либо практический интерес. Поскольку Эйтнер был первопроходцем, то его издание оказалось не свободным от разного рода ошибок и в дальнейшем вышло из оборота.

В начале 1905 года сильно сокращенную версию «Орфея» опубликовал в Париже с французским текстом Венсан д'Энди, и эта версия прозвучала в концертном исполнении в возглавлявшейся им академии Schola Cantorum 25 февраля 1904 года. Дата премьеры фигурирует на титульном листе издания клавира, причем приводятся также имена первых исполнителей.

В Италии «Орфей» также был представлен поначалу лишь в концертном варианте. Это произошло 30 ноября 1909 года в Милане, в консерватории имени Джузеппе Верди. Исполнительскую версию оперы осуществил композитор Джакомо Орефиче (1865–1922); соответствующий клавир был издан в том же году в Милане Итальянским обществом друзей музыки. В этой публикации факсимильно воспроизводились некоторые страницы печатной партитуры 1609 года, так что в ряде случаев можно было сравнить подлинник и его современную расшифровку. Орефиче, как и д'Энди, сократил немалую часть оперы, сделав купюры в первом и третьем актах и полностью изъяв пятый. Однако этот вариант оказался все-таки полнее варианта д'Энди. При этом Орефиче внес в партитуру собственные инструментальные интерлюдии и сильно изменил фактуру сопровождения в некоторых сольных номерах. Оркестровка в его версии также была рассчитана на романтический оркестр, что плохо увязывалось со стилем Монтеверди, но было привычным для слуха итальянской публики. С версией Орефиче в 1910 году смогли познакомиться жители Мантуи — города, в котором «Орфей» появился на свет, а затем и других городов Италии. Позднее она звучала и за океаном, в США и в Латинской Америке.

Как ни странно, первая сценическая постановка «Орфея» была осуществлена не в Италии, а в Германии. 8 июня 1913 года опера Монтеверди в сильно сокращенном варианте и в немецком переводе была поставлена в городском театре Бреслау (ныне Вроцлав, Польша). Автором музыкальной обработки стал Ханс Эрдман-Гуккель, фигурировавший на афише под псевдонимом Отто Эрхардт. Десять лет спустя «Орфей» привлек к себе внимание Карла Орфа, который в 1923 году обнародовал собственную версию клавира — кое в чем близкую принципам Малипьеро, но гораздо более

ориентированную на стиль и театральные принципы самого Орфа. Текст на немецком языке представлял собой весьма свободный перевод, выполненный Доротеей Гюнтер. Клавиры вышли в свет в издательстве «Сыновья Б. Шотта», а премьера спектакля состоялась 25 марта 1925 года в Мангейме. Орф еще трижды перерабатывал партитуру, в 1929 и в 1939 годах, все дальше отходя от оригинала. Премьера окончательной версии состоялась в Дрездене 4 октября 1940 года под управлением Карла Бема вместе с кантатой Орфа «Carmina Burana» [24, 91]¹.

Желание обратиться к ранним итальянским музыкальным драмам возникло в начале 1900-х годов и в России. Во многом оно было связано с художественными устремлениями предыдущей эпохи — Серебряного века. Несмотря на расхождения во взглядах и стилях, творцы этой культуры декларировали возвращение к «вечным» сюжетам, расцвет самых разных направлений в театре, литературе, изобразительном искусстве, постоянный поиск новых форм, которые нередко апеллировали к старине или даже к архаике. Просуществовавший в Петербурге всего два сезона (1907–1908 и 1911–1912) Старинный театр, созданный Н. Н. Евреиновым и Н. В. Остен-Дризенем при активном участии художников из объединения «Мир искусства» и содействии ряда поэтов (в том числе А. А. Блока), ставил своей целью познакомить столичную публику с самыми выдающимися явлениями средневекового, ренессансного и раннебарочного западноевропейского театра — мираклями XII–XIII веков, малоизвестными пьесами Сервантеса, Лопе де Веги, Тирсо де Молины и т. д. Евреинов сам был музыкантом — он учился в консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова. Музыкальное оформление не претендовало на полную историческую достоверность, но создатели спектаклей пытались максимально к ней приблизиться. Свидетель этой работы, музыкальный и театральный критик Эдуард Александрович Старк (1874–1942), писал:

Высшее руководство в этом вопросе принадлежало композитору А. К. Глазунову и профессору С.-Петербургской Консерватории А. А. Саккетти², а самое сочинение музыки выпало на долю молодого московского композитора И. А. Сац. Задача была чрезвычайно трудная. К литургической драме «Три волхва» музыка сохранилась. К «Лицедейству о Робене и Марион» также. Но этого было мало. Н. Н. Евреинову удалось найти в Императорской Публичной библиотеке немецкую книжку, специально трактовующую об инструментовке музыки к «Робену», а И. А. Сац в свою очередь нашел в Москве другие материалы, и таким образом ему удалось восстановить гармонизацию и переложить музыку на инструменты того времени: роты, псалтири, гамбы, органистры и специальные ударные. Много труда потребовалось также для того, чтобы отыскать в старых

¹ В 1972 году звукозаписывающая фирма Arts Archives выпустила в свет диск с записью последней редакции «Орфея», авторизованной Орфом; партию главного героя исполнил бас-баритон Герман Прей.

² Подразумевается Ливерий Антонович Саккетти (1852–1916), инициалы которого на титульных листах некоторых изданий значились как «А. А.» (см., в частности: [17]).

песнопениях XII-го века хор, который должны были петь ангелы в «Действе о Теофиле», а особенно мотив мрачного пения флагеллантов в «Трех волхвах». И. А. Сац справился со своей задачей блестяще, дав чрезвычайно характерную музыку, строго отвечающую внутреннему содержанию тех моментов игры, которые обрисовывались на музыкальном фоне ([19, 14]; *орфография источника сохранена*).

Попутно в России развивалось творческое освоение и воскрешение древнегреческого театра, поэтика которого сильно расходилась с популярными тогда театральными направлениями — как с поэтическим символизмом «декадентского» толка, так и с психологическим реализмом К. С. Станиславского и актеров его школы. Рубеж XIX–XX веков и 1910-е годы стали кульминацией в развитии «русской античности»: появились блестящие филологические, исторические и археологические исследования, множество художественных произведений на мифологические темы, эксперименты с античными образами, жанрами и темами в современном искусстве, театральные постановки греческих трагедий. В частности, в Петербурге ставились «Ипполит» Еврипида (1902, режиссер Ю. Э. Озаровский), «Эдип в Колоне» Софокла (1904, тот же режиссер), «Антигона» Софокла (1906, режиссер А. А. Санин), а после революции — «Эдип-царь» Софокла (1918, режиссура Ю. М. Юрьева). Обновленный «Эдип-царь» в режиссуре К. П. Хохлова был показан в 1925 году на сцене Большого драматического театра (подробнее см. в диссертации Ж. В. Якимовой: [22, 38–162]).

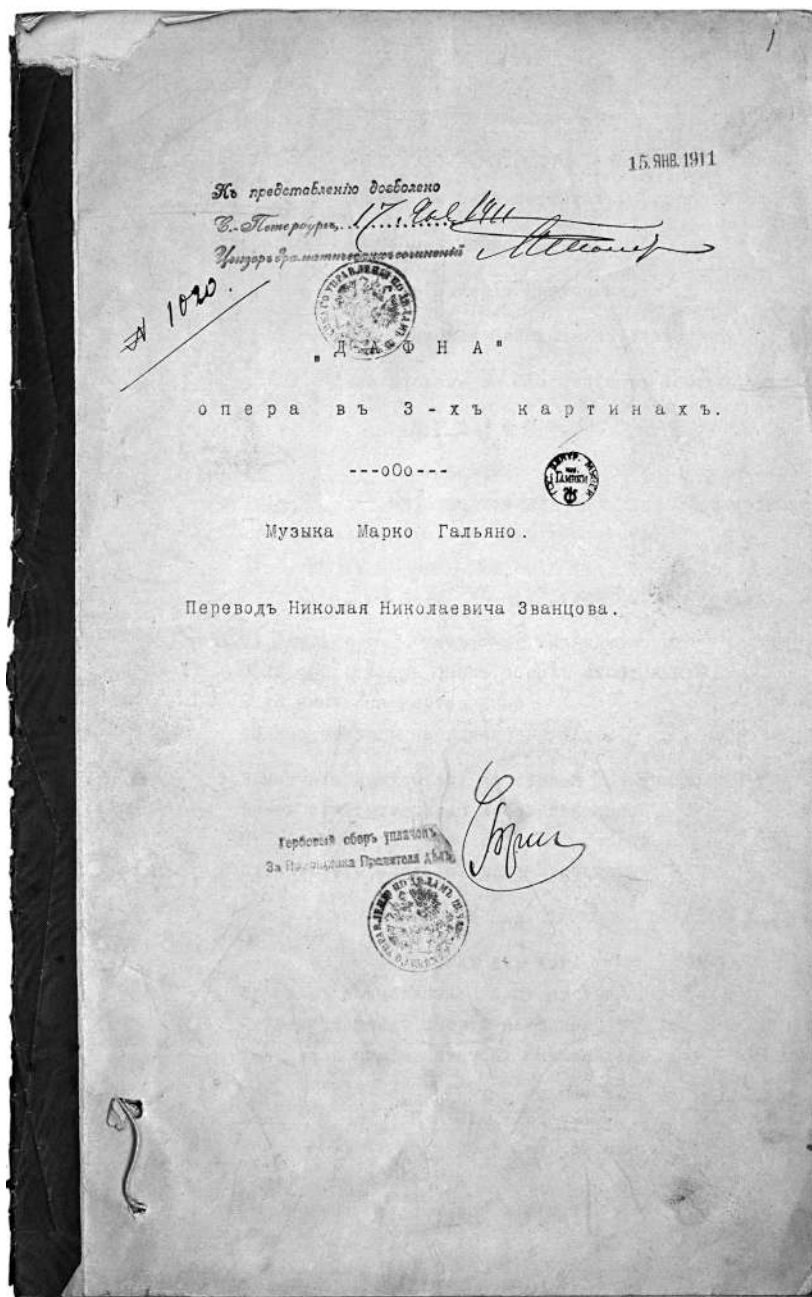
Оперный театр, отличавшийся гораздо большим консерватизмом, также не остался в стороне от этих тенденций обновления репертуара и стилистики постановок за счет обращения к наследию прошлого. В 1910 году на сцене Мариинского театра в Петербурге был поставлен выдающийся по своим художественным качествам спектакль по опере Кристофа Виллибальда Глюка «Орфей» в режиссуре В. Э. Мейерхольда, в декорациях А. Я. Головина, с хореографией М. М. Фокина и с Л. В. Собиновым в главной роли. Спектакль давался нечасто и прошел до 1913 года всего девять раз, однако остался в памяти всех, кто его видел, незабываемым воспоминанием (см.: [21]). Попытка возобновления этой постановки после революции в прежней режиссуре и декорациях, но с другим вокальным составом (партия Орфея, как и в редакции Берлиоза, была передана меццо-сопрано) оказалась во многих отношениях небезупречной (сошлемся на впечатления М. А. Кузмина: [10, 312–314]). Впрочем, «Орфей» Глюка принадлежал к хорошо известной классике и не требовал от музыкантов начала XX века освоения непривычного им стиля и привлечения раритетных инструментов. Неизбежное же продвижение вглубь веков, к истокам орфического сюжета в оперном искусстве поставило перед энтузиастами старинной музыки гораздо более трудные проблемы.

Интересно, что еще в 1911 году, на волне увлечения раритетами на античные темы, у двух известных певцов, супругов Званцевых, возникла идея исполнить самые ранние музыкальные драмы: «Эвридику» Якопо

Пери (1600) и «Дафну» Марко Гальяно (1608) — обе на тексты Оттавио Ринуччини. Баритон Николай Николаевич Званцев (настоящая фамилия Званцов; 1870–1925) работал тогда режиссером Мариинского театра в Петербурге и занимался в том числе переводами оперных либретто. Его жена, меццо-сопрано Вера Николаевна Петрова-Званцева (1875 или 1876–1944), выступала в различных театрах, а затем стала известным преподавателем вокального искусства. В фондах ВМОМК им. М. И. Глинки сохранились выполненные Н. Н. Званцевым переводы на русский язык «Дафны» и «Эвридики». Если «Эвридика» осталась в рукописи, то «Дафна» была распечатана на пишущей машинке и после уплаты гербового сбора представлена в цензурный комитет. На титульном листе сверху значится резолюция: «К представлению дозволено. Санкт-Петербург, 11 января 1911 года, цензор драматических сочинений [нрзб]».

Судя по этой формулировке, предполагалось сделать достоянием публики по меньшей мере «Дафну». Однако у нас нет сведений о том, что такое исполнение состоялось. Тем не менее, трудясь над эквиритмическим переводом, Званцев должен был чутко вслушиваться в музыку, созданную триста с лишним лет тому назад — попытка, достойная внимания и уважения.

Катастрофические события в истории России, произошедшие между 1914 годом и началом 1920-х годов, резко прервали естественное течение всех художественных процессов, начавшихся в первые полтора десятилетия века, но не до конца уничтожили сами эти процессы — по крайней мере, два из них, существенно важные для музыкальной культуры. Это курс на развитие новой музыки и включение России (а затем и Советского Союза) в общеевропейский контекст модернистических, в широком смысле, тенденций — и в чем-то противоположный, однако на самом деле тесно связанный с первым процесс освоения все более отдаленных во времени пластов старинной музыки. Как в Западной Европе, так и в послереволюционной России было немало музыкантов, деятельность которых охватывала оба направления. К «модернистам» (нередко в негативном контексте) современники относили, в частности, столь различных по стилю и духу композиторов, как Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Альфредо Казелла, Пауль Хиндемит. Все они в 1910–1920-х годах сочиняли произведения, крайне непривычные для публики и удостаивавшиеся иронических или нелестных отзывов в прессе. Одновременно все они хорошо знали музыкальные стили XVII–XVIII веков, использовали старинные формы и жанры в своем творчестве, а некоторые сами играли на инструментах с весьма почтенной историей (Казелла в юности выступал как клавесинист, Хиндемит играл на виоль д'амур, а Прокофьев учился в органном классе Петербургской консерватории). Так что не случайно «Орфеем» Монтеверди заинтересовались прежде всего композиторы, питавшие к этой музыке отнюдь не чисто театретический интерес.



Ил. 3. Титульный лист либретто «Дафны» в переводе Н. Н. Званцева (январь 1911)

ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 14, №66, л. 1

МАЛИПЬЕРО И АСАФЬЕВ

Два первых героя нашего очерка — Джан Франческо Малипьеро и Борис Владимирович Асафьев — были людьми энциклопедической эрудиции и разносторонних дарований. В 1920-е годы Малипьеро не только редактировал тома собрания сочинений Монтеверди, но и сам создал оперный триптих «Орфеиды» (*L'Orfeide*). Части триптиха были объединены символической фигурой Орфея, который, защищая истинное искусство, ведет войну с условными масками комедии *dell'arte* (в первой части) и с кукольным балаганом (в третьей части). Триптих, законченный в 1922 году, был поставлен в Дюссельдорфе в 1925 году. В Италии своеобразный музыкально-поэтический театр Малипьеро долгое время не находил понимания, в том числе в его родном городе, Венеции. Лишь вторая часть «Орфеид», «Семь песен», была исполнена в 1926 году в Турине и в 1929 году в Риме; целиком триптих прозвучал только в 1936 году во Флоренции. К форме оперного триптиха Малипьеро постоянно обращался на протяжении всей своей долгой творческой жизни, но сюжет, связанный с Орфеем, мог возникнуть у него не без влияния усердных занятий оперой Монтеверди.

Асафьев ярче всего проявил себя как композитор в 1930-е годы, и его музыка тех лет была далека от авангардных тенденций (наибольшую славу принесли ему, как мы знаем, балеты «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан»). Но с 1921 года он был активным участником Ассоциации современной музыки (АСМ) и ратовал за решительное обновление оперного и концертного репертуара путем исполнения самых ярких произведений новейшей зарубежной музыки и приглашения для гастролей в СССР выдающихся музыкантов. Перу Асафьева принадлежало множество аннотаций к программам концертов Ленинградской филармонии и АСМ, в которых звучала музыка современных зарубежных композиторов: Берга, Хиндемита, Риети, Казеллы и других. По сути, музыковед выступал здесь как просветитель и пропагандист новейших авторов и их произведений. Одновременно Асафьев преподавал историю и теорию музыки в Петербургской (позднее Ленинградской) консерватории, вел исследовательскую работу в Институте истории искусств, заведовал библиотекой Оперного (ныне Мариинского) театра и штудировал огромное количество памятников старинной музыки, хранившихся в различных библиотеках и архивах Петербурга.

В начале 1928 года у группы ленинградских музыкантов возникла идея исполнить «Орфея» Монтеверди, хотя бы в концертном варианте. По мнению П. В. Дмитриева, инициатором этого начинания мог быть дирижер Николай Андреевич Малько (1883–1961), который действительно способствовал значительному расширению круга авторов и произведений, звучавших в 1920-е годы в Ленинградской филармонии [6, 164]. Однако премьерой «Орфея» дирижировал не Малько, а Владимир Александрович Дранишников (1893–1939), который с 1925 года занимал пост главного



Ил. 4. В. А. Дранишников

Фотография из книги «Театр оперы и балета имени С. М. Кирова» (Л.: Музыка, 1976. С. 30)

дирижера ГАТОБ — Мариинского театра³. Дранишников, как и Асафьев, имел композиторское образование; он учился в Петербурге у А. К. Лядова и М. О. Штейнберга, то есть принадлежал к школе Римского-Корсакова.

Похоже, однако, что идея сыграть «Орфея» впервые возникла все-таки у Асафьева. Это явствует из его частично сохранившейся переписки с Малипьеро за 1928 год, которую автору настоящей статьи удалось выявить в архивах Москвы (ВМОМК им. М. И. Глинки и РГАЛИ) и Венеции (Фонд Джорджо Чини, Архив Малипьеро).

Письма эти никогда не публиковались и не привлекали внимания исследователей. Судя по датам и кругу упоминаемых в них вопросов, должны были существовать и другие документы подобного рода — в частности, некая переписка Дранишникова с венским издательством Universal Edition, а также письма Асафьева или кого-то из его коллег в издательство «Честер».

Поводом к началу контактов с Малипьеро послужила уже упомянутая труднодоступность нотного материала «Орфея». Ни один из опубликованных в начале XX века клавиров оперы не был пригоден для исполнительских целей. Только клави́р Малипьеро отличался полнотой и корректностью передачи нотного текста. Общаясь в 1920-е годы по линии АСМ с зарубежными коллегами и читая пока еще доступную в СССР иностранную прессу, Асафьев очевидно знал о работе Малипьеро над собранием сочинений Монтеверди, хотя лично с ним знаком не был.

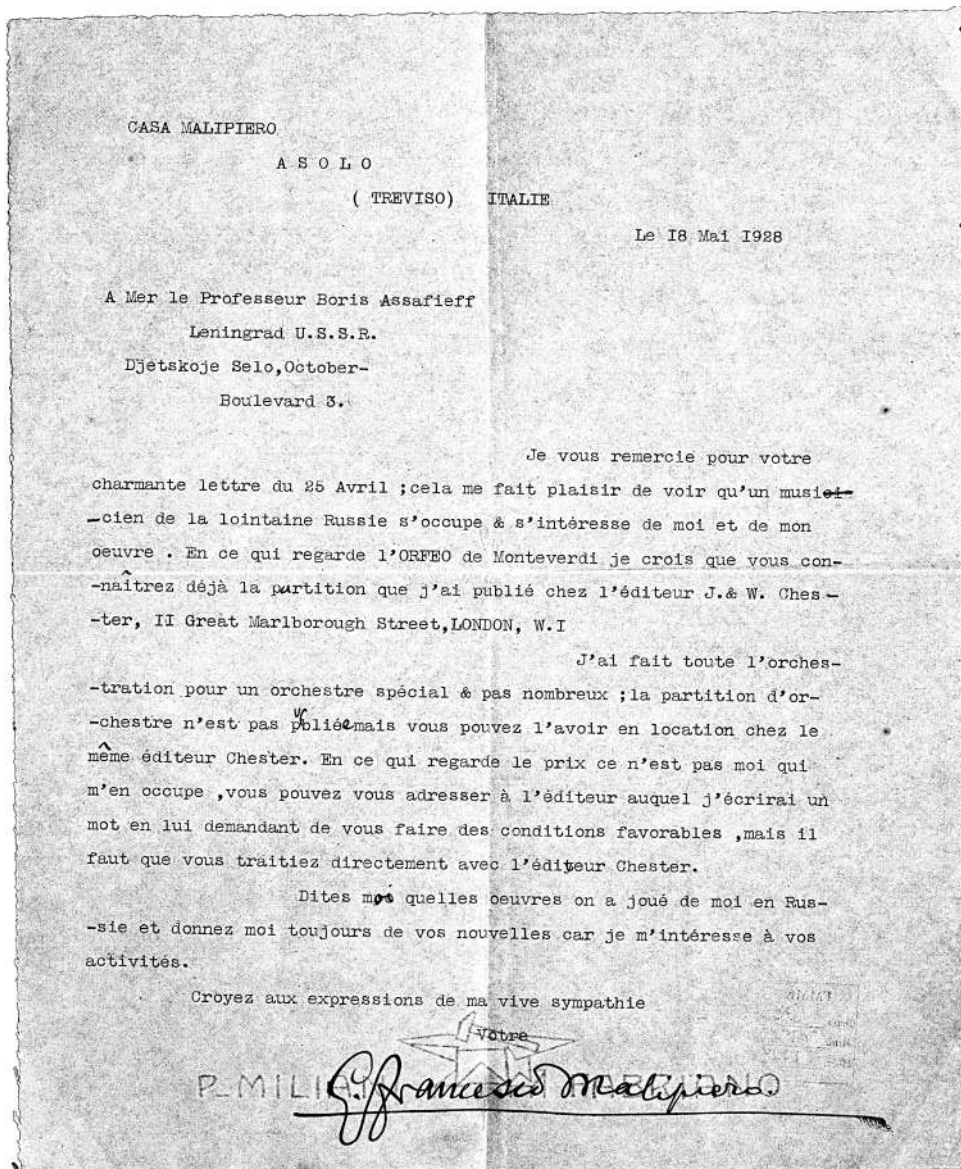
В Фонде Малипьеро, входящем в Фонд Джорджо Чини (Fondazione Giorgio Cini) в Венеции хранятся два письма Асафьева к Малипьеро. Их копии были любезно предоставлены нам сотрудником фонда, господином Франческо Рокка (Francisco Rocca)⁴. Вся переписка Асафьева и Малипьеро велась на французском языке, которым владели оба музыканта, причем Малипьеро намного свободнее, чем Асафьев (в текстах последнего немало помарок и исправлений).

Самое раннее из обнаруженных на сегодняшний день писем Малипьеро к Асафьеву датировано 18 мая 1928 года; оно хранится в Москве, в Музее имени М. И. Глинки (ВМОМК). В его тексте упомянуто предыдущее (вероятно, первое в этой цепочке) письмо Асафьева от 23 апреля, которое пока не найдено.

Письмо Малипьеро было напечатано на машинке; подпись сделана собственноручно. Поскольку текст читается ясно и не требует расшифровки, ограничимся переводом на русский язык.

³ Театр и город, в котором он находился, в течение XX века неоднократно меняли названия. Дабы избежать разнобоя при рассказе о деятельности театра в разные годы и громоздких аббревиатур, мы далее ограничимся краткими наименованиями: до 1917 и начиная с 1992 — Мариинский, в советский период — ГАТОБ.

⁴ Эти документы еще не каталогизированы должным образом и пока не имеют инвентарных номеров.



Ил. 5. Письмо Дж. Ф. Малипьеро к Б. В. Асафьеву от 18 мая 1928 года

ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 171, №610, л. 1

Азоло (Тревизо)
Италия

18 мая 1928

Господину профессору Борису Асафьеву
Ленинград, СССР,
Детское село, Октябрьский
бульвар, 3

Благодарю Вас за Ваше любезное письмо от 23 апреля; мне было приятно узнать, что музыкант из далекой России интересуется мною и моими сочинениями. Что касается «Орфея» Монтеверди, то Вам, вероятно, уже известно, что партитура была опубликована мною в издательстве «Дж. У. Честер», II Грейт Мальборо стрит, Лондон, W I.

Я сделал оркестровые редакции для камерного и для более многочисленного оркестра; оркестровая партитура не была напечатана, но Вы можете запросить ее в издательстве «Честер». Относительно цены я не могу дать Вам сведений; Вы можете обратиться к этому издателю, а я напишу несколько слов от себя, дабы он обеспечил Вам благоприятные условия. Однако необходимо, чтобы Вы напрямую связались с издательством Честер.

Сообщите мне, какие из моих произведений исполнялись в России, и постоянно держите меня в курсе новостей, поскольку мне интересно все, чем Вы занимаетесь.

Примите заверения в моей искренней симпатии,
Ваш *Дж. Франческо Малипьеро*.

Первое из сохранившихся писем Асафьева датировано 22 июня 1928 года. Оно было ответом на приведенное выше письмо Малипьеро от 18 мая.

Все эти даты позволяют судить о том, что идея исполнить «Орфея» в Ленинграде возникла уже весной 1928 года.

Prof. B. Assafieff.
Detskoye Selo
p. Leningrad
Oktjabrsky Boulevard d'Octobre.
Maison de Mme Novikoff.
U.S.S.R.
le 22/VI 1928

Проф. Б. Асафьев
Детское Село
под Ленинградом
Октябрьский бульвар
Дом г-жи Новиковой.
СССР
22/VI 1928

Cher Monsieur!
Je vous remerciè pour votre lettre du
18 Mai.

Милостивый государь!
Благодарю Вас за Ваше письмо от 18 мая.

Je connais la partition pour piano (l'Orfeo): cette partition est remarquable. Notre Philharmonie et mon ami, chef d'orchestre de l'Opéra Académique M. Dranichnikoff ont adressé ses lettres à l'éditeur d'Orfeo, et j'espère que la saison prochaine nous jouerons cette œuvre admirable.

Я знаком с фортепианным переложением партитуры («Орфея»): эта партитура изумительна⁵. Наша Филармония и мой друг, главный дирижер оркестра Академического оперного театра г-н Дранишников письменно обратились к издателю «Орфея», и я надеюсь, что в предстоящем сезоне мы исполним это восхитительное произведение.

Prof. B. Asafieff. 1
 Detskoje Selo
 p. Leningrad
 Gorky Boulevard d'Octobre.
 Maison de Mme Novikoff.
 U.S.S.R.
 Le 22/VI 1928
 Cher Monsieur!
 Je vous remercie pour votre lettre du 18 Mai.
 Je connais la partition pour piano (l'Opéra): cette
 partition est remarquable. Votre Philharmonie
 et mon ami, chef d'orchestre de l'Opéra Académique
 M. Dravitschnikoff ont adressé ses lettres à
 l'Institut d'Opéra, et j'espère que la suite
 prochaine nous jouera cette œuvre admirable.
 Vos et vos œuvres m'inspirent beaucoup d'inté-
 ret. Je connais aussi vos travaux ~~parmi~~ dans
 i Classici della Musica Italiana. On a joué
 de vos œuvres en Leningrad: Pause de
 silence (au printemps 1924) et Bispetti et
 Strambotti (1924). Quant à moi, je suis hono-
 rairement à l'Conservatoire d'Etat (histoire de

Ил. 6а, б. Письмо Б. В. Асафьева от 22 июня 1928 года
 Венеция, Фонд Джорджо Чини, Архив Малипьеро (без инв. номера)

25

le musique), ~~et directeur~~ ^{président} de la section des sciences
 musicales de l'Institut d'État ^{de} Histoire de l'Op.
 et ~~administrateur~~ ^{administrateur} de la Bibliothèque musicale
 de l'Opéra d'État. Je suis grand ami de la
 musique contemporaine, mais j'étudie ^{aussi} avec beau-
 coup d'intérêt les œuvres de compositeurs d'
 Italie qui ont visité la Russie pendant
 XVIII siècle et ont travaillé pour les Théâtres
 de la Cour (Araya etc.). Nous avons beaucoup
 de leurs partitions. J'aime l'Italie, son art
 et son musique. J'ai visité votre pays
 trois fois pendant 1911, 1913, 1914. La situation
 de Musicologia ^{en Italie} ~~Italienne~~ m'intéresse aussi
 que la musique italienne contemporaine.

Croyez aux expressions de ma vive
 sympathie

Notre Boris Asafieff

(Eug. Gleboff)

Vous et vos œuvres m'inspirez beaucoup d'intérêt, je connais aussi vos travaux pour I Classici della Musica Italiana.

On a joué de vos œuvres en Leningrad: Pause de silenzio (au [?] printemps 1927) et Rispetti e Strambotti (1924). Quant' à moi, je suis professeur à Conservatoire d'État (histoire de [2] la musique), et **directeur** président de la Section des Sciences musicales à l'Institut d'État de d'Histoire de l'Art et **bibliothécaire** administrateur de la Bibliothèque musicale de l'Opéra académique d'État. Je suis grand ami de la musique contemporaine, mais j'étudie aussi avec beaucoup d'intérêt les œuvres de compositeurs d'Italie qui ont visité la Russie pendant XVIII siècle et ont travaillé pour les Théâtres de la Cour (Araya etc.). Nous avons beaucoup de leurs partitions. J'aime l'Italie, son art et son musique. J'ai visité votre pays trois fois pendant 1911, 1913, 1914. La situation de Musicologie **Italienne** en Italie m'intéresse aussi que la musique italienne contemporaine.

Croyez aux expressions de ma vive Sympathi

Votre Boris
Assafieff
(Igor Gleboff)

Вы и Ваши сочинения вызывают у меня большой интерес, я знаком также с Вашими работами в серии «Классики итальянской музыки».

Ваши произведения исполнялись в Ленинграде: «Pause de silenzio» (весной 1927) и «Rispetti e Strambotti» (1924). Что касается меня, я профессор Государственной консерватории (история музыки) и **директор** президент секции Музыкальных наук в Государственном институте истории искусства, а также **библиотекарь** заведующий Музыкальной библиотекой Государственного академического оперного театра. Я большой друг современной музыки, но я также с большим интересом изучаю произведения итальянских композиторов, посещавших Россию в течение XVIII века и работавших для Придворных театров (Арайя и др.). У нас много таких партитур. Я люблю Италию, ее искусство и ее музыку. Я посещал вашу страну трижды в течение 1911, 1913, 1914 годов. Ситуация в итальянском музыковедении, как и современная итальянская музыка, очень меня интересуют.

Примите уверения в моей искренней симпатии

Ваш Борис
Асафьев
(Игорь Глебов)

Очевидно, Малипьеро вскоре ответил на это письмо. Поскольку, как можно заключить из дат других фрагментов переписки, почта из Ленинграда в Италию шла примерно десять дней, то ответ Малипьеро Асафьев должен был получить в первой декаде июля 1928 года. В этом ответе содержались некие важные советы, касавшиеся, вероятно, как вопросов приобретения нотного материала, так и сугубо исполнительских проблем. Малипьеро, как нетрудно понять из переписки, не имел возможности просто послать Асафьеву партитуру «Орфея» в своей редакции, потому что права на нее в тот момент принадлежали издательству «Честер». Но Малипьеро, отличавшийся поистине рыцарским благородством и бескорыстием, всегда

⁵ Речь здесь вряд ли могла идти о клавире, изданном Малипьеро в 1923 году. Вероятнее предположить знакомство Асафьева с другими редакциями, опубликованными ранее — д'Энди или Орефиче.

был рад помочь коллегам и активно включился в процесс подготовки русской премьеры «Орфея».

Следующее письмо Асафьева к Малипьеро, также хранящееся в Фонде Джорджо Чини в Венеции, показывает, насколько «темной» материей являлось в то время для музыкантов, воспитанных в классико-романтической традиции, исполнение произведений эпохи раннего барокко. Некоторые вопросы Асафьева, касающиеся голосовой диспозиции, ныне выглядят почти наивными, но необходимо учитывать, что в России (да и во всей Европе) тогда вообще не существовало традиции постановок столь старинных опер, а исторически информированное исполнительство делало лишь первые шаги.

Detskoye Selo
le 19 Juillet 1928
Cher Monsieur!

Je suis obligé de vous adresser encore une prière à propos de l'Orphée de Monteverdi. Vos conseils me seraient bien précieux, car je ne suis pas très sûr de la distribution des rôles. Quel est l'interprète d'Orphée? Il me semble que cela doit être une voix de femme, un mezzo-soprano vu contralto, n'est-ce pas? Si Orphée devait être un baritone, il faudrait supposer qu'un chanteur actuel surmonterait les difficultés des ornements dans la scène de l'enfer. Je prendre qu'une voix de femme étant plus souple le ferait bien mieux. Mais si Orphée est interprété par un mezzo, Apollon doit être aussi chanté par une femme, étant donné leur duo en cinquième acte. Ensuite je pense que Musica et Messagiera sont des sopranos, Euridyce et la Nymphé aussi, mais des sopranos plus légers, Speranza et Proserpina — des voix de contralto, n'est il pas vrai? Le reste est clair. Si cela ne vous ennuie pas, ayez, je vous prie, la grande bonté de me conseiller sur ce point là.

Детское Село
19 июля 1928
Милостивый государь!

Вынужден еще раз обратиться к Вам с просьбой относительно «Орфея» Монтеверди. Ваши советы были бы очень ценными для меня, поскольку я не очень уверен в правильности распределения ролей. Кем должен быть исполнитель партии Орфея? Мне кажется, что это должен быть женский голос, меццо-сопрано или контральто, не так ли? Если Орфей будет баритоном, то следует предположить, что нынешний исполнитель столкнется с трудными украшениями в сцене в преисподней. Мне кажется, что женский голос, будучи более гибким, справится с этим гораздо лучше. Но если Орфей будет исполняться меццо, то и Аполлона также следует поручить певице, учитывая их дуэт в пятом акте. Далее, я думаю, что Музыка и Вестница — обе сопрано, Эвридика и Нимфа — тоже, но сопрано более легкие, Надежда и Прозерпина — два контральто, ведь это верно? Остальное понятно. Если Вас не утомит моя просьба, то Вы окажете мне большую любезность, дав совет по этому вопросу.

À mon grand regret, la Philharmonie de Leningrad n'a pas encore reçu de réponse de l'édition Chester à propos de la partition et les parties. Cela serait bien triste, si mon projet d'exécution en concert de l'Orphée de Monteverdi chez nous ne pourra être réalisé à défaut du matériel.

Si je suis bientôt à Vienne*, je vous parlerai dans ma prochaine lettre de musique italienne qui m'intéresse à l'heure actuelle. Notre bibliothèque théâtrale possède une grande quantité de partitions des maîtres italiens ayant travaillé en Russie au XVIII^e siècle. Je les étudie beaucoup, mais nous manquons ici de matériaux et de [3] documentations indispensables à ses études*/.

Je vous prie, cher Monsieur, de recevoir l'expression des mes sentiments distingués.

Boris Assafieff
(Igor Glebow).

* Ecrivez-moi maintenant: pour Vienne, Universal Edition, Herrn Dzimitrovsky pour B. Assafieff

* A la restaurations de basso continuo etc.

К моему великому сожалению, Ленинградская филармония еще не получила ответ от издательства Честер по поводу партитуры и партий. Будет очень печально, если мой проект концертного исполнения «Орфея» Монтеверди не сможет быть осуществлен из-за отсутствия материалов.

Если я вскоре окажусь в Вене*, я в ближайшем письме сообщу Вам, что из итальянской музыки меня интересует в настоящее время. Наша театральная библиотека располагает большим количеством партитур итальянских мастеров, работавших в России в XVIII^e веке. Я много их штудировал, но у нас не хватает материалов и документов, необходимых для их разучивания*.

Примите, милостивый государь, уверения в моих самых почтительных чувствах.

Борис Асафьев
(Игорь Глебов)

* Пишите мне по адресу: Вена, Universal Edition, господину Дзимитровскому для Б. Асафьева⁶

* По реконструкции партии басса континуо и т. д.

В этом письме затронуто множество самых разных вопросов. Наиболее интересны из них, конечно, сугубо музыкальные, касающиеся вокальной диспозиции и исполнительских проблем. Асафьев, очевидно, стремился воплотить исполнительскую версию «Орфея» в сопровождении камерного оркестра. Последняя так и осталась неопубликованной, однако именно ее в итоге все-таки получили инициаторы ленинградской премьеры [25; 37; 387]. Как явствует из дальнейшей переписки с Асафьевым, Малипьеро также обращался в издательство «Честер», прося посодействовать премьере «Орфея» в России. Вероятно, его ходатайство увенчалось успехом.

Показательно, что в процитированном письме Асафьев прямо говорит о всем начинании — «мой проект» и подходит к распределению голосов по партиям так, как если бы он лично распоряжался солистами. Скорее

⁶ Абрам Исакович Дзимитровский (ок. 1875, Лида, ныне в Белоруссии — после 1940, США) — выходец из Российской империи, сотрудник издательства Universal Edition, очень много сделавший для пропаганды и публикации музыки русских и советских композиторов за рубежом. Подробнее о нем см.: [3, 82–89].

Deddinge Solo. 3
le 19 juillet 1928

Cher Monsieur!

Je suis obligé de vous adresser encore une prière à propos de l'Orphée de Monteverdi. Vos conseils me seraient bien précieux, car je ne suis pas très sûr de la distribution des rôles. Quel est l'interprète d'Orphée? Il me semble que cela doit être une voix de femme, un mezzo-soprano ou contralto, n'est ce pas? Si Orphée devait être un baritone, il faudrait supposer qu'un chanteur actuel surmonterait les difficultés des ornements dans la scène de l'enfer. Je pense qu'une voix de femme étant plus souple le ferait bien mieux. Mais si Orphée est interprété par un mezzo, Apollon doit être aussi chanté par une femme, étant donné le duo en cinquième acte. Ensuite je pense que Manticia et Messagiera sont des sopranos, Eurydice et la Nymphe aussi, mais

Ил. 7а, б, в. Письмо Б. В. Асафьева от 19 июля 1928 г.

Dettinge Solo. 3
le 19 juillet 1928

Cher Monsieur!

Je suis obligé de vous adresser encore une prière à propos de l'Orphée de Monteverdi. Vos conseils me seraient bien précieux, car je ne suis pas très sûr de la distribution des rôles. Quel est l'interprète d'Orphée? Il me semble que cela doit être une voix de femme, un mezzo-soprano ou contralto, n'est ce pas? Si Orphée devait être un baritone, il faudrait supposer qu'un chanteur actuel surmonterait les difficultés des ornements dans la scène de l'enfer. Je pense qu'une voix de femme étant plus souple, le ferait bien mieux. Mais si Orphée est interprété par un mezzo, Apollon doit être aussi chanté par une femme, étant donné l'aria duo en cinquième acte. Ensuite je pense que Maudica et Messagiera sont des sopranos, Eurydice et la Nymphe aussi, mais

5

documentations indispensables à ces études.²¹
Je vous prie, cher Mordians, de recevoir
l'expression de mes sentiments distingués.

Boris Assafreff
(Signé G. G. G.)

* A la restauration de basso continuo
etc.

всего, авторитет Асафьева как выдающегося музыковеда, знакомого со многими старинными партитурами, был настолько значителен, что его мнение могло оказаться решающим, особенно со ссылками на суждения Малипьеро — крупнейшего на тот день специалиста по Монтеверди. Дранишников специализировался все-таки преимущественно на современной музыке, а не на старинной. Именно он дирижировал ленинградскими премьерами опер «Дальний звон» Франца Шрекера (1925), «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева (1926), «Воццек» Берга (1927).

Но из письма Асафьева видно, что и для него предстоящее исполнение «Орфея» выглядело загадкой со многими неизвестными. Следовало учитывать не только легкость или трудность партий для соответствующего голоса, но и звуковой баланс в целом. Выбор на главную роль певицы (меццо-сопрано) или певца (баритона) влек за собой перестановки во всей вокальной диспозиции. В оригинальной партитуре Монтеверди партия Орфея нотирована в теноровом ключе, что однозначно указывает на исполнителя-мужчину (считается, что им был Франческо Рази). В версии д'Энди партию Орфея пел тенор, в версии Карла Орфа — баритон. Однако в этих версиях среди действующих лиц не было Аполлона, дуэт с которым Асафьев хотел сохранить. И здесь нужно было использовать два однородных голоса, либо мужских, либо женских. Первый вариант, исполненный в плотной вокальной манере 1920-х годов, должен был звучать слишком массивно и тяжеловесно, поэтому выбор был сделан в пользу двух мезцо-сопрано. Видимо, Малипьеро поддержал точку зрения Асафьева, и она в целом была реализована (каким именно образом, будет сказано далее).

Тем временем клавиры и голоса в Ленинград все-таки прибыли, и начался процесс освоения «Орфея». Согласно сведениям, любезно сообщенным нам в личной переписке П. В. Дмитриевым, в архиве Филармонии сохранился экземпляр честеровского издания клавира 1923 года (инв. №89218) со вписанной туда русской подтекстовкой, а также расписанные по клавиру вокальные партии. К сожалению, этот материал еще не каталогизирован, так что доступ к нему получить не удалось.

Разучивание «Орфея» в Ленинграде проходило в очень сжатые сроки и без участия Асафьева, который осенью 1928 года пребывал в длительной заграничной командировке — он посетил Женеву, Париж, Бонн, Вену, Берлин и в Ленинград вернулся лишь в конце ноября; планировалась также поездка в Италию, не состоявшаяся по досадной случайности: затерялся и сильно запоздал денежный перевод, полученный Асафьевым лишь в середине ноября, когда вся командировка подходила к концу [15, 321–323].

Малипьеро тем временем продолжал живо интересоваться проектом, который без его содействия мог бы не состояться. В РГАЛИ, в архиве Асафьева, хранится письмо Малипьеро, в котором тот просит сообщить ему о том, как прошла премьера⁷.

⁷ РГАЛИ. Фонд 2658. Опись 1. Ед. хр. 623. Листы 1–2.

Cher Monsieur
 Je ne vous ai pas écrit
 mais je me suis occupé très
 sérieusement pour obtenir de l'é-
 diteur Chester de Londres, tout
 ce qu'il fallait pour jouer l'Orfeo
 de Claudio Monteverdi à Leningrad.
 Je viens d'apprendre que vous avez
 fixé le 14 novembre 1928 comme
 date pour l'exécution. Cela
 est vrai l'Orfeo de Monteverdi
 aura déjà eu sa première en
 Russie. Je vous prie de vouloir

Ил. 8а, б, в. Письмо Малипьеро к Асафьеву от 24 ноября 1928 года

РГАЛИ, Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 623, л. 1-3.

me donner quelques nouvelles.
L'avez vous joué avec orchestre?
Avez vous coupé quelque partie?
Avez vous coupé le V^e acte que
personne a eu le courage de jouer?
J'espère que vous comprendrez ma
curiosité et que vous le trouverez
justifié par l'intérêt que je porte à
Claudio Monteverdi et à son oeuvre.
Et le succès? Je voudrais bien re-
voir un programme comme document
et souvenir de ce événement que
je trouve si intéressant.
J'espère que vous pourrez me donner de
temps en temps de vos nouvelles et des
activités musicales russes.
Croyez, Cher Monsieur, aux expressions
de ma vive sympathie. Votre dévoué
G. Francesca Malipiero.
Asolo (Trevise) 24 - XI - 1928



Cher Monsieur,

Je ne vous ai pas écrit mais je me suis occupé très sérieusement pour obtenir de l'éditeur Chester de Londres, toute qu'il fallait pour jouer l'Orfeo de Claudio Monteverdi a Leningrad. Je viens d'apprendre qu'vous avez fixé le 14 novembre 1928 comme date pour l'exécution. Ci cela est vrai l'Orfeo de Monteverdi aura déjà eu sa première en Russie. Je vous prie de vouloir me donner quelques nouvelles. L'avez-vous joué avec orchestre? Avez-vous coupé, quelque partie? Avez-vous coupé le V acte que personne a eu le courage de jouer? J'espère que vous comprendrez ma curiosité et que vous la trouverez justifiée par l'intérêt que je porte à Claudio Monteverdi et à son œuvre. Et le succès? Je voudrais bien recevoir un programme comme document et souvenir de cet événement que je trouve si intéressant. J'espère que vous puissiez me donner de temps en temps de vos nouvelles et des activités musicales russes. Croyez, Cher monsieur, aux expressions de ma vive sympathie.

Votre dévoué

G. Francesco Malipiero.

Asolo (Treviso) 24—XI—1928.

Милостивый государь,

Я не писал Вам, но я предпринял очень серьезные усилия, чтобы получить от лондонского издателя Честера всё, что требовалось для исполнения «Орфея» Клаудио Монтеверди в Ленинграде. Мне стало известно, что Вы назначили датой исполнения 14 ноября 1928. Похоже, это действительно будет первое исполнение «Орфея» Монтеверди в России. Прошу Вас сообщить мне какие-нибудь новости на сей счет. Игрался ли он в сопровождении оркестра? Сделали ли Вы какие-то купюры? Сократили ли Вы V акт или рискнули его сыграть? Надеюсь, Вы поймете мое любопытство, оправданное тем интересом, который я питаю к Клаудио Монтеверди и к его творчеству. И каков был успех? Я был бы рад получить программку как документ и как памятный знак этого события, которое я нахожу очень интересным. Надеюсь, Вы время от времени будете сообщать мне о новостях русской музыкальной жизни. Заверяю Вас, милостивый государь, в выражении моей живейшей симпатии.

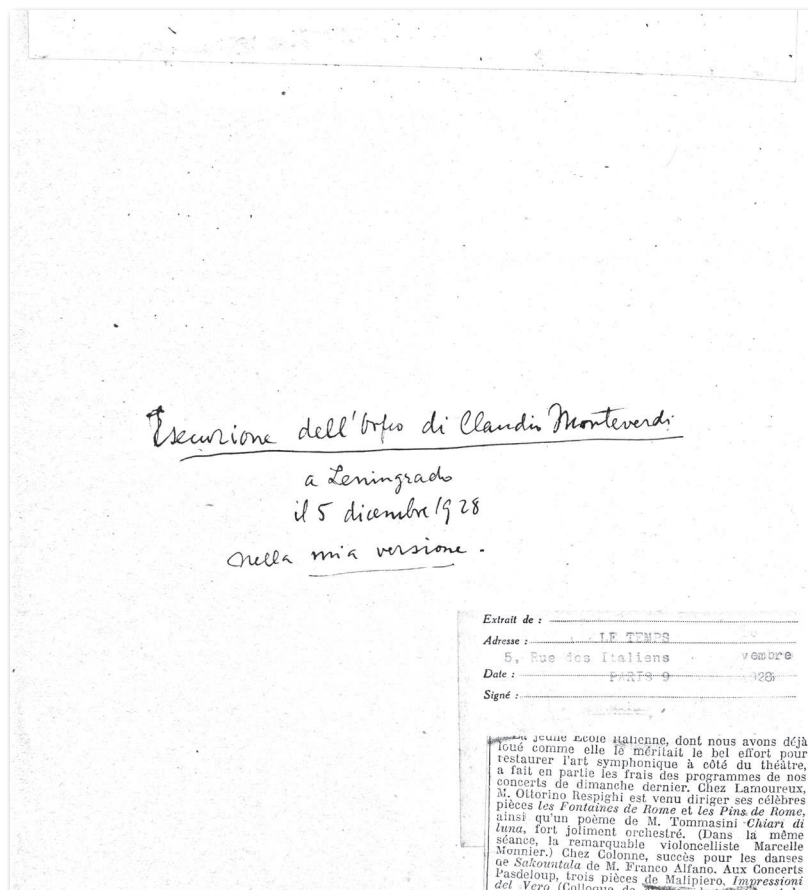
Преданный Вам

Дж. Франческо Малипьеро.

Азоло (Тревизо), 24—XI—1928.

Асафьев выполнил просьбу Малипьеро и прислал ему после премьеры буклет, содержащий, помимо перечня действующих лиц и исполнителей, статью, объяснявшую слушателям содержание оперы Монтеверди и ее историческое значение. Сопровождалась ли эта посылка каким-то письмом, точно неизвестно (разумно предположить, что письмо было), однако в архиве Малипьеро, хранящемся в Фонде Джорджо Чини, пока обнаружен только буклет.

Буклет включен в конволют с другими документами, имеющими отношение к деятельности Малипьеро (наклейки в самом верху и в нижнем правом углу воспроизводимой здесь страницы). На странице перед титульным листом буклета значится примечание, сделанное рукой Малипьеро черными чернилами: «Версия “Орфея” Клаудио Монтеверди / в Ленинграде / 5 декабря 1928 / в моей редакции» (*Versione dell' Orfeo di Claudio Monteverdi / a Leningrado / il 5 dicembre 1928 / nella mia versione*; см. ил. 9).



Ил. 9. Фрагмент буклета с премьеры «Орфея»

Фонд Джорджо Чини

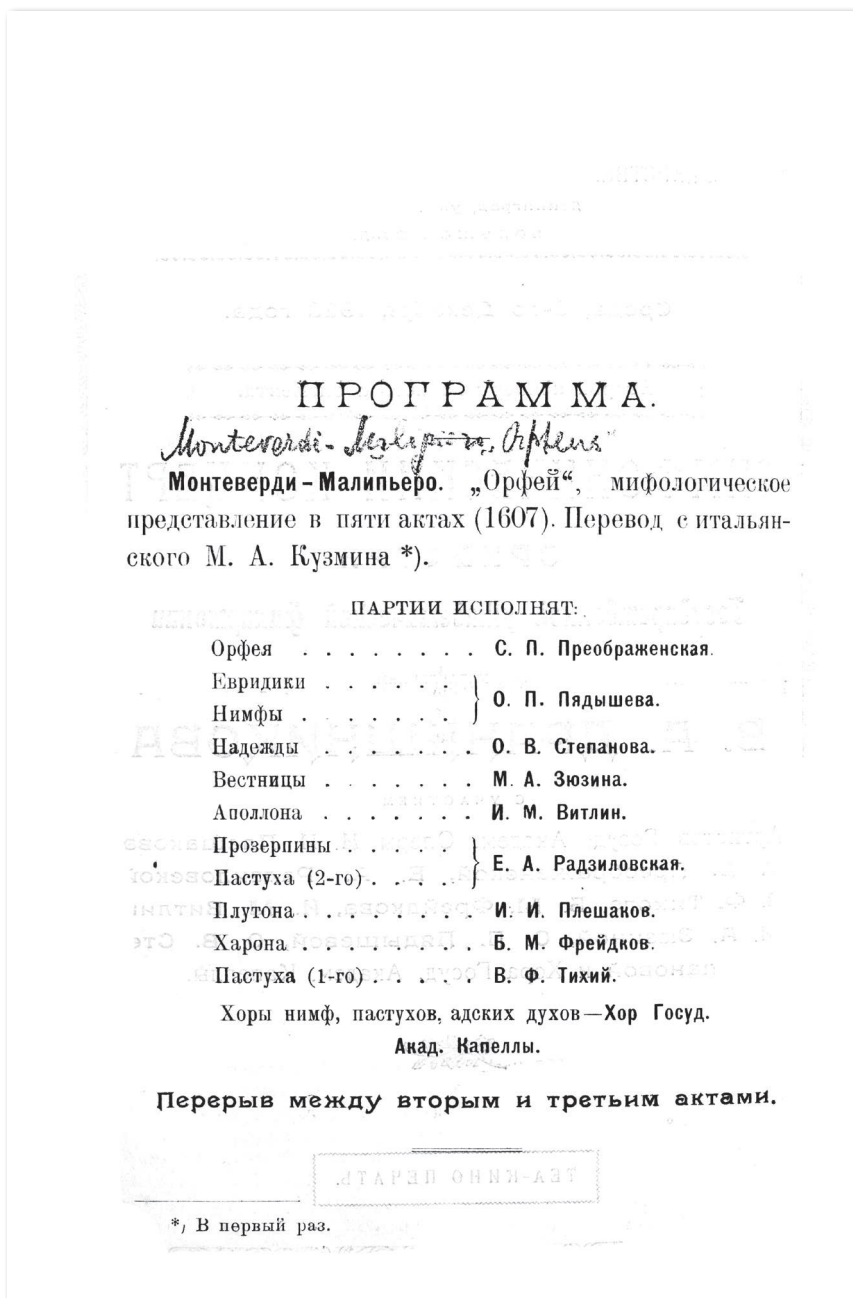
На листе, обозначенном «Программа», имеется еще одна помета Малипьеро, записанная карандашом: «Монтеверди — Малипьеро, «Орфей»» (Monteverdi — Malipiero, «Orpheus»; см. ил. 11).

Из этих помет ясно следует, что Малипьеро не без гордости воспринимал свое участие в организации исторически важной русской премьеры «Орфея». Вместе с тем очевидно, что он не расценивал это исполнение как полностью аутентичное; речь шла об очередной версии, приспособленной к местным условиям.



Ил. 10. Фрагмент буклета с премьеры «Орфея»

Фонд Джорджо Чини



Ил. 11. Программа премьеры «Орфея»

Фонд Джорджо Чини

ПЕРЕВОД ЛИБРЕТТО

В XIX веке в театрах Российской империи сложились две традиции исполнения итальянских опер: на языке оригинала (это практиковалось обычно собственно итальянскими труппами, выступавшими на императорских сценах или в частных антрепризах) и в русском переводе. Обычно, если опера ставилась силами отечественных артистов, она шла на русском языке, притом что певцы старой школы, нередко учившиеся у итальянских преподавателей, хорошо владели итальянским. После 1917 года всеобщим правилом стали постановки и концертные исполнения иностранных опер исключительно на русском языке. В театрах сменились и руководство, и публика, зачастую никаких иностранных языков не знавшая, и артисты, в немалой своей части бывшие выходцами из народа. К тому же переводы либретто, непременно проходившие цензуру Главреперткома, должны были быть выверены в идеологическом отношении. Сюжет «Орфея», разумеется, был далек от каких-либо аллюзий на злобу дня, но эту оперу, как и все прочие, в Ленинграде исполняли на русском языке.

Поэтический эквиритмический перевод либретто сделал замечательный поэт Серебряного века Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936), который не просто знал и любил музыку, но и сам был композитором. С 1891 года он учился в Петербургской консерватории, и, хотя закончил лишь три курса из семи, брал затем в течение двух лет уроки у Н. А. Римского-Корсакова, к музыке которого питал особое пристрастие [4, 35]. В творческом наследии Кузмина-композитора присутствуют крупные жанры (три оперы, музыка к пьесам и другие сочинения), однако самую ценную часть составляют изысканные миниатюры в жанре романса — в частности, вокальный цикл на собственные стихи «Александрейские песни» (издан в 1921 году).

Кузмин был связан с императорскими театрами как переводчик еще с 1910 года, а в дальнейшем выступал также как театральный критик и драматург. В двадцатые годы Кузмин много сотрудничал с Ленинградской филармонией, по заказам которой выполнил ряд блистательных переводов опер, исполнявшихся в концертах и шедших на сцене Мариинского театра (в том числе «Воццека» Берга), а также других сочинений с поэтическими текстами, звучавших с концертной эстрады. Эта чрезвычайно интересная, но почти неизвестная сторона его деятельности подробно рассмотрена в исследовании П. В. Дмитриева [6, 142–235]. В силу обилия приводимых автором различных архивных материалов, касающихся других музыкально-театральных работ поэта (среди них, помимо прочего, оратория Шёнберга «Песни Гурре», музыка Бетховена к «Эгмонту» Гёте, «Песнь о земле» Малера), о премьере «Орфея» сказано лишь самое необходимое. Чрезвычайно важно, однако, что в приложении впервые полностью опубликовано либретто «Орфея» в переводе Кузмина, тщательно сверенном с архивными источниками [6, 183–201].

Заказ на перевод «Орфея» Кузмин получил от Н. А. Малько в конце октября 1928 года [6, 201]⁸. Зная о ходе переписки между Асафьевым и Малипьеро, мы можем предположить, что примерно к этому времени все исполнительские материалы в Ленинграде уже имелись, и над премьерой больше не висел туман неопределенности. Понятно, что о первоначально предполагавшемся исполнении в ноябре при таких обстоятельствах не могло быть и речи. Однако и новый срок, 5 декабря, ставил исполнителей в трудные условия, особенно если учитывать, что произведение было совсем незнакомым, а его стиль — совершенно непривычным. Согласно изысканиям П. В. Дмитриева, в «честеровском» клавире «Орфея» с текстом Кузмина, вписанным туда рукой неустановленного лица, содержится множество «явных смысловых искажений и нелепостей» [там же, 203]. Это может говорить как о спешке, в которой готовилась премьера, так и об отсутствии настоящего понимания произведения Монтеверди со стороны тех, кто руководил разучиванием оперы.

Перевод Кузмина в силу разных причин оказался надолго забытым. В наше время, когда изучение «Орфея» Монтеверди стало обязательным во всех курсах истории зарубежной музыки в российских консерваториях, а само произведение приобрело всемирную популярность, потребность иметь полный перевод либретто вновь стала актуальной. Мало кто из студентов музыкальных вузов, изучающих «Орфея», владеет итальянским языком. К тому же язык оригинального либретто Алессандро Стриджо весьма учен, изыскан, рассчитан на образованную аристократическую и академическую публику начала XVII века и отнюдь не прост для понимания.

Кузмин в своем переводе постарался приблизить стиль стихов Стриджо к народной поэзии. В речах персонажей он часто использовал слова с уменьшительными суффиксами, причем в тех фразах, где в итальянском оригинале их не было: например, речь Пастуха в начале I акта — «Настал денек веселый и счастливый» (*In questo lieto e fortunato giorno*), канцона Орфея в начале II акта — «Вот опять я к вам вернулся, вы, лесочки и долины!» (*Ecco pur ch'a voi ritorno, care selve e piaggie amate*), и во многих эпизодах далее.

Однако ошибочно было бы видеть в этом нарочитое «приземление» подлинника, обусловленное эстетическими требованиями советского времени, когда всякая апелляция к народному искусству воспринималась как безусловное достоинство любого произведения. В дневнике за 1934 год Кузмин, находясь в Италии, записал мысль, важную для понимания стилистики его перевода «Орфея»: «В ит<альянском> искусстве (именно итальянском, не латинском, не римском) всегда есть народная струя (даже у самых эстетических или схоластических поэтов, музыкантов и художников). И D'Annunzio, и даже Petrarca или Poliziano, и Puccini, и Monteverde, и Кирико — все это всенародно, и Дузэ, и Кавальери, и Патти — все это всенародно, потому

⁸ Письмо Малько к Кузмину от 31 октября 1928 г. хранится в РГАЛИ (ф. 232 оп. 1 ед. хр. 284).

что народ итальянский — нежнейшая и сердечнейшая прелесть и артистичность» (запись от 28 мая; [11, 45]). Эту внешне простодушную, хотя на самом деле искусно воссозданную, задушевность, отсылающую к самому духу итальянского искусства, Кузмин вложил в уста героев оперы Монтеверди.

В 2010 году свой вариант перевода «Орфея» предложил М. А. Сапонов, сопроводив его научным комментарием [18, 20–36]. Поскольку речь в статье шла только о мантуанской премьере 1607 года и о первых изданиях партитуры и либретто оперы, то о ленинградском исполнении 1928 года здесь не упоминалось. Кроме того, перевод М. А. Сапонова, будучи строго точным по смыслу, вовсе не предназначен для пения и в целом не следует принципу эквиритмичности. Лишь в отдельных фразах эквиритмичность сохраняется. В стилистическом же отношении он более академичен и нейтрален.

Два перевода, разделенные промежутком в 82 года, дополняют друг друга и создают общее смысловое поле «Орфея», перенесенного на почву русской культуры.

ИСПОЛНИТЕЛИ

В программке концерта 5 декабря 1928 года, помимо имени дирижера, были перечислены лишь фамилии певцов с нерасшифрованными инициалами. Следует, однако, восстановить справедливость и рассказать о каждом из солистов поподробнее. Ведь среди певцов, занятых в концерте, были выдающиеся мастера и незаурядные творческие личности, судьбы которых впоследствии сложились очень по-разному.

Первой в России исполнительницей партии Орфея стала меццо-сопрано Софья Петровна Преображенская (1904–1966), оставшаяся в истории как одна из великих певиц первой половины XX века. В 1928 году она, юная выпускница Ленинградской консерватории, только начинала свою карьеру, которая могла бы стать международной, если бы сама Софья Петровна не сделала выбор в пользу семьи и детей — разлучаться с ними ради гастролей за рубежом она категорически не желала. Вся ее судьба оказалась связанной с Мариинским театром и Ленинградской консерваторией.

Преображенская, насколько мы можем судить по аудиозаписям, обладала голосом изумительной красоты — звучным, мягким, округло-ровным на протяжении всего диапазона, охватывавшего как контральтовые низы, так и верхние ноты, характерные скорее для драматического сопрано. Дикция певицы, истинной артистки старой школы (она училась у знаменитого тенора Ивана Васильевича Ершова), была безупречной и осмысленной, декламация — выразительной без лишней аффектации. Внешность Преображенской — величавая статность, скульптурность форм, античная правильность черт лица — прекрасно соответствовала роли Орфея, особенно если бы опера давалась в сценическом воплощении.

К сожалению, записей исполнения певицей музыки Монтеверди не сохранилось. В репертуаре Преображенской преобладали меццо-сопрановые партии из русских и зарубежных опер XIX — начала XX века, а в концертах



Ил. 12. Софья Преображенская (ок. 1928)

Фотография предоставлена внуком певицы, Константином Константиновичем Преображенским

она часто исполняла романсы русских композиторов. Из барочной музыки ею в 1959 году были записаны две арии Генделя — «Lascia ch'io pianga» (ария Альмилены из второго акта «Ринальдо») и «Verdi prati» (ария Руджера из второго акта «Альцины»). Обе арии с текстами, переведенными на русский язык, входили в учебный репертуар Петербургской / Ленинградской консерватории и могли быть выучены Преображенской еще в юные годы⁹.

⁹ Певица Софья Владимировна Акимова-Ершова (1887–1972), учившаяся в 1909–1913 годах в Петербурге у Марии Александровны Славиной (1858–1951), вспоминала: «Учебный материал для студентов строился, в основном, на образцах классической музыки старых западных мастеров. Я до сих пор помню “Caro mio ben” Джордани, “Lascia ch'io pianga” и “Verdi prati” Генделя, “Sci mia sospiri” Страделлы» [1, 27]. Акимова стала женой И. В. Ершова — учителя С. П. Преображенской, так что традиция, очевидно, передавалась в буквальном смысле из уст в уста.

Хотя записи были сделаны более чем через тридцать лет после премьеры «Орфея», вряд ли за это время исполнительская манера певицы сильно изменилась. Благородство, вкус, сдержанная страстность — все это могло присутствовать и в ее трактовке партии Орфея, если бы у артистки была возможность глубже вникнуть в эту музыку, не ограничившись разовым выступлением. Однако раннебарочному пению в русских консерваториях (как, по-видимому, и во всех прочих) тогда не учили — не учат, впрочем, и сейчас. Наставник Преображенской, Иван Ершов, блистательно исполнял ведущие партии в операх Вагнера и Римского-Корсакова, но все это было крайне далеко от того, что требовалось для убедительного преподнесения монтевердиевского *stilo concitato*.

В программе ленинградской премьеры «Орфея» на первое место среди солистов было помещено имя баса Ивана Ивановича Плешакова (1888–1976) — певца в то время более именитого, чем совсем молодая Софья Преображенская. Выходец из казачьей среды, он начинал карьеру в оперных театрах Украины и Грузии, а в 1924 году стал солистом ГАТОБ. Уйдя со сцены в 1952 году, Плешаков посвятил себя преподаванию в Ленинградской консерватории. В «Орфее» ему была поручена отнюдь не самая развернутая, но очень весомая в смысловом отношении партия Плутона, требовавшая певца с глубоким, мощным, мрачным, пробирающим до дрожи, голосом. Отдаленным оперным «потомком» монтевердиевского Плутона можно с долей условности назвать верховного жреца Рамфиса из «Аиды» Верди — эта партия входила в репертуар Плешакова. Однако, как и в случае Преображенской, выдающиеся вокальные данные артиста сами по себе не гарантировали точного попадания в стиль и образ, особенно в условиях спешно подготовленного концертного исполнения.

Рядом с именем Плешакова значится имя баса Бориса Матвеевича Фрейдкова (1904–1966), сверстника Преображенской и тоже в будущем знаменитого певца. Фрейдков родился и учился в Петербурге, а в ГАТОБ поступил в 1927 году. Он обладал красивым гибким голосом, великолепной внешностью и умением выстраивать образы, яркие как в вокальном, так и в визуальном отношении. К счастью, некоторые записи этого певца сохранились, и мы можем судить о его мастерстве не только по описаниям современников. Фрейдкову предпочитали поручать характерные роли, среди которых имелись как зловеще-гротескные (Альберих в «Золоте Рейна» Вагнера, Мефистофель в «Фаусте» Гуно, Вурм в «Луизе Миллер» Верди, Мамыров в «Чародейке» Чайковского), так и трагические, требовавшие яркой актерской игры (Борис Годунов). Поэтому можно предположить, что выбор солиста для партии Харона в «Орфее» также был на тот момент оптимальным.

Партию первого Пастуха пел тенор Василий Федорович Тихий (1892–1951), который в том же 1928 году поразил публику Мариинского театра своим Юродивым в «Борисе Годунове» Мусоргского, после чего стал одним из ведущих солистов труппы.

Женский состав премьерного исполнения «Орфея», помимо Софьи Преображенской, также включал в себя очень одаренных певиц. Партию Аполлона пела контральто Ирина Михайловна Витлин (вариант написания фамилии: Витлина, 1905–1978), в то время еще студентка консерватории, а в дальнейшем — солистка ГАТОБ (с 1930) и заслуженная артистка РСФСР (1940). Видимо, Малипьеро согласился с мнением Асафьева, высказанном в письме от 19 июля 1928 года: «...если Орфей будет исполняться меццо, то и Аполлона также следует поручить певице». Меццо-сопрано и контральто должны были составлять благозвучный ансамбль в финальном дуэте пятого акта.

В «Орфее» некоторые роли носят эпизодический характер, и потому артисты могут исполнять по две партии. В премьерных спектаклях в Мантуе 1607 года были заняты, по-видимому, только мужчины и кастраты, но принцип совмещения эпизодических ролей наблюдался уже тогда. Орфея пел тенор Франческо Рази, а партии Музыка, Надежды и Прозерпины — кастрат Джованни Гуальберто Мали. К сожалению, до сих пор исследователям не удалось установить имена других участников премьеры, кроме предположительного исполнителя партии Эвридики — кастрата Джироламо Баккини (см.: [23, 59]).

К совмещению партий прибегают и в современных постановках, однако не из-за нехватки артистов, а вкладывая в это символический и драматургический смысл. Обычно в одном лице предстают Музыка из Пролога и Надежда из третьего акта. В концертном исполнении 1928 года о символизме такого рода думать еще не приходилось; роль Музыка вообще оказалась выпущенной. Но принцип объединения небольших партий соблюдался.

Партии Эвридики и Нимфы исполнила сопрано Ольга Павловна Пядышева (1901–1969), сестра Константина Павловича Пядышева (1890–1944), генерал-лейтенанта, руководившего в 1941 году строительством оборонительных укреплений на Лужском рубеже, обвиненного тогда же в «антисоветской агитации», погибшего в сталинском лагере в 1944 году и реабилитированного лишь в 1958 году. Судьба всей семьи Пядышевых оказалась трагичной¹⁰. Успешно начавшаяся певческая карьера Ольги Павловны

¹⁰ «Беды, что несет война, не обошли стороной никого из семьи Пядышевых. Мать Константина Павловича Надежда Дмитриевна умерла голодной зимой 1942 года. Михаил, самый старший из братьев (Константин был вторым), работал инженером на заводе и погиб в блокаду. Валентина не взяла на фронт из-за инвалидности, он всю войну был в городе, трудился инженером на текстильной фабрике. Николай воевал, в октябре 1942 года был арестован за то, что подобрал немецкую листовку и десять лет провел в сибирских лагерях. Александр, самый младший, был летчиком, погиб в воздушном бою. Сестра Ольга Павловна окончила консерваторию по классу вокала, пела в филармонии. Во время войны вместе с женой брата Ольгой Ивановной эвакуировалась в Татарскую АССР. Жили в городе Чистополь. Сестре повезло — она устроилась слесарем-наладчиком на один из местных заводов, и даже возглавляла бригаду. Ольге Ивановне Пядышевой — жене репрессированного генерала — работы в эвакуации не нашлось, и она зарабатывала себе на жизнь шитьем и уроками. Жена Константина Павловича вернулась в Ленинград в 1945-м году. На старую квартиру, откуда ее высе-

(ученицы Ершова, как и Преображенская), прервалась в тяжелые годы войны, а после этого, вернувшись в Ленинград из эвакуации, она занималась в основном преподаванием вокала.

Меццо-сопрано Елизавета Ароновна Радзиловская, исполнившая партии Второго пастуха и Прозерпины, училась в Петербурге у знаменитого баса Гуальтьера Антоновича Боссэ и выступала в 1920-х годах на сцене Мариинского театра и в филармонических концертах (в том числе в ансамбле с М. В. Юдиной). Выступление Радзиловской в 1927 году в партии Маргрет в «Воццеке», по свидетельству Асафьева, «производило глубокое впечатление» [2, 84]. К сожалению, информацию об этой певице приходится собирать по крохам; в существующих исследованиях о ленинградской премьере «Воццека» она зачастую называется лишь по фамилии, без полного имени. Статьи о ней отсутствуют даже в самых авторитетных справочных изданиях (например, в словаре А. М. Пружанского [16]); никаких ссылок на материалы, связанные с Радзиловской, не удалось выявить и в петербургских архивах.

По-видимому, фамилию Радзиловская она начала носить после замужества; имя певицы (Елизавета Ароновна) удалось обнаружить в ленинградских адресных книгах за 1929 и 1930 годы¹¹. В 1932 году она в труппе Мариинского театра уже не значилась; о ее дальнейшей судьбе ничего выяснить пока не удалось.

Мария Александровна Зюзина, меццо-сопрано или контральто, которой в «Орфее» была поручена небольшая, но очень драматичная партия Вестницы, в 1928 году только начинала карьеру. Она дебютировала в роли Кармен в постановке оперы Бизе силами Оперной студии Ленинградской консерватории; спектаклем дирижировал Н. А. Малько. В прессе отмечалось, что Зюзина выделялась среди «зеленой молодежи» как вокальными данными, так и наличием некоторого сценического опыта [9, №44, 11].

лили сразу после ареста мужа, не прописывали. Лишь во второй половине 50-х годов она получила комнату в шесть квадратных метров в коммунальной квартире. В 1978 году ей была назначена пенсия за Константина Павловича и выделена однокомнатная квартира. Потом ее поместили в дом престарелых на проспекте Ветеранов. Там она и умерла» [12].

¹¹ В ленинградском адресном справочнике за 1929 год она значится среди солисток ГАТОБ; до этого ее фамилия там не упоминалась. В том же издании указаны имя и отчество певицы, профессия («Арт[истка]») и адрес: Пушкинская, 18. По этому же адресу с тем же номером телефона проживал инженер Федор Николаевич Радзиловский — по-видимому, муж певицы; по этому адресу он проживал и в предыдущие годы [5, 1929, 499]. В справочниках за 1930 и 1931 годы Е. А. и Ф. Н. Радзиловские были прописаны там же, однако имя Е. А. Радзиловской в эти годы отсутствует в списке труппы ГАТОБ, притом что в указателе жителей ее профессия по-прежнему обозначена как «Арт[истка]». В справочнике за 1932 год ее имя также отсутствует в списке труппы театра; адресный список жителей в том году не публиковался. В справочнике за 1933 год имя Е. А. Радзиловской вообще не упоминается, но Федор Николаевич остается жить по тому же адресу; добавлен номер квартиры (36) и место работы: Трест «Ленгаз» [5, 1933, 317]. В справочнике за 1934 год уже нет и Ф. Н. Радзиловского.

Не был совсем незнаком ей и барочный репертуар: 28 октября 1928 года Зюзина была в числе солистов, исполнявших «Страсти по Матфею» Баха под управлением М. Г. Климова в зале Государственной академической капеллы (см.: [9, №42]). Вскоре после этих и других запомнившихся выступлений, в 1930 году, она стала солисткой Мариинского театра¹². В 1941 году она участвовала в деятельности театральных бригад, выезжавших на фронт, а в 1942 году находилась в блокадном Ленинграде. В мае 1942 года Зюзина пела партию Мерседес в полуконцертном исполнении «Кармен» Бизе в зале Ленинградской филармонии; в поставленном в ноябре 1942 года в ГАТОБ «Евгении Онегине» певица исполнила партию Ольги, а в сентябре 1943 — партию Гувернантки в «Пиковой даме» Чайковского, шедшей на сцене Малого оперного театра¹³.

В партии Надежды в концерте 5 декабря 1928 года была занята О. В. Степанова. К сожалению, данных о ней найти не удалось; певицы с такими инициалами и фамилией нет ни в списках артистов ленинградских театров и хоров за интересующий нас период (с 1927 по 1930-е годы), ни в адресных списках жителей Ленинграда. Жена Н. А. Малько, выдающаяся певица, сопрано Елена Андреевна Степанова (1891–1978), в 1927 году была солисткой ГАТОБ и часто выступала в концертах Филармонии. Однако вряд ли в программке к премьере «Орфея» была допущена опечатка сразу в обоих инициалах.

Суммируя общую картину певческого состава ленинградской премьеры «Орфея», можно сказать, что слабых и случайно попавших в этот состав солистов здесь практически не было. К участию были привлечены либо совсем молодые, но очень одаренные певцы, либо уже опытные артисты, выступавшие и в романтическом, и в современном репертуаре, а порой и в старинном.

В оркестре Филармонии играли также очень хорошие музыканты, обычно справлявшиеся с весьма трудными произведениями; некоторые из них позднее перешли в оркестр ГАТОБ. Приведем полный список оркестра на 1928 год¹⁴.

Первые скрипки: Заветновский В. А., Блюмберг Р. П., Куликов П. Й., Липин И. Н., Лунц Е. А., Маргулис Я. П., Мунблит Г. В., Пономаренко А. А., Резников М. М., Сергеев М. Н., Скоморовский А. Б.

¹² В адресных справочниках 1928 и 1929 годов ее имя вообще не фигурирует, но в справочнике за 1930 год оно появляется с примечанием «Артистка» [5, 1930, 199]. Действительно, Зюзина с этого года упоминается как солистка ГАТОБ [там же, 250].

¹³ Информация с сайта Мариинского театра, где воспроизведены соответствующие афиши: [13].

¹⁴ Сведения взяты из справочника 1928 года, в котором, однако, есть неточности; наиболее очевидные из них здесь исправлены (В. И. Зинченко играл на тубе, а не на трубе); ср.: [5, 1928, 234–235; 5, 1929, 234].

*Вторые скрипки и альты*¹⁵: Борисов Д. Д., Брук А. И., Друтман А. М., Елизаров В. А., Замиралов А. И., Кан Л. Л., Корнилов С. В., Лившиц М. М., Майер Г. Г., Мыслицкий Е. В., Памфилов С. И., Розенцвит О. С., Роде И. А., Римский-Корсаков В. Н., Скибневский В. С., Слободская С. Б., Тарасенков Г. Г., Чернушенко А. И.

Виолончели: Брик И. О., Блюмберг М. М., Лагунов В. А., Остен-Сакен Л. Э., Розенцвит М. С., Таротин М. В.

Контрабасы: Буяновский С. Н., Вейнблат П. А., Гуляев П. С., Егоров В. И., Кравченко М. В., Макаров И. М.

Флейты: Байер Ю. Г., Ламберт Р. К., Морозов Я. П.

Гобои: Амосов Г. И., Елизаров Е. А., Чуяшенко В. А.

Кларнеты: Афанасьев Ф. М., Гришин А. Т., Николаев В. Ф.

Фаготы: Арнгольд Р. Э., Васильев А. Г., Медведев Г. С.

Валторны: Артемьев Л. Е., Ефимов Ф. П., Корсун М. П., Родиков А. Е.

Трубы: Клочков П. В., Скоморовский Я. Б., Шмидт А. Н.

Тромбоны: Богданов М. В., Курилов П. А., Мещанчук Г. М.

Туба: Зинченко В. И.

Ударные: Пелянен К. А., Петров А. А., Соболев А. И.

Арфа: Амосов Н. И.

В исполнении «Орфея» был занят не весь оркестр, а камерный состав (вероятно, было ощутимо уменьшено количество струнных; некоторых духовых должно было быть по одному или по два). Точно выяснить, кто именно играл на премьерке, в настоящее время проблематично.

Наряду с певцами-солистами, в премьерке «Орфея» участвовал хор Капеллы. По-видимому, этот коллектив был задействован в камерном составе, так что полных списков хора мы приводить не будем.

Все названные музыканты, безусловно, участвовали в историческом событии, хотя, возможно, не вполне отдавали себе в этом отчет. Для кого-то разучивание «Орфея» могло быть интересным, но сугубо эпизодическим опытом, а для кого-то — рутинной работой, в которую можно было не вникать глубоко, поскольку исполнение оказалось разовым.

ПРЕССА И КРИТИКА

Художественное совершенство и историческое значение первой оперы Монтеверди было понятно энтузиастам, готовившим общественное мнение к восприятию этого непривычного для публики шедевра.

В ленинградском журнале «Жизнь искусства» накануне премьеры была опубликована небольшая статья Семена Львовича Гинзбурга (1901–1978)

¹⁵ В справочниках конца двадцатых годов все альтысты помещены в категорию «вторая скрипка». Поскольку многие музыканты хорошо владели обоими инструментами, они, вероятно, были взаимозаменяемы. Так, младший сын Н. А. Римского-Корсакова, Владимир Николаевич, учился в консерватории как скрипач, но в оркестре филармонии играл на альте. Однако О. С. Розенцвит был исключительно альтистом.

«Монтеверде¹⁶ и современность» [8]. Гинзбург, виолончелист и видный музыковед, был учеником Асафьева, и потому всецело разделял его интересы и, очевидно, был посвящен в детали переговоров с Малипьеро. Он, в частности, писал:

Предстоящее 5 декабря в Госакфилармонии концертное исполнение оперы «Орфей» замечательного итальянского композитора XVII века Клаудио Монтеверде (1567–1643) в редакции Франческо Малипьеро нельзя не причислить к наиболее значительным событиям текущего музыкального сезона.

Другой непосредственный участник событий, Михаил Кузмин, также напечатал заметку о предстоящей премьере. Она появилась 4 декабря 1928 года в ленинградской «Красной газете» и была подписана инициалами поэта — «М. А.» (авторство Кузмина установлено П. В. Дмитриевым). Отметив в первых же строках роль Малипьеро в создании «восстановленной» редакции «Орфея», Кузмин дал высочайшую оценку новаторству Монтеверди:

Одной из основных целей Монтеверде было разрешение вопроса о естественной и выразительной декламации, и в этом отношении он был смелее и радикальнее своих более поздних продолжателей Рамо и Глюка. Реформа оперных форм в творчестве Монтеверде подходит вплотную к проблемам, которые ставили себе Вагнер, Мусоргский и Дебюсси. Высшая степень выразительности в декламации, свежесть народного элемента в коротких ариозо и хоровых оркестровых интерлюдиях — делают этот образчик первобытной оперы не только ценным, как исторический документ, но сохраняющим и для нас силу непосредственного воздействия (цит. по: [7, 433]).

Текст подробной разъяснительной аннотации в программке к «Орфею» был написан Гинзбургом. Шесть страниц, набранные мелким шрифтом, знакомили слушателя с кратко изложенной биографией Монтеверди (здесь его фамилия писалась привычным нам способом), с его музыкальной эстетикой, включая полемику с Джованни Мария Артузи, с историей создания и первого исполнения «Орфея» в Мантуе в 1607 году, с исполнительскими силами, занятыми в опере согласно авторской партитуре.

Особое внимание вновь было уделено редакции Малипьеро¹⁷:

¹⁶ Написание «Монтеверде» (Monteverde) — не ошибка. Таким образом фамилия композитора писалась и печаталась при его жизни (в частности, на обложке авторского издания Восьмой книги мадригалов — Венеция, 1638). Иногда в качестве варианта части фамилии писались раздельно: Monte Verde (что буквально означает «Зеленая гора»). В музыковедческой литературе на русском языке вплоть до XX века аутентичное написание «Монтеверде» также было нередким. Однако на титульном листе первого издания партитуры «Орфея» (1607) значилось Monteverdi. После премьеры «Орфея» в 1928 году вариант «Монтеверди» утвердился в качестве общепринятого.

¹⁷ Напомним, текст цитируется по экземпляру, хранящемуся в архиве Малипьеро в Фонде Джорджо Чини в Венеции. Инвентарного номера документа пока не имеет.

К сожалению, неисполнимость оперы в данное время в ее настоящем инструментальном облачении заставляет прибегнуть к приспособлению ее к возможностям новейшего оркестра. В этом отношении следует отдать должное современному итальянскому композитору и исследователю Франческо Малипьеро (род. 1882), сумевшему корректно и стилистически-чутко реализовать замыслы Монтеверди (сочинения которого, кстати сказать, в качестве редактора, он критически издает и в неприкосновенном виде) для практики современного театрального или концертного исполнения.

Опера открывается увертюрой, носящей у Монтеверди название «токкаты». Это — первая дошедшая до нас оперная увертюра, вообще. Она полностью построена на одном аккорде — трезвучии C-dur — и представляет собой фанфарообразные кличи медных (у Малипьеро — трубы и двух валторн), на фоне которых кларино (у Малипьеро — два гобоя и кларнет) ведет незамысловатый мелодический рисунок. В качестве гармонической основы, втечение (sic! — Л. К.) всей токкаты у низких басов (у Малипьеро — у фагота и альтов) выдерживается квинта c-g. Токката повторяется три раза. Таким образом, она является ничем иным, как расширением и развитием тех традиционных трубных зовов, которыми в эпоху Возрождения троекратно привлекалось внимание зрителя к предстоящему спектаклю.

Далее анализировалась драматургия каждого из пяти актов и подводился общий итог:

«Орфей» Монтеверди принадлежит к числу тех произведений, непосредственное общение с которыми гораздо ярче раскрывает их внутреннюю сущность, чем все попытки словесного истолкования. И в этом — его несомненная и непреходящая ценность.

Несмотря на все усилия, предпринятые Асафьевым и его единомышленниками, и на объективно сильный исполнительский состав, премьеры, похоже, не оправдала возлагавшихся на нее ожиданий. В последнем, 52-м, номере «Жизни искусства» за 1928 год появилась коллективная публикация об «Орфее» и о недавнем концерте в Филармонии. Эта публикация начиналась в жанре искусствоведческой статьи, в которой подчеркивались выдающиеся художественные достоинства оперы Монтеверди и возможные способы ее современной музыкальной интерпретации, а завершалась суровой критикой первого исполнения «Орфея» в России:

К сожалению, исполнение оперы Монтеверди не было ни художественно-актуальным, ни даже музейно-академическим. Исполнение было явно непроработанным и полным досадных случайностей. Приходится указать хотя бы на систематическое расхождение хора и солистов-певцов с оркестром, а также оркестровых групп между собой, на отсутствие оркестровой перспективы (случайность соотношения групп звучания), игнорирование надлежащей штриховки, как существенного элемента воссоздания стиля, на подмену смелого и гибкого ритма Монтеверди назойливой метрической схемой, на диспропорцию динамических градаций. Планировка купюр носила произвольный характер (достаточно упомянуть об отсутствии

пролога, явно нарушающем стилистическую цельность оперы, или заключительной арии Орфея с Эхо. Все это — безусловно результат непродуктивности общей концепции произведения.

Наконец, самые партии певцов-солистов не были разучены достаточно тщательно под руководством дирижера, вследствие чего глубоко выразительная «музыкальная речь» Монтеверди превратилась в бесцветные вокализы¹⁸.

Естественно, что при таком исполнении не могло быть и речи о вскрытии заложенного в «Орфее» драматизма, о противопоставлении ярко-очерченных ситуаций, о выявлении динамического плана оперы. «Орфей» предстал в обескровленном виде, справедливо вызывая у аудитории ощущение тягостной однотонности, растянутости и просто скуки.

Ленинградское объединение музыкальных критиков, учитывая заслуги Дранишникова, как одного из видных деятелей в нашей музыкальной жизни, тем более считает своим долгом отметить недопустимость подобного отношения руководителя-дирижера к делу постановки столь ответственных произведений, особенно в виду того, что искажение «Орфея» в данном случае дискредитирует саму идею музыкальных реконструкций вообще.

В заключение объединение, приветствуя включение оперы Монтеверди в производственный план Филармонии, не может не пожелать повторной и достойной этого произведения демонстрации [14, 14].

Показателен перечень именитых ученых и музыкантов, подписавшихся под этим текстом:

Объединение музыкальных критиков при Комитете современной музыки Государственного Института Искусств: Б. Асафьев (Игорь Глебов), В. Богданов-Березовский, А. Будяковский, Ю. Вайнкопф, Н. Волжина, П. Вульфийус, С. Гинзбург, С. Грес, Р. Грубер, М. Друскин, А. Крюгер, Н. Малков, В. Музалевский, И. Соллертинский.

Вряд ли будет слишком смелым предположить, что инициатором появления такого вердикта мог быть Асафьев, который должен был чувствовать себя оскорбленным и обманутым в лучших ожиданиях после всех усилий, которые он предпринял для того, чтобы эта премьера состоялась. Однако то, что его критику поддержали и другие авторитетные коллеги, говорит как о большом интересе к премьере «Орфея», так и пережитом всеми разочаровании.

Повторное исполнение оперы Монтеверди в Ленинградской филармонии ни в наступившем 1929 году, ни в последующие годы не состоялось. Новая, зато более мощная, волна общественного интереса к творчеству

¹⁸ Ср. с высказыванием М. А. Кузмина из сборника «Условности. Статьи об искусстве» (1908—1921) об авторах ранних флорентийских музыкальных драм: «Они создали чтение нараспев, речитатив в сопровождении оркестра, изредка прерываемое полуцерковными хорами, медленными танцами, «симфониями» и звукоподражательными инструментальными номерами. Только Монтеверди удалось это бесконечное, бесформенно-унылое псалмодирование сгруппировать во что-то похожее на кусочки мелодии и музыкальных фраз» [10, 522].

великого итальянского мастера поднялась в нашей стране лишь во второй половине XX века в связи с 400-летним юбилеем Монтеверди и наступлением культурной «оттепели», сделавшей возможным осуществление многих прорывных проектов. В частности, в 1967 году в Ленинграде по инициативе композитора Бориса Ивановича Тищенко состоялась российская премьера «Коронации Поппеи» Монтеверди: одно концертное исполнение было дано в консерватории, второе — в Эрмитажном театре. В 1988 году «Коронация Поппеи» была поставлена Борисом Александровичем Покровским в Москве, в Камерном музыкальном театре (этот красочный спектакль держится в репертуаре до сих пор).

«Орфею» же повезло значительно меньше. Лишь в 2009 году опера была поставлена Георгием Исаакием на сцене Пермского театра оперы и балета (к сожалению, с сокращениями и изменениями). До столичных театров «Орфей» пока не добрался, хотя на мировом уровне давно перестал восприниматься как музейный раритет, ключи к пониманию которого безвозвратно утеряны.

Несмотря на очевидный неуспех ленинградской премьеры «Орфея» 1928 года, тот опыт сохраняет важное историческое значение как своеобразная веха, от которой мы отсчитываем историю восприятия и исполнения музыки Монтеверди в нашей стране.

Использованная литература

1. *Акимова С.* Воспоминания певицы. Л.: Музыка, 1987. 96 с.
2. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Критические статьи, очерки и рецензии: Из наследия конца десятих — начала тридцатых годов / [предисл. М. С. Друскина; сост. и авт. коммент. И. В. Белецкий]. М.; Л.: Музыка [Ленингр. отд-ние], 1967. 300 с.
3. *Барсова И. А.* Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. 258 с.
4. *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин. М.: Молодая Гвардия, 2013. 395 с. (Серия ЖЗЛ).
5. *Весь Ленинград и Ленинградская область: адресная и справочная книга на 1926 [–1933] год. Ч. 1. Весь Ленинград.* Л.: Орготдел Ленингр. Обл. исполкома и Ленинградского Совета, 1926[–1933]. 1096 с.
6. *Дмитриев П. В.* «Академический» Кузмин: «Прогулки Гуля» на сцене Ленинградской академической капеллы; переводы для Ленинградской государственной академической филармонии // *Ежеквартальник русской филологии и культуры.* Vol. I (1995). №3. С. 146–164.
7. *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб: Реноме, 2016. 552 с.
8. *Гинзбург С.* Монтеверде и современность // *Жизнь искусства.* 1928. №49. С. 16.
9. *Жизнь искусства.* 11-й год издания. 1928.
10. *Кузмин М. А.* Проза и эссеистика. В трех томах. Том III: Эссеистика. Критика. Сост., подг. текстов и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак. М.: Аграф, 2000. 642, 656, 768 с.

11. Кузмин М. А. Дневник 1934 года. Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. Г. А. Морева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1998. 416 с.
12. Лаврук П. П., Хомяков И. М. Родина не услышала... Достоянная жизнь и нелепая смерть генерала Пядышева (часть 2). URL: <http://mitra-books.com/109-article.html> (дата обращения: 07.09.2017).
13. Мариинский театр. Официальный сайт. Раздел: История театра. Подраздел: Театр в годы войны: 70 документов из архивов. URL: <https://www.mariinsky.ru/about/ww2/1942/> (дата обращения: 07.09.2017).
14. «Орфей» Монтеверди (Ленинградская филармония) [Коллективная рецензия] // Жизнь искусства. 1928. №52. С. 12–14.
15. Порфирьева А. Л. Письма Б. В. Асафьева А. В. Осовскому // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е — 1930-е годы: Сб. статей по материалам Международной конференции 1 декабря 2014 г. / Российский институт истории искусств; ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис, 2017. С. 270–403.
16. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750–1917: словарь. В 2 ч. М.: Советский композитор; Композитор, 1991–2000. 423, 394 с.
17. Саккетти А. А. История музыки всех времен и народов. Вып. 1. СПб.: Шиповник, 1913. 104 с.
18. Сапонов М. А. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык Михаила Сапонова) // Старинная музыка. 2010. №3. С. 20–36.
19. Старк Э. А. Старинный театр. 2-е дополненное изд. Пг.: Третья стража, 1922. 73 с.
20. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Л.: Музыка, 1976. 240 с.
21. Хмелева Н. Райское виденье // Наше наследие (№66). 2003. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6609.php> (дата обращения: 07.09.2017).
22. Якимова Ж. В. Античная пьеса на петербургской сцене конца XIX — начала XX века. Дисс. ... канд. иск. На правах рукописи. СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2009. 195 с.
23. Fenlon I. Le primi rappresentazioni dell'Orfeo di Monteverdi / Atti del Convegno Internazionale «Quattro secoli di mito. L'Orfeo di Claudio Monteverdi nel quarto centenario» // Philomusica on-line. Vol 8 (2009). N° 2. P. 50–63. URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewFile/738/769> (дата обращения: 07.09.2017).
24. Fortune N. Free adaptations of Orfeo // Claudio Monteverdi: Orfeo. Ed. J. Whenham. Cambridge: Cambridge UP, 1986. 216 p. (Cambridge Opera Handbooks).
25. Waterhouse J. C. G. Gian Francesco Malipiero (1883–1973). The Life, Times and Music of a Wayward Genius. Routledge, 2013. 454 p.

ЛОМТЕВ ДЕНИС ГЕРМАНОВИЧ

degelo@mail.ru

Кандидат искусствоведения, ответственный редактор музыкального издательства BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

DENIS G. LOMTEV

degelo@mail.ru

Ph. D.; Senior Editor of the Publishing House BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

АННОТАЦИЯ

Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских

Из многочисленных сочинений Штёльцеля в библиотеке герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских на сегодня осталось 11 нотных рукописей, в том числе девять партитур духовных кантат. Предлагаемый впервые на русском языке анализ трех из них, принадлежащих к раннему и позднему периодам, позволил выявить стилистические общности и различия образцов данного жанра в наследии композитора. В нотном приложении впервые опубликована кантата *Und der Herr sprach: Auf und salbe ihn* (1745).

Ключевые слова: музыка барокко, немецкая духовная кантата, нотные рукописи, Гота, Г. Г. Штёльцель

ABSTRACT

Gottfried Heinrich Stölzel's Sacred Cantatas in the Music Collection of the Dukes of Saxe-Gotha-Altenburg

In the ducal library of Saxe-Gotha-Altenburg there are now only 11 manuscripts including 9 scores of the sacred cantatas from the many musical compositions of Gottfried Heinrich Stölzel. Analysis for the first time of three of them, belonging to the early and late works of the composer, made it possible to identify their stylistic communities and differences. Cantata *Und der Herr sprach: Auf und salbe ihn* (1745) is published for the first time in the supplement.

Keywords: baroque music, German sacred cantata, music manuscripts, Gotha, G. H. Stölzel

Денис Ломтев

ДУХОВНЫЕ КАНТАТЫ ГОТФРИДА ГЕНРИХА ШТЁЛЬЦЕЛЯ В НОТНОМ СОБРАНИИ ГЕРЦОГОВ САКСЕН-ГОТА-АЛЬТЕНБУРГСКИХ

Библиотека герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских, основанная в 1647 году Эрнстом I Благочестивым (1601–1675) и непрерывно пополнявшаяся стараниями нескольких поколений его потомков, сегодня является одним из богатейших исторических книжных собраний Германии. Она расположена в герцогской резиденции, замке Фриденштайн, и образует ныне центральный фонд Научной библиотеки Готы. Помимо уникальных рукописей и печатных изданий XV–XIX веков, в ней имеется около полутора тысяч нотных рукописей, часть которых связана с деятельностью придворной капеллы. Среди них — произведения Готфрида Генриха Штёльцеля (1690–1749), служившего с ноября 1719 года и до самой смерти придворным капельмейстером у герцогов Фридриха II (1676–1732) и его сына Фридриха III (1699–1772).

Композитор родился 13 января 1690 года в семье церковного учителя и органиста Генриха Штёльцеля в Грюнштедтеле (ныне часть города Шварценберг в Саксонии). Его занятия музыкой, начатые с отцом, продолжились под руководством разных педагогов в лицее соседнего Шнеберга, в гимназии города Геры и наконец с 1707 года — в Лейпцигском университете, где на дарование студента-теолога обратил внимание тогдашний руководитель Collegium Musicum Мельхиор Хофман.

По завершении учебы, с 1710 года Штёльцель зарабатывал на жизнь уроками музыки в Бреслау (ныне Вроцлав в Польше) и вскоре создал первое крупное сочинение — оперу «Нарцисс» (1711–1712). За ней последовали еще

три, заказанные для ежегодного летнего ярмарочного сезона в Наумбурге: «Валерия» (1712), «Артемизия» и «Орион» (обе 1713). Существенное влияние на его становление как композитора оказала поездка в Италию (1713–1714), в частности, знакомство с музыкальной жизнью Венеции, Флоренции и Рима, а также общение с Франческо Гаспарини, Антонио Вивальди, Антонио Бонончини и Доменико Скарлатти.

Во время последующего трехлетнего пребывания в Праге известность Штёльцеля возросла благодаря влиятельному покровителю Антону фон Адлерсфельду. Живя в его доме, композитор исполнял заказы на сочинение опер, ораторий, месс, произведений для различных инструментальных составов. Из предложенных ему мест службы он остановился на придворной капелле в Гере. Заступив на должность ее директора с января 1718 года, он вскоре оставил этот пост, приняв более выгодное и престижное приглашение Фридриха II из Готы¹. Там композитор и прожил оставшиеся тридцать лет своей жизни.

После смерти Штёльцеля, наступившей 27 ноября 1749 года, его многочисленные рукописи были выкуплены у наследников для герцогского собрания и переданы на хранение его преемнику по должности, Йиржи Антонину Бенде (1722–1795). В последующие десятилетия нотами никто не интересовался, и только в 1778 году, уже во время ухода с капельмейстерской службы Бенды, неожиданно выяснилось, что большинство их бесследно исчезло. Бенда объяснил пропажу перестановкой шкафов в помещении капеллы в его отсутствие, в ходе чего ноты, якобы и без того ветхие и пораженные плесенью, были свалены в угол прямо на полу и, тем самым, неисправимо повреждены. «Спасены только лучшие работы моего предшественника, кои все еще могли бы сгодиться для исполнения в церкви, так как я уже давно отделил их от непригодного мусора и специально хранил у себя дома», — упомянул он в свое оправдание в докладной записке от 11 апреля 1778 года [8, 22].

Таким образом, на сегодняшний день из обширного наследия Штёльцеля в Готе осталось лишь 11 нотных рукописей. Две из них опубликованы в прошлом столетии. Созданная в начале 1740-х годов партитура *Concerto grosso a quadro Chori D-Dur* (Mus. 2° 101/3) вошла под названием *Konzert für 2 Trompetenchöre mit Pauken, Holzbläserchor und geteiltes Streichorchester* в сборник «Инструментальные концерты немецких мастеров» из серии «Памятники немецкого музыкального искусства»². В предисловии научный редактор Арнольд Шеринг сравнил это сочинение со вторым Бранденбургским концертом И. С. Баха, отметив, что «по мощи финала, построенного

¹ Работа придворной капеллы в Готе всесторонне изучена в монографии К. Аренса. Один из ее разделов посвящен капельмейстерской службе Штёльцеля [2, 47–58].

² *Instrumentalkonzerte deutscher Meister*: J. G. Pisendel, J. A. Hasse, C. Ph. E. Bach, G. Ph. Telemann, Chr. Graupner, G. H. Stölzel, K. Fr. Hurlbusch / hrsg. von Arnold Schering (= *Denkmäler deutscher Tonkunst, Erste Folge*, Bd. 29 und 30). Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1907. S. 221–272.

на двух темах, Штёльцель превосходит своего знаменитого лейпцигского коллегу» [10, XV].

На основе автографа 1739 года *Missa brevis c-Moll* (Mus. 2° 101/5), состоящего из двух частей, *Herr, erbarme dich* и *Und auf Erden Frieden*, кантор Готфрид Гилле осуществил издание «Немецкой мессы», подчеркнув таким заглавием ее принадлежность к немецкому лютеранскому богослужению³.

Остальные девять манускриптов — это партитуры кантат, то есть самого репрезентативного для наследия Штёльцеля жанра, насчитывавшего, по подсчетам Фрица Хенненберга на момент подготовки его диссертации в 1976 году, 906 образцов [8, 13]. Основываясь на новейших изысканиях немецких музыковедов, Кристиан Аренс предполагает, что их было около 1200 [1, 73], его коллега Берт Зигмунд — 1358 [11, 81]. Сохранилась музыка 605 из них (большой частью фрагментарно), опубликованы всего лишь два десятка. Но произведения из собрания герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских издателями до последнего времени своим вниманием обходили.

Чтение этих манускриптов затрудняют частые исправления в нотном тексте, неразборчивый почерк, сокращения повторяемых и дублируемых элементов, пропуски слогов, слов и даже фраз в подтекстовке вокальных партий. Всё это сказалось на их изучении. Ведь имея возможность работать с чистовыми (частью даже каллиграфическими) рукописями кантат Штёльцеля в Зондерсхаузене (346 единиц хранения, из них 96 предположительно автографы) и Берлине (213 единиц хранения, из них 11 автографы), исследователи предпочитали пользоваться в первую очередь ими. Кантаты же готского собрания, не только из-за трудности чтения текста, но и в силу своей малочисленности, удаивались лишь общего упоминания [2], [8], [11]⁴.

Эскизный характер черновых партитур, предназначенных для «внутреннего пользования», был, тем не менее, понятен трем переписчикам нот, назначенным в помощники Штёльцелю. Они изготовляли и чистовые копии партитур, и необходимые для исполнения партии. Партитура кантаты *Gelobet sey der Herr, mein Hort* (Mus. 2° 101/13) выполнена как раз одним из них (имя переписчика установить не удалось). Остальные восемь рукописей принадлежат руке самого композитора:

Aus der Tiefen rufe ich (Mus. 2° 101/1);

Nun danket alle Gott (Mus. 2° 101/2);

Schaffe in mir, Gott, ein reines Herze (Mus. 2° 101/6);

Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist (Mus. 2° 101/7);

³ *Stölzel G.H.* Deutsche Messe für vierstimmigen Chor, Streicher und Generalbaß oder für Chor und Orgel. Hrsg. von Gottfried Gille nach dem Autograph aus dem Bestand der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1991. 22 S.

⁴ Единственным исключением, по-видимому, является статья Й. Греша [7] о созданной по случаю коронации немецкого кайзера в 1745 году кантате *Und der Herr sprach: Auf und salbe ihn*. Она рассматривается в контексте этого политического события прежде всего как некий исторический документ, содержащий, помимо словесного текста (которому посвящена значительная часть работы), еще и ноты.

Lasset uns zu ihm hinaus gehen (Mus. 2° 101/8);
Und der Herr sprach: Auf und salbe ihn (Mus. 2° 101/9);
Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit (Mus. 2° 101/10);
Was schlafet ihr? Stehet auf und betet (Mus. 2° 101/11).

В данной статье впервые предлагается подробное рассмотрение трех из перечисленных выше произведений, ставящее целью расширить сложившееся по публикациям немецких музыковедов представление о духовных кантатах Штёлцеля.

Самым ранним среди каталогизированных нотных автографов композитора считается созданная в 1721 году партитура *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herze* (Mus. 2° 101/6) с оригинальным заголовком *P. 51. V. 12. 13. 14. à 9.* и датировкой *A[nn]o 1721.* Сокращение в названии указывает на использованный в кантате текст стихов 12, 13 и 14 из 51-го псалма, а также на количество исполнителей (9 голосов в партитуре). Инструментальный состав, помимо двух скрипок, альты и генерал-баса, включает в себя партию гобоя.

Кантата состоит из четырех частей, следующих без перерыва: хора *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herze* («Сотвори во мне, Боже, чистое сердце»), двух дуэтов, *Verwirf mich nicht* («Не отвергни меня») и *Tröste mich wieder* («Утешь меня снова»), и, наконец, финального хора *Und der freudige Geist enthalte mich* («И да наполнит меня дух радости»).

Начальный хор интересен своей изобретательной формой. Разделы с фугированным изложением (всего их пять) перемежаются в нем с ригурнелями, которые, в свою очередь, в контексте полифонического развития, приобретают значение интермедий. При этом и у фугированных разделов, и у чередующихся с ними ригурнелей один и тот же мотивно-тематический исток — вступительный ригурнель:

1

Moderato

Oboe

I

II

Viola

B. c.

5

Schaf-fe in mir Gott ein rei - nes

Schaf-fe in mir Gott ein rei - nes Her-ze, ein rei - nes, rei-nes

4 2 6 6 5 6 5q 4 # 5 6 7

Первый дуэт (альта и сопрано) имеет контуры трехчастной формы. Ее мелодическое развертывание протекает в вокальных голосах, а инструментальное сопровождение сводится к гармонически направляющей линии генерал-баса. Во втором дуэте (тенора и баса) вступительный ритурнель становится источником тематического развертывания и для вокальных участков формы, и для комплементарно соотносящихся с ними промежуточных инструментальных ритурнелей.

Преисполненный «духом радости» заключительный стих псалма передан посредством четырехголосной хоровой фуги (вокальные партии почти везде продублированы инструментальным сопровождением). Задачей удержать данный аффект, по-видимому, обусловлены и тематическая уплотненность фуги с редкими интермедиями, и введение контрэкспозиции, придающей массивность форме целого.

Контрапунктическое мастерство Штёльцеля, каким отмечены хоровые части его ранней кантаты, снискало известность и среди современников, и среди музыкантов последующих поколений. Композитор Иоганн Адам Хиллер (1728–1804), создатель одного из первых музыкально-биографических словарей, отмечал «совершенное владение строгим стилем» и «умение обходиться со всеми премудростями канона», характерные, по его мнению, почти для всех церковных произведений знаменитого капельмейстера из Готы [9, 264]. Кроме того, Штёльцель — автор руководства по сочинению канонов («Практическое доказательство, как из одного бесконечного четырехголосного канона в нижнюю квинту... произвести множество... разнообразных бесконечных четырехголосных канонов» [13]), отпечатанного

в 1725 году на его собственные средства тиражом в сто экземпляров [6, 592] и адресованного любителям музыки⁵.

Сравнение кантаты 1721 года с дошедшими до нас образцами того же жанра, сочиненными примерно двадцать лет спустя, не обнаруживает принципиальных стилистических отличий. Примером тому может служить *Aus der Tiefen rufe ich* («Из глубины зываю») из последнего, двенадцатого годового цикла кантат 1743/1744 годов. Как и рассмотренная выше *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herze*, она так же основана на строфах псалма, так же имеет два дуэта (сопрано и альт, тенор и бас) и хоровую фугу, вокальные голоса которой почти везде продублированы в инструментальном сопровождении. Схожи в обеих кантатах и исполнительские составы, включающие партии гобоя. Однако организация циклической формы в позднем опусе сложнее.

Согласно пометке в нотной рукописи *Aus der Tiefen rufe ich* (Mus. 2° 101/1), произведение предназначалось для богослужения в пятое воскресенье после Пасхи (Dominica Rogate) и, соответственно, впервые прозвучало 10 мая 1744 года. Именно этот цикл кантат был избран для повторного исполнения в Готе в 1763/64 годах, с целью «улучшения церковной музыки в стране» [8, 50]. Деятельное участие в возрождении интереса к наследию прославленного капельмейстера, по всей видимости, принял его сын, Вильгельм Фридрих Штёльцель (1726–1783), с 1759 года ставший придворным проповедником герцога Саксен-Гота-Альтенбургского.

Либретто кантаты, в основу которого легли строфы 130 псалма, написано самим композитором и опубликовано по высочайшему повелению герцога в сборнике текстов духовных кантат всего годового цикла [3, 88–90]. Кроме псалма здесь используется еще один текст, в либретто обозначенный сокращением *p. 620 v. 1* [3, 89] без каких-либо дальнейших отсылок к источнику. Таковой удалось установить: Штёльцель обратился к сборнику духовных песнопений *Geistliches neu-vermehrtes Gothaisches Gesang-Buch*, отпечатанному в 1729 году в Готе [5]. Колонка 620 данного издания содержит строфы церковной песни *Aus der tieffen ruffe ich* Георга Кристофа Швэмляйна (1632–1705) с указанием на закрепленную за ними мелодию, ранее получившую известность под названием *Ach, was ist doch unser leben*. Штёльцель заимствует первую строфу из текста Швэмляйна с упомянутой мелодией в четвертой части кантаты, гармонируя ее в типичной для лютеранского хора четырехголосной моноритмической фактуре. Инструментальное сопровождение сводится при этом к дублированию хоровых партий.

⁵ Многочисленным соответствиям между положениями «Практического доказательства» и контрапунктической техникой Четырнадцати канонов И. С. Баха (BWV 1087), а также возможному изучению Бахом труда Штёльцеля посвящена статья Э. Крин [4].

В контексте циклической формы целого хорал, как идейная квинтэссенция всей кантаты, находится в ее середине, а остальные части расположены до и после него по концентрическому принципу: хор — речитатив — дуэт — хорал — дуэт — речитатив — хор.

Аналогичную семичастную структуру с расположенным в центре хоралом имеют подавляющее большинство кантат из того же двенадцатого годового цикла, к которому принадлежит и данное сочинение [11, 89].

Композиционному единству способствует использование первой фразы хорала в начальном хоре *Aus der Tiefen rufe ich*. Там она предстает в качестве одного из тематических элементов вступительного гомофонного раздела у солирующих сопрано (такты 3–6) и альтов (такты 10–13), контрастируя с плотным аккордовым хоровым четырехголосием.

Объединяющую функцию в циклической форме целого имеет и завершение кантаты точным воспроизведением фуги из ее начального хора (такты 15–58) с тем же самым текстом *lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens* («да будут уши Твои внимательны к голосу молитв моих»). Подобное «дословное» повторение начального хора в финале использовано и в остальных сохранившихся кантатах из двенадцатого годового цикла [11, 89].

2

I V-no *p* *f*
 II *mf* *f*
 Vla *p* *f*
 Sopr. *f* lass
 Alt lass dei- ne Oh- ren mer- ken auf die
 Tenor lass dei- ne Oh- ren mer- ken auf die Stim- me mei- nes Fle
 Bass lass dei- ne Oh- ren mer- ken auf die Stim- me mei- nes Fle - - - hens, auf die
 B. c. *p* *mf* *f*

Оба дуэта, *Bete, wie dich Jesus lehret* (сопрано, альт) и *Du, Vater, weißt es* (тенор, бас), схожи по своему строению: вступительный инструментальный ригурнель представляет собой тематическую основу для вокальных разделов с их имитационным двухголосием, а они, в свою очередь, тематически связаны с промежуточными ригурделями по принципу взаимодополнения.

Также примечателен речитатив, предворяющий первый дуэт. В нем поочередно солируют бас, тенор и альт, а в завершении к альту присоединяется сопрано, образуя двухголосие (такты 10–12):

3

Sopr. O! dass er doch so we-nig Glau-ben fin-det!

Alt. dass sich auf sei-nen Na-men grün-det? O! dass er doch so we-nig Glau-ben fin-det!

B. c. 6 6 7 6 7 7

Многоголосные участки, подобные этому, композитор нередко использовал для выделения смысловой кульминации речитатива, «подчёркивая» таким образом ключевые слова. Эрнст Людвиг Гербер оценивал речитативы Штёльцеля с характерной для них «легкостью и плавностью голосоведения вокальных партий при добросовестнейшем соблюдении всех частей речи» как одно из самых ярких проявлений его дарования. Сравнивая их с речитативами Г. А. Гомилиуса, К. Г. Грауна, И. Г. Ролле и И. А. Хассе, он отмечал, что по своим художественным достоинствам только итальянские речитативы последнего из перечисленных композиторов сопоставимы с творениями Штёльцеля. Помимо текучести вокальных линий, Гербер обращал внимание на весьма искусные, но далекие от всякой вычурности модуляции в инструментальном сопровождении [6, 591].

Штёльцель стремился выработать стиль немецкого речитатива, свободный от недостатков итальянского («ничто иное как говорение») и французского («арии звучат почти так же, как речитативы») [12, 147–148]. Наиболее подходящими текстами для этого он считал строфы, рифмованные таким образом, чтобы они «казались прозой» [12, 157]. При сочинении речитатива особое внимание он уделял достижению того или иного аффекта, заложенного в тексте. При этом для выражения ключевых смысловых моментов текста композитор допускал использование вокального многоголосия. Данные положения сформулированы им в трактате *Abhandlung vom Recitativ*, на сегодняшний день старейшем теоретическом и практическом руководстве по сочинению немецкого речитатива⁶.

⁶ Рукопись трактата, над которым Штёльцель работал последние десять лет своей жизни, хранится в библиотеке «Общества друзей музыки» в Вене (Gesellschaft der



Ил. 1. Церковь в замке Фриденштайн — место исполнения большинства духовных кантат Штёльцеля

Самая поздняя кантата Штёльцеля из собрания в Готе — *Und der Herr sprach: Auf und salbe ihn* («И сказал Господь: встань и помажь его»; Mus. 2° 101/9) — создана по случаю провозглашения кайзером Священной Римской империи Франца I Стефана (1708–1765). Коронация, проведенная во Франкфурте-на-Майне тремя духовными курфюрстами, архиепископами из Кёльна, Трира и Майнца, состоялась в понедельник, 4 октября 1745 года, в Домском соборе.

Со вторника по субботу в городе проходили праздничные гулянья, спектакли и концерты, в том числе организованные представителями немецких княжеств-союзников, приехавших на церемонию в сопровождении своих капелл и театров. А в воскресенье, 10 октября, в католических и протестантских церквях состоялись благодарственные богослужения.

Musikfreunde Wien, Ms. 587/33). Публикацию текста с комментариями осуществил в 1962 году Вернер Штереп [12].

На одном из них, вероятно, и прозвучала данная кантата, по крайней мере, именно этот день значится в оригинальном названии манускрипта, *Kaiserl. Wahl-Intronisations-Fest. 1745. d. 10. Oct.* Йоахим Греш высказывает предположение, что она могла быть исполнена специально прибывшей по этому поводу во Франкфурт-на-Майне капеллой герцога Фридриха III под руководством самого Штёльцеля [7, 58].

Кантата состоит из пяти частей: хора *Und der Herr sprach*, дуэта сопрано и альты *So muß nach göttlichem Befehl*, речитатива *Der war's demnach*, хора *Der ist's, den Du zu Deutschlands Trost erwählet* и заключительного хора *Von Gott will ich nicht lassen*⁷.

Текст начального хора заимствован из главы 16 Первой книги царств: «И сказал Господь: “Встань и помажь его, ибо это он!” И взял Самуил рог с елеем и помазал его». Ветхозаветный эпизод помазания пророком Самуилом Давида как будущего царя Иудеи в присутствии его братьев символизирует в данном случае богоугодную интронизацию кайзера Священной Римской империи. Введение в «стандартный» инструментальный состав (первая и вторая скрипки, альт, генерал-бас) трех труб, двух валторн и литавр обусловлено задачей придать музыке праздничную приподнятость.

Структура начального хора определяется дословным воспроизведением библейского текста. Первый его раздел основан на распределении стиха между тенорами («И сказал Господь») и басами («Встань и помажь его, ибо это он!»), причем мелодическим носителем ключевых слов божьего повеления (такты 8–11) становятся мотивы из вступительного ригурнеля в партии первой трубы (такты 1–2). Стих воспроизводится дважды и это создает некое отдаленное подобие двух первых столб в форме бар. Соответственно, ее заключительный припев образует скандирование стиха «И взял Самуил рог с елеем и помазал его» в виде аккордового четырехголосия.

Последующий дуэт сопрано и альты «И вот, по божьему приказу» своей нежной, элегантно мелодикой и прозрачным гармоническим сопровождением отсылает к так называемому чувственному стилю. Он имеет форму *da capo*, средняя часть которой расцветивает главную тональность B-dur появлением минорных красок g-moll и d-moll.

В тексте речитатива «Итак, это он, кто избран Богом» библейская метафора интронизации Франца I Стефана выражена наиболее отчетливо, так как изложена в контексте повествования о неспокойном времени правления его предшественника Карла VII Альбрехта и прославления мира на немецких землях с приходом нового кайзера. В речитативе участвуют четыре солиста — сопрано, альт, тенор и бас. Они поют поочередно, но дважды (такты 4–10 и 27–32) декламируют одновременно, прославляя восхождение нового кайзера на трон.

Заключительный, «резюмирующий» четырехголосный участок речитатива своим модуляционным движением возвращает главную тональность

⁷ Нотный текст впервые публикуется в Приложении (см с. 65–91) в редакции автора статьи.

кантаты *Es-dur*, в котором вступает энергичный хор «Это ты, кто избран в отряду Германии». Как и дуэт, он имеет форму *da capo* с тональным контрастом в средней части (*c-moll*). Участки текста, содержащие славословие («О, Господь, благодарим тебя! О, Господь, хвалим тебя!»), выделяются здесь плотной и имитационно насыщенной звучностью, усиленной, как и в начальном хоре кантаты, валторнами и трубами.

Заключительный хорал, исполняемый всей паствой, изложен, как обычно в кантатах Штёльцеля, в четырехголосной моноритмической фактуре. Инструментальные голоса дублируют вокальные, однако партии двух валторн выделены в самостоятельные мелодические линии. В рукописи отсутствует подтекстовка в вокальных партиях и ссылка на какой-либо сборник духовных песнопений, откуда можно было бы почерпнуть текст. Хорал удалось установить: это *Von Gott will ich nicht lassen* (1569) с мелодией неизвестного автора на слова Людвига Хельмбольда (1532–1598). В случае, если предполагалось исполнение одной строфы, как, к примеру, в хорале из рассмотренной выше кантаты *Aus der Tiefen rufe ich*, то, вполне вероятно, использовалась даже не первая, а заключительная пятая, *Das ist des Vaters Wille*, как наиболее подходящая праздничной тематике.

Количество дошедших до нас произведений Штёльцеля в Готе, разумеется, слишком невелико, чтобы стать основанием для выводов обобщающего характера о стилистике более тысячи кантат. Однако именно в данном собрании имеются самый ранний (1721) и самый поздний (1745) из известных на данный момент его нотных автографов с оригинальной авторской датировкой. Эскизный характер рукописей затрудняет их чтение, но, в то же время, следы исправлений в ряде случаев позволяют видеть первоначальные варианты музыкального текста и этим могут представлять интерес для исследований самого процесса сочинения. В рассмотренных выше кантатах обнаруживаются и свободное владение техникой контрапункта, и ставшие предметом дискуссий и восхищений знаменитые многоголосные речитативы, и отточенное к последним десятилетиям умение компоновать циклическую форму. Всё это делает рукописи сочинений Штёльцеля из библиотеки герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских, наряду с коллекциями его кантат в Зондерсхаузене и Берлине, перспективным источником в плане изучения и будущих публикаций наследия композитора.

Использованная литература

1. *Ahrens Chr.* Gottfried Heinrich Stölzel — ein Meister der musikalischen Dramaturgie // Residenzstadt Sondershausen: Beiträge zur Musikgeschichte. Sondershausen: Starke, 2004. S. 73–78.
2. *Ahrens Chr.* „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“: aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Steiner, 2009. 374 S.
3. Erbauliche Kirchen-Andachten, über die Sonn- und Festtäglichen Evangelia, auf Hochfürstl. gnädigste Verordnung in einem Musikalischen Jahrgange vom Advent 1743 bis dahin 1744 in der Hochfürstl. Schloßkirche zum Friedenstein aufgeführt, nach poetisch- und harmonischer Verabfassung G. H. Stölzels, F. S. Capellmeisters. Gotha: Reyher, [1744]. 180 S.
4. *Crean E. G. H.* Stölzel's „Practischer Beweiß“: A Hitherto Unconsidered Source for J. S. Bach's Fourteen Canons // *Bach*. Vol. 40 (2009). No. 2. P. 1–21.
5. Geistliches neu-vermehrtes Gothaisches Gesang-Buch, worinnen D. Martin Luthers und anderer frommen Christen Geistreiche Lieder und Gesänge enthalten nach Ordnung der Jahrs-Zeit und des Catechismi ein- und abgetheilet. Gotha: Reyher, 1729. 1271 Sp.
6. *Gerber E. L.* Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Teil 2. Lpz.: Breitkopf, 1792. 860 Sp., 86 S.
7. *Gresch J.* Festmusik als Gebrauchsmusik — Gebrauchsmusik als Festmusik. Gottfried Heinrich Stölzels Kantate zum kaiserlichen Wahl- und Inthronisationsfest 1745 als historisches Dokument // *Beiträge der Kolloquien 2002–2003*. Bad Köstritz: Heinrich-Schütz-Haus, 2005. S. 55–67. (Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, Bd. 6)
8. *Hennenberg F.* Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. Lpz.: Deutscher Verlag für Musik, 1976. 243 S.
9. *Hiller J. A.* Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler. Teil 1. Lpz.: Dyk, 1784. 320 S.
10. *Schering A.* Einleitung // *Instrumentalkonzerte deutscher Meister*: J. G. Pisendel, J. A. Hasse, C. Ph. E. Bach, G. Ph. Telemann, Chr. Graupner, G. H. Stölzel, K. Fr. Hurlbusch / hrsg. von Arnold Schering. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1907. S. III–XXII. (Denkmäler deutscher Tonkunst, Erste Folge, Bd. 29 und 30).
11. *Siegmund B.* Zu Chronologie und Textgrundlagen der Kantatenjahrgänge von Gottfried Heinrich Stölzel // *Alte Musik und Aufführungspraxis: Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag*. Wien [u. a.]: Lit, 2007. S. 81–92.
12. *Steger W. G. H.* Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“. Heidelberg: Grosch, 1962. 283 S.
13. *Stölzel G. H.* Practischer Beweiß wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten *Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum*, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene *Canones perpetui à 4* zu machen seyn. O. O., 1725. 24 S.

Und der Herr sprach: Auf und salbe ihn

Gottfried Heinrich Stölzel

Chor

Allegro pomposo

I
 Tr-ba (Es)
 II
 III
 Timp. (Es)
 I
 Cor. (Es)
 II
 I
 V-no
 II
 Vla.
 Sopr.
 Alt.
 Tenor.
 Bass.
 B. c.

Musical score for a piano and voice piece. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of 11 staves.

The first six staves represent the piano accompaniment, including the right and left hands of the piano and the right hand of the grand piano. The seventh and eighth staves represent the vocal line. The lyrics are:

Und der Herr sprach:
Auf und

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamics. The dynamics *p* (piano) are indicated in several places. The vocal line includes a trill (*tr*) on the word "Auf". The piano accompaniment features intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets.

5

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

6 7 6 $\overset{6}{5}\flat$ $\flat 7$ $\overset{6}{4}$ $\overset{5}{3}$ $\overset{4}{2}$ 6 $\overset{6}{4}$ $\overset{6}{4}$ 6

p

Musical score for a cantata, featuring multiple staves with vocal lines, piano accompaniment, and basso continuo. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

Und der Herr sprach:
 sal-be ihn, auf und sal-be ihn, denn der ist's, der ist's.

14

f

f

f

f

p

f

f

f

Da nahm Sa-mu-el ein

Da nahm Sa-mu-el ein

Und der Herr sprach: Da nahm Sa-mu-el ein

Auf und sal-be ihn. auf und sal-be ihn, denn der ist's, der ist's. Da nahm Sa-mu-el ein

f arpeggiato

19

Öl - horn, da nahm Sa - mu-el ein Öl - horn und sal - be-te ihn.

Öl - horn, da nahm Sa - mu-el ein Öl - horn und sal - be-te ihn.

Öl - horn, da nahm Sa - mu-el ein Öl - horn und sal - be-te ihn.

Öl - horn, da nahm Sa - mu-el ein Öl - horn und sal - be-te ihn.

6 $\frac{6}{b}$ 6 $\frac{6}{b}$ $\frac{6}{b}$ $\frac{6}{b}$ $\frac{6}{b}$ $\frac{6}{b}$ $\frac{6}{b}$

24

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The piano accompaniment is divided into two parts: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment in a different register. The fourth system includes a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The fifth system shows empty staves for other instruments. The sixth system shows empty staves for other instruments. The seventh system shows empty staves for other instruments. The eighth system shows empty staves for other instruments. The ninth system shows empty staves for other instruments. The tenth system shows empty staves for other instruments. The eleventh system shows empty staves for other instruments. The twelfth system shows empty staves for other instruments. The thirteenth system shows empty staves for other instruments. The fourteenth system shows empty staves for other instruments. The fifteenth system shows empty staves for other instruments. The sixteenth system shows empty staves for other instruments. The seventeenth system shows empty staves for other instruments. The eighteenth system shows empty staves for other instruments. The nineteenth system shows empty staves for other instruments. The twentieth system shows empty staves for other instruments. The twenty-first system shows empty staves for other instruments. The twenty-second system shows empty staves for other instruments. The twenty-third system shows empty staves for other instruments. The twenty-fourth system shows empty staves for other instruments. The twenty-fifth system shows empty staves for other instruments. The twenty-sixth system shows empty staves for other instruments. The twenty-seventh system shows empty staves for other instruments. The twenty-eighth system shows empty staves for other instruments. The twenty-ninth system shows empty staves for other instruments. The thirtieth system shows empty staves for other instruments. The thirty-first system shows empty staves for other instruments. The thirty-second system shows empty staves for other instruments. The thirty-third system shows empty staves for other instruments. The thirty-fourth system shows empty staves for other instruments. The thirty-fifth system shows empty staves for other instruments. The thirty-sixth system shows empty staves for other instruments. The thirty-seventh system shows empty staves for other instruments. The thirty-eighth system shows empty staves for other instruments. The thirty-ninth system shows empty staves for other instruments. The fortieth system shows empty staves for other instruments. The forty-first system shows empty staves for other instruments. The forty-second system shows empty staves for other instruments. The forty-third system shows empty staves for other instruments. The forty-fourth system shows empty staves for other instruments. The forty-fifth system shows empty staves for other instruments. The forty-sixth system shows empty staves for other instruments. The forty-seventh system shows empty staves for other instruments. The forty-eighth system shows empty staves for other instruments. The forty-ninth system shows empty staves for other instruments. The fiftieth system shows empty staves for other instruments. The fifty-first system shows empty staves for other instruments. The fifty-second system shows empty staves for other instruments. The fifty-third system shows empty staves for other instruments. The fifty-fourth system shows empty staves for other instruments. The fifty-fifth system shows empty staves for other instruments. The fifty-sixth system shows empty staves for other instruments. The fifty-seventh system shows empty staves for other instruments. The fifty-eighth system shows empty staves for other instruments. The fifty-ninth system shows empty staves for other instruments. The sixtieth system shows empty staves for other instruments. The sixty-first system shows empty staves for other instruments. The sixty-second system shows empty staves for other instruments. The sixty-third system shows empty staves for other instruments. The sixty-fourth system shows empty staves for other instruments. The sixty-fifth system shows empty staves for other instruments. The sixty-sixth system shows empty staves for other instruments. The sixty-seventh system shows empty staves for other instruments. The sixty-eighth system shows empty staves for other instruments. The sixty-ninth system shows empty staves for other instruments. The seventieth system shows empty staves for other instruments. The seventy-first system shows empty staves for other instruments. The seventy-second system shows empty staves for other instruments. The seventy-third system shows empty staves for other instruments. The seventy-fourth system shows empty staves for other instruments. The seventy-fifth system shows empty staves for other instruments. The seventy-sixth system shows empty staves for other instruments. The seventy-seventh system shows empty staves for other instruments. The seventy-eighth system shows empty staves for other instruments. The seventy-ninth system shows empty staves for other instruments. The eightieth system shows empty staves for other instruments. The eighty-first system shows empty staves for other instruments. The eighty-second system shows empty staves for other instruments. The eighty-third system shows empty staves for other instruments. The eighty-fourth system shows empty staves for other instruments. The eighty-fifth system shows empty staves for other instruments. The eighty-sixth system shows empty staves for other instruments. The eighty-seventh system shows empty staves for other instruments. The eighty-eighth system shows empty staves for other instruments. The eighty-ninth system shows empty staves for other instruments. The ninetieth system shows empty staves for other instruments. The ninety-first system shows empty staves for other instruments. The ninety-second system shows empty staves for other instruments. The ninety-third system shows empty staves for other instruments. The ninety-fourth system shows empty staves for other instruments. The ninety-fifth system shows empty staves for other instruments. The ninety-sixth system shows empty staves for other instruments. The ninety-seventh system shows empty staves for other instruments. The ninety-eighth system shows empty staves for other instruments. The ninety-ninth system shows empty staves for other instruments. The hundredth system shows empty staves for other instruments.

Duett

Andante

Fl. *mf* *mp* *tr*

V-no I *mf* *p*

V-no II *mf* *p*

Sopr.

Alt.

B. c. *mf* *p*

7 *tr*

13 *p*

p

p

So muss nach gött - li-chem Be-fehl an Sa-mu - el das Sal-bungs-öl auf Schei-tel Da - vids,

So muss nach gött - li-chem Be-fehl ein Sa-mu-

p

20

auf Schei-tel Da - vids flie - Ben las - sen.
el das Sal-bungs - öl auf Schei-tel Da - vids flie - Ben las - sen.

27

So muss nach gött-li-chem Be-fehl ein Sa-mu-el das Salb-ungs-
So muss nach gött-li-chem Be-fehl ein Sa-mu - el das Sal-bungs - öl

34

öl auf Da-vids Schei - tel flie - Ben las - sen.
auf Da-vids Schei - tel flie - Ben las - sen.

41 *p* *tr*

42 *p*

43 *p*

44 *p*

45 *p*

46 *p*

47 *f*

48 *f* *tr* *p*

49 *f* *tr* *p*

50 *f* *tr* *p*

51 *f* *tr* *p*

52 *f* *tr* *p*

Zum Zei-chen,

Fine *p*

53 *tr* *p*

54 *p*

55 *p*

56 *p*

57 *p*

58 *p*

Zum Zei-chen, dass ihn Gott er-sehn dem Vol-ke Got - tes vor-zu-stehn.

dass ihn Gott er-sehn dem Vol-ke Got-tes vor - zu - stehn.

60 *tr*

Zum Zei-chen, dass ihn Gott er - sehn dem Vol - ke Got - tes vor - zu -

Zum Zei-chen, dass ihn Gott er - sehn dem Vol - ke Got - tes vor - zu -

7^b 6 6 7 6 6 9/7 8/6 7 9 6

66

stehn, dem Vol - ke Got - tes vor - - - - zu - stehn.

stehn, dem Vol - ke Got - tes vor - - - - zu - stehn.

9 8/6 7 9 8 6 6 5 7/4 6 5

D.C. al Fine

Rezitativ

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Tr-ba (Es)**: Three staves for Trumpets I, II, and III, all containing whole rests.
- Timp**: A single staff for Timpani, containing a whole rest.
- Cor. (Es)**: Two staves for Cori I and II, both containing whole rests.
- V-no**: Two staves for Violins I and II, both containing whole rests.
- Vla.**: A single staff for Viola, containing a whole rest.
- Sopr.**: Soprano vocal line with the lyrics: "Der war's dem-nach, den Gott er-wäh-let sein Ei-gen-thum als höchs-tes Haupt in Ju-da zu re-". The melody is in a recitative style.
- Alt**: Alto vocal line, containing a whole rest.
- Tenor**: Tenor vocal line, containing a whole rest.
- Bass**: Bass vocal line, containing a whole rest.
- B. c.**: Bassoon line, containing a whole rest with a '6' above it, indicating a sixteenth note.

4

gie-ren. Nun müs-sen wir in die-sen fro-hen Ta-gen, o Gott, und Herr, zu dei-nem Preis und Ruhm mit
 Nun müs-sen wir in die-sen fro-hen Ta-gen, o Gott, und Herr, zu dei-nem Preis und Ruhm mit
 Nun müs-sen wir in die-sen fro-hen Ta-gen, o Gott, und Herr, zu dei-nem Preis und Ruhm mit
 Nun müs-sen wir in die-sen fro-hen Ta-gen, o Gott, und Herr, zu dei-nem Preis und Ruhm mit

7

fro-hem Mun-de sa-gen, daß es uns nicht an sol-chen Zei-chen feh-let, aus wel-chen wir, Herr, dei-ne Treu-e spü-ren.
 fro-hem Mun-de sa-gen, daß es uns nicht an sol-chen Zei-chen feh-let, aus wel-chen wir, Herr, dei-ne Treu-e spü-ren.
 fro-hem Mun-de sa-gen, daß es uns nicht an sol-chen Zei-chen feh-let, aus wel-chen wir, Herr, dei-ne Treu-e spü-ren.
 fro-hem Mun-de sa-gen, daß es uns nicht an sol-chen Zei-chen feh-let, aus wel-chen wir, Herr, dei-ne Treu-e spü-ren.

7 6 # 6 7 6#

11

Die gro-be Kay-ser-wahl ist auf den wü-r-digs-ten von Al-len, nach dei-nem wei-sen Rath, be-glückt ge-fal-len.

Der

4 2 6 7 6

15

Das deut-sche Reich sieht nach bis-her-ger Trau-er-nacht, die Carl des sel-big ist, wer dort dem Courh be-fahl, auch hier voll-bracht.

4 6 7 6 6 6 5b 5b

19

Denn was man nur an
sie-ben-den be-trüb-ter Fall ge-bracht, nun ei-nen hel-len Him-mel gleich, wo al-les wie-der lebt und lacht.

ho-hen Hän-p-tern preist und was in höch-s-tem Grad Voll-en-dung heist, ist dem groß-mäch-tigs-ten Fran-cis-co ei-gen.

27 *tr*

Und die-sen sieht das deut-sche Reich ver-gnügt den kay-ser-li-chen Thron be-stei - gen, weil du, o Gott, es selbstal - so ge - fügt.

Und die-sen sieht das deut-sche Reich ver-gnügt den kay-ser-li-chen Thron be-stei-gen, weil du, o Gott, esselbst al-so ge - fügt.

Und die-sen sieht das deut-sche Reich ver-gnügt den kay-ser-li-chen Thron be-stei-gen, weil du, o Gott, es selbstal-so ge - fügt.

Und die-sen sieht das deut-sche Reich ver-gnügt den kay-ser-li-chen Thron be-stei-gen, weil du, o Gott, es selbstal-so ge - fügt.

6 $\frac{6}{5b}$ 6 $\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

Chor

I
Tr-ba
(Es)
II
III
Timp.
I
Corno
(Es)
II
I
V-no
II
Vla.
Sopr.
Alt.
Tenor
Bass
B. c.

pp *f* *f* *f* *f* *pp* *f* *f* *f* *f* *pp* *f*

O Herr, wir lo-ben
O
Der ist's, mit dem sich Deutsch-lands Wohl ver-mäh-let. Herr, wir lo-ben
Der ist's, den Du zu Deutsch-lands Trost er-wäh-let. O Herr, wir lo-ben

6

f

f

f

f

Dich, o Herr, wir dan-ken Dir. O Herr, wir lo-ben Dich, o Herr, wir lo-ben
 Herr, wir lo - ben Dich, wir dan - ken Dir. O Herr, wir lo-ben Dich, wir lo - ben Dich, wir lo - ben
 Dich, wir lo - ben Dich, wir dan - ken Dir. O Herr, wir lo - ben Dich, o Herr, wir lo-ben
 Dich, o Herr wir lo-ben Dich, o Herr, wir dan-ken Dir. O Herr, wir lo-ben Dich, wir lo - ben Dich, o Herr, wir lo-ben

9 4 6 7 6 7 6^b 9 4 6 6^b 7 4 6^b

The musical score consists of several systems. The first system includes vocal staves and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system features a piano introduction with a *p* dynamic marking. The fourth system contains the vocal line with the lyrics: "Dich, wir dan - ken Dir. Der ist's, den Du zu Deut-schlands Trost er -". The fifth system continues the vocal line with the lyrics: "Dich, wir dan - ken Dir." The sixth system continues the vocal line with the lyrics: "Dich, wir dan - ken Dir." The seventh system continues the vocal line with the lyrics: "Dich, wir dan - ken Dir." The eighth system features the piano accompaniment with a *p* dynamic marking and includes fingering numbers: 5, 3, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 6.

17

f

f

f

f

f

f

wäh - let. O Herr, wir lo-ben Dich, o Herr, wir lo-ben

Der ist's, mit dem sich Deutsch-lands Wohl ver-mäh-let. Herr, wir lo-ben Dich, Herr, wir lo-ben Dich, wir lo - ben

O Herr, wir lo - ben Dich, wir lo - ben

O Herr, wir lo-ben Dich, wir lo - ben Dich, o Herr, wir lo-ben

f

22

Dich, wir dan - ken Dir, wir lo - ben Dich, wir dan - ken Dir, o Herr, wir lo - ben Dich, wir dan - ken
 Dich, wir dan - ken Dir, wir lo - ben Dich, wir dan - ken Dir, o Herr, wir lo - ben Dich, wir dan - ken
 Dich, wir dan - ken Dir, wir lo - ben Dich, wir dan - ken Dir, o Herr, wir lo - ben Dich, wir dan - ken
 Dich, wir dan - ken Dir, wir lo - ben Dich, wir dan - ken dir, o Herr, wir lo - ben Dich, wir dan - ken

5 4 3 7 6 6^b 7 6 7 6^b 6 4 5 3

27

Dir.
Dir.
Dir.
Dir.

[Fine]

32

Hast Du nun Cron und Zep-ter ihm ge-ge - ben, so gib, o Herr, Glück,

Hast Du nun Cron und Zep-ter ihm ge-ge - ben, so

Hast Du nun Cron und Zep-ter ihm ge-ge - ben, so gib, o

Hast Du nun Cron und Zep-ter ihm ge-ge - ben, so gib, o Herr, Glück,

6 6 5 6 5 6 6 6 7 4 6

38

Se - gen, Glück, Se - gen, Heil und Le - ben auch den Ge - salb - ten für und für.
 gib, o Herr, Glück, Se - gen, Heil und Le - ben auch den Ge - salb - ten für und für.
 Herr, Glück, Se - gen, Heil und Le - ben, und Le - ben auch den Ge - salb - ten für und für.
 Se - gen, Heil und Le - ben, Se - gen, Heil und Le - ben auch den Ge - salb - ten für und für.

43

Hast Du nun Cron und Zep-ter ihm ge-ge - ben,

Hast Du nun Cron und Zep-ter ihm ge-ge - ben,

Hast Du nun Cron und Zep-ter ihm ge-ge - ben,

Hast Du nun Cron und Zep-ter ihm ge-ge - ben,

6 6 $\frac{4}{2}$ 7 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ 6

48

so gib, o Herr, Glück, Se - gen, Glück, Se-gen, Heil und Le - ben

so gib, o Herr, Glück, Heil, Glück, Se-gen, Heil und

so gib, o Herr, so gib, o Herr, Glück, Se - gen, Heil und Le-ben, Heil und

so gib, o Herr, Glück, Se - gen, Heil und Le - ben, Se-gen, Heil und Le-ben, Heil und

6 6 6 6 6 6

53

The musical score consists of several systems. The top system has three staves with rests. The second system has two staves with rests. The third system is a grand staff with piano accompaniment. The fourth system contains vocal lines with lyrics: "auch den Ge-salb-ten für und für." and "Le-ben auch den Ge-salb-ten für und für." The fifth system continues the vocal lines with the same lyrics. The sixth system shows the piano accompaniment with figured bass notation: 6, 6 4, 5 b, 6, b 6 6 b 6 8, b, 6 4, 6 5.

auch den Ge-salb-ten für und für.

Le-ben auch den Ge-salb-ten für und für.

Le-ben auch den Ge-salb-ten für und für.

Le-ben auch den Ge-salb-ten für und für.

6 6 4 5 \flat 6 \flat 6 6 \flat 6 8 \flat 6 4 6 5

D.C. al Fine

Choral

Cor.
(Es)

Sopr.
V-no I

Alt
V-no II

Tenor
Vla.

Bass
B. c.

Von Gott will ich nicht las - sen, denn er lässt nicht von mir, Er reicht mir sei - ne
führt mich durch al - le Stra - ßen, da ich sonst irr - te sehr.

Hand, den A - bend und den Mor - gen tut er mich wohl ver - sor - gen, wo ich auch sei im Land.

Hand, den A - bend und der Mor - gen tut er mich wohl ver - sor - gen, wo ich auch sei im Land.

Hand, den A - bend und der Mor - gen tut er mich wohl ver - sor - gen, wo ich auch sei im Land.

Hand, den A - bend und der Mor - gen tut er mich wohl ver - sor - gen, wo ich auch sei im Land.

ВЛАСОВА ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА*vlasovaes@yandex.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
125009 Москва,
ул. Большая Никитская ул., 13/6

EKATERINA S. VLASOVA*vlasovaes@yandex.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Russian Music History Subdepartment of Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow,
Russia

АННОТАЦИЯ**Н. Я. Мясковский в переписке с Б. В. Асафьевым**

Более 40 лет переписка Н. Я. Мясковского и Б. В. Асафьева хранилась в РГАЛИ в закрытом режиме. В настоящий момент архив предоставил разрешение на ее публикацию. Значение этого документального памятника для музыкальной истории трудно переоценить. Переписка сохранилась в полном виде: 467 писем, охватывающих период с 1906 по 1945 год. По временному масштабу и фактологическому охвату она не уступает широко известной переписке Н. Я. Мясковского с С. С. Прокофьевым (включающей 451 письмо), а в чем-то ее и превосходит. Прежде всего, доверительностью общения со стороны Мясковского, который был по отношению к Асафьеву более откровенным, чем с автором «Игрока». Почти полувекое общение выдающихся деятелей русской культуры является драгоценным историческим свидетельством, тем более что музыкально-историческая наука располагает пока лишь считанными образцами документального наследия первой половины XX века, относящегося к личным архивным коллекциям писем и дневников.

В статью включены ранее неизвестные факты, по-новому освещающие биографию и психологический портрет Мясковского. Рассматривается его отношение к революционным изменениям в стране, к большевикам, к эмиграции, к государственной культурной политике, к Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). Ставится вопрос об особенностях восприятия творческого процесса композитором, о подоплеке его сложного отношения к своим опусам. Изложены новые сведения о жизни автора «Аластора», представляющие музыковедческую часть его обширной и разнообразной созидательной деятельности.

Ключевые слова: XX век, русская музыка, переписка, Б. В. Асафьев, Н. Я. Мясковский, творческая биография, новые факты

АБСТРАКТ**N. Ya. Myaskovsky as He is Portrayed in His Correspondence with B. V. Asafiev**

For more than 40 years the correspondence between N. Ya. Myaskovsky and B. V. Asafiev has been kept in the Russian State Archive for Literature and Arts behind closed doors. Currently, the archive has granted permission for its publication. The value of this documentary monument for music history cannot be overstated. This correspondence was preserved in its entirety: 467 letters, covering the period from 1906 to 1945. In comparison, the already known correspondence between N. Ya. Myaskovsky and S. S. Prokofiev contains 451 letters. Moreover, if comparing time scale and factual coverage, the Myaskovsky-Asafiev correspondence not inferior to this of Myaskovsky and Prokofies, it is even superior in some ways (ultimately, Myaskovsky was more honest with Asafiev than with the author of “The Gambler”). This correspondence embraces almost half a century of communication between the two outstanding cultural figures, and it is a precious historical testimony taking into consideration that Russian musical-historical science still disposes only a few samples of documentary heritage of the first half of the 20th century related to personal archival collections of letters and diaries.

In this paper previously unknown facts are set out which present Myaskovsky’s biography and his psychological portrait in a new way. His attitude to revolutionary changes in the country, to the Bolsheviks, to emigration, to the state cultural policy, to the Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM) is investigated. The question about the peculiarities of the composer’s perception of the creative process, about the background of his complex attitude to his opus is raised. Some new information on the composer’s life, representing the musicological part of his extensive and diverse creative activities, is laid down.

Keywords: 20th century, Russian music, correspondence, B. V. Asafiev, N. Ya. Myaskovsky, creative biography, new facts

Екатерина Власова

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ В ПЕРЕПИСКЕ С Б. В. АСАФЬЕВЫМ¹

В Российском государственном архиве литературы и искусства сохранилась переписка Н. Я. Мясковского с Б. В. Асафьевым, закрытая для изучения исследователями в течение 40 лет с момента поступления документов на хранение. Из огромного массива переписки к настоящему времени опубликованы с купюрами лишь десять писем Н. Я. Мясковского 1909–1917 годов [9] и одиннадцать — Б. В. Асафьева и Н. Я. Мясковского, относящиеся к 1926, 1931 и 1932 годам [10, II, 378–391]. Отдельные фрагменты из эпистолярия представлены в монографиях о Мясковском З. К. Гулинской [4], А. А. Иконникова [6], И. Ф. Кунина [7], Г. Тасси [14], книге О. П. Ламм, основанной на документах из личного архива композитора [8], диссертации Г. Форемана [11], статьях П. Зука [15; 16; 17] и М. Фроловой-Уокер [12]. Между тем полвека русской музыкальной жизни запечатлено на страницах писем выдающихся музыкантов, находившихся в эпицентре происходивших в России событий, взглядом острым и неравнодушным. Столь длительное общение выдающихся деятелей русской культуры является исключительно важным историческим свидетельством, особенно ценным в свете того, что музыкально-историческая наука располагает пока лишь считанными образцами документального наследия, относящегося к личным архивным коллекциям писем и дневников первой половины XX века.

Известен психологический портрет Мясковского, признанного «молчальника», человека закрытого, не склонного к публичному выражению своих мыслей. В переписке с Прокофьевым Мясковский мало отличается от сложившихся о нем представлений, тем более что эпистолярные их беседы в основном велись вокруг создаваемых сочинений и были насыщены практическими вопросами, касающимися оркестровки, корректуры,

¹ Статья подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 15-04-00423.

фортепианных переложений, исполнений и отзывов прессы. Редко когда речь шла о вещах посторонних, о том, что преподносила жизнь, в которой они пережили две мировые войны и две революции. Так, под влиянием переписки с Прокофьевым сложился образ Мясковского, эдакого анахорета, предпочитавшего мир симфонический миру вокруг себя.

Тем более интересен Мясковский — корреспондент Асафьева, третьего «мушкетера» из их петербургского консерваторского братства. Каков он и так ли уж отличается его облик от того Мясковского, к которому мы привыкли? 467 писем, посланных музыкантами друг другу за почти четыре десятилетия общения, представляют немалый материал для размышлений.

Асафьев и Мясковский чувствовали исключительное духовное родство, они были словно братья в том смысле, который вкладывал в это понятие Е. А. Мравинский, называя «Братом по Дням» Д. Д. Шостаковича. «Ближе вас у меня нет друзей, да и вообще их нет у меня, а вы не — друг, а просто родной человек мне, моей душе»², — писал Асафьев. Через много лет Мясковский откликнулся: «Ах, какая досада, что мы врозь живем! Никогда я еще не ощущал так своего одиночества как сейчас и не знаю почему — ведь у меня куча приятелей и “друзей”. Но таких, как-то по существу близких как Вы нет. Сергей Пр[окофьев] — всегда предмет моего восхищения и даже преклонения, и он ко мне тоже весьма расположен, но ведь это человек совсем другой складки, с ним как-то совсем нет желания быть до нутра близким, тем более что он и музыку-то мою скорей только терпит; хотя это для меня и не определяет никаких отношений, но все же создает как бы некий слюдяной прослой»³.

Асафьев был для Мясковского эпистолярным собеседником, с которым он мог выговориться «на равных». Безоговорочное восприятие дарования Прокофьева как гениального по природе давало Мясковскому, прежде всего, тот «слюдяной прослой», тот раз и навсегда принятый им тон подчеркнутого самоуничижения в оценке собственных произведений, который мешал и ему самому, и его современникам (что уж говорить о потомках!) создавать цельное и глубокое представление о его даровании. Самоирония, сарказм (чего стоит просторечное словечко «девки», используемое им иногда для обозначения симфоний, — по контрасту с обычным для Мясковского благородством выражений оно сильно режет слух), — а также известные сентенции о том, что замысел, дескать, в очередной раз не удался... Все это не прибавляло его скромным симфоническим красавицам градус общественного поощрения. В каком-то смысле Мясковский сам лепил неласковое будущее для своего творчества. И опубликованная в 1977 году переписка с Прокофьевым сыграла с его наследием в этом смысле злую шутку.

² Без даты. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 17. Здесь и далее в цитатах сохранены оригинальные орфография и пунктуация.

³ 10 декабря 1937 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 51. Л. 65.



Ил. 1. Н. Я. Мясковский в середине 1920-х годов
Фото из собрания РГАЛИ. Ф.2658. Оп. 1. Ед. хр. 926. Л.4

В письмах к Асафьеву Мясковский для своих симфонических опусов находил и другие слова. Именовал их «девицами» и «девочками». Третья симфония ор. 15 a-moll была у него «Амалия», Четвертая ор. 17 e-moll — «Эмилия», «емолька» и т. д.

Отдельная тема — язык Н. Я. Мясковского, поклонника Ницше и Канта, страстного, как и Асафьев, библиофила, следящего за всеми новинками европейской интеллектуальной и музыкальной мысли, свободно владеющего французским и немецким языками, высоко интеллигентного и исполненного благородства. Предмет особого его обожания — природа и цветы, которые обычно заполняли его комнату. Описания природы занимают важное место в корреспонденциях с германского фронта. В письмах он всегда обращался к другу на «Вы», ласково называл его «дорогой нытик», в то время, как у Асафьева обычное обращение «вы», «мой бром» (прописная буква появляется в его корреспонденциях только с марта 1935 года). Вообще облик Мясковского — галантного, церемонного в общении (подавал ученикам пальто в прихожей, как с восторгом вспоминали А. И. Хачатурян, Е. Ф. Светланов)⁴, даже в излюбленный для себя поход в лес за грибами направлявшегося в белой сорочке при галстукe — невольно подтягивал, «собирал» окружающих.

Один из показательных моментов: русская интеллигенция того времени, даже в лице своих лучших представителей, не чуралась открытого антисемитизма (см. письма А. П. Чехова, П. И. Чайковского). Асафьев также считал для себя возможным педалировать «жидовскую» тему. Мясковский — никогда.

С Асафьевым он был никак уж не «Мизантропом» (как с Прокофьевым), а скорее — «А. П. Версиловым». В роли первого Мясковский выступал критиком в «Музыке» В. В. Держановского. Менее известен второй его псевдоним, из «Подростка» Достоевского, под которым он публиковал статьи в «Современной музыке» — журнале, который выпускала Ассоциация современной музыки (АСМ). Если первый дал ему Владимир Владимирович, то уж второй-то выбрал он сам. Натура страстная, загадочная, мятущаяся, проповедующая, стремящаяся к земному постижению идеала, и вместе с тем своего рода «бенгальский огонь»: примерно таким воспринимал Версилова его создатель. Стало быть, и Мясковский видел в себе нечто подобное.

Пожалуй, только Асафьеву Мясковский мог так отчаянно «выкрикнуть» в голодном 1918-м: «Когда же можно будет наконец жить?!»⁵. За плечами

⁴ Из воспоминаний А. И. Хачатуряна: «В нем было высоко развито этическое чувство. Это сказывалось во всем, вплоть до житейских мелочей. <...> Когда занятия проходили на дому у Николая Яковлевича, он, провожая ученика, непременно сам подавал ему пальто» [10, I, 276]. Тот же факт, видимо, глубоко поражавший всех, кто общался с Мясковским, со слов Е. Ф. Светланова сообщила автору данной статьи редактор Госоркестра С. М. Абелян.

⁵ 27 декабря 1918 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 639. Л. 5 об.

почти 40 из отпущенных судьбой лет, страшная война, проведенная на передовой, бои под Перемышлем, контузия, революция, опрокинувшая привычный мир, а в наличии полная разруха, голод, неудобная комната в чужом доме, в котором он был вынужден ютиться, постылая военная служба в Морском штабе в Москве. Сбережения, которые делал композитор, находясь на фронте и откладывая военное жалованье «для лучших дней», пропали, как и у всех тогда. Пропала возможность просто жить и писать музыку: главное, чего он хотел и к чему стремился всегда.

«ПРЕДПОЧИТАЮ ЛЕНИНСТВО ВО ВСЕХ ОБЛАСТЯХ ЖИЗНИ...»

Один из вопросов, который не поднимался ранее, вернее, надобность его формулировать даже не рассматривалась, поскольку ответ для «художника наших дней» и «основоположника советского симфонизма» подразумевался заранее, — это вопрос об отношении Мясковского к крушению монархии, к двум революциям, к большевикам и к их культурной политике. Февральскую революцию находившийся на театре военных действий штабс-капитан Мясковский принял скептически: «Как жалка наша интеллигентская жизнь, как все бегают друг у друга на помочах в каком-то заколдованном кругу лиц, мыслей. Я предпочитаю “Ленинство” во всех областях жизни. Довольно с меня этих социал-демократов, платящих тысячные подоходные налоги и процеживающих свою идеологию через плотные оконные занавески»⁶. В том же письме он заметил: «Кстати, скоро ли пройдет общий шовинистический угар? Я все-таки стою на том же, на чем стоял в начале войны — это нелепость. После крушения такой монархии как Россия, монархизм как принцип становится чем-то вроде червеобразного⁷ отростка слепой кишки»⁸. С юных лет воспринявший аскетизм и дисциплину кадетской и юнкерской жизни, Мясковский трезво и без иллюзий оценивал окружающий мир: «Я начинаю отчаиваться во всем: в русской жизни, в русском уме, в русской порядочности, в силу всего этого — в судьбе России и т. д., а вблизи я прихожу в отчаяние от самого себя — не могу приспособиться к новым жизненным рамкам, слишком я для этого уже стар, слишком инертен, а кроме всего прочего, органически не переношу неурядицы, беспорядка, хаоса»⁹. Это уже май 1917-го. Не прошло и месяца, как мимолетное увлечение «ленинством» растаяло под воздействием того, как воспринимал окружающее его критический ум.

Мясковский и Асафьев осознанно остались в большевистской России. Вопрос эмиграции никогда не вставал перед ними, как, например, перед Р. М. Глиэром или В. В. Щербачёвым, у которых не получилось перебраться в Европу, не потеряв при том возможности жить сочинением музыки.

⁶ 10 апреля 1917 г., Ревель, крепость императора Петра Великого. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 638. Л. 9.

⁷ Описка Мясковского, надо «червеобразного».

⁸ Там же. Л. 10.

⁹ 17 мая 1917 г., Ревель. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 638. Л. 13, 14.

Единственный раз Мясковский посетил «заграницу» в конце 1926 года. Он был отправлен от Наркомпроса РСФСР в Польшу на открытие памятника Ф. Шопену, оттуда заехал на несколько дней в Вену. «У меня от заграницы впечатления очень смутные. Приятные только в одном отношении — там жизнь приспособлена к обывателю, а не обыватель должен ко всему приспособливаться; от этого есть, видимо, покой и возможность работать. Но “жить” там я бы не хотел: люди все какие-то деловые и очевидно занятые только своими делами, что, быть может, естественно при трудности тамошней материальной жизни, но не делает их приятнее. <...> Впечатление от музыкальных дел — будничное, какое-то тоже деловитое»¹⁰, — писал он Асафьеву по возвращении. В 1929-м Прокофьев усиленно звал друга во Францию, был настойчив и даже обиделся, когда его усилия оказались тщетными. «...Не тянет меня как-то за границу из нашего рая»¹¹, — ирония и сарказм прячутся между строк в письме человека, не склонного предаваться иллюзиям. Одно из писем более раннего времени и вовсе завершается безнадежно и афористично: «всюду одна мразь»¹².

В 1929 году бывшие ПРОКОЛловцы, перешедшие в РАПМ, среди которых были и ученики Мясковского В. А. Белый и А. А. Давиденко, агрессивно стали заявлять о себе в музыкальной жизни, «распикивая локтями» недавних учителей и занимая их посты. Мясковский не видел в деятельности РАПМ никакой особенной программы, не воспринимал их, как они сами ее называли, «творческую продукцию». За политическими наскаками, которые, опять позвав на помощь иронию, он именовал «идеологией», усматривал другое: «Лебединские с Келдышами это всё (через ять¹³)! Ведь это определенная шайка людей не очень церемонных, но далеко не безгрешных. <...> Возражать? Но кому и по какому поводу? Разве на собачий лай возражают? Дают пинка — в лучшем случае»¹⁴. В ответ на жалобы Асафьева, сетующего на развернутую РАПМовцами против него травлю, — давал свой рецепт, как сохранить себя: «...не утешаю Вас, а долблю одно — пишите книги, пишите Ваши книги и печатайте их пока это еще возможно, и разные прохвосты не заполонили все места откуда можно урывать деньги. Теперь ведь в этом главная соль! А идеология это только средство»¹⁵. В 1931 году под предлогом плохого состояния здоровья он ушел из консерватории, которая тогда потеряла название, став «Высшей музыкальной школой имени Ф. Кона». В то время он предельно минимизировал контакты с внешним миром, сосредоточившись на творчестве и продолжив в письмах Асафьеву антирапмовскую терапию: «Испытывая столь сильное уважение к Вам, они оказывается критикуют Вас в порядке “самокритики” — для Вашего же

¹⁰ 23 декабря 1926 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 641. Л. 23.

¹¹ 5 июля 1929 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 51. Л. 21 об.

¹² 10 мая 1926 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 641. Л. 14 об.

¹³ «На ять» — сделать отлично, «через ять» — плохо, никак (устар.).

¹⁴ 13 мая 1929 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 51. Л. 15.

¹⁵ 5 июля 1929 г., Москва. Там же. Л. 21.

блага! Конечно, для того, чтобы это понимать, надо обладать совсем необыкновенной сообразительностью, особенно, когда Вас при этом обзывают чуть не дураком. Ну, да ничего не поделаешь — видно, “кого люблю, того и бью”. Во всяком случае, до сих пор ВАПМ¹⁶ нападал с жестокой критикой только на музык[ально] выдающиеся явления, так что обижаться не стоит»¹⁷.

Встает вопрос о том, опасался ли Мясковский, бывший офицер и сын генерала царской армии, за свою судьбу при новой власти?

Вне всяких сомнений. Летом 1923 года, после полугодичного молчания, композитор объяснил его причину: «Все эти наши поганые истории до того выбили из колеи, до того отравили всю психику, что ни на что душевное не было никаких сил — только с трудом тянул лямку консерватории и издательской клоаки. Последнее только чтобы поддержать каким нибудь способом Павла Александровича, который остался без всяких средств — после своего вынужденного изъятия из обихода. Надо сознаться, дело сделано с ним чисто; что от этого прежде всего пострадало такой важности государственное дело как музыкальное издательство — это повидимому меньше всего кого либо интересует — надо было свести счеты с сильным и энергичным человеком и свели. <...> Слава богу П. А. уже дня 3 как дома, но к сожалению, говорят, болен»¹⁸. «Изъятием из обихода» назван арест и полугодичное заключение Павла Александровича Ламма. След мучительных переживаний остался надолго: «Минувший год я провел отвратительно — арест Павла Александровича, затем других моих приятелей, потом общая атмосфера какой-то невероятной духовной и житейской грязи — все это совсем расшатало мои нервы. <...> Вы видите, что я не мог Вам писать — мне не о чем было, меня ничто не интересует, я полутруп»¹⁹. Аресты лиц, входивших в его круг, продолжались. Осенью 1928-го арестован и через несколько месяцев расстрелян выпускник консерватории М. В. Квадри (1897–1929), посвятивший Мясковскому свою двухчастную Симфонию *Des-dug* для большого оркестра с органом²⁰. Рукопись Мясковский сохранил, отдав ее в переплет и спрятав среди клавиров и партитур своей библиотеки «анонимную» партитуру (без имени и названия) «до других времен». Фамилия «Мясковский» фигурировала в протоколах допросов следствия по делу Квадри и, полагаю, не только его [5]. Понимая это, в публичной жизни Мясковский всегда был предельно осторожен в высказываниях, допуская лишь намеки на происходящее: «...чувствую определенно, что выдыхаюсь и скоро не буду в состоянии связно написать двух аккордов, не говорю о приличной теме.

¹⁶ ВАПМ (Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов) — один из вариантов названия РАПМ.

¹⁷ 31 марта 1930 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 641. Л. 36 об.

¹⁸ 2 июля 1923 г., Муханово. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 50. Л. 3 об.

¹⁹ 11 марта 1924 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 640. Л. 21.

²⁰ Отец и дядя М. В. Квадри, Владимир Викторович и Виктор Викторович Квадри, ранее Мясковского также закончили курс Николаевского инженерного училища. Правда, в отличие от него, они прошли путь военного до генеральских чинов.

Гадкая жизнь, но, быть может, это так и нужно, чтобы утратился интерес ко всей этой “суете сует” пред надвигающимися грозными катаклизмами?»²¹. После самоубийства Маяковского, в ответ на сентенцию Асафьева («А Маяковский молодец! Я думал, что он останется циником до старости. Своим концом он меня примиряет со своим “наскочистым” наследием»²²), Мясковский обронил фразу, которая всецело относится и к нему самому: «...как человек “русский”, он неизбежно несколько раздвоенный и совестливый. Конец его мне был ясен, еще когда я с ним этой осенью познакомился у Мейерхольда — взгляд его был как-то слишком пытливо настроженный, как бы ищущий»²³. Затравленные временем, друзья были по-настоящему свободными только за своим письменным столом.

«КРУГЛЫЕ СУТКИ ПАЧКАТЬ НОТНУЮ БУМАГУ»

«В отношении к искусству я допускаю сплошную ошибку, но лишь...во имя беззаветного им увлечения и постоянного в нем пламенения»²⁴, — писал Мясковский Асафьеву в февральские дни 1917 года. Действительно, любви, увлечений, быта, семьи — всего того, что занимает головы людей, даже и великих, — мы не найдем в биографии автора «Аластора» и в его письмах. Однажды он все же проговаривается, обосновывая свою отшельническую жизнь: «...достаточно иметь друзей мертвых — собой оживляемых (книги, ноты)...»²⁵. Женатый Асафьев позволял себе мимолетные эмоциональные порывы: «Я был недавно в Москве и превесело там провел время. В этом времяпровождении замечательную роль сыграла Кошиц²⁶, впрочем роль совершенно вне каких л[ибо] романтических подозрений. Впрочем, кто знает. Не является ли она для меня Забеллой...»²⁷. Тема «Кошиц», не раз поминаемая Асафьевым («Приезжала тут Кошиц. Ну я и существо?!»²⁸), исчезает, не поддержанная суровым корреспондентом. Ни одной интимной сентенции, которыми полон Дневник С. С. Прокофьева, ни малейшей игривости чувств, свойственной молодому Д. Д. Шостаковичу, всего этого нет в Мясковском, который жил как монах в миру, — правда, богом его была музыка. Причем не театральная (в списке его произведений отсутствуют сочинения

²¹ 15 сентября 1923 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 640. Л. 19 об.

²² 15 апреля 1930 г., Детское село. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 18.

²³ 30 апреля 1930 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 51. Л. 63.

²⁴ 21 февраля 1917 г., Ревель. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 638. Л. 3.

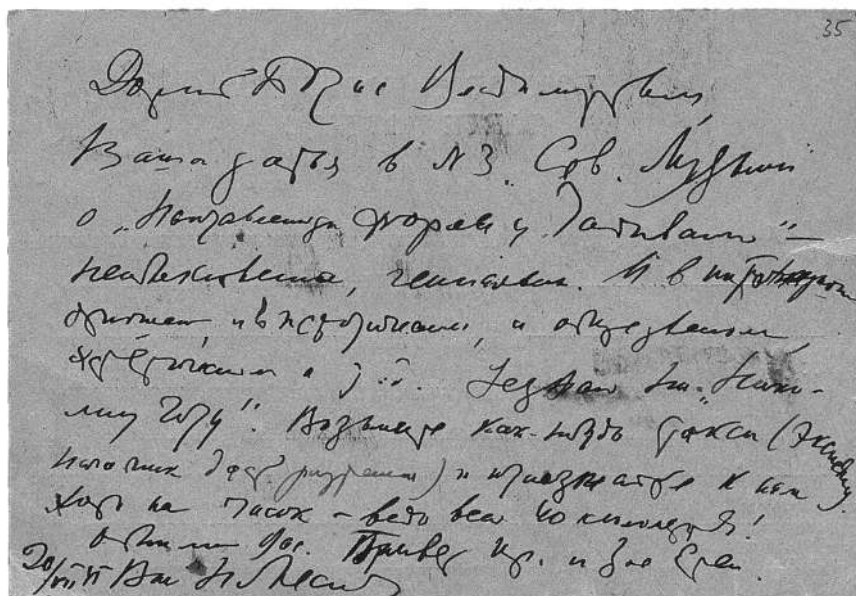
²⁵ 10 декабря 1920 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 639. Л. 38 об.

²⁶ Кошиц Нина Павловна (наст. Порай-Кошиц; 1892–1965) — выдающаяся певица, обладавшая ярким сопрано и замечательными артистическими способностями. Выпускница Московской консерватории, покинула страну после революции. Жила и работала в США.

²⁷ 17 февраля 1917 г., Петроград. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 38.

Асафьев намекает здесь на увлечение Римского-Корсакова Н. И. Забелой-Врубель, которая стала для него источником вдохновения в создании оперных женских образов.

²⁸ 6 мая 1917 г., Петроград. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 44 об.



Ил. 2. Последнее письмо Н. Я. Мясковского, на которое он не получил ответа.
20 июля 1945 г., Москва

Дорогой Борис Владимирович,
Ваша статья в №3 «Сов[етской] музыки» о «Направленности формы у Чайковского» — необыкновенна, гениальна. И в интонационном отношении, и в историческом, и в общественном, эстетическом и т. д. Уезжаю на Николину гору. Возьмите как-нибудь такси (экспедиционный начальник даст разрешение) и приезжайте к нам. Хоть на часок — ведь всего 40 километров! Обнимаю Вас. Привет Ир[ине] и Зое Степ[ановнам].
20/VII 45.

Ваш Н. Мясковский

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 642. Л. 35. Почтовая карточка. Фиолетовые чернила. Л. 35 об.
Куда: Здесь. Угол ул. Горького и Моховой ул. Гостин.[ица] «Националь» № 432
Академику Борису Владимировичу Асафьеву от Н. Мясковского
Москва 19. Сивцев-Вражек д. 4. Кв. 11.

для музыкального театра²⁹, кино и драматической сцены), а инструментальная по преимуществу. Единственное, что создавалось «для души», — это романсы. Хоровые опусы и песни Мясковский писал «по случаю», выполняя «социальный заказ».

«Я люблю муки творчества, а не ного-дрыгание³⁰. А для мук, увы нет во все времена. С мрачным отчаянием начинаю смотреть и в будущее. Конца... не вижу, а хочу его... завтра. Но когда думаю об этом “завтра”, вспоминаю, что мне нечем будет поддерживать его как “сегодня”, ведь я в полном смысле слова пролетарий, да еще с ультрабуржуазной склонностью ничего не делать, кроме сочинения музыки — днем, ночью, утром, вечером! <...> А ведь я еще люблю всяких Метнеров, Дебюссей, Равелей, Эмерсонов³¹ да Монтэней и т. п., всякие “Grise embaumée violette”³², полотняное белье, да чтобы стол был широкий и кресло мягкое и так далее, и все это, чтобы круглые сутки пачкать нотную бумагу»³³. Это август 1917 года. Мясковский еще служит, и до окончания войны далеко. Однако в голове его уже две завершённые в 1918-м симфонии (Четвертая и Пятая).

Асафьев был, пожалуй, одним из немногих современников, кому Мясковский доверял свои самые сокровенные творческие переживания, жалуясь на «полное здесь [в Москве, куда перебрался вместе с Морским штабом, где служил] духовное одиночество». «Настоящая моя музыка никому не понятна и не нужна, а разные балаболки считаются чуть не откровениями»³⁴, — «балаболками» он называл свой оригинальный, насыщенный чудесными мелодическими образами и оркестровыми находками симфонический триптих ор. 32, созданный в конце 1920-х годов и состоящий из «Серенады» для малого оркестра, «Симфонитты» для струнного и «Лирического концертино» для смешанного состава³⁵. В 1925 году Мясковский переживал сильнейший духовный кризис, один из многих, так как почти постоянная «грызня» самого себя и неверие в свои композиторские силы сменялись достаточно редкими эмоциональными подъемами, которые обычно являлись следствием удачной (такой, как он себе внутренне представлял) интерпретации его симфонических сочинений. На просьбу Асафьева прислать

²⁹ Жанр балета был глубоко чужд Мясковскому. К опере он относился иначе. Единственный его оперный проект — «Идиот» по Достоевскому — остался нереализованным.

³⁰ Глухой намек на исключительную скорость, с которой Асафьев писал балетную (и не только) музыку. Мясковский считал это в своем роде графоманией. Асафьев мог, к примеру, в две недели написать балет и еще через одну — оркестровать.

³¹ Философия «бесконечности частного человека» Р. У. Эмерсона (1802–1882), выдающегося американского проповедника, писателя и поэта, была интересна и в чем-то созвучна устремлениям Мясковского. Занимал его ум и скептицизм М. Монтеня.

³² Серые благоухающие фиалки (фр.).

³³ 15 августа 1917 г., Ревель. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 638. Л. 25.

³⁴ 5 июля 1929 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 51. Л. 21 об.

³⁵ «Лирическое концертино», как и вдохновенная двухчастная с траурным маршем Третья симфония ор. 15 a-moll, посвящены Б. В. Асафьеву.

ему Первую и Вторую симфонии, он ответил отказом, что вызвало обиду автора «Симфонических этюдов»: «Я очень досаую, что вы не хотите мне ничего прислать. Ведь не на предмет же спекуляции вашим именем для-ради собственной карьеры хочу я заняться вашим творчеством?»³⁶. Ответ Мясковского был реактивным, на следующий же день: «Что это смешное пишете обо мне — о какой спекуляции может быть речь, каким моим именем? Откуда у меня имя!! И какое это имеет значение для меня? Неужели Вы все еще меня не знаете? Неужели Вы до сих пор не поняли, что сочинение музыки — самая неудержимая и неистребимая потребность — это только мой жизненный крест, ибо больше чем любой из моих ругателей я чувствую и сознаю, что меньше всего я — музыкант — по чисто объективным данным. А любовь к музыке, потребность сочинения, это не более как злая насмешка судьбы»³⁷. Асафьев был оскорблен и замолчал на полтора месяца. После примиряющего, ни о чем говорящего письма друга наконец ответил: «...вы в самоотрицании жестоко отказали мне в присылке ваших вещей. Сами себя вы отрицать как композитора можете, но музыка ваша существует и сочинять вы будете. Как бы вздорно с вашей точки зрения я не писал о вашем творчестве, вы не должны мне мешать, а не посылая мне ноты, вы мне помешали и, кроме того, обидели. Благодарный за ваши хлопоты обо мне, я тем не менее решил тоже ничего не писать [Асафьев имел в виду свои теоретические работы. — Е. В.], ибо если вы не симфонист, то и я не ученый...»³⁸. Тон запальчивого ультиматума смягчил флагелланта. Последовало объяснение, раскрывающее уникальное для творческого сознания самовосприятие Мясковского: «Дорогая птичка, Вы совсем рассвирепели — перышки все взрыз! <...> Если я, не симфонист, стесняюсь, когда обо мне пишут настоящие писатели, и все же симфонии сочиняю, то почему же Вы — будто бы не писатель, не ученый, должны прекратить писать?!. Вообще Ваше письмо полно обиженностей — и всё зря. Вы устали. Отдохните, тогда прочтите это мое письмо.

Почему мне неловко, когда Вы обо мне пишете? Вот почему: Вы меня должны хорошо знать, неужели же Вы все еще не понимаете, что я все же не музыкант в том смысле (большом и значительном), как и я, и все вообще это понимают. Музыкант — это человек, который — весь музыка. Он ею живет, себя в ней изживает, себя ею всем дает, ее отовсюду в себя воспринимает и обратно ею всех дарит — но не на бумаге только (бумага все терпит), а действительно. Музыкант должен быть абсолютно и в высшей степени одарен даже чисто внешними качествами: идеальный слух, память, высшая склонность к интерпретации, импровизации и, наконец, к большому творчеству — концепционному. У меня изо всего этого есть склонность к творческим концепциям. Но разве этого довольно? Вот почему я не могу себя

³⁶ 1 июня 1925 г., Ленинград. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 8.

³⁷ 2 июня 1925 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 50. Л. 21 об.

³⁸ 17 июля 1925 г., Ленинград. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 9 об.

считать музыкантом в высоком смысле, и вот почему в моих сочинениях нет широты, размаха, воздуха, одним словом, стихии, а это только — увражи!»³⁹.

Крайняя чувствительность, почти болезненная мнительность, пугающая пронизательность, обостренное идеалистическое отношение к тому, что есть подлинный Творческий Дух, — таков Мясковский. Примеров подобного самоедства история музыки не знает. Художник, как правило, больше всего окружающего мира уверен в себе самом. В себе, в своем «Я» черпает он силы. А тут такое самобичевание! Впору стреляться. Ну и «Молчание», и «Аластор» с таким ключом к их содержательной стороне предельно открыты. Но если исповедь, так до обидного конца, и Мясковский не щадит друга: «И все же, когда Вы обо мне пишете, я не могу этого брать вполне всерьез. Почему? Не знаю еще. У меня какое-то внутреннее чувство, что Вы хотите, чтобы моя музыка имела достоинства, но в глубине души чувствуете то же, что и я сам»⁴⁰.

* * *

13 января 1948 года бывший коллега Мясковского по Московской консерватории Н. С. Шерман отправил свой донос в ЦК ВКП(б). В большом развернутом послании (50 страниц машинописного текста!) с претенциозным названием «О советском музыкальном творчестве» участник фракции красной профессуры в МГК, уволенный из вуза в начале 1930-х годов, один из главных ударов адресовал Мясковскому как «главе музыкального интеллектуализма»: «Влияние и авторитет Мясковского основываются на том, что он, руководя с 1921 года обучением композиторов в Московской консерватории, за 27 лет своей педагогической деятельности воспитал несколько десятков композиторов разных поколений. Но не только на педагогическом таланте основывается влияние Мясковского. Основой влияния Мясковского являются крупные организаторские способности, которые позволили ему объединить вокруг себя нужных людей, поддерживать среди них четкую дисциплину, расставить их на нужные места и непрестанно направлять их деятельность, умея при этом оставаться в тени» [1, 253–254]. Переписка с Асафьевым представляет Мясковского как действительно исключительно влиятельного в современном ему музыкальном мире художника. Неизвестный факт — непосредственное его участие в работе журнала «Современная музыка», формирование концепции номеров, вычитывание материалов в качестве редактора и даже сбор необходимых для издания средств, так как журнал издавался на добровольные пожертвования. Мясковский с первых дней существования Музсектора Госиздата входил в его коллегию и прямым образом последовательно формировал издательскую стратегию. Практически Мясковский один из тех, кто восстанавливал утраченный с приходом Октябрьской революции базис музыкальной культуры: писал

³⁹ L'ouvrage — сочинения, труды (фр.).

1 августа 1925 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 50. Л. 29.

⁴⁰ Там же.

симфонии (а не плакаты, действия и прочие фрагменты), преподавал, издавал ноты и книги, редко, но выступал как критик. Он еще и настоящий ученый, теоретик и историк — его многолетний труд, летопись русского симфонизма, является подлинным памятником научной музыковедческой мысли первой половины XX века (см. об этом: [3]). По первому образованию военный инженер, строитель мостов, переправ и укреплений, он стал выдающимся строителем советского искусства в многообразии его музыкальных форм. Его аналитический ум постоянно работал. 15 сентября 1930 года он обращается к другу: «Я весьма сожалею, что не имел возможности прочесть Вашу книгу о форме. Быть может, хоть там получил бы понятные ответы на вопросы свои. Этой осенью я все рылся по разным источникам, чтобы установить какое-нибудь единообразие в этой области и обнаружил одно — “всяк молодец на свой образец”, или еще точнее — “У всякого барона своя фантазия”. Нет ни одного понятия, на котором сошлись бы все — разноречивая начинается с мотива и так идет, углубляясь дальше. Единственно в чем сходятся большинство (Риман, Праут, Катуар) это в ерунде о ямбовом примате в музыкальном строении ячейки»⁴¹.

В 1926 году Мясковский, поддержавший предложение Асафьева посвятить один из номеров журнала творчеству ленинградских композиторов, писал ему: «Из всех статей, что Вы прислали к № “Совр[еменной] М[узыки]”, по-моему, годится только Ваша, Гинзбурга и Вайнкопа “о книгах”. Остальное меня просто поразило! Мелочно, юродиво, самодовольно, наивно... что там у вас делается?! У нас и Дроздов, и Рославец и те о себе лучше пишут. Неужели Щербачёв просто дурак?»⁴².

В годы войны переписка между когда-то большими друзьями практически замерла. Асафьева доставили в Москву из блокадного Ленинграда лишь в феврале 1943 года после первого инсульта. Мясковский вернулся в столицу из эвакуации тремя месяцами ранее. В РГАЛИ сохранился дневник жены Асафьева, Ирины Степановны, который она вела на протяжении 1944–1948 годов. Впрочем, это не дневник вовсе, а разрозненные, выполненные карандашом записи, фиксирующие по большей части посетителей и поступающие телефонные звонки.

[1944]

«14/II

М[ясковский] зашел Консерв[атория]».

[1945]

«24/III. Скверная погода — мокрый снег. Борис дома отдыхает. Звонила Т[амара] Э[растовна]⁴³ о Осовском о его трудах запрашивала Бориса.

⁴¹ 15 сентября 1930 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 639. Л. 48 об.

⁴² 23 мая 1926 г., Москва. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 641. Л. 17.

⁴³ Музыковед Тамара Эрастовна Цытович была женой Михаила Борисовича Храпченко, в то время занимавшего пост Председателя Всесоюзного Комитета по делам искусств СССР. В семье Асафьева ее называли «госпожа министерша».

Какие есть — должно быть хотят проводить на Ст[алинскую] премию за 1945 год.

А Бориса (подлецы — Шапорин, Мясковский) опять отводят а могли бы⁴⁴. Ведь “Барышня” первый камерный балет — и для скрипичных инструментов задуман и написан в 1945 году⁴⁵. А в высших сферах этого не знают. Какая подлость делается»⁴⁶.

Финал этой дружбы длиною в жизнь трагичен. Волею своей судьбы Асафьев оказался на стороне причастных к появлению постановления 1948 года «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели»⁴⁷, которое в результате убило их обоих. 27 января 1949-го умер Асафьев, Мясковский пережил его на полтора года. А в 1926-м Асафьев клялся другу: «Ничто, никто и никогда не заставит меня быть вне вас, не с вами, не любить и не беречь вас, как моего друга и первейшего композитора России. Первейшего — ибо серьезнейшего»⁴⁸.

Говорят, что Мясковский так и не сумел его простить.

Использованная литература

1. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке: документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 455 с.
2. *Власова Е. С.* Переписка Б. Асафьева и Н. Мясковского (1906–1945) в свете проблем современного исторического музыкознания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №4. С. 29–34.
3. *Власова Е. С.* «Эпоха Чайковского» в «Хронографе» Н. Я. Мясковского // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 11. Ч. 2. С. 10–23.
4. *Гулинская З. К.* Николай Яковлевич Мясковский. 2-е изд. М.: Музыка, 1985. 191 с.
5. Демократический союз. Следственное дело. 1928–1929 гг.: сб. док. / сост. В. К. Виноградов, Н. Н. Воякина, Е. М. Кожокин, И. А. Мазус, А. Б. Рогинский, А. К. Сорокин, В. С. Христофоров, Е. А. Ямбург. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 455 с.
6. *Иконников А. А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский. 2-е изд., доп., перераб. М.: Сов. композитор, 1982. 416 с.
7. *Кунин И. Ф.* Н. Я. Мясковский: жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1981. 192 с.

⁴⁴ Мясковский был членом музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям. В заслугу ему ставят количество Сталинских премий, полученных Прокофьевым и Шостаковичем.

⁴⁵ Премьера балета Асафьева «Барышня-крестьянка» прошла в филиале Большого театра 16 марта 1945 г.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 951. Л. 2, 18 об.

⁴⁷ Об участии Асафьева в кампании 1948 года см. раздел «Б. В. Асафьев в 1948 году» книги автора данной статьи [1, 323–327], а также о сознательной его мотивации принятого решения см. [2].

⁴⁸ 17 января 1926 г., Ленинград. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 32.

8. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Сов. композитор, 1989. 401 с.
9. [Мясковский Н. Я.]. Из неопубликованной переписки Н. Я. Мясковского. Письма Н. Я. Мясковского к Б. В. Асафьеву / публикация С. И. Шлифштейна // Советская музыка. 1960. №8. С. 3–16.
10. Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания: в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. 1-е изд. Т. I. М.: Музыка, 1959. 360 с. Т. II. М.: Музыка, 1960. 590 с.
11. Foreman G. C. The symphonies of Nikolai Yakovlevich Miaskovsky. Ph. D. University of Kansas, 1981. 464 p.
12. Frolova-Walker M. From Modernism to Socialist Realism in Four Years: Myaskovsky and Asafyev. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2003/1450-98140303199F.pdf> (дата обращения: 23.10.2017).
13. Tassie G. Myaskovsky and His Recorded Legacy. [Электронный ресурс]. URL: <http://myaskovsky.ru/?id=61> (дата обращения: 22.10.2017).
14. Tassie G. Nikolay Myaskovsky: the Conscience of Russian Music. USA: Rowman & Littlefield publishers, 2014. 438 p.
15. Zuk P. Musical Modernism in the Mirror of the Myaskovsky-Prokof'ev Correspondence // Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution? / ed. by Ch. Flamm, H. Keazor, R. Marti. Cambridge: Cambridge scholars publishing, 2013. P. 229–244.
16. Zuk P. Nikolay Myaskovsky and the events of 1948 // Music and letters. Vol. IX. №1. February, 2012. P. 61–85.
17. Zuk P. Nikolay Myaskovsky and the “Regimentation” of Soviet Composition: A Reassessment // Journal of Musicology. 2014. №3 (31). P. 354–393.

МОСКВА ЮЛИЯ ВИКТОРОВНА*iulmos@mail.ru*

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

125009 Москва,
Ул. Б. Никитская, 13/6

JULIA V. MOSKVA*iulmos@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Music Theory Subdepartment of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Григорианская семиология как инструмент модальной идентификации ранней и ренессансной полифонии**

Определение лада в раннем и ренессансном многоголосии принадлежит к самым актуальным и сложным научным проблемам. Раннее многоголосие восходит к григорианскому пению, поэтому исследование модальности в полифонии отталкивается от григорианской модальности. Однако григорианские напевы подвержены модификациям (транспозиции, трансмодализации) как сами по себе, так и в условиях модального многоголосия. Поэтому модальность *cantus firmus* не может служить надежным критерием определения лада в многоголосии. Поскольку лад проявляется посредством ритма, автор статьи предлагает новый метод: исследование модальности в раннем многоголосии с помощью григорианской семиологии Эжена Кардина — учения о ритмических и артикуляционных аспектах невменной нотации. В качестве примера приведен модальный анализ мессы Дж. П. да Палестрины «Ecce Sacerdos magnus».

Ключевые слова: Григорианская семиология, ранняя полифония, ренессансная полифония, григорианская модальность, григорианский модус, *cantus firmus*, транспозиция, трансмодализация

АБСТРАКТ**Gregorian Semiology as a Method of Modal Identification in Early and Renaissance Polyphony**

The modal identification in the early and Renaissance polyphony is one of the most important and complicated scientific problems. The early polyphony goes back to Gregorian chant, therefore the study of the polyphonic modality begins with Gregorian modality. However, Gregorian chants mutate (in terms of transposition and transmodalisation) both on their own and as *cantus firmus* in the modal polyphony. Therefore, Gregorian modality is not a reliable criterion of modal determination in the early polyphony. Because of the connection of modality to rhythm, the author of the article proposes a new method: the investigation of modality in the early polyphony using the Gregorian semiology by Eugène Cardine — the doctrine about rhythmic and articulative aspects of the neumatic notation. As an example there is a modal analysis of G. P. da Palestrina's mass "Ecce Sacerdos magnus".

Keywords: Gregorian semiology, Renaissance polyphony, early polyphony, Gregorian modality, Gregorian mode, *cantus firmus*, transposition, transmodalisation

Юлия Москва

ГРИГОРИАНСКАЯ СЕМИОЛОГИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ МОДАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ РАННЕЙ И РЕНЕССАНСНОЙ ПОЛИФОНИИ

Определение лада в раннем многоголосии принадлежит к краеугольным исследовательским проблемам: без верного понимания ладовой структуры невозможно адекватное восприятие и исполнение старой полифонии. В то же время ладовая идентификация многоголосных средневековых и ренессансных сочинений — задача до сих пор трудноразрешимая, несмотря на немалое количество научных работ, посвященных этому вопросу, в том числе — отечественных [2], [3].

Ранняя полифония обязана своим возникновением григорианскому пению, на первых порах являясь его украшением (тропом): так появился органум. Впоследствии григорианские песнопения, наряду с меньшим числом светских первоисточников, станут фундаментом многоголосной композиции в качестве или *santus firmus*, или основы тематизма: таковы мессы и мотеты позднего Средневековья и Возрождения. Вместе со звучащим материалом раннее западное многоголосие унаследовало от григорианского пения и принципы ладовой организации. Поэтому исследование ладовой системы в многоголосии закономерным образом отталкивается от григорианской модальности.

В свою очередь, григорианская модальность изучается по двум типам источников: это собственно григорианский репертуар, зафиксированный в древних музыкально-литургических книгах (например: [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [27], [28], [29], [36]), и соответствующие старинные трактаты (например: [42]). Полученные научные результаты так или иначе являются базовыми при исследовании модального многоголосия.

Однако этого явно недостаточно. Во-первых, потому что модальное многоголосие — не просто сумма отдельных мелодий: новый вертикальный параметр усложняет организацию лада. Во-вторых, григорианские песнопения сами по себе могут быть *транспонированы* на любой интервал [8], [9], а также *трансмодализованы* — то есть целиком ладово трансформированы

[6], [7], [35]. А в-третьих, будучи перенесены в многоголосие, они начинают жить в нем новой жизнью, в том числе видоизменяются мелодически (колорироваться), ритмически и ладово.

Приведем примеры.

Первый пример — многочисленные мессы на *cantus firmus* «L'homme armé» («Вооруженный человек»).

Эта весьма популярная в свое время шансон имеет два основных модальных обличья: *первый модус* (дорийский; например, в мессе Гийома Дюфаи — транспонированный на *g*, в мессе Пьера де Ла Рю — на основной позиции *d* и в транспозиции на *g*) и *седьмой модус* (миксолидийский; например, в пятиголосной мессе Джованни Пьерлуиджи да Палестрины). Их звукоряды отличаются только видом верхней терции от финалиса: малой (в первом модусе) или большой (в седьмом модусе).

Но, например, в *Kyrie* мессы Якоба Обрехта, записанной в транспонированном на *a* первом модусе, *cantus firmus* проводится от *e*. Таким образом, *вне общего многоголосного контекста напев-первоисточник имеет фригийскую окраску*.

Среди многочисленных образцов имеется знаменитый пример *шестого* модуса — «Missa L'homme armé sexti toni» Жоскена Дебре. С точки зрения звукоряда седьмой и шестой модусы различаются верхней септимой от финалиса — большой (в шестом модусе) или малой (в седьмом). И действительно, вплоть до третьего *Agnus Dei* в нотном тексте цитируемого напева встречается исключительно верхний звук *e*, указывающий на шестой модус¹. Но в *Agnus Dei III* — в двойном каноне, в паре голосов «тенор-бас» (в прямом виде и в ракоходе) — наблюдаются изменения: если начальная фраза куплета песни («On a fait partout crier», в теноре) и ее повторение (с текстом «que chacun se viegne armer») включают чистый *e* (т. 78–86, 96–104), то следующая фраза («d'un haubregon de fer», т. 105–114) — единственный во всем нотном тексте мессы звук *es* (т. 111) — как если бы модус был все-таки *седьмым*!

В другой мессе Жоскена Дебре на тот же первоисточник — «Missa L'homme armé super voces musicales» применена *трансмодализация цитируемой мелодии*, которая к тому же *становится специальной композиторской задачей*: напев «L'homme armé» звучит от всех ступеней гексахорда *ut-re-mi-fa-sol-la*: в *Kyrie* — 1 раз от *ut* (*c*), в *Gloria* — 2 раза от *re* (*d*), в *Credo* — 3 раза от *mi* (*e*), в *Sanctus* — от *fa* (*f*), в *Agnus I* — от *sol* (*g*) и в *Agnus III* — от *la* (*a*). Целенаправленный характер постепенных перемещений *cantus firmus* вверх подчеркнут авторскими ремарками «Gaudet cum gaudentibus» («Радуется с радующимися») в разделе *Hosanna* и «Clama ne cesses» («Воскликней, не переставая») в *Agnus III*. При этом модус многоголосного целого — первый, или дорийский (от *d*).

¹ Здесь мы не принимаем во внимание акциденции — бемоли над нотами *e*, предложенные редакторами современных изданий.

Следующий пример — месса Якоба Обрехта «Sub tuum praesidium» («Под твою защиту»).

Как известно, в этой мессе не один, а семь *cantus firmi*, добавляемых, начиная с *Credo*, к основному *cantus firmus* — марианскому антифону «Sub tuum praesidium», который звучит целиком в каждой части мессы в верхнем голосе (первом дисканте). Модус этого антифона, как и всей мессы, — седьмой (с финалисом *g*). Назовем другие *cantus firmi*:

- «Audi nos, nam te filius nihil negans honorat. Salva nos, Iesu, pro quibus Virgo mater te orat» (появляется в *Credo*);
- «Mediatrice nostra quae es post Deum sola, tuo filio nos repraesenta» (появляется в *Sanctus*) — предпоследний стих секвенции «Aurea virga» на Успение Девы Марии, напев которой составлен по модели секвенции «Hodie Maria Virgo» седьмого модуса.

В *Agnus I* появляются (и продолжают звучать в *Agnus II*) сразу два новых *cantus firmi*:

- «Celsus nuntiat Gabriel nova gaudia» (шестой стих той же секвенции «Aurea virga») и
- «Supplicamus, nos emenda, emendatos nos commenda» — два стиха шестой (заключительной) строфы гимна Деве Марии «Verbum bonum et suave», мелодия которой является переработкой (адаптацией) знаменитой секвенции «Lauda Sion» седьмого модуса.

Наконец, в *Agnus III* добавляются еще два *cantus firmi*, которые с точки зрения лада представляют особый интерес, поскольку являются *одновременно транспозициями и трансмодализациями*:

- «Regina coeli, laetare, alleluia» — начальная фраза марианского антифона «Regina coeli» шестого модуса, но здесь он не от *f*, а от *g*, и
- «O Clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria» — окончание марианского антифона «Salve Regina» первого модуса, но здесь — не от *a*, а от *d*, и завершается на *c* (а не на *d*).

Таким образом, *введение в качестве cantus firmus даже хорошо известного напева не гарантирует сохранения в нем изначального модуса*. Следовательно, модальная характеристика одноголосного первоисточника не может рассматриваться в качестве *безусловного* критерия ладовой принадлежности многоголосного целого.

В связи со сложностью и неоднозначностью модальной идентификации раннего многоголосия мы хотели бы предложить еще один ее метод, использующий как инструмент григорианскую семиологию.

Григорианская семиология — это учение, созданное в середине 60-х годов XX века французским филологом и палеографом-медиевистом Эженом Кардином и в обобщенном виде представленное в его труде «Григорианская семиология», который был издан сначала на итальянском [23], затем на французском языке [24], переведен на многие языки мира (например, [17], [19], [20], [25], [26]) и недавно опубликован на русском языке [1]. С течением

времени Кардин создал целую научную школу, и в наши дни григорианская семиология представляет собой многообразно развиваемое научное направление.

В григорианской семиологии соединяются палеография, эстетика и принципы исполнения григорианских песнопений. Особое место в учении Кардина занимают ритм и артикуляция. По словам самого ученого, «не существует [музыкальной] нотации, которая сводилась бы только к фиксации наиболее вещественного элемента музыки, а именно мелодического рисунка. Ибо фактором, который “формирует” звуковой материал и превращает последовательность нот в музыку, а следовательно, в искусство, является сложное взаимодействие длительности и интенсивности звучания, свободно задуманное автором, которое исполнитель должен понять и воспроизвести» ([1, 14]; курсив мой. — Ю. М.). Говоря кратко, *григорианская семиология — это учение о ритмических и выразительных аспектах невменной нотации.*

Но ведь ритм — мощное средство проявления любого лада, и григорианской модальности в том числе.

Так, в григорианских напевах опорные сильные ступени, как правило, расширяются, а слабые, напротив, сокращаются и исполняются легко и текуче.

Ритм в невменной нотации выражается разными способами. Это:

- сам *выбор* определенной невмы из мелодически идентичных невм: например, невмы бивирга и дистрофа передают звук и его повторение, но оба звука в бивирге — долгие, а в дистрофе — легкие [1, 109, 89];
- *различная графика одних и тех же невм*, позволяющая подчеркнуть в напеве определенные звуки [1, 13 и далее];
- *дополнительные ритмические указания* — так называемые эписемы (знаки продления), а также буквенные обозначения (так называемые *litterae significativae*) и тиронские знаки (расширений или сокращений обычной длительности²) [1, 197–200 и др.], [12], [16], [17], [19], [20], [23], [24], [25], [26], [31], [33]. При этом ритмические указания в определенной степени *факультативны*: они появляются главным образом тогда, когда возникает опасение, что певчие могут забыть ритм. Так, средневековый нотатор скорее удлинит звуки серединной каденции, нежели финальной, которую певчие расширят и без особого напоминания;
- *невменный разрыв* (указание на продление ноты перед прерыванием графической линии) [1, 77–87]. Звуковысотность внутрислогового распева в принципе может быть передана разной комбинацией простых невм, однако ритм и артикуляция при этом будут различаться, так как в определенных мелодических условиях последние звуки простых невм должны быть расширены;

² Круг значений букв и тиронских знаков в принципе шире: они использовались в невменной нотации не только как ритмические, но также как мелодические и вокально-технические указатели.

- в ряде случаев ритм невмы определяют не графика и не дополнительные обозначения, а *контекст*, и тогда графическое выражение ритма вообще не обязательно. Возьмем, к примеру, так называемый особый торкулус (торкулус со слабым началом) — трехзвучную невму «ниже — выше — ниже», в которой первый звук — слабый (легкий и короткий), а второй и третий — расширенные. Этот особый торкулус выступает в трех контекстах³ и имеет свою графическую форму (и даже не одну), но средневековые нотаторы зачастую обходятся без нее, что не наносит ущерба содержанию [1], [12].

В качестве примера рассмотрим в аспекте григорианской семиологии ладовую структуру мессы Дж. П. Палестрины «Ессе Sacerdos magnus» из «Первой книги месс» (первое издание: [32]).

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, there is a title line: "Missa Eccle ecce sacerdos magnus." Below this, there is a large, ornate initial "Yrie" containing a portrait of a man. To the right of the initial, the text "Yrie ecce sacerdos magnus" is written. Below this, there are several staves of Gregorian chant notation. The lyrics are: "qui in diebus suis placuit deo et in ventus est iustus. Cbiste". Further down, there is another large initial "Yrie" and the text "Yrie". Below that, there is another large initial "Cbiste" and the text "Cbiste". The notation consists of square notes on a four-line staff with a red line.

Ил. 1. Страница из первого издания мессы Дж. П. Палестрины «Ессе Sacerdos magnus»

³ Особый торкулус применяется 1) на последнем слоге слова в нисходящей мелодической линии, 2) в начале песнопения или фразы и 3) в проходящем движении к ударному слогу на ноте *a*. Подробнее см.: [1, 52–59].

Это — четырехголосная месса на cantus firmus, заимствованный вместе со словесным текстом из антифона оффиция из общего формуляра праведника понтифика (Commune de Confessore Pontifice).

Текст cantus firmus состоит из четырех синтагм, первые три из которых разделены у Палестрины паузами:

Оригинальный латинский текст ⁴	Перевод на русский язык ⁵
Ecce Sacerdos magnus,	Вот Святитель великий,
qui in diebus suis	который во дни свои
placuit Deo,	угодил Богу,
et inventus est iustus.	и оказался праведным.

Напев включает в себя шесть ступеней — $g-a-h-c^1-d^1-e^1$ с финалисом g и доминантой⁶ d^1 , что, в принципе, возможно в двух модусах: седьмом и транспонированном на секунду вверх пятом.

Однако облик григорианских модусов определяет не только звукоряд и главные структурные ступени, но и *индивидуальное для каждого моду-са соотношение модально сильных и слабых ступеней*. Модально сильных ступеней, как правило, несколько, обычно — четыре-пять (см.: [5], [10], [15], [40], [41]). Это — ступени каденций и речитаций разных уровней. На них также попадают акценты важных по смыслу слов.

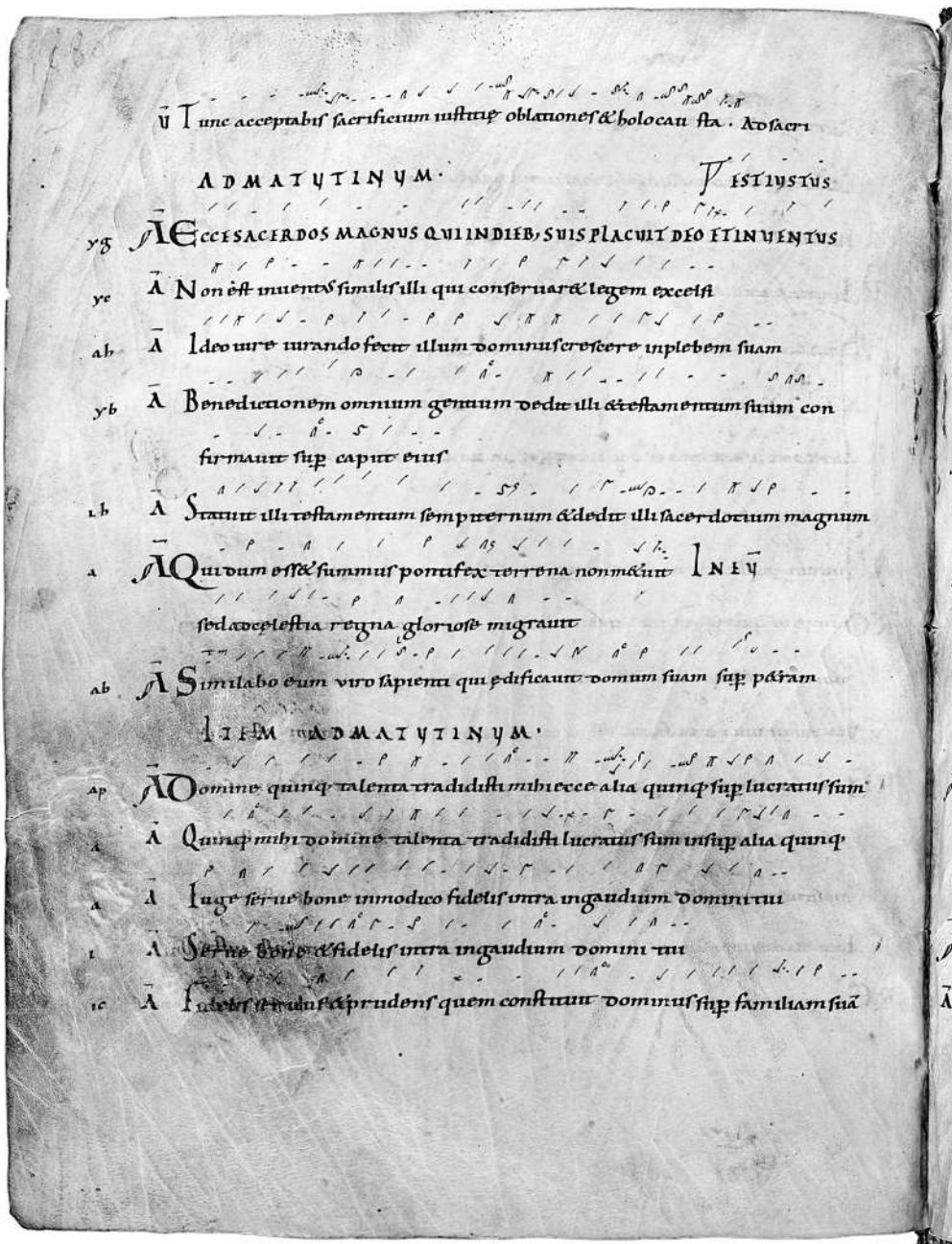
Для начала необходимо понять, *насколько точно в мелодическом и модальном плане Палестрина передает напев-первоисточник*. Для этого сравним версию Палестрины с очень древней письменной фиксацией этого антифона, обнаруженной нами в так называемом Антифонарию Харткера — знаменитой рукописи из швейцарского монастыря Санкт-Галлен, созданной между 990 и 1000 годами монахом этого монастыря Харткером (Hartker) с помощью прекрасно разработанной системы санкт-галленских (немецких) невм⁷ (см. ил. 2).

⁴ Текст этого антифона представляет собой парафразу из «Liber Iesu filii Sirach, seu Ecclesiasticus» 44, 16–17 («Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова» 44, 15–16), в которой объединены образы ветхозаветных праведников Еноха («placuit Deo») и Ноя («inventus est iustus»).

⁵ Перевод автора статьи.

⁶ Доминантой в современной григорианике называют основную конструктивную ступень моду-са, к которой устремлено мелодическое движение. В григорианских песнопениях, связанных с псалмодией, доминанта, как правило, совпадает с псалмодическим тенором, но имеются и исключения. См.: [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [11, 276, 281]; [13, 53]; [35]; [39, 94]; [40]. Вместо этого термина также пользуются, в зависимости от контекста, другими понятиями, например: «главная речитативная ступень», «полюс притяжения», «мелодический стержень» (см.: [13]), «главная структурная ступень» ([12]) и т. п.

⁷ Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek 390, 391. Как следует из описания рукописи, в XII–XIII веках в процессе внесения дополнений она была разделена на два тома: зимнюю часть (pars hiemalis) — рукопись Sankt-Gallen 390 и летнюю часть (pars aestivalis) — рукопись Sankt-Gallen 391. Опубликовано в: [36]. Антифон «Ecce Sacerdos magnus» помещен в кодексе 391 на л. 186.



Ил. 2. Антифон «Ecce Sacerdos magnus» в Антифонии Харткера

(рукопись Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek 391, л. 186)

Y **ISTIVS**

ÆCCESACERDOS MAGNUS QUI IN DIEB, SUI PLACUIT DEO ET INVENIVS

E Cce sacérdos magnus, qui in di-ébus su- is

plá-cu- it De- o, et invéntus est justus.

Ил. 3. Реконструкция мелодической линии антифона «Ecce Sacerdos magnus»

1. Ant.
7. c

Æ Cce sacérdos mágnus, * qui in di-ébus sú- is plá-

cu- it Dé- o, et invéntus est jústus. *T. P.* Alle-lú- ia.

Ил. 4. Антифон «Ecce Sacerdos magnus» в «Liber Usualis» [34, 1176]

1 Antiphona. VII c

E Cce sacérdos magnus, * qui in di-ébus su- is

plá-cu- it De- o, et invéntus est † justus. *T. P.* † justus, al-

le-lú- ia. E u o u a e.

Ил. 5. Антифон «Ecce Sacerdos magnus» в «Antiphonale Monasticum» [14, 657]

А поскольку нотация в этом манускрипте безлинейная, реконструируем звуковысотную линию этого напева (см. ил. 3) по косвенным данным⁸ и в сопоставлении с версиями из музыкально-литургических изданий в квадратной нотации на четырех линиях — «Liber Usualis» («Книге обихода» [34, 1176]; ил. 4) и «Antiphonale Monasticum» («Монашеском антифонарию» [14, 657]; ил. 5).

Мелодически все четыре варианта напева очень близки, а в узловых моментах они совпадают.

Однако полностью идентична только первая фраза — «Ecce Sacerdos magnus».

Во второй фразе, «qui in diebus suis», у Палестрины, в отличие от других версий, на [di]-e-[bus] добавлен внутрислоговой распев c^l-d^l , ведущий к c^l , а не к h ([die]-bus)⁹.

В третьей фразе, «placuit Deo», Палестрина, по сравнению с прочими вариантами, предлагает иную группировку звуков, перенося образованный в результате ликвесценции¹⁰ невмы вирга звук a из [placu]-it (распев c^l-a) на слог De-[o] (распев $a-c^l$), а также лишает слог De-[o] второго звука c^l в невме вирга страта¹¹.

Начало четвертой фразы, «et inventus est iustus», в версии, на которую опирался Палестрина, совпадает с вариантом, представленным в «Liber Usualis»: плавный переход вниз от предыдущей фразы и подъем к мелодической вершине: $a-g-a-c^l$ (et inventus)¹². Так же плавно Палестрина подходит к финальной каденции: $c^l-h-a-g$ (-tus est ius-tus), — ни в одной из предложенных для сравнения версий подобное не наблюдается, везде присутствует терцовый ход: $c^l-h-g-g$.

⁸ Мы реконструировали мелодическую линию безлинейной записи антифона «Ecce Sacerdos magnus» в Антифонарию Харткера, исходя из характера невм (в основном это вирги и трактулы, образующие оппозицию «выше — ниже») и их расположения в писчем пространстве с тенденцией к диастематике.

⁹ А в реконструированной нами санкт-галленской мелодической версии эта фраза начинается не d^l , а звуком c^l (qui), что придает фразе большую рельефность и отделяет ее от предыдущей фразы. Это отчетливо видно при сравнении пространственного расположения невм вирга на словах *qui in* [di]-e-[bus]: вирга на qui находится на одном горизонтальном уровне с виргой на [di]-e-[bus] (звук c^l), в то время как вирга на *in* поднята (звук d^l), а на [die]-bus, напротив, спущена (звук h).

¹⁰ Термин «ликвесценция» происходит от лат. liquere — быть жидким, быть текучим, и liquescere — плавиться, растопляться, таять. «Ликвесценция — вокальное явление, вызванное сложной слоговой артикуляцией, которая заставляет голосовые органы занимать переходную позицию, в результате чего происходит некоторое уменьшение — или продление — звука» [1, 189–196]. В нотации выражена путем определенного изменения графики невмы. См. также: [1, 189–196, 227], [15], [16], [17], [18], [19], [20], [21], [25], [27], [33].

¹¹ В санкт-галленском варианте в слове placuit на [pla]-cu-[it], по всей вероятности, подразумевался вспомогательный звук d^l (а не c^l). В «Antiphonale Monasticum» начало фразы — placu-[it] отмечено подъемом $h-h-[c^l]$.

¹² Ср.: в «Antiphonale Monasticum» два первых звука переставлены местами: $g-a-a-c^l$, а в санкт-галленском варианте к тому же заполнен терцовый скачок: $g-a-h-c^l$.

Теперь *попробуем выявить модально сильные (структурно значимые) ступени*. К ним относятся ступени речитации, каденционные ступени и звуки, на которые приходится ударные слоги¹³.

Ступени речитации: главная — *d^l* (*Ecce* [Sa]-cer-[dos] *magnus*), второстепенная — *c^l* (*placuit De*-[o]).

Каденционные ступени: срединная и финальная каденции — *g* (*suis, iustus*), полукаденции — *d^l* (*magnus*) и *h* ([De]-o).

Ударные слоги: *d^l* (*Ec*-[ce] [Sa]-cer-[dos] *ma*-[gnus]), *c^l* ([di]-e-[bus], *pla*-[cuit] *De*-[o]), *a* ([in]-ven-[tus] — везде, кроме Антифонария Харткера¹⁴, и *i*us-[tus] — только у Палестрины¹⁵).

Таким образом, в целом модально важны следующие ступени: *d^l*, *c^l*, *g*, *h*, *a*.

Теперь *проанализируем ритм* напева «Ессе Sacerdos magnus», который *адекватно передан только в невменной записи Антифонария Харткера*¹⁶ (см. ил. 2).

Здесь мы находим следующие указания на ритмическое расширение:

- виргу с эписемой на звуках *c^l* (*pla*-[cuit]) и *h* ([De]-o, [in]-ven-[tus]);
- виргу страта на звуке *c^l* (*De*-[o]);
- букву *x* (икс) после звука *h* (после слова ([De]-o).

Итак, вирга продлена с помощью эписемы. Невма вирга страта указывает на повторение и, таким образом, на усиление звука, поэтому возможна на опорных ступенях модуса [1, 133–142 и далее]. Наконец, буква *x* (*x* = *lat. exspectate* — «подождите») — знак скорее пунктуационный, нежели ритмический, означает цезуру после соответствующей невмы [1, 198 и др.].

Следовательно, ритмически выделены модально сильные ступени *c^l* и *h*. Если звук *h* — верхняя терция от финалиса — в качестве опорного возможен как в седьмом, так и в транспонированном пятом модусе (в нетранспонированном пятом модусе звук *h* будет равен звуку *a*), то звук *c^l* — верхняя кварта от финалиса (который равен *h* или *b* в пятом модусе) в этом же статусе характерен только для седьмого модуса и абсолютно исключен в пятом модусе. Делаем вывод: *песнопение принадлежит седьмому модусу*.

Далее переходим к *модальному анализу всей мессы* Палестрины, исходя из звукорядов голосов и высотных положений срединных и заключительных каденций (финалисов), и убеждаемся, что модус этого сочинения действительно седьмой.

¹³ Но вспомним: модально значимы не все ударные слоги, а только те, на которые приходится логический акцент, и далеко не всегда (как и в нашем случае) содержание текста однозначно указывает на местоположение логического акцента.

¹⁴ В Антифонарии Харткера ([in]-ven-[tus] попадает на звук *h*, в то время как *a* — проходящий звук.

¹⁵ А в других источниках *i*us-[tus] приходится на *g*.

¹⁶ Квадратная нотация «Antiphonale Monasticum» и «Liber Usualis» не передает ритмических нюансов, а Палестрина проводит *santus firmus* ровными длительностями (бревисами).

Таким образом, применение григорианской семиологии *как метода модального анализа* позволило нам точно определить лад григорианского *cantus firmus* и мессы Палестрины в целом.

Предложенная нами методика находится пока в стадии разработки. В дальнейшем предполагается опробовать ее на репрезентативно большем количестве музыкальных произведений. Однако уже сейчас очевидна перспективность григорианской семиологии как средства изучения модальности в раннем и ренессансном многоголосии.

Использованная литература

1. *Кардин Э. (Дом)*. Григорианская семиология / пер. с фр., науч. ред., предисловие, коммент., глоссарий Ю. В. Москвы. М.: Композитор, 2016. 240 с.
2. *Клейнер Б. А.* «Додекахорд» Глауреана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 187 с.
3. *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции в «Magnum opus musicum» Орландо ди Лассо: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 200 с.
4. *Москва Ю. В.* Григорианская модальность и формообразование (на материале францисканских рукописных книг градуалов) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №4. С. 144–159.
5. *Москва Ю. В.* Модальность григорианского хора на примере мессы францисканской традиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007.
6. *Москва Ю. В.* Трансmodalизация в григорианском хорале // Musiqi dünyasi. [Баку.] 2006. 1–2/27. С. 91–103 // Harmony. 2006. №5. [Электронный ресурс]. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/harmony/RUS/reader.asp?txtid=194&=1> (дата обращения: 21.09.2017).
7. *Москва Ю. В.* Трансmodalизация как феномен григорианского хора // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад: материалы междунар. науч. конф. (23–27 мая 2005 года) / сост., отв. ред. И. Е. Лозовая. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 184–204. (Гимнология. Вып. 5.)
8. *Москва Ю. В.* Транспозиция в григорианском хорале (на примере францисканских источников) // Музыковедение. 2007. №1. С. 2–9.
9. *Москва Ю. В.* Феномен транспозиции в григорианском хорале // Musiqi dünyasi. [Баку.] 2006. 3–4/29. С. 47–57 // Harmony. 2006. №5. [Электронный ресурс]. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/harmony/RUS/reader.asp?txtid=194&=1> (дата обращения: 21.09.2017).
10. *Москва Ю. В.* Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хора. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. 496 с.
11. *Agustoni L.* Gregorianischer Choral // Musik im Gottesdienst. Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1993.

12. *Agustoni L., Göschl J. B.* Einführung in die Interpretation des gregorianischen Chorals. Bd. 1. Grundlagen. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1995. Bd. 2. Ästhetik: in 2 Tlbdn. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1992.
13. *Albarosa N.* Mensuralismo e ritmo gregoriano // *Studi gregoriani. Anno XXVII.* 2011. P. 45–56.
14. *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. Abbatum congregationum confoederatarum Ordinis Sancti Benedicti a solesmensibus monachis restitutum. Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée et socii, S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi,* 1934.
15. *Bescond A.-J.* Le chant grégorien. Paris, 1972.
16. *Billecocq M.-C.* Lettres ajoutées a la notation neumatique du cod. 239 de Laon // *Études Grégoriennes. Vol. XVII.* 1978. P. 7–144.
17. *Cardine E. (Dom).* Det første aret med gregoriansk sang / Oversatt til norsk av Dordi Glaerum Skuggevik. Oslo: Tapir forlag, 1996.
18. *Cardine E. (Dom).* Die Communio Pascha nostrum // *Musik und Altar.* 11. 1959. S. 113–115.
19. *Cardine E. (Dom).* Gregorian Semiology / transl. by Robert M. Fowels. Solesmes: Les Éditions de Solesmes, 1982. 253 p.
20. *Cardine E. (Dom).* Gregorianische Semiologie. Solesmes: Les Éditions de Solesmes, 2003.
21. *Cardine E. (Dom).* Il Communio Pascha nostrum // *Studi gregoriani. Anno XVI.* 2000. P. 53–57.
22. *Cardine E. (Dom).* La Communion Pascha nostrum // *Etudes grégoriennes. XXVIII.* 2000. P. 175–177.
23. *Cardine E. (Dom).* Semiologia gregoriana. Note raccolte dalle lezioni tenute da Dom Eugène Cardine. Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1968. 185 p.
24. *Cardine E. (Dom).* Semiologie gregorienne. Solesmes: Les Éditions de Solesmes, 1970 (*Études Grégoriennes. Vol. XI.*) 158 p.
25. *Cardine E. (Dom).* Semiologia gregoriana. Silos: Abadía de Silos, 1982; R/2005. 164 p.
26. *Cardine E. (Dom).* Semiologia gregoriańska / przekład M. Kaziński, M. Siciarek. Tyniec; Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów, 2000. 188 s.
27. *Fischer R.* Die Bedeutung des Codex Paris, B.N. lat. 776 (Albi) und des Codex St. Gallen, Stiftsbibliothek 381 (Versikular) für die Rekonstruktion gregorianischer Melodien // *Beiträge zur Gregorianik / Hg. v. L. Agustoni, R. Fischer, J. B. Göschl, S. Klöckner, M. Kreuels, H. Rumphorst. H. 22.* Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1996. S. 43–73.
28. *Fischer R.* Epiphonus oder Cephalicus? // *Studi Gregoriani. III.* 1987. P. 5–29; *Fischer R.* Epiphonus oder Cephalicus? // *Beiträge zur Gregorianik / Hg. v. L. Agustoni, R. Fischer, J. B. Göschl, S. Klöckner, M. Kreuels, H. Rumphorst. H. 8.* Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1989. S. 5–28.
29. *Fischer R.* Die Notation von Stücken mit chromatisch alterierten Tönen — Schwierigkeiten der melodischen Restitution // *Beiträge zur Gregorianik / Hg. v. L. Agustoni, R. Fischer, J. B. Göschl, S. Klöckner, M. Kreuels, H. Rumphorst. H. 29.* 2000. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1989. S. 43–78.

30. *Freistedt H.* Die liqueszierenden Noten des Gregorianischen Chorals. Freiburg (Schweiz): St. Paulusdruckerei, 1929. 111 S.
31. *Froger J.* L'épître de Notker sur les «Lettres significatives». Edition critique // Études Grégoriennes / Ed. J. Gajard. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (France). Vol. V. 1962. P. 23–71.
32. *Göschl J. B.* Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der gregorianischen Liqueszenz. Der isolierte dreistufige Epiphonus praepunctis, ein Sonderproblem der Liqueszenzforschung // Forschungen zur älteren Musikgeschichte. Bd. III / hg. v. F. Fördermayr und C. Wessely. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1980. Tl. I. S. 32–79.
33. *Kohlhäufl J.* Die Tironischen Noten im Codex L. 239. Wien, 1995.
34. Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis, cum canto gregoriano ex Editione Vaticana... Desclée, Paris; Tournai; Roma, 1935.
35. *Moskva J.* La trasmodalizzazione nel canto gregoriano // Studi gregoriani. Anno XXVII. 2011. P. 57–78.
36. Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similés phototypiques par les bénédictins de Solesmes. Deuxième série (Monumentale). Antiphonale du B. Hartker. Solesmes : Imprimerie Saint-Pierre par Sablé (Sarthe), 1900. Vol. I. R/Solesmes, Tournai, Bern, 1992. <http://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/csg/0390>, <http://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/csg/0391> (дата обращения: 21.09.2017).
37. *Palestrina Giovanni Pierluigi da.* Missarum Liber Primus. Roma: Valerio e Luigi Dorico, 1554.
38. *Pothier J. (Dom).* La note liquescente dans le chant grégorien d'après Guy d'Arezzo // Revue du chant grégorien. XXI. 1912. P. 3–8.
39. *Ruckert B. OSB.* Analyse des Graduale “Diffusa est gratia” // Beiträge zur Gregorianik / hg. v. L. Agustoni, R. Fischer, J. B. Göschl, S. Klöckner, M. Kreuels, H. Rumphorst. H. 22. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1996. S. 43–78.
40. *Saulnier D. (Dom).* I modi gregoriani / Traduzione dal francese di Stefania Vitale. Solesmes (France), 2000.
41. *Saulnier D. (Dom).* Les modes grégoriens. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 1997.
42. *Ścibor J.* Geneza struktur modalnych w świetle traktatów *Musica Enchiriadis* i *Commemoratio brevis*: Praca habilitacyjna. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1990.

КАРАСЕВА МАРИНА ВАЛЕРИЕВНА*karaseva@mosconsv.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры
теории музыки Московской консерватории

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

MARINA V. KARASEVA*karaseva@mosconsv.ru*

Doctor of Fine Arts, Professor of the Subdepart-
ment of Music Theory of Moscow Tchaikovsky
Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Новые методические возможности использования современных электронных устройств на занятиях по музыкально-теоретическим предметам**

Статья продолжает тему методики использования аудиовизуальных возможностей современных мобильных устройств (в том числе компактных интерактивных проекторов и портативных систем) и их сочетания с традиционными формами работы на занятиях по сольфеджио и другим музыкально-теоретическим дисциплинам, начатую автором в предыдущей публикации («Научный вестник Московской консерватории», 2016, №2). Автором найдены различные варианты сочетаний демонстрационных устройств с музыкальными мобильными приложениями — инструментами-симуляторами, нотными редакторами. Описаны примеры комбинирования электронных устройств для организации дистанционного обучения в пределах групповых аудиторных занятий. Показаны методические модели применения рассмотренных устройств для изучения основных разделов музыкальной теории и сольфеджио (ладовых звукорядов, аккордов, тембров, музыкальных строев, ритмических паттернов), а также для оптимизации основных форм работы (освоения нотной грамоты, музыкальных диктантов) на учебном занятии.

Ключевые слова: сольфеджио, музыкальная педагогика, электронные средства обучения

ABSTRACT**Innovative Methodological Ways of Using Modern Electronic Devices for the Purpose of Ear Training and Music Fundamentals**

This paper continues the subject of methodological application of visual and auditory potential of mobile devices (including interactive projectors and portative media-systems). The paper also shows some possibilities of combinations of e-learning elements with traditional forms of classroom transactions in ear training and other theoretical disciplines (the launch of this study can be seen in the recent author's publication in: *Journal of Moscow Conservatory*. 2016. №2). The author has found various models of combinations for demonstration devices using them with music applications for mobile devices such as instruments-simulators and music editors. Some how-to-models for combining electronic devices in order to undertake e-learning session within classroom group courses have been described. Methodological models for using the reviewed devices aimed at the acquisition of music skills in basic sections of music theory and ear training (modal scales, chords, music temperaments, rhythmical patterns) as well as developing main forms of classwork (musical reading and writing, music dictations) at the lessons have been disclosed.

Keywords: ear training, music pedagogy, e-learning resources

Марина Карасева

НОВЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ УСТРОЙСТВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ПРЕДМЕТАМ

«Иванов, к доске!»

В популярном в Советском Союзе журнале «Наука и жизнь» была рубрика, посвященная полезным советам, «маленьким хитростям», суть которых сводилась, условно, к тому, как трансформировать качества и предназначение привычных предметов. В условиях товарного дефицита того времени эти рекомендации были полезны и востребованы. Главная же когнитивная ценность их состояла в том, что они устраивали мозгу советского человека «плановые провокации», генерируя состояние психологической готовности к постоянному «инвенторству», формируя навыки комбинаторного мышления через моделирование вариативных аналогов существующих товаров.

В нынешнее время изобилия всевозможных механических и электронных устройств на рынке товаров эти навыки, парадоксальным образом, оказались опять востребованы: небывалая никогда прежде скорость создания новых моделей, их совершенствования и ухода в «технологическое небытие» вызвали к жизни похожую ситуацию. Но сегодня она влечет за собой и целый ряд «диссонансов»:

- в области самих устройств;
- в особенностях их описания;
- в культурно-социологическом контексте отечественного образовательного процесса.

Попытаемся их выявить и кратко описать.

1. Одновременное существование в современном мировом производстве двух «девайс-потоков», которые можно условно определить как «верхний» и «нижний»: «верхний» поток образуется развитием топовых брендов-гигантов (типа Apple, Samsung, Sony) – в «нижнем» нарастающем потоке «проплывают» все новые и новые электронные устройства, создаваемые малоизвестными или вовсе неизвестными компаниями (большой частью, китайских, тайваньских и корейских производителей). В продукции из первого потока широко анонсируются спецификация, дизайн, сроки старта продаж устройств. Продукция из второго потока (которая в последние годы становится все более и более качественной) остается практически неизвестной широкому потребителю, ее редко можно встретить в крупных магазинах электроники. Основной зоной распространения этой продукции являются интернет-магазины, как правило, зарубежной локализации.
2. Преимущественная ориентированность большинства новых устройств на сферы бизнеса и развлечения, с предполагаемым наличием у потребителей необходимого набора стационарного мультимедийного оборудования (в офисе или дома).
3. Возникновение информационного дефицита нового типа. Скорость, с которой происходит процесс систематизации появляющихся моделей электроники и разъяснения их специфических возможностей как узконаправленной референтной группе, так и широкому кругу пользователей, хронически отстает от скорости появления и исчезновения самих этих моделей.
4. Ограниченная зона информационной локализации. Описания новых электронных устройств можно найти, главным образом, в интернет-пространстве (как правило, в форме кратких технических характеристик товара на сайтах электронных рынков типа AliExpress, либо в видеообзорах на интернет-сервисах типа YouTube). Это также связано с высокой скоростью устаревания информации, что делает малоэффективным стимулирование создания учебно-методических пособий, посвященных анализу и способам применения новых устройств.
5. Существование дополнительных лингвистических барьеров для русскоязычного пользователя электронных устройств. В большинстве интернет-обзоров электронных устройств из «нижнего» потока отсутствуют описания на русском языке, результаты же автоматического программного перевода таких обзоров оказываются терминологически неудовлетворительными, они способны запутать потенциального покупателя, даже достаточно компетентного в предмете.

Более широкое экстраполирование перечисленных «диссонантных» компонентов на почву современного отечественного образования позволит точнее обрисовать социокультурную ситуацию в обсуждаемой области. Так, усилив в профиле упомянутого русскоговорящего читателя

гуманитарно-творческое начало и представив его работником бюджетной образовательной организации, можно легко получить портрет педагога-музыканта любого уровня: от преподавателя музыкальной школы до профессора консерватории. С одной стороны, у такого педагога (как и у его организации) почти всегда имеется дефицит финансовых средств, с другой стороны, у него обычно нет времени, желания и соответствующей квалификации для того, чтобы самостоятельно изучать актуальный рынок электронных устройств. В результате у обозначенного типа потребителя современной мультимедийной техники остаются два основных пути. Первый: приобретать известные и дорогие устройства (смартфоны, проекторы), из множества функций которых будут, скорее всего, использоваться лишь несколько самых простых. Второй: получить специализированные советы в духе забытой рубрики из «Науки и жизни» о том, как подобрать и эффективно адаптировать под свои музыкально-академические нужды сравнительно несложные и недорогие устройства.

Предоставить читателю такие информационно-практические советы — и есть главная цель настоящей статьи, автор которой в течение многих лет занимается поиском новых форм внедрения мультимедийного контента в отечественную музыкальную педагогику. Предлагаемый материал является прямым тематическим продолжением предыдущей публикации автора¹, где был сделан значительный акцент на рассмотрении демонстрационных (визуальных и аудиальных) возможностей современных устройств и способов их сочетания с традиционными формами работы на занятиях по сольфеджио и другим музыкально-теоретическим дисциплинам. В настоящей статье внимание читателя сосредотачивается на тех формах работы в аудитории, которые в педагогике сегодня принято относить к области интерактивных. Большинство устройств, отобранных автором для представления, здесь, как и в предыдущей статье, рассматриваются в обозначенном научно-методическом ракурсе впервые — как в русскоязычной, так и в зарубежной музыкально-педагогической литературе.

Прежде чем начать обзор интерактивных электронных устройств, обозначим рамки понимания и использования нами термина *интерактивность*, имеющего различные границы и оттенки значения в зависимости от области его употребления. Так, в широком смысле прилагательное *интерактивный*, происходящее от английского слова «взаимодействие» (interaction), определяется в словаре современного русского языка как «использующий средства и устройства взаимодействия компьютера с пользователем; диалоговый» [3]. В словаре Э. Азимова и А. Шукина слово «интерактивный» определяется как «основанный на взаимодействии. Применительно к процессу обучения означает наличие обратной связи между педагогом или средством обучения и учащимися» [1].

¹ Настоящая статья является продолжением публикации автора «Дополненная реальность в работе педагога-музыканта» [4].

В контексте современной педагогической проблематики слово *интерактивный*, сочетаясь со словом *обучение*, означает: «обучение, построенное на взаимодействии учащегося с учебным окружением, учебной средой, которая служит областью осваиваемого опыта» [2]. Приведем более подробную цитату из этой словарной статьи Б. Бим-Бада:

Учащийся становится полноправным участником учебного процесса, его опыт служит основным источником учебного познания. Педагог (ведущий) не дает готовых знаний, но побуждает участников к самостоятельному поиску. По сравнению с традиционным обучением в интерактивном обучении меняется взаимодействие педагога и учащегося: активность педагога уступает место активности учащихся, а задачей педагога становится создание условий для их инициативы. Педагог отказывается от роли своеобразного фильтра, пропускающего через себя учебную информацию, и выполняет функцию помощника в работе, одного из источников информации [там же].

В соответствии с приведенными значениями и в рамках тематики статьи под *интерактивностью* нами будет пониматься процесс двустороннего обмена информацией между педагогом и учащимся с использованием технических средств обучения. Применительно к музыкально-теоретическим занятиям это, в частности, предполагает, что учащийся с целью обсуждения в группе может продемонстрировать результат своей работы (написанный диктант, решенная задача, сочиненный контрапункт, композиция, инструментованная партитура и т. п.). Разумеется, подобный обмен информацией (без привлечения средств мультимедиа) педагоги-музыканты использовали и раньше, преимущественно на практических занятиях в мелких группах (несколько студентов, собравшись у рояля, смотрели в стоящие на пюпитре ноты). Существующие сегодня возможности выведения изображения на большой экран вместе с организацией полномасштабного звуковоспроизведения, во-первых, способствуют значительному повышению интенсивности информационного обмена (не только на практических, но и на лекционно-семинарских занятиях), а во-вторых, стимулируют появление новых форм академической работы в классе. К усилению интерактивного компонента в образовательном процессе педагогов подвигают и методические рекомендации, поступающие из курирующих учебные заведения органов. Казалось бы, направление определено. Осталось решить две задачи: закупить оборудование и обучить педагогов применять его по назначению. На этом пути, однако, возникает ряд трудностей.

В качестве примера рассмотрим ситуацию с основным, наиболее известным и активно популяризируемым в сфере образования предметом в области интерактивного обучения — интерактивной доской. Как показывает практика, педагоги часто предпочитают пользоваться вместо нее обычной нотной доской или же употребляют интерактивную доску лишь в качестве плотного белого экрана для проецирования на него заготовленного видеоконтента. Среди наиболее типичных причин «пробуксовывания» в области

методического освоения интерактивных досок в сфере музыкального образования назовем:

- экономические — доска слишком дорогая для установки ее в каждом классе;
- технологические — далеко не у всех учеников или студентов есть планшеты и возможность их приобрести, а без удобного (беспроводного) обмена данными между доской и планшетом нереализованной остается значительная часть собственно интерактивных функций такой доски. То же касается частого отсутствия подключенных к интерактивной доске звуковых колонок, без которых использование такой доски на музыкальных занятиях становится малоэффективным;
- психологические — музыкантам часто кажется, что в интерактивных досках вообще нет необходимости, поскольку при обучении музыке выведение на доске формул, создание графиков и чертежей используется крайне редко;
- информационные — большинство музыкантов-педагогов (и не только старшего возраста) просто не знают, что кроме интерактивных досок для соответствующих целей можно с успехом использовать и другие устройства, простые, компактные и относительно недорогие.

В качестве основного адресата для дальнейшего изложения в этой статье видятся педагоги-сольфеджисты², поскольку в предмете сольфеджио, практическом по своей сути, непосредственная обратная связь «педагог ↔ ученик»³ проявляется наиболее естественным образом. Вместе с тем, статья будет полезна преподавателям и других музыкально-теоретических дисциплин.

Сначала определим, в каких формах аудиторной работы наиболее целесообразно использовать интерактивный подход и каким образом он может при этом проявляться. Выделим основные типы информационного взаимодействия между педагогом и учеником:

- *аудиальное взаимодействие* — его удобно использовать для быстрой мультимедийной обратной связи. Приведем пример: на занятии ученики сделали аудиозапись своего пения (или пения с игрой) и сразу (то есть без затрат времени на пересылку или передачу данных на другой носитель информации) могли бы его прослушать для анализа деталей исполнения. Методически это оказывается очень полезным, поскольку из практики работы известно: когда ученик исполняет сложную для него интонационную партию, он часто не осознает не только

² Соответственно, большинство примеров также будет приведено из области работы над музыкальным слухом.

³ Полезной данная статья будет и всем другим специалистам (музыкантам и немзыкантам), чья работа строится с использованием этой парной взаимосвязи.

- направление интонационных отклонений в своем пении, но даже величину гармонического интервала между своей и смежной партиями⁴;
- *визуальное взаимодействие* — при нем ученики могут воспроизводить звуки с фотоизображений нот или с видео (видеонот), транслируемых на их планшеты или смартфоны. Эта форма работы может быть востребована, в частности, при показе решения задачи или демонстрации ученикам нотного текста только что написанного ими диктанта;
 - *аудиовизуальное взаимодействие* — оно может быть особенно полезным при показе приготовленного педагогом мультимедийного домашнего задания или для подготовки студента к ответу на экзамене⁵.

Рассмотрим эти и другие возможности интерактивного подхода в аспекте использования различных более и менее известных электронных устройств последнего поколения⁶. Общим оценочным критерием для нас будет в первую очередь та или иная степень удобства «вынесения информации на широкую публику», в частности, проецирования контента с этих устройств на большой экран.

Начнем с устройств, которые могут быть удобными для осуществления обратной связи «ученик → учебная группа + преподаватель». Смысл этой коммуникации, как уже говорилось, в том, чтобы дать возможность ученику показать свои работы перед большой аудиторией.

Документ-камера. Главный смысл использования этого устройства состоит в том, что с его помощью любой предмет, в том числе бумажный или трехмерный, можно показать на большом экране. Особая эффективность документ-камеры может проявиться прежде всего в двух случаях:

- 1) при передаче информации на экран непосредственно с бумаги (например, с редких нотных изданий, клавиров и партитур) — что часто требуется при прослушивании музыки на занятиях музыкальной литературой;
- 2) при демонстрации на экране объемных предметов (например, музыкальных инструментов или их частей) — что может быть полезным при проведении лекций по инструментоведению⁷.

Тем не менее, с учетом того, что большинство бумажных учебных пособий и нот уже оцифрованы и доступны для скачивания в сети,

⁴ Так, например, при дуэтом исполнении №62 из цикла Б. Бартока «Микрокосмос» ученики часто не слышат, что в середине пьесы они вместо параллельных малых секст (по вертикали) переходят на пение параллельными квинтами: фокус внимания перемещается на преодоление мелодических и нотографических трудностей.

⁵ Например, она применяется для показа приготовленных музыкальных иллюстраций на «открытом» (где студенты могут пользоваться любыми источниками информации при подготовке ответа по билету) экзамене по гармонии у дирижеров-хоровиков I курса в группе М. В. Карасевой.

⁶ Большинство из них доступны для приобретения за достаточно умеренную цену в интернет-магазинах Азии и Америки.

⁷ См. подробнее о типах этих устройств: http://www.stoik.ru/articles.php?article=2013_02_99_1&cat=1&subcat.



Ил. 1

транслирующая функция документ-камеры, некогда бывшая сверхжеланной⁸, сейчас не столь актуальна. Тем более что даже портативные модели документ-камер в полной комплектации достаточно объемны и громоздки: они требуют сопряжения с компьютером и проектором. Документ-камеры все еще недешевы и в целом ограничены передачей статичного изображения. Рассмотрим в связи с этим другие варианты устройств мультимедийного вывода — мобильные и низкобюджетные.

ЖАК. Это небольшое устройство, внешне похожее на USB-флеш-накопитель, предназначено для беспроводной передачи мультимедийного контента, а также текстовых файлов⁹ с планшета или смартфона на воспроизводящее устройство (аудиоцентр, телевизор, компьютер и другие). ЖАК фактически является функциональной противоположностью беспроводных картридеров, о которых шла речь в статье о «дополненной реальности» [4]. Напомним, что в такой компактный картридер можно вставить USB-флеш-диск или карту памяти с файлами для воспроизведения, после чего устройство будет работать как точка доступа, к которой можно подключить до восьми планшетов и смартфонов. ЖАК же сам начинает функционировать в качестве виртуального флеш-диска по следующей схеме:

- 1) он вставляется в гнездо USB большого воспроизводящего устройства (например, телевизора);
- 2) это устройство обретает свойство точки доступа Wi-Fi;

⁸ Автор статьи впервые увидел такую камеру в работе в 2001 году на конференции в г. Кобе (Япония).

⁹ Последнее зависит от программных возможностей «принимающей» стороны. Так, PDF-файлы могут быть показаны на компьютере или на некоторых проекторах (с возможностью воспроизведения офисных форматов через его встроенный плеер, см. об этих видах проекторов в предыдущей статье [4]).

- 3) на экране воспроизводящего устройства создается и отражается папка, в которую с персональных планшетов, подключенных к нему, становится возможным отправить файлы для воспроизведения.

Отметим основные преимущества JAK в сравнении с другими устройствами беспроводной мультимедийной связи.

- По аудиопараметрам: качество звука, передаваемого через JAK, выше, чем при передаче звука через Bluetooth-ресиверы¹⁰;
- По визуальным параметрам: изображение оказывается четким (поддерживается формат Full HD);
- По энергоэксплуатационным качествам: в отличие от ресивера, JAK не нуждается в адаптере питания, не расходует ресурсы аккумулятора планшета или смартфона;
- По скорости и оперативности работы: технологически отсутствует необходимость переподключать JAK к разным планшетам, это дает возможность любому студенту в классе сразу вывести нужный ему для демонстрации мультимедийный файл на большой экран или динамик;
- По юридической корректности использования контента: так же, как и описанный нами ранее беспроводной картридер, JAK способствует сохранению авторских прав при демонстрации контента, так как исходный файл остается на планшете или смартфоне того, кто отправляет его на публичное воспроизведение¹¹. С воспроизводящего устройства этот файл автоматически исчезает при прекращении Wi-Fi-соединения.

Назовем возможные формы эффективного использования JAK на занятиях. Так, например, студент, решивший задачу по гармонии, может сфотографировать страницу со своим решением и сразу отправить полученное фото на экран телевизора для коллективного разбора этой задачи на уроке. Понятно, что аналогичным образом можно работать и с нотным текстом диктанта, с материалами по полифонии, инструментовке и прочими заданиями, подходящими для коллективного обсуждения¹². JAK позволяет подключать к нему (попеременно) до двадцати мобильных устройств. Этого хватит не только на небольшую группу для практических занятий, но и на большую (по меркам музыкальных учебных заведений) аудиторию для лекций.

Ниже для помощи в быстром освоении устройства¹³ опишем основной алгоритм начальной работы с ним.

¹⁰ См. о них в [2].

¹¹ При этом, заметим, не показывается экранное содержимое всего планшета или смартфона (как это происходит, например, при создании «зеркальной» связи типа MIRACAST).

¹² Отметим среди таких заданий используемые в классных занятиях упражнения на нахождение ошибок, выявление неточностей, вариантов.

¹³ Это представляется целесообразным, поскольку все описание работы устройства даны на английском языке и притом не очень четко сформулированы. См. подробнее об этом устройстве: http://bcchardware.com/index.php?option=com_content&view=

- 1) для подготовки планшета или смартфона: скачать из интернет-магазина Google Play небольшое бесплатное приложение **bCoda JJaK**;
- 2) вставить JJaK в воспроизводящее устройство, имеющее порт USB (например, в проигрыватель Blu-ray¹⁴);
- 3) включить на планшете или смартфоне Wi-Fi, найти сеть, которая может называться, например, JJaK-7858, и подсоединиться к ней¹⁵, пароль для подключения можно найти в текстовом файле, записанном в памяти JJaK;
- 4) открыть приложение *bCoda JJaK* на мобильном устройстве, создать новый плейлист (Playlist), поместить туда файлы для воспроизведения, затем нажать на кнопку «Передать» («Transmit»);
- 5) выбрать необходимый файл из списка, который появится на большом экране. JJaK будет отражаться на дисплее воспроизводящего устройства как флеш-диск (объемом 8 Гб)¹⁶. Заметим, что отражаться будут файлы только тех форматов, которые способно воспроизвести само принимающее устройство. Для того чтобы с помощью JJaK продемонстрировать на экране телевизора офисные файлы (формата DOC и PDF), к HDMI-порту телевизора можно подключить мини-компьютер (из числа рассмотренных нами в предыдущей статье [4]).

В академической среде возможность быстрого и беспроблемного проецирования на большой экран с компьютера важна не только при проведении аудиторных учебных занятий, но и при чтении докладов на конференциях и проведении мастер-классов. В связи с этим имеющаяся сейчас стандартная опция вывода содержимого персонального ноутбука на базе Windows на второй монитор через HDMI-кабель может рассматриваться, скорее, как дополнительный вариант: опции такого вывода надо еще настраивать (что не всегда оказывается под силу педагогическим работникам). Кроме того, использование в учебном и презентационном процессе (например, в условиях проведения мастер-классов) мобильных приложений¹⁷ ставит вопрос о том, как можно быстро и просто отразить экранную страницу планшета или смартфона на телевизоре или проекторе.

О вариантах такого беспроводного соединения подробно рассказывалось в предыдущей статье [4]. В качестве устройства с прямым подключением к большому экрану (через порт HDMI) в упомянутой статье рассматривалось устройство **PIPO X9** — гибридный вариант нетбука и компьютерной

article&id=12907&Itemid=66 <http://techpp.com/2013/04/08/multishare-usb-jak-plugs-usb-device-enable-smartphone-content/> <https://www.cnet.com/news/jak-streams-audio-over-wi-fi-into-your-car/> <http://androidspin.com/2013/01/15/meet-jak-the-new-usb-wireless-streaming-stick-on-the-block/> <https://www.youtube.com/watch?v=CwOl6lb7aOQ>.

¹⁴ Такими проигрывателями снабжены учебные классы в Московской консерватории.

¹⁵ При этом текущее интернет-соединение будет разорвано.

¹⁶ С виртуального флеш-диска можно даже, при необходимости, распечатывать документы.

¹⁷ Подробнее об этом см. в работах автора: [4], [5], [6].

приставки, с сенсорным экраном и с двумя операционными системами: Windows 10 и Android. Ниже мы рассмотрим подробнее демонстрационные и коммуникативные возможности этого нового типа устройств.

Бисистемные нетбуки-трансформеры. За прошедшие два года, конструктивные идеи, заложенные в PiPO X9, получили свое дальнейшее развитие. Так, новая модификация этой модели — PiPO X10 Pro обрела встроенный аккумулятор. Появились также и другие модели бисистемных нетбуков-трансформеров — с большей диагональю экрана: десяти- и даже двенадцатидюймовые. Среди них, можно назвать модели Onda OBook 20 Plus Tablet PC и CHUWI HI10.

Рассмотрим подробнее возможности и основные особенности такого типа нетбуков на примере модели Teclast T-Book. У этой модели достаточно большой сенсорный экран (11,6 дюймов), что дает возможность не только рассматривать на нем мелкий текст (например, нотные знаки при чтении нот с листа или при их наборе в нотном редакторе), но и играть на музыкальных инструментах-симуляторах при переключении на ОС Android. Конструкция нетбука-трансформера с отсоединяемой клавиатурной частью позволяет использовать такое устройство в качестве достаточно тонкого планшета¹⁸, что, в частности, удобно для установки его на пюпитр или пульт. Все компьютерные порты находятся на планшетной части — такой сверхлегкий планшет, имеющий полноценную версию ОС Windows 10 и достаточно быструю ОС Android 5.1, хорошо брать с собой в академические поездки. Только необходимо учитывать, что в этой модели бисистемного нетбука (как и во всех вышеназванных) нет порта VGA для соединения с проектором, но имеется порт micro-HDMI, через который можно соединиться с проектором, используя специальный переходник. Разумеется, с проекторами удобнее было бы соединиться напрямую через кабель HDMI (передающий сразу и видео- и аудиосигнал). Однако многолетний опыт автора этой статьи свидетельствует о том, что на научных конференциях и в залах, подготовленных для проведения мастер-классов, устроители до сих пор используют кабель для порта VGA, быстрое же переподключение к другому порту, как правило, или невозможно, или проблематично¹⁹.

Бисистемные нетбуки предоставляют большой выбор возможностей для «зеркального»²⁰ подключения их к телевизору или проектору. Помимо упомянутого беспроводного MIRACAST-подключения (через

¹⁸ Его, кстати, при желании можно купить именно как планшет, без клавиатуры.

¹⁹ Так, в частности, обстоит дело в 2017 году на международном музыковедческом конгрессе в технологической «мекке» — Токио. Это еще раз подтверждает нашу мысль о том, что гуманитарно-творчески ориентированные представители академических кругов во всем мире (даже при наличии компьютерных лабораторий как службы поддержки) предпочитают ограничиваться использованием нескольких давно известных им функций устройств.

²⁰ То есть полностью отражающего на большом экране изображение с дисплея мобильного устройства.

MIRACAST-приемник, встроенный в систему Android, или через внешнее устройство-адаптер) и варианта прямого проводного HDMI-соединения можно использовать связь через упомянутый уже переходник micro-HDMI – VGA, а также через адаптер MHL. Последний тип подключения обеспечивает более стабильную и быструю передачу звука и изображения (что особенно важно при показе видеонот). Адаптер MHL подключается к планшету или смартфону через порт micro-HDMI, а к телевизору или проектору – через стандартный порт HDMI (или HDMI – MHL). При этом на устройстве воспроизведения должен быть еще порт USB, необходимый для подключения питания MHL-адаптера. Если на телевизоре или проекторе такого порта нет, можно «запитать» адаптер MHL от порта USB на внешнем аккумуляторе или от электрической розетки.



Ил. 3

В учебной работе использование бисистемных нетбуков может повысить степень интерактивности урока, так как в руках педагога оказывается высокоманевренное устройство, обладающее всеми основными свойствами планшета²¹, с достаточно емким аккумулятором, способное переключаться на разные операционные системы и, соответственно, использовать все специальные возможности установленных на них программ и приложений.

Все рассмотренные выше устройства, хорошо справляясь с функцией публичной демонстрации материала (визуальной или аудиовизуальной), не могут, однако, обеспечить мгновенное внесение изменений в экспонирующийся материал. То есть «студент Иванов», выйдя к доске, не имеет возможности напрямую изменить на ней виртуальные данные. Теоретически он может сделать это опосредованно – рисуя на экране своего планшета, подключенного к проектору. На практике же, по совокупности причин,

²¹ Единственное отличие – обычно в них нет встроенной фотокамеры.

такая комбинация остается удобной лишь для преподавателя. В связи с этим далее речь пойдет об устройствах, позволяющих условному «Иванову» выйти к доске и написать на ней виртуальным маркером необходимые текстовые или графические символы.

Интерактивные доски. Возвращаясь к рассмотрению этих устройств, обратим внимание на их новейшие разновидности. Так, сегодня, помимо ставших уже привычными стационарных досок с программами на базе Windows, можно использовать их более мобильные варианты, называемые *портативными интерактивными системами*. Последние фактически являются разновидностью интерактивных приставок. Такая приставка ставится рядом с обычным ноутбуком (на базе Windows), который, в свою очередь, соединяется с проектором (необязательно мультимедийным)²². Для этих моделей приставок имеются специальные стилусы-маркеры²³.



Ил. 4

Есть среди приставок также модели, распознающие жесты²⁴.

Плюс описанных видов устройств в том, что они оказываются простым и дешевым средством для создания эффекта интерактивной доски (в ее роли может выступить обычная маркерная доска или любой другой светлый фон). Минусы их также очевидны: главные — сохраняющаяся громоздкость и малая мобильность конструкции, требующей размещения рядом сразу нескольких устройств, соединенных друг с другом с помощью проводов. Так формируется один из типичных психологических «барьеров»: педагог часто инстинктивно стремится избежать процедуры подключения всех

²² Подробнее см. видеообзор: <https://www.youtube.com/watch?v=Jd1c-wbAZCQ> .

²³ Подробнее можно посмотреть здесь: <http://www.goldgingko.com/screen-marker/>
<http://www.ebay.co.uk/bhp/interactive-whiteboard-pen> .

²⁴ https://www.chinavasion.com/china/wholesale/Computer_Accessories/More_USB_PC_Accessories/Finger_Touch_Portable_Interactive_Whiteboard_-_Gesture_Recognition/ .

компонентов этого комплекта²⁵. Этот педагог, скорее всего, мечтал бы вынимать из своего портфеля (или сумочки) только одно устройство — компактное, не зависящее от наличия поблизости розетки электропитания и от нахождения в классе телевизора, проектора и прочих устройств, подлежащих соединению друг с другом. Развитие инженерно-конструкторской мысли в области интерактивной электроники за последние годы сделало эти мечты реальностью. Ниже рассмотрим примеры таких устройств, начав с краткого изложения истории их создания.

Первым этапом стремления производителей к функциональной компактности стало появление мультимедийных проекторов со встроенным портом USB и плеером, позволявшим воспроизводить фото-видео-контент непосредственно с флеш-диска²⁶. В мультимедийных проекторах (как и в телевизорах) есть два главных неудобства для использования в музыкально-академической среде:

- 1) в большинстве случаев встроенный в них плеер не читает офисные файлы (например, файлы в формате PDF, в котором сканируются почти все ноты);
- 2) скоростные параметры самого плеера весьма скромные, в результате чего документ с флеш-диска может открываться достаточно долго, перелистывание нотных страниц происходит с запаздыванием, что для чтения с листа (особенно ансамблевого) очень неудобно.

Второй этап освобождения проекторов от бремени обязательного ноутбука наступил примерно полтора года назад: были представлены портативные модели проекторов, позволяющих полностью обходиться без компьютера и не имеющих при этом проблем с низкой скоростью чтения и воспроизведения контента. Речь идет о проекторах со встроенной операционной системой и об особой их разновидности — интерактивных проекторах.

Проекторы со встроенной ОС. Основным достоинством таких мобильных гибридов компьютера и проектора является конструктивный параметр «все включено». В качестве операционной системы в них могут использоваться как Windows, так и Android. Встречаются модели проекторов, имеющие цветной сенсорный дисплей. Рассмотрим некоторые примеры.

В проекторах на базе Windows полноценные офисные приложения позволяют быстро открывать и листать страницы в форматах PDF и DOC. Таков, например, проектор **T1 Windows Tablet**. К числу его минусов можно отнести достаточно мелкое изображение на дисплее. Для таких моделей в качестве указателя рекомендуется использовать стилус или мышь.

²⁵ Кроме того, в условиях аудиторных занятий возникает проблема хранения проекционного комплекта: необходимо иметь запирающееся помещение, доступ к которому есть у ограниченного числа педагогов, либо сейф, в который эти устройства каждый раз, «распрягаясь», убираются после занятий.

²⁶ Об этих моделях было подробно рассказано в нашей предыдущей статье [4].



Ил. 5

Проекторы на базе Android представляются более функциональными. В настоящее время существуют модели без стилуса и со стилусом. В устройствах без стилуса пользователь получает своего рода планшет без дисплея, но с огромным экраном, который является результатом проецирования открытой планшетной страницы на поверхность (стену, полотно и т. д.). Управление проектором подобно управлению ноутбуком — оно может осуществляться с помощью подключенной к нему мыши или со специального пульта, прилагаемого к проектору. Некоторые модели могут достаточно долгое время работать без питания от электрической розетки — на аккумуляторах. Среди примеров подобных моделей назовем **Ultra-Thin HomeTheater Android Pocket Projector**. Из специфических минусов подобных проекционных устройств для целей, обозначенных в нашей статье, можно отметить неудобство использования в них мобильных приложений — симуляторов музыкальных инструментов в связи с отсутствием у проектора сенсорного экрана.

Интерактивные проекторы. Портативные проекторы последнего поколения со встроенной операционной системой Android и интерактивной системой, управляемой стилусом или пальцем, представляются особенно интересными для целей современного музыкального обучения. Педагог, открывая интерактивную программу-приложение из внутренней памяти проектора, получает возможность:

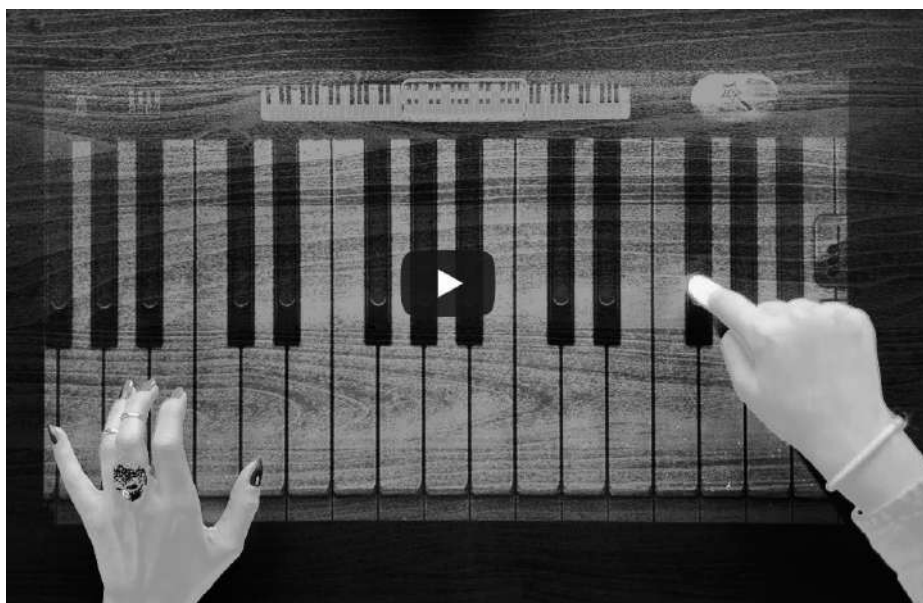
- рисовать стилусом (или пальцем) на стене (или на столе)²⁷,
- вести нотную запись так же, как на обычной нотной доске,
- использовать (благодаря встроенной операционной системе Android) мобильные приложения — симуляторы музыкальных инструментов, играть на них, перебирая виртуальные клавиши или струны

²⁷ При этом прикосновение стилуса к стене или к экрану при включении интерактивного режима играет ту же роль, которую выполняет прикосновение пальцем или стилусом к сенсорному экрану.

с синхронным отражением последовательности своих действий на большом экране.

Интерактивные проекторы обладают малым весом, они часто имеют встроенный аккумулятор. Мощность светового потока у них не очень высокая, но вполне достаточная для работы в небольшой учебной комнате. Проекторы, так же как и планшеты (которые они функционально «замещают»), могут быть подключены к сети интернет по Wi-Fi, имеют систему MIRACAST²⁸ для беспроводного подключения к ним других электронных устройств.

Характерно, что в этой категории сегодня можно найти и дорогие, брендовые модели, такие как Sony Xperia Touch Projector.



Ил. 6

Модель имеет две формы проекции — настенную и настольную. Управление через прикосновение пальцем к поверхности стола, образующей экран размером в 23 дюйма, позволяет с достаточным удобством демонстрировать игру на виртуальных музыкальных инструментах²⁹. Заметим, однако, что ввиду высокой стоимости этой модели проектора (более ста тысяч рублей)

²⁸ Впрочем, несколько урезанную по своим возможностям относительно того MIRACAST-адаптера, который встроен в последние версии планшетов и смартфонов. Для полного «отзеркаливания» экрана последних лучше подключить их к проектору через внешний адаптер MIRACAST или адаптер MHL.

²⁹ Ролик компании Sony, демонстрирующий возможности этого интерактивного проектора, см. здесь: <https://youtu.be/RDM3rn2wQvw>.

и низкого показателя светового потока (100 люмен) она вряд ли будет практически востребована в бюджетных образовательных учреждениях.

Рассмотрим подробнее образцы значительно более доступных по цене аналогичных небрендовых моделей азиатского производства. Сравним для примера проекторы **Lazertouch mini projector** и **Nierbo HC-30**³⁰. Обе модели имеют встроенную ОС Android 4.4, проекторы обладают достаточной яркостью (1500 и 2000 люмен соответственно) и весят менее одного килограмма.

Отметим преимущества модели **Lazertouch mini projector**:

- как и в рассмотренной выше модели Sony, в интерактивном режиме этого проектора можно писать и стилусом, и пальцем;
- так же как и у проектора Sony, в нем могут использоваться две поверхности для проецирования — стена и стол. В последнем случае у пользователя перед глазами возникает пятнадцатидюймовый экран, с которым можно обращаться точно так же, как с сенсорным.
- проектор обладает достаточно большой (для таких портативных моделей) встроенной памятью — 16 Гб.

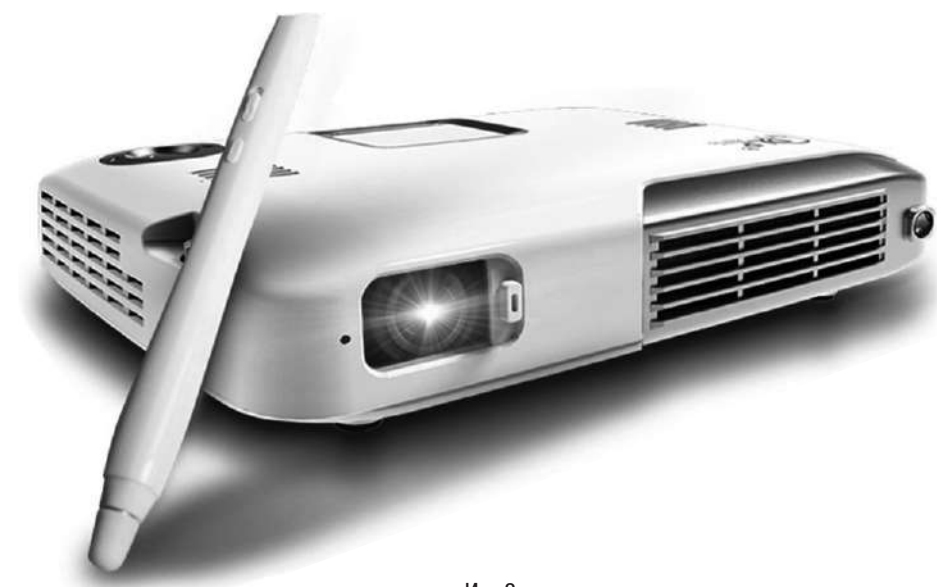


Ил. 7

³⁰ Обе модели тестировались и использовались автором этой статьи лично.

В качестве минуса этого проектора отметим отсутствие встроенного аккумулятора. Главной же «ложкой дегтя» становится сама прошивка: операционная система часто «слетает», оставляя пользователю обычный неинтерактивный DLP-проектор без системы Android.

Модель проектора **Nierbo HC-30** позволяет осуществить только настенную проекцию. Устройство снабжено стилусом, которым можно писать на настенном виртуальном экране. В проекторе имеется 8 Гб встроенной памяти (в два раза меньше, чем в рассмотренной выше модели). Этого может оказаться достаточным, чтобы загрузить в устройство необходимый набор программ для учебных демонстраций. Среди плюсов проектора — наличие у него достаточно мощного аккумулятора и стабильность работы³¹.



Ил. 8

Подведем краткий итог относительно возможных приоритетов в использовании рассмотренных нами устройств на музыкально-теоретических занятиях. Наиболее удобными для учеников и студентов могут оказаться:

- **ЖАК** — через него можно показать в классе свои приготовленные дома или тут же, на уроке, графические или аудио-видео-файлы;
- интерактивный проектор — позволяющий ученику «выступить у доски» перед всей аудиторией, например, с решением задачи по гармонии.

Последнее устройство в силу своей универсальности и сверхкомпактности, скорее всего, станет любимым «гаджетом» и для преподавателей.

Итак, мы рассмотрели примеры достаточно простых и сравнительно недорогих устройств, а также некоторые их сочетания для использования

³¹ Демонстрационное видео можно посмотреть по адресу: <https://youtu.be/fwduwS0ONWg>.

в процессе интерактивного обучения. Осталось, продолжая традиции упомянутого журнала «Наука и жизнь», ответить на вопрос: как можно скомбинировать эти устройства с существующими мобильными приложениями таким образом, чтобы получить полезный собственно образовательный продукт?

Понятно, что на практике в музыкальной педагогике описанные выше формы и способы применения интерактивных устройств пока еще недалеко ушли от «точки старта». Тем не менее, если ориентироваться на будущее, можно рассмотреть наиболее перспективные «программные сопряжения» при их использовании, выделив следующие основные области методического применения в курсе музыкально-теоретических предметов:

1. проецирование на большой экран и совместное использование симуляторов музыкальных инструментов (в том числе, «этнических»), а также других приложений, которые способствуют развитию музыкального слуха и изучению теории музыки — для изучения основных разделов музыкальной теории и сольфеджио: ладовых звукорядов, аккордов, тембров, музыкальных строев, ритмических моделей;
2. применение программ и мобильных приложений — музыкальных редакторов — при наглядном нотописании на виртуальной поверхности (столе, доске, стене);
3. использование интерактивной аппаратуры — в целях дистанционного обучения через программы аудио-видео-коммуникации.

Первый пункт был достаточно детально рассмотрен нами ранее в ряде статей [4], [5], [6]. Остановимся подробнее на двух последних пунктах.

Интерактивная запись нотного текста с помощью музыкальных редакторов. В настоящее время для всех операционных систем, в том числе мобильных, написано множество программ — нотных редакторов. Эти программы различаются между собой 1) по уровню возможностей, 2) по способу ввода информации. Большинство таких редакторов имеет функции озвучивания вводимой ноты (с возможностью выбора ее электронного тембра) и звукового воспроизведения полученной нотной последовательности³². Наряду с программами, имеющими традиционный способ ввода нот с палитры графических знаков, имеются программы с функциями сенсорного ввода нотных знаков (Passacaglia Music Notation в Android), ввода нот с виртуальной фортепианной клавиатуры (One Touch Composer в Windows, Ноты в Android), а также с функцией распознавания рукописного ввода нот на сенсорных дисплеях (Staffpad в Windows³³, Music Score Pad и Notate Me в Android).

³² Можно выбрать и иные функции, например, сохранения нотной и аудиозаписи и пересылки ее в другие программы.

³³ В статье не рассматриваются программы для Macintosh ввиду небольшого процента применения продукции Apple на российском образовательном технологическом пространстве.

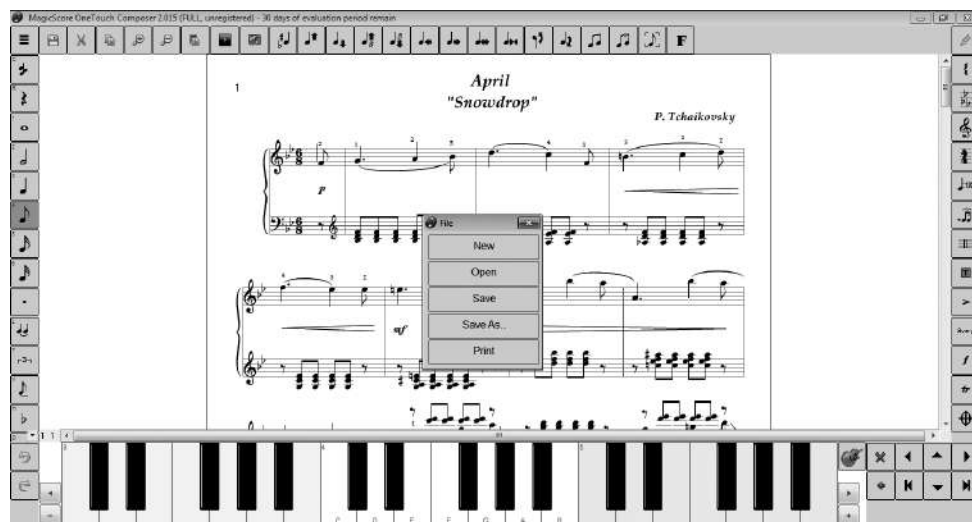
В настоящей статье нас будут интересовать в первую очередь программы и приложения, ориентированные не столько на профессиональный набор сложных партитур, сколько на быстрое и удобное размещение записываемого в классе «от руки» небольшого нотного образца (такого, как разрешение аккорда, условие гармонической задачи, интонационное упражнение). Этим требованиям отвечают прежде всего программы с сенсорным типом ввода и достаточно простым интерфейсом.

Запись нотного текста в ОС Windows. В последние годы все более активно развиваются модели ноутбуков с сенсорным экраном и переключением его в режим планшета³⁴. Возникающие программы компьютерного набора нотного текста также используют преимущество прямого управления путем прикосновения к экрану. Одной из наиболее удобных для демонстрационных целей является программа *One Touch Composer*, ввод нотных знаков в ней осуществляется через нажатие виртуальных фортепианных клавиш. Программа обладает всеми необходимыми ресурсами для профессионального нотного набора. Для целей аудиторного показа возможно пользоваться наиболее простыми ее средствами. С помощью этой программы будет также удобно изучать ключи До (с соответствующим озвучиванием нот в тембре альты, виолончели и т. д.).



Ил. 9а

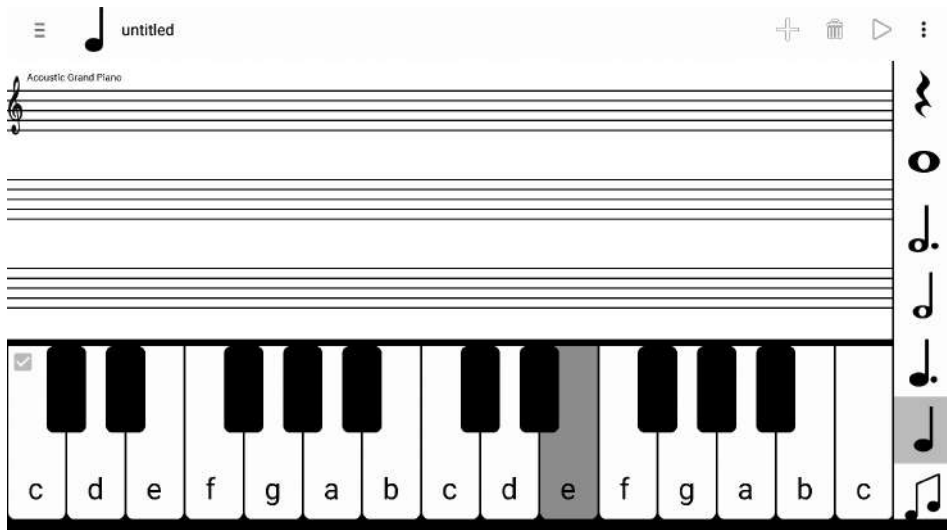
³⁴ Из обычного, несенсорного монитора можно сделать подобие сенсорного при помощи специальных программ на базе ОС Windows или Android. В частности, «TwoTop» при установке одновременно на планшет и компьютер (ноутбук) синхронизирует работу двух экранов, позволяя сенсорно управлять содержимым компьютерного монитора посредством планшета.



Ил. 96

Запись нотного текста в ОС Android. Приложений — нотных редакторов для этой операционной системы сейчас достаточно много. С учетом различий в сложности демонстрируемого на занятии материала можно рекомендовать из них следующие.

- *Ноты*. Это очень простое приложение, для работы с которым практически не требуется подготовительного обучения. Отдельные ноты мелодии и аккорды, так же как и в программе *One Touch Composer*, здесь можно вводить прямо с виртуальной фортепианной клавиатуры. Приложение будет удобным, в том числе, и для написания двухголосных примеров (с двумя разными партиями). Обратной стороной простоты приложения является минимализм средств в нотографической палитре и выявляющаяся небрежность программирования. Так, все черные клавиши нотируются только через ноты с бемолями, кроме того, не все случайные знаки прописываются в нотной строке, хотя звучат при воспроизведении. С учетом этого приложение имеет смысл использовать на самом начальном этапе изучения сольфеджио и музыкальной грамоты — пока используется только «белоклавишный» звукоряд (см. ил. 10).
- *Passacaglia Music Notation*. В приложении сочетаются возможности озвученного сенсорного ввода и ввода знаков с палитры, которая включает все необходимые инструменты для создания грамотного нотного текста небольшой сложности (см. ил. 11).
- *Score Fast Pro*. Приложение, похожее на предыдущее по типу ввода, но с более сложной и длинной лентой-палитрой (которую приходится прокручивать в поисках нужного знака). Может быть удобным для записи задачи по гармонии или пения упражнений в гармоническом сольфеджио (особенно если выбрать в качестве тембра воспроизведения орган).

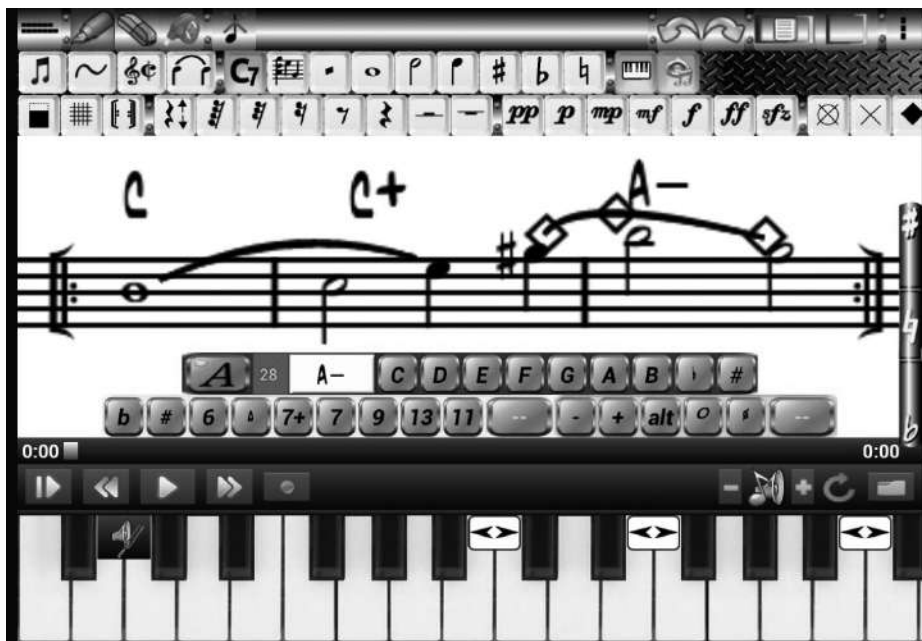


Ил. 10



Ил. 11

- *Music Score Pad*. Приложение позволяет вводить звуки и с палитры, и при помощи сенсорного управления (нажатием на нотный стан в нужном месте пальцем или стилусом), а также писать нотные головки без штилей и быть свободным от обязательного отображения такта с зафиксированным в нем размером, что актуально при записи мелодики XX века. Программа не очень удобна для написания гармонического четырехголосия (аккорды могут выстроиться по вертикали неровно) и не озвучивает ноты при их вводе, однако имеет кнопку отображения фортепианной клавиатуры для игры и записи на ней мелодии с последующим воспроизведением. Наличие виртуальной клавиатуры (сдвигной, в две с половиной октавы) удобно для упражнений в нотографии: можно нажимать клавишу в midi-тембре рояля, а потом записывать этот звук на нотном стане (или наоборот — вариантов применения будет достаточно).



Ил. 12

Повторим, что рассмотренные приложения удобнее всего использовать, загружая их непосредственно в память интерактивного проектора³⁵. В этом случае процесс нотописания будет осуществляться виртуальным маркером (стилусом или пальцем) на экране или белой (светлой) стене. При отсутствии интерактивного проектора отразить процесс нотописания на большом экране можно будет, прикасаясь к дисплею Android-планшета,

³⁵ Из интернет-магазина Google Play.

соединенного по MIRACAST с обычным проектором (имеющим HDMI и USB-входы).

Интерактивный процесс в условиях дистанционного обучения. Основной нашей темой была организация интерактивных форм работы в условиях *учебного класса*. Тем не менее, скажем несколько слов о другой форме обучения, которая становится всё более популярной и востребованной, — *дистанционной*. Для совмещения интерактивного общения с дистанционным при работе в группе (в отличие от индивидуальных занятий³⁶), понадобится, как минимум, три базовых компонента:

- внешняя веб-камера (с высоким разрешением и стереозвуком), которая может быть повернута в любую сторону, в частности, направлена на зону демонстрации контента (экран или фортепиано — в зависимости от типа изучаемого материала);
- компьютер (или планшетный компьютер, в случае поддержки его имеющейся моделью веб-камеры), подключенный к сети интернет;
- установленная на компьютере одна из аудио-видекоммуникационных программ типа Skype³⁷ с созданным в ней заранее аккаунтом.

Приведем примеры возможного использования этих компонентов. Для того чтобы педагог и вся учебная группа могли видеть на большом экране находящегося на удалении учащегося из этой группы (наблюдая за тем, как он пишет диктант или решает задачу)³⁸, может потребоваться следующее:

- (а) описанная выше трехкомпонентная связка — для осуществления аудиовизуальной трансляции происходящего в классе, (в том числе передачи аудиовизуального контента) на персональный компьютер или мобильное устройство дистанционно удаленного учащегося (УУ);
- (б) любое другое (из описанных в этой статье) свободное устройство для передачи данных на большой экран — JAK, проектор со встроенной ОС, миникомпьютер, подключенный к телевизору, планшет, транслирующий содержание своего дисплея на экран большого устройства, — для публичной демонстрации того аудиовизуального контента, который через имеющиеся устройства (см. пункт а) будет показан учащемуся (УУ);
- (с) добавляющееся к связке из пункта (а) соединение компьютера с телевизором (например, проводное, через MHL или беспроводное, через

³⁶ В этом случае будет достаточно любого видеосервиса в виде приложений, установленных на планшете или смартфоне (хорошую по качеству связь, например, дает подобный сервис в социальной сети Facebook).

³⁷ Надо сказать, что Skype на сегодня не единственная (и не лучшая) программа для дистанционного общения. Всё большее развитие получают так называемые площадки для вебинаров — специализированные интернет-порталы для проведения онлайн-мероприятий и интерактивного дистанционного обучения.

³⁸ Такая необходимость может возникнуть, например, при написании контрольной задачи, диктанта или иного музыкального теста в случае невозможности для студента присутствовать в это время в классе. (В педагогической практике автора статьи такие дистанционные учебные занятия уже проводились.)

MIRACAST) — для создания учащемуся (УУ) возможности принять участие в выполнении классных (в том числе, ансамблевых) упражнений, в сдаче выученного им домашнего материала (в частности, пении наизусть) и в других формах работы, требующих, чтобы этого учащегося видели все присутствующие в классе (а не только преподаватель через экран своего ноутбука или планшета).

Можно смоделировать и другие ситуации, при которых подобного рода дистанционное участие в работе группы было бы востребовано и достаточно несложным образом организовано. Однако уже приведенных примеров достаточно, чтобы представить себе, какой «палочкой-выручалочкой» такое решение вопроса может стать в тех случаях, когда учащийся по состоянию здоровья или вследствие разного рода семейно-бытовых ситуаций не может присутствовать на важных для него групповых занятиях.

Обобщая, можно сказать, что основные плюсы обучения с применением элементов интерактивности в настоящее время заключаются:

- в прогнозируемом интересе к необычному процессу работы (как у выполняющего ее, так и у наблюдающих за ним);
- в простоте получения мультимедийной обратной связи;
- в скорости подключения современных интерактивных устройств.

Условные «минусы», или неудобства интерактивного обучения проявятся в том случае, если педагог, не освоив должным образом алгоритм управления мультимедийными устройствами (не «отработав аппликатуру в пассаже»), не впишется в ритм занятия, будет «тормозить» его течение.

И последнее. Кто-то может задаться вопросом: так ли уж необходимо интерактивное обучение для целей музыкальной педагогики? Думается, что написание нот карандашом, чтение с листа и гармонический анализ произведений по бумажным нотам уйдут из нашей академической жизни еще не скоро. Однако если посмотреть на то, какими темпами происходит замещение акустических фортепиано — цифровыми³⁹, а бумажных книг и нот — их электронными вариантами, становится понятно: в этом процессе наступления «дигитального торнадо» лучше держаться тактики «предупрежден — вооружен», чтобы иметь возможность свободного выбора, идущего не от незнания, но от владения.

³⁹ Притом с постоянным улучшением качества звучания последних.

Использованная литература

1. *Азимов Э. Г., Щукин А. Н.* Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР, 2009. Электронная версия: «ГРАМОТА.РУ», 2010. URL: <http://gramota.ru/slovari/info/az/> (дата обращения: 30.10.2017).
2. *Бим-Бад Б. М.* Интерактивное обучение. Педагогический энциклопедический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 2002. С. 107.
3. *Ефремова Т. Ф.* Современный толковый словарь русского языка. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/> (дата обращения: 03.11.2017).
4. *Карасева М. В.* Воспитывая музыкальный слух и этническую толерантность: новые возможности применения мультимедийных мобильных приложений на уроках сольфеджио // Сб. статей по материалам международной конференции «Традиции и перспективы искусства как феномена культуры». М.: ГКА им. Маймонида, 2017. С. 120–133.
5. *Карасева М. В.* «Дополненная реальность» в работе педагога-музыканта // Научный вестник Московской консерватории. 2016. №2 (25). С. 141–183; онлайн-версия статьи URL: <http://nv.mosconsv.ru/дополненная-реальность-в-работе-пе/> (дата обращения: 09.09.2017).
6. *Karaseva M.* Mobile Way to Music Analysis: Learning Fundamentals Digitally // Euromac 9. Strasbourg, 2017. P. 157.
7. *Dillenbourg P., Evans M.* Interactive tabletops in education // International Journal of Computer-Supported Collaborative Learning. Vol. 6 (2011). No. 4. P. 491–514. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.370.8689&rep=rep1&type=pdf> (дата обращения: 09.09.2017).

АГАРОНЯН КРИСТИНА РОБЕРТОВНА

k.agaronyan@bk.ru

Студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

KRISTINA R. AGARONIAN

k.agaronyan@bk.ru

Fourth year student of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Department of Music History and Theory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика

В статье рассматриваются два произведения композиторов XX века на сюжет о жертвоприношении Исаака: кантicle II Бенджамина Бриттена и священная баллада Игоря Стравинского. Анализ интерпретации духовного сюжета, крайне важного для всех монотеистических религий, и системы музыкальных средств, использованных каждым из композиторов, позволяет говорить о полярности эстетических и этических установок Бриттена и Стравинского. Можно предположить, что музыкальный язык Бриттена не представлял для Стравинского большого интереса и был оставлен им без внимания, — зато гуманистический пафос английского музыканта и его критическое отношение к духовным традициям Европы получили своего рода противовес в виде священной баллады «Авраам и Исаак», автор которой репрезентирует «идеальную» модель патриархального мира, в котором главной ценностью является безусловное послушание.

Ключевые слова: жертвоприношение Исаака, Бенджамин Бриттен, Игорь Стравинский, интерпретация духовного сюжета, кантicle II «Авраам и Исаак», священная баллада «Авраам и Исаак», музыкальная символика, додекафония

ABSTRACT

The Sacrifice of Isaac in the Music of Britten and Stravinsky: Hidden Rivalry and Creative Polemics

The article explores two works of the 20th century composers on the subject of the sacrifice of Isaac: the second canticle of Benjamin Britten and the sacred ballad of Igor Stravinsky. The analysis of the interpretation of the spiritual plot which is extremely important for all monotheistic religions and of the system of musical means used by each of the composers allows us to speak about the polarity of the aesthetic and ethical attitudes of Britten and Stravinsky. It can be assumed that Britten's music language was not of much interest to Stravinsky and was left by him without attention — but the humanist pathos of the British musician and his critical attitude to the spiritual traditions of Europe got a kind of counterbalance in the form of the sacred ballad “Abraham and Isaac”, whose author represents the “ideal” model of the patriarchal world, where the main value is the unconditional obedience.

Keywords: Sacrifice of Isaac, Benjamin Britten, Igor Stravinsky, interpretation of the spiritual plot, canticle II “Abraham and Isaac”, sacred ballad “Abraham and Isaac”, musical symbols, dodecaphony

ИЗ РАБОТ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

В июне 2017 года в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского прошел конкурс курсовых работ студентов историко-теоретического факультета за 2016–2017 учебный год. В третьем и четвертом номерах нашего журнала публикуются статьи авторов-победителей, написанные ими на основе конкурсных работ.

Кристина Агаронян

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ИСААКА В МУЗЫКЕ БРИТТЕНА И СТРАВИНСКОГО: СКРЫТОЕ СОПЕРНИЧЕСТВО И ТВОРЧЕСКАЯ ПОЛЕМИКА

История личных взаимоотношений и творческих контактов Бенджамина Бриттена и Игоря Федоровича Стравинского не богата событиями, документальными свидетельствами и очевидными параллелями. Вероятно, поэтому она до сих пор не попадала в фокус внимания ученых, исследующих творчество этих выдающихся мастеров XX столетия — столь не похожих и в человеческом, и в собственно музыкальном планах. Но стоит только заняться этим вопросом специально, по крупицам собирая доступную нам информацию, как возникает интрига — интуитивное ощущение, что два великих композитора держали внешнюю дистанцию не из-за безразличия друг к другу в творческом отношении, но в силу общности культурных интересов и заведомой невозможности сколько-нибудь примирить свои взгляды, наладить контакт. Попыткой «навести мосты» и создать пространство для диалога — пусть уже не между ушедшими из жизни музыкантами, а между их шедеврами — и является настоящая статья. Но прежде чем обратиться непосредственно к избранным для сравнительного анализа сочинениям, изложим те факты, знание которых укрепляет нашу уверенность в правомерности сопоставления и в правильности выбора исследуемого материала.

В годы своего творческого становления юный Бриттен, подобно многим начинающим музыкантам своего поколения, не избежал влияния

Стравинского: так, во многом под воздействием его балетного стиля (в значительной мере также — музыки Чайковского и Прокофьева) был создан единственный балет британского композитора «Принц Пагод». Наибольший интерес к балетам Стравинского Бриттен проявлял в 1930-е годы, о чем свидетельствуют дневники композитора. О «Петрушке» он отзывается восторженно: «вдохновение от начала до конца»; в «Аполлоне Мусагете» «есть очень красивые вещи»; «Пульчинелла» «великолепен во всех отношениях»; «Игра в карты» — «очаровательная и восхитительная работа» [15, 42–43]. Относительно «Весны священной» Бриттен высказался подобным образом:

Слушал весь вечер концерт Стравинского. Примечательно, озадачивает. Получил чуть ли не наслаждение от прослушивания фортепианного концерта. Весна — сбивающая с толку и ужасающая. Подлинного наслаждения я от нее не испытал, но думаю, что это в высшей степени удивительное и притягательное произведение [13, 158].

Итогом всех этих непосредственных откликов в дневниках композитора может служить следующая запись: «Стравинский — великий человек, без сомнения» [ibid., 413]. Это первое восторженное отношение к старшему коллеге по цеху не могло не измениться с течением времени, по мере взросления Бриттена и формирования его творческой индивидуальности. В статье о композиторе, опубликованной Франком Хоусом в журнале «Таймс» от 15 июля 1949 года, приводится высказывание Бриттена относительно своей «Весенней симфонии»:

Я хотел изобразить весну, но не русские первобытные (primitive) обряды (rites of spring), а человеческую весну [14, 525].

Не слышится ли в этих словах косвенная полемика с самым известным произведением Стравинского?

Сам же Стравинский оставил немногочисленные, но довольно емкие комментарии относительно музыки Бриттена, оценивая ее по-разному. Так, относительно «Военного реквиема» он писал:

«Военный реквием» — один из лучших образцов полутора часов британского искусства, но прием, оказанный музыке, заслуживает такого же внимания, как и сама музыка. Чувства, связанные с «битвой-за-Бриттена» (Battle-of-Britten¹) настолько глубоки, аплодисменты, буквально записанные вместе с музыкой, настолько звучны, что я иногда даже не слышал самой музыки. Вот подлинные (прямо-таки черчиллевские) слова из «Таймс»: «Никогда еще столько людей не ждало с таким нетерпением появления новой пластинки», «буквально всякий, кто прослушал эту музыку,

¹ Стравинский использует игру слов: Battle of Britain — авиационное сражение Второй мировой войны (10 июля — 30 октября 1940 года), в ходе которого Королевские воздушные войска Великобритании защищали страну от крупномасштабного нападения немецкой военной авиации, имевшего целью уничтожение британских ВВС, разрушение промышленности и инфраструктуры страны и тем самым принуждение Великобритании к капитуляции. Термин впервые использовал премьер-министр Великобритании Уинстон Черчилль.

тут же признает ее шедевром» <...>. Переходим от критиков к музыке, помня, что выступать против «буквально всякого» почти такой же грех, как не встать при звуках «Боже, спаси королеву». Жертва всего этого — сам композитор, потому что ничто не изменчиво так, как успех, и ничто так не вредит, как готовность прессы объявлять произведение искусства шедевром [4, 217–218].

Но несмотря на приведенные ироничные замечания относительно «Военного реквиема» (относящиеся, впрочем, не столько к сочинению, сколько к его переоцененности критикой), на вопрос интервьюера о том, какие современные оперы он относит к числу шедевров, Стравинский называет среди прочих «Моисей и Аарона» Шёнберга и «Поворот винта» Бриттена.

Музыковеды указывают на множество произведений Бриттена, в которых ощутимо влияние Стравинского². Однако некоторые явные параллели в творчестве Бриттена и Стравинского можно обнаружить даже без специального анализа, обратив внимание на аналогичные сюжеты и жанры в творчестве двух композиторов. Так, оба они обращаются к сюжету о Ноевом ковчеге, об Аврааме и Исааке, о Блудном сыне; также оба композитора оригинально трактуют жанр реквиема³.

ОБЩЕЕ:	БЕНДЖАМИН БРИТТЕН	ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ
Наличие общего текста	«Серенада» для тенора, валторны и струнных (1943)	«Кантата» для сопрано, тенора, женского хора и инструментального ансамбля (1952)
Общий сюжет	Детская опера «Ноев ковчег» (1958)	«Потоп», музыкальное представление для чтеца, солистов, хора, оркестра и танцоров (1961)

² Кэмерон Пайк обращает внимание на то, что некоторые моменты в «Академической кантате» Бриттена (1959) и в его «Cantata misericordium» (1963) могут напомнить декламационное хоровое письмо в «Царе Эдипе» [15, 45]. Параллель с музыкой «Царя Эдипа» проводит и Людмила Ковнацкая, но на примере оперы «Поругание Лукреции» [5, 116]. В связи с расстановкой исполнителей в «Военном реквиеме» она вспоминает «Canticum sacrum» [5, 222], помимо этого обнаруживая сходство между последней «военной» частью «Военного реквиема» и кодой третьей части «Симфонии псалмов» Стравинского [там же, 244], а также находя определенное влияние музыки Стравинского в «Принце пагод».

³ Идея о сравнении фанфар для труб была взята из книги Л. Ковнацкой [5, 326].

⁴ Особого комментария требует проводимая параллель между «Блудным сыном» и «Похождениями повесы». Возможно, библейская притча о блудном сыне стала архетипическим прототипом для сюжетной канвы «Похождений». Ковнацкая также отмечает, что «взаимоотношения Младшего сына и Искусителя подобны взаимоотношениям Тома Рейквелла и Ника Шэдоу из «Похождений повесы» Стравинского; многие сюжетные положения (соблазны города) также аналогичны» [5, 302].

Общий сюжет	Кантатка II «Авраам и Исаак» (1952)	«Авраам и Исаак», священная баллада для высокого баритона и камерного оркестра (1963)
Общая сюжетная модель ³	«Блудный сын», притча для исполнения в церкви (по существу — опера; 1968)	Опера «Похождения повесы» (1951)
Общая жанровая память	«Симфония-реквием» (Sinfonia da Requiem; 1940)	«Заупокойные песнопения» («Requiem canticles»; 1966)
Обращение к весенней тематике	«Весенняя симфония» (1949)	«Весна священная» (1913)
Общий жанр	Фанфара для труб в церкви Бёри-Сент-Эдменс (1959)	Фанфара для двух труб в Новом театре Нью-Йорка (1964)

Таб. 1. Творческие пересечения Бриттена и Стравинского

Стравинский комментировал наличие многих сюжетных пересечений с Бриттеном:

Оригинальным названием сочинения было *Sinfonia da Requiem*, и я не воспользовался им только потому, что к тому времени поделил с мистером Бриттеном слишком много названий и тем [4, 286].

Также следует обратить внимание на замечания Стравинского относительно премьеры его «Авраама и Исаака», встреченной слушателями без энтузиазма:

Одна нью-йоркская газета, которой отлично известно, что и как следует печатать, недавно охарактеризовала мое сочинение «Авраам и Исаак» как монотонное и унылое. Что же, может быть, оба эпитета отвечают действительности (я ни минуты не сомневаюсь в том, что они выражают «честное» мнение рецензента); но эпитеты эти нуждаются в пояснениях, впечатление должно быть обосновано. <...> Нужно обладать способностью слышать, понимать то, что вы слушаете [4, 244–245].

Стивен Уолш приводит продолжение этой «жалобы», взятой из писем Стравинского:

Я действительно старался! Ну, что поделаешь, не каждому дано иметь такой успех у критиков, как Бенджамину Бриттону (цит. по: [18, 499]).

Отмечая множество точек пересечения, будь то использование одинаковых текстов, одних и тех же сюжетов или сюжетных моделей, мы можем заметить, что соответствующие произведения Бриттена предшествуют аналогичным опытам у Стравинского. Зная о тенденции последнего «вдохновляться» сочинениями своих современников, можно предположить, что и в этом случае произведения младшего коллеги служили для него своеобразной отправной точкой.

Так, священная баллада «Авраам и Исаак» Стравинского была написана в 1963 году, через одиннадцать лет после появления: кантатля⁵ II «Авраам и Исаак» Бриттена, созданного в 1952 году. Произведения не только различаются друг от друга с музыкальной стороны, но и практически противоположны по смысловому наполнению. Стивен Уолш, крупный исследователь творчества Стравинского, пишет, что опусы эти настолько различны, что любая попытка сравнить их потерпит крах [18, 476]. Подобное заявление дало дополнительный творческий стимул для настоящего исследования.

Важной деталью является то, что тематика произведений, на которые Стравинский «отвечает» спустя несколько лет, — по большей части библейская, позволяющая как нельзя лучше проявиться особенностям эстетики и мировоззрения каждого из композиторов. И внимание Стравинского обращено, как можно предположить, не столько к музыкальному языку соперника, сколько к его мировосприятию.

Особенный интерес представляет сравнение двух произведений композиторов на такой сложный и неоднозначный для трактовки сюжет, как История о жертвоприношении Исаака, осмысление которого традиционно порождает сложные философско-этические вопросы. Поэтому обращение к нему Стравинского вслед за Бриттеном — подходящая возможность оспорить не столько музыкальный язык оппонента, сколько интерпретацию смысла одного из самых распространенных в искусстве библейских сюжетов. Впервые появившись в изобразительном искусстве, а именно — в средневековых храмовых изображениях⁶ и активно разрабатываясь в эпохи Ренессанса и барокко, сюжет многократно использовался и в музыке⁷.

Интерес к библейской, в частности, ветхозаветной тематике вновь появляется у музыкантов в XX веке (в творчестве Стравинского, Бриттена, Шёнберга, Онеггера). Среди произведений на ветхозаветную тематику кантатля II Бриттена и священная баллада Стравинского, несомненно, выделяются. Несмотря на абсолютную непохожесть двух сочинений как в трактовке сюжета, так и в музыкальном воплощении, в некоторых чертах проявляются определенные сходства. Одно из них — это обращение и Бриттена, и Стравинского к камерному письму и составу исполнителей. Вопреки восходящей к барокко традиции композиторы не стали создавать ораторий. Бриттен называет свое произведение кантатлей для тенора, альты и фортепиано, Стравинский — «священной балладой» для высокого баритона и камерного оркестра.

⁵ Кантатля (*canticle*, в переводе «священное песнопение») — довольно редкий в композиторском творчестве XX века жанр; всего Бриттен написал пять кантатлей.

⁶ Изображения мозаики VI века храма Сан-Витале в Равенне, напольная мозаика VI века в синагоге Бейт-Альфа в Израиле, мозаика собора Монреале XII века в Сицилии.

⁷ Среди музыкантов, обращавшихся к этой теме, можно назвать Джакомо Карисими (духовный диалог «Авраам и Исаак»), Камиллу Росси (оратория «Жертвоприношения Авраама», 1708), Йозефа Мысливечка (оратория «Авраам и Исаак», 1777).

БЕНДЖАМИН БРИТТЕН. КАНТИКЛЬ II «АВРААМ И ИСААК»

Религиозная сфера является одним из самых важных компонентов музыки Бриттена. На всем протяжении творческого пути композитор создает произведения в церковных и паралитургических жанрах, часто давая им новую трактовку, в которой религиозно-вечное совмещается с современным и актуальным. Через обращение к духовным жанрам или библейским сюжетам происходит осмысление проблем современного общества; в частности, большое количество сочинений Бриттен посвятил антивоенной теме.

Религиозные образы и сюжеты выступают также в качестве архетипов. Образ матроса Билли Бада и капитана в финальном действии оперы Бриттена «Билли Бада» можно сопоставить с образами Христа и Понтия Пилата: смирение Бада перед казнью, покорное принятие судьбы, его благословение капитану с одной стороны — и «умывание рук» капитаном («Пилат, видя, что ничто не помогает, ... взял воды и умыл руки перед народом, и сказал: невиновен я в крови Праведника Сего»; Мф. 27:24) с другой. Также в сцене присутствует христианская метафора: перед казнью Билли приносят грок и печенье, напоминающие о хлебе и вине на Тайной Вечере. Оуэн Уингрейв в одноименной опере Бриттена — искупительная жертва за жестокое прошлое своей армейской династии — архетипически близок образу ветхозаветного Исаака.

Библейские сюжеты проникают и в традиционно светские жанры, прежде всего в магистральный для творчества Бриттена жанр оперы. Одна из опер Бриттена — «Ноев ковчег» — написана непосредственно на ветхозаветный сюжет, религиозные метафоры и символы встречаются и в других операх композитора (например, в упоминавшемся выше «Билли Баде»). Произведения «Блудный сын», «Река Керлью» и «Пещное действо», жанр которых Бриттен обозначает как «притчи для церковного исполнения», вполне можно отнести к операм; они построены подобно операм и в наше время исполняются именно на оперной сцене.

Кантиколь II «Авраам и Исаак» для альты, тенора и фортепиано был создан в 1952 году в «оперный» период творчества Бриттена, что значительно повлияло на его стиль. Произведение написано в духе оперной сцены, и партии персонажей получают типично оперное воплощение. Здесь присутствуют традиционные оперные формы — дуэты (например, дуэт согласия), речитативы, выразительные сольные ариозо.

Либретто основано на сюжете из средневекового сборника мистерий Честерского цикла (Chester Mystery Plays, XV в.), использованном с сокращениями и адаптированном к современному английскому языку. К Честерскому мираклю Бриттен обращается здесь впервые. Впоследствии композитор вернется к нему при создании детской оперы «Ноев ковчег». Этот выбор уже говорит нам о многом. В сравнении с мистерией библейский текст (Быт. 22:1–19) воспринимается как аскетичное повествование: текст мистерии имеет довольно простое изложение, способное донести

основные мысли до самого неискушенного слушателя. Возможно, Бриттен избрал этот источник также из-за особой поэтичности.

Обращение к мифу уже указывает на возможное оперное воплощение сюжета, так как сам жанр мифа предполагает театральность (что отражено и в названии — именно «Play» как «игра»).

Продолжая традицию английских церковных представлений, Бриттен воплощает ее по-своему, сознательно актуализируя. Он излагает текст адаптированным, современным языком, значительно сокращает объем первоисточника, а некоторые строки перерабатывает либо дописывает, чтобы при изъятии большого количества строк сохранился смысл. Подобное достраивание требовалось ему, вероятно, для создания более концентрированной, лаконичной и четкой формы, но таким образом композитор также расставляет определенные акценты, подчеркивая семантически наиболее важные для него фрагменты.

Несмотря на то, что Аврааму здесь отведено большее место (это неизбежно обусловлено сценическим действием), в центре кантатки стоит жертвенный образ Исаака. Именно он для Бриттена был первостепенным, и именно жертвенные образы получают распространение в творчестве Бриттена (от его опер до «Военного реквиема»). В самой главе книги Бытия, откуда берется сюжетная фабула, как и в других немногочисленных главах этой книги, где упоминается Исаак, данный персонаж не является активным действующим лицом⁸. Бриттен же интересуется именно жертвенным образом, что вызывает у нас ассоциации с барочной традицией. Еще Джакомо Кариссими в «Иеффае» особое внимание уделяет образу дочери главного героя (несмотря на то, что ее имя даже не названо)⁹.

Также к барочной традиции отсылает решение партии Бога, которая поручена не отдельному голосу, а дуэту тенора и альты (по отдельности исполняющих партии Авраама и Исаака соответственно). Это позволило придать речи Бога особый внеличностный, имперсонифицированный характер. Одним из исторических прототипов такого решения может быть «История Воскресения» (1623) Генриха Шютца, в которой партии Иисуса и Марии двухголосны. Традиция подобной трактовки божественных образов восходит к композитору XVI века Антонио Сканделло.

Барочная традиция видится и в определенных приемах, используемых в музыке, — несколько позднее о них будут даны комментарии.

⁸ Истории Исаака посвящены рассказы в главах 21–22 и 24–28 Книги Бытия; в 35: 27 и т. д. описаны его смерть и погребение. В большинстве рассказов (кроме Быт. 26) Исаак является не главным, а второстепенным действующим лицом повествования (см.: [8]).

⁹ См.: Суд. 11: 30–40.

По своему строению кантикль, как отмечалось, подобен оперной сцене. Его структуру можно отобразить в следующей схеме:

Пролог	1	Пролог	т. 1–8	Es-dur	Бог
		Переход	т. 9–19		Авраам
Центральное действие	2	Дуэт	т. 20–72	A-dur	Авраам и Исаак
	3	Речитатив	т. 73–99	-	Авраам и Исаак
	4	Ариозо, позже дуэт	т. 100–159	d-moll	Исаак, затем вступает Авраам
	5	Речитатив	т. 160–178		Авраам и Исаак
	6	Дуэт	т. 179–228	Des-dur	Исаак, затем вступает Авраам
	7	Дуэт	т. 229–247	cis-moll	Авраам и Исаак, сцена жертвоприношения
Заключение	8		т. 248–254	Es-dur	Бог
	9	Речитатив	т. 255–267		Авраам
	10	Кода	т. 269–300	Es-dur	Вне действия

Табл. 2. Схема строения кантикля II Бриттена¹⁰

Основное действие, разворачивающееся в диалоге между Авраамом (тенор) и Исааком (альт), обрамляют пролог и заключение, где главное действующее лицо — Бог. Его речь поручена, как уже было сказано, дуэту тенора и альты, поющих силлабически, в одном ритме, и имеющих общий мелодический контур. При этом в кантикле образуется музыкальная арка: в заключении дается «реприза» материала пролога (при появлении Бога звучит та же музыка, что была в прологе)¹¹.

Для более точного понимания замысла кантикля необходимо помнить, что именно этот ветхозаветный сюжет получит развитие в самом известном произведении Бриттена, грандиозном и по замыслу, и по масштабу, — «Военном реквиеме».

«Военный реквием» — это не только трагическая панихида по всем погибшим в войнах. В «Военном реквиеме» Бриттеном ставится проблема людской жестокости, не знающей границ. Как известно, в «Реквиеме» помимо канонического текста Бриттен использует стихотворения Уилфреда Оуэна, поэта, погибшего на фронте в конце Первой мировой войны. Именно к его текстам и относится прилагательное «Военный». Девять стихотворений Оуэна чередуются с текстами заупокойной службы.

¹⁰ Тактовые обозначения и последующие нотные примеры указываются по изданию: Britten, Benjamin. *Canticle II: Abraham and Isaac*. L.: Boosey & Hawkes, 1953.

¹¹ Это отмечено в схеме.

Известны слова Оуэна: «Я пишу о Войне, о страданиях Войны. Поэзия — это сострадание»¹². Эти же слова можно применить и к творчеству Бриттена. Сострадание и неприятие жестокости являются ключевыми темами для всего его наследия. В «Военном реквиеме» сострадание противопоставлено реалиям Войны, убивающим в человеке милосердие.

В своих текстах Оуэн часто использует христианские образы и понятия, но относится отрицательно к обрядовой стороне религии. Погребальный звон, воскресение мертвых после жизни — Оуэн обращает внимание именно на «формальную» сторону религии, отсутствие милосердия в самой церкви, в христианских догматах. Поэт говорит: «Что погребальный звон для тех, кто гибнет как скот?»... Почему люди должны гибнуть, принося свою жизнь в бессмысленную жертву войне, а церковь, которая должна быть колыбелью милосердия, спокойно смотрит на это и лишь обещает воскрешение после смерти, когда жизнь нужна сейчас? Для чего нужны все эти мучения, страдания? Если всё в мире делается во имя Бога, и Бог — милосерден (что неоднократно подчеркивается в религиозных текстах), то почему тогда милосердие в нашем мире практически отсутствует?

Образ жертвы в стихотворении об Исааке находится в центре «Военного реквиема», в Оффертории (Жертвоприношении). Канонический текст, представляющий собой молитву о спасении душ всех умерших, прерывается «Притчей о старике и юноше» Оуэна, где Аврам¹³, не внемля голосу ангела, убивает Исаака «и половину семени Европы вслед за ним».

Образ Исаака — словно образ невинно убиенного солдата. Используя военные термины («И соорудил бруствер, и вырыл траншею»), Оуэн подчеркивает образность своего стихотворения, в котором Аврам — олицетворение людской жестокости и гордыни, Исаак — невинная жертва, гибнущая на «алтаре войны», а вместе с ним — «и половина семени Европы». По сюжету Ангел, явившийся Авраму, говорит ему: «Овна своей гордыни пожертвуй вместо сына», — но Аврам не слушает его, не желая поступиться гордыней.

В стихотворениях Оуэна Бриттен нашел полное воплощение своих идей. Смысл, заложенный Оуэном в «Притче о старике и юноше» и Бриттеном в «Военном реквиеме», в известной мере присутствует и в «Аврааме и Исааке». Бриттена, в творчестве которого проблема жестокости является ключевой, этот сюжет не мог не тронуть и настолько остро задел композитора, что одного ответа ему не хватило — авторская трактовка зрела на протяжении нескольких лет и двух произведений. Но если в «Военном реквиеме» Бриттен использует стихотворение Оуэна, где уже есть тот смысл, который необходим композитору, то в кантикле он раскрывает этот смысл в большей степени через музыку, нежели через слово.

¹² My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity (из писем поэта).

¹³ Примечательно, что в стихотворении Оуэн использует первоначальное имя пра-родителя еврейского народа — Аврам, которому Бог повелел зваться Авраамом: «Я — вот завет Мой с тобою: ты будешь отцом множества народов, и не будешь ты больше называться Аврамом, но будет тебе имя: Авраам, ибо Я сделаю тебя отцом множества народов» (Быт. 17:5).

На первый взгляд, кантикль — достаточно традиционное произведение, написанное на традиционный текст в «традиционной» технике. И содержание его довольно конкретно — есть определенный ветхозаветный сюжет, который Бриттен воплощает музыкально. Но музыкальный слой — абстрактный — при более пристальном рассмотрении оказывается наполнен символическим подтекстом.

Большое значение в смысловой организации сочинения играют семантика тональностей и тональная драматургия. Эпизоды с участием «Божьего гласа» (пролог и заключительная часть) написаны исключительно в Es-dur, и эта тональность используется только при прямой речи Бога (также в этой тональности написана кода, представляющая собой молитву, но она находится вне действия). Речь Бога всегда сопровождается арпеджио по звукам трезвучия Es-dur. Собственно, сопровождение музыки всего пролога и раздела в заключении, повторяющего тематизм пролога, построено на повторении одного и того же аккорда, с одним и тем же фактурным решением.

1

Аккорд, сопровождающий речь Бога, т. 1



Упоминание Бога в партии Авраама характеризуется появлением гармонии Des-dur на словах Lord, God и производных (см., например, т. 13). Таким образом, к божественной сфере относятся две бемольные тональности. Один раз при упоминании божьего приказа (т. 126, на словах «Бог приказал мне сегодня») в партии Авраама звучит непосредственно гармония Es-dur. Сфера земная, в противовес матовой возвышенной бемольной сфере божественного мира, символизируется в музыке диезными тональностями. Переключение в «земную» сферу после ми-бемоль-мажорного пролога создает резкий контраст: божественному (в прямом смысле слова) Es-dur противопоставляется его тритонанта — A-dur (причем, контраст здесь возникает даже на «визуальном» уровне — три бемоля сменяются тремя диезами).

Две сферы, божественная и земная, в ключевой момент кантикля соединяются в «дуэте согласия» Исаака и Авраама (тт. 179–228), в котором Исаак примиряется со своей судьбой и самостоятельно решает принести себя в жертву. Несомненно, в центре этого дуэта, как и всего произведения, находится образ Исаака.

Дуэт написан в тональности Des-dur — той самой тональности, гармония которой сопровождает упоминание о Боге в речи Авраама. Так как тональности наделяются символическим значением, можно предположить, что таким образом композитор указывает на прямую связь между приказом Бога и смирением Исаака, а также его (именно его!) готовностью исполнить этот приказ.

Необходимо обратить внимание на символичность звука *cis/des*, заметить которую можно только визуально, анализируя нотный текст.

Как было отмечено выше, сфера небесная символизируется бемольными тональностями, сфера земная — диезными. Наиболее ярко они взаимодействуют в Des-dur'ном ариозо Исаака (как именно — рассмотрим несколько позднее), но уже до этого мы можем наблюдать постоянную энгармоническую игру звуков *cis-des*, прежде всего в партии Авраама. Тем самым этот звук характеризует и божественное (ведь Авраам исполняет волю Бога), и человеческое начало¹⁴.

Кульминация этой последовательно проведенной игры приходится на Des-dur'ный дуэт Исаака и Авраама. В последнем слове этой сцены — *farewell* (прощай навсегда) происходит резкий и страшный перелом от якобы благоговейного (но наполненного очень острыми хроматизмами, также раскрывающими подлинный смысл происходящего) Des-dur'a к *cis-moll*, тональности, традиционно связанной со скорбными образами, в частности, с образом смерти. Понять этот переход именно так нам помогают и динамика — *pp*, и низкий мрачный регистр, и постоянно повторяющийся ритм, а особенно — органный пункт на тонике *cis* как символ неизбежной смерти.

2

Окончание дуэта Des-dur Авраама и Исаака
и переход к сцене жертвоприношения, т. 224–231

¹⁴ Авраам не просто исполняет Божью волю — он вкладывает в это свою человеческую жестокость. У Оуэна Аврам убивает Исаака, не желая поступиться своей гордыней и не слушая Бога. Подобный смысл можно найти и у Бриттена.

2 (продолжение)

HERE ABRAHAM DOTH KISS HIS SON ISAAC, AND BINDS A KERCHIEF ABOUT HIS HEAD.

Very slow and solemn *pp*

A. *- well.* I pray you, fa-ther,

T. *- well.*

always marked

ppp cresc. little by little

Органный пункт присутствует на всем протяжении ариозо-дуэта (и в предыдущем примере это видно). Но в самом его начале Бриттен использовал двойной тонический органный пункт в Des-dur на звуках *des* и *as*, и вкпе с мерным покачивающимся движением восьмых, трехдольностью и такой же волнообразной покачивающейся мелодией музыка приобретает черты колыбельности. При первом знакомстве с произведением слушатель мог бы трактовать этот эпизод как успокоение Исаака, благоговейное смирение перед божьей волей. Но зная, что будет далее, такая колыбельность может восприниматься и как убаюкивание смертью.

3

Начало дуэта Des-dur Авраама и Исаака, т. 179–184

Quietly and gently

pp smoothly

A. Fa - - ther, do with me as you..... will, I must o -

T. feet.

Лишь через появляющиеся временами в этом дуэте сложные хроматизмы в гармонии и мелодии прорывается истинное душевное состояние Исаака — смертельный страх. Но этот страх — только ли перед смертью? Быть может, это и ужас перед тем, что отец, нисколько не сомневаясь, готов убить своего любимого сына?..

Тональность дуэта может нам сказать и об отношении Бриттена к Исааку — именно в нем композитор видит божественное, священное начало. Бриттен подчеркивает это несколько ранее, как раз с помощью игры звука-символа *cis/des* как воплощения одновременно человеческого и божественного.

Реплика Исаака, обращенная к отцу (т. 85), выдержана на *cis*. Через несколько тактов в партии Авраама при обращении к сыну звучит *des*. Интересно, что обычно этот звук появляется тогда, когда Авраам упоминает Бога. Но в тех ситуациях появление *des* сопровождается и гармонией *Desdur*. Тем не менее, такая аллюзия вряд ли случайна, и, возможно, именно этот момент акцентирует внимание на особой трактовке образа Исаака — скорее, именно в нем, а не в Аврааме, Бриттен видит присутствие божественного начала.

4а

Реплика Исаака, т. 85

4б

Реплика Авраама, т. 91

Таким образом, уже здесь Бриттен с помощью игры звуков-символов противопоставляет друг другу двух персонажей, два образа: жестокость (в лице Авраама) и милосердие (в лице невинной жертвы, Исаака).

Произведение насквозь пронизывают интонации тритона и уменьшенного трезвучия (которые вначале вуалируются, но постепенно становятся слышны все более отчетливо)¹⁵.

Впервые уменьшенное трезвучие возникает в сопровождении первой же реплики Авраама (т. 12). Во второй раз оно незавуалированно звучит в эпизоде, где Исаак, в ужасе от решения отца, молит его о пощаде. Нисходящее трезвучие *as-f-d* появляется в партии Исаака на словах «to save my life» и одновременно поющего с ним Авраама «this is no nay».

5

Уменьшенное трезвучие в партиях Авраама и Исаака, т. 138–145

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal entries for Abraham and Isaac. Abraham's line (A.) begins with the word "life," followed by "To save my life,". Isaac's line (T.) begins with "nay," followed by "This is no nay,". The piano accompaniment features a descending triad (A-B-C) in the right hand, marked with a forte (*f*) dynamic.

The second system continues the vocal lines. Abraham's line ends with "To save my life." and Isaac's line ends with "This is no nay." The piano accompaniment continues with the descending triad, marked with a forte (*f*) dynamic that then transitions to a diminuendo (*dim.*).

¹⁵ Тритон получит большое значение и в музыке «Военного реквиема». Об этом, например, пишет Г. Орлов: «Музыкальное мышление автора Военного реквиема в основе своей тонально, но тоникой здесь служит тритон *fis-c*; эта «неустойчивая тоника» звучит на протяжении всей I части — в хоровых фразах, мелодии детского хора, колоколах, сопровождении военного» эпизода, заключительном хорале, затем в начале Sanctus, в Agnus Dei и т. д.» [6, 98].

В дуэте d-moll (т. 100–159) тритон образуется в результате союза двух тональностей: Es-dur как тональности божественной (в партии Авраама на слове «Бог») и d-moll как тональности, воплощающей волнение и смятение Исаака. Таким образом, в этой сцене появляются два тритона: *d-as* и *es-a*.

6 Движение в рамках тритона *a-es* в вокальной партии, т. 122–125

A. child. Would God my...mother were here with me!.....

T. O I - saac, son, to thee I say

А в фортепианном заключении этого дуэта тритон *d-as* появляется уже открыто.

7 Тритон в фортепианном сопровождении, т. 156–159

A. HERE ISAAC ASKETH HIS FATHER'S BLESSING ON HIS KNEES, AND SAITH:

Также этот интервал появляется и в «дуэте согласия» Исаака и Авраама; очень ярко выделяется тритон, звучащий в момент, когда Авраам заносит нож над своим сыном (т. 244–247).

В музыкальном воплощении замысла, в том числе в использовании тональной символики, Бриттен во многом опирается на традиции барокко. Но прежде всего к баховской эпохе нас отсылает применение Бриттеном барочной фигуры креста в сцене все же совершившегося жертвоприношения.

T. *f* Sa - cri - fice here sent me is, *cresc.* And all, Lord, through Thy *(freely)*

С одной стороны, ее появление можно трактовать так, как трактуется многими богословами история Авраама и Исаака: предсказание распятия Иисуса Христа. С другой стороны, не предвосхищается ли здесь музыкальное воплощение последних строк стихотворения Оуэна: «Но не послушался старик, убил своего сына, — И половину семени Европы вслед за ним»?..

Осознавая, какой острой и болезненной темой была для Бриттена проблема людской жестокости, можно представить, что в своем произведении композитор подчеркивает: жестокость в нашем мире — это именно человеческое качество, все беды, войны прежде всего, происходят из-за него. По сюжету стихотворения Оуэна ключевым моментом в истории людской жестокости становится первое жертвоприношение Авраама. Вслед за убийством Исаака будет распят Иисус, а затем и весь мир будет охвачен убийствами и бесконечной войной.

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ. СВЯЩЕННАЯ БАЛЛАДА «АВРААМ И ИСААК»

Поздний период творчества Игоря Федоровича Стравинского отмечен возникновением особого интереса к библейской тематике, пришедшей на смену фольклорным и античным сюжетам. Возможно, использование историй из Библии стало для Стравинского формой обращения к вечным темам. «Подобно мастерам прошлого, Стравинский в последние годы жизни часто облекает крупные философские проблемы в религиозную форму», — отмечает Т. А. Старостина [9, 182].

Стравинский неоднократно декларировал свою религиозность и принадлежность к Православной церкви¹⁶, хотя среди его духовных сочинений присутствуют как хоры, предназначенные для православного богослужения («Отче наш», «Символ веры», «Богородице Дево, радуйся»), так и жанры католической (Месса) и англиканской (Гимн) церковной музыки¹⁷. Поэтому

¹⁶ «Я принадлежу к православию» [4, 98], «Что касается меня, то я — человек верующий» [4, 123].

¹⁷ В. Гливинский объясняет наличие произведений для разных конфессий связью религиозных взглядов Стравинского с идеями философии В. С. Соловьева о духовном единении католического и православного христианства. В своей идее Гливинский

обращение в своих сочинениях к религиозной тематике для него вполне органично.

В. Гливинский в книге о позднем творчестве Стравинского приводит список текстовых заимствований из Ветхого и Нового Заветов в «Священном песнопении», «Тһгепі», «Проповеди, притче и молитве», «Потопе», «Аврааме и Исааке» [3, 122]:

- Первая книга Моисеева «Бытие»: глава 1 (стих 9, фрагмент стиха 10, стих 11, фрагменты стихов 21, 22, 24, 26), глава 9 (стих 1) в «Потопе»; глава 22 (стихи 1–19) в «Аврааме и Исааке».
- Пятая книга Моисеева «Второзаконие»: глава 6 (стих 5) в «Священном песнопении».
- Псалтирь: псалом 115 (стих 1), псалом 124 (стих 1), псалом 129 (фрагмент стиха 5, стих 6) в «Священном песнопении».
- Книга «Песни песней Соломона»: глава 4 (стих 16), глава 5 (стих 1) в «Священном песнопении».
- Книга «Плач Иеремии»: глава 1 (стих 1, фрагменты стихов 2, 5, 11, стих 10); глава 3 (стихи 1–6, 16–27, 34–36, 40–45, 49–66), глава 5 (стихи 1, 19, 21) в «Тһгепі».

«Авраам и Исаак» — последнее из сочинений Стравинского на библейскую тематику. Композитор приступил к его созданию осенью 1962 года и завершил работу 3 марта 1963 года:

Я сочинил музыку на первую строку текста в Венеции 8 сентября 1962 года. 29 января 1963 года я продвинулся уже до «Elohim» (с трубами и тубой), и двумя неделями позже завершил Et-Ji-Khid-Kha Mi-Me-Ni. Партитура датирована 3 марта [4, 420].

Сам Стравинский определил жанр произведения как «священная баллада», но по высказываниям композитора известно, что изначально он мыслил свое сочинение как кантату:

Вы уже знаете, наверное, что я пишу кантату на тему о жертвоприношении Авраама, пользуясь серийной техникой [4, 201].

Я занят другим. В данный момент мои основные интересы сосредоточены на новом сочинении. Это кантата об Аврааме и Исааке и их жертве [там же, 211].

В качестве либретто Стравинский использовал стихи 1–19 из главы 22 Книги Бытия на иврите. Баллада написана для баритона соло

опирается как на высказывания самого Стравинского: «Беседуя с Р. Ролданом в сентябре 1914 года, Стравинский определил историческую роль России как “прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль”. Здесь же композитор попытался заглянуть в будущее и высказал предположение, что грядущая русская революция “по окончании войны свергнет царскую династию и создаст славянские соединенные штаты”», так и на то, что «идеи христианского экуменизма» находят воплощение и в его творчестве [3, 120].

в сопровождении камерного оркестра и имеет посвящение «народу государства Израиль».

Первоначально Стравинский не ставил перед собой задачи написать произведение на иврите, эту идею впоследствии предложил Николай Набоков. Незнакомый композитору язык потребовал специальной подготовительной работы. Значительную помощь в точном понимании оригинального текста Стравинскому оказал сэр Исая Берлин. Исая читал текст на иврите до тех пор, пока слух Стравинского не привык к необычной фонетике и не запомнил ее. Затем он выполнил фонетическую транслитерацию иврита на английский язык и подстрочный перевод текста на английский с сохранением порядка слов. В нотном издании произведения даны все три варианта текста: оригинал на иврите, ниже — английская транслитерация, а над нотными строчками — подстрочный перевод с иврита на английский (см. об этом: [17, 178]). Но, по свидетельству С. И. Савенко, Стравинский на еще одной копии этих текстов, хранящейся в архиве Фонда Пауля Захера (возможно, перепечатанной собственноручно), помечает сверху русскую (!) транслитерацию слов, расставляя также и ударения. Правда, последовательно кириллица вписана только в начале текста, затем русский исчезает и появляется эпизодически: «Видимо, начальных слов, записанных русскими буквами, оказалось достаточно, чтобы создать “фонетический камертон” сочинения. Необходимость такого камертона для Стравинского неоспорима, и кажется вполне вероятным, что звучание иностранных текстов, на которые он писал музыку, он так или иначе сводил к русской фонетике, “русифицировал”» [7, 227].

Творческий метод Стравинского представляет собой сплав традиционного и современного. Стравинский использует традиции эпох ушедших, органично совмещая их с современными музыкальными находками. Особо следует обозначить роль барочного начала в позднем творчестве Стравинского¹⁸. В анализируемом нами сочинении «барочность» Стравинского проявляется не только в обращении к избранному сюжету (он многократно использовался композиторами эпохи барокко), но и в музыкальном воплощении слова, которое автор, «в барочном духе», осуществляет с помощью индивидуально найденных фигур.

В поздний период творчества Стравинский, желая оставаться современным, с большим рвением обращается не только к додекафонии (как достаточно актуальной, относительно новой и популярной технике), но и к определенным сюжетам, идеи которых заимствует из творчества других композиторов. Но в итоге подобное идейное заимствование не становится фундаментом его сочинения: взяв определенную идею, Стравинский воплощает ее абсолютно оригинально, в рамках собственной стилистики и согласно собственному мировоззрению.

¹⁸ В. Гливинский посвятил разработке этой темы свою кандидатскую диссертацию («Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского»), защищенную в Ленинградской государственной консерватории в 1989 году.

Баллада «Авраам и Исаак» написана в серийно-ротационной технике¹⁹. Подобный метод композиции, вероятно, был избран Стравинским под влиянием Эрнста Кшенека²⁰. В «Плаче пророка Иеремии» (1941) (примечательно, что у Стравинского есть произведение с точно таким же названием) Кшенек использует технику ротации шестизвучных сегментов серии, описывая ее в авторском предисловии к этому сочинению. Техника Кшенека стала для Стравинского «источником вдохновения» в его серийно-ротационных опусах конца 1950-х — 1960-х годов. Экземпляр «Плача пророка Иеремии», подаренный в 1957 году Кшенеком Стравинскому, имеет в предисловии карандашные пометки русского композитора. Гливинский отмечает: «Тонко прочерченными линиями и стрелками русский мастер проясняет для себя технику “хроматической” ротации на примере первого гексахорда серии Кренека (sic!)» [2, 45].

В «Аврааме и Исааке» Стравинский использует двенадцатизвучную серию (которая проводится полностью у альты и фагота во вступлении), но чаще применяет ротации и трансформации (инверсию, ракоход, ракоход инверсии, инверсию ракохода, серийные репетиции) двух гексахордов, получившихся в результате деления серии на две половины. Ротации Стравинского получаются абсолютно тем же методом, что и у Кшенека: поочередно каждый первый звук гексахорда становится последним, и таким образом формируется шесть ротационных положений.

В серийности «Авраама и Исаака» мы также обнаруживаем влияние додекафонного метода Антона Веберна, о музыке которого Стравинский высказывался не без восхищения. Как и во многих произведениях Веберна, строение серии в балладе Стравинского симметрично.

9

Двенадцатитоновая серия священной баллады «Авраам и Исаак»



Представив серию как последование интервалов между входящими в нее звуками, выраженное в полутонах, мы наглядно увидим зеркальную симметрию, центром которой является большая секунда:

1-2-2-1-4-2-4-1-2-2-1

Симметрия образуется не только по горизонтали, но и по вертикали: второй гексахорд является неточной ракоходной инверсией первого. Проявляется она также в порядке проведения серий: очень часто после серии или гексахорда в прямом движении сразу же дается ракоход. Так, например,

¹⁹ Более подробно о гармоническом языке пьесы см. [11]; о серийной технике см. [16, 116–124].

²⁰ Анализу серийно-ротационной техники в поздних сочинениях Стравинского (в связи с техникой Кшенека) посвящена статья В. Гливинского [12].

устроено вступление: за начальным проведением серии от *g* в прямом движении следует ее ракоход на том же звуковысотном уровне.

«Авраам и Исаак» Стравинского действительно воспринимается как священная баллада — архаичная, отстраненно звучащая «из глубины веков». Многое в произведении позволяет воспринимать его именно как музыку, лишенную личного, индивидуального начала. Это и выбор языка, и использование додекафонной техники, и неизменный библейский текст в качестве либретто. Но, всматриваясь в некоторые детали, мы обнаруживаем, что отдельные параметры композиции в той или иной степени семантизированы. И эта семантика как раз дает возможность увидеть отношение самого автора к библейской истории. Образы Бога, Ангела, Авраама, Исаака у Стравинского призваны представлять абстрактную модель идеального патриархального общества, стержень которого — послушание. Стравинский в последнюю очередь стремится характеризовать чувства героев, за их образами сложно распознать индивидуальность. Поскольку образами выступают все же живые люди, а не аллегорические фигуры, Стравинский не избегает эмоциональных характеристик полностью; в музыке, безусловно, присутствует экспрессия. Но экспрессия — особого рода, отстраненная. Такова общая интонационная основа мелодической линии. Стиль вокальной партии близок *Sprechmelodie* Шёнберга. При этом в зависимости от ситуации, характер изложения в репликах героев меняется. Так, по замечанию В. Гливинского, «слова Авраама, обращенные строкам: “Останьтесь вы здесь с ослом; а я и сын пойдем туда и поклонимся, и возвратимся к вам” (тт. 8–88), — оформлены Стравинским в виде мелодической линии речитативного типа, дробящейся паузами на краткие отрезки. Очевидно, что подобный интонационный тип воссоздает речь человека, внешне сдерживаемая скорбь которого проявляется в частых вздохах» [3, 147]. И действительно, во фразах, где Бог повествует Аврааму о своей воле, мы слышим интонации повеления. Обращение Исаака к отцу в тактах 118–119 (на слове «Отец!») носит мягкий характер. Рассказ же Авраама о Божьей воле (тт. 129–135) наполнен благочестивыми репликами, торжественностью.

Но давая угадать человеческие чувства сквозь музыкальную интонацию, Стравинский их словно обесценивает, показывая всю их второстепенность. Предметом его художественного исследования является иерархия отношений, в которой само понятие личности словно выносится за скобки²¹. И в подобном моделировании композитор, кажется, берет на себя функцию своеобразного кукловода²².

В музыкальной ткани произведения Стравинский расставляет смысловые акценты на важных для него моментах или словах. Акцентирование может достигаться как использованием определенного инструмента, так

²¹ В эстетике столь разных произведений, как «Авраам и Исаак», «Весна священная» и «Царь Эдип», есть некоторое сходство.

²² В этом отношении может возникнуть параллель с «Петрушкой», где образ кукловода реален и представлен героем, а не остается за кадром.

и особой интонационностью в вокальной или инструментальной партиях, а также применением барочного принципа выделения важных слов за счет внутрислоговых распевов. Этот прием особенно ярок, так как вокальное изложение в целом преимущественно силлабично.

Строение произведения отражено в схеме:

	Инстр./Вок.	Такты	Строки Книги Бытия
Вступление	Инстр.	1–11	–
Первый вокальный раздел	Вок.	12–46	1–2
	Инстр.	47–51	–
	Вок.	52–88	3–5
Инструментальный раздел	Инстр.	89–95	–
	Инстр.	96–104	–
Второй вокальный раздел	Вок.	105–181	6–12
	Инстр.	182–183	–
	Вок.	184–194	13
	Инстр.	195–196	–
Кульминация	Вок.	197–239	14–18
Заключение	Инстр.	240–244	–
	Вок.	245–254	19

Таб. 3. Схема строения баллады²³ Стравинского

Смысловые акценты зависят и от того, как Стравинский распределяет стихи Книги Бытия. Первый раздел является экспозиционным; в нем повествование простирается от повеления Бога Аврааму до восхождения Авраама с Исааком на гору с целью исполнить Божий приказ. Основную смысловую нагрузку несет второй раздел: он включает сцену жертвоприношения как акт послушания Авраама. Здесь находится главный и последний смысловый акцент на слове «послушался». Тринадцатый стих – собственно момент жертвоприношения («И возвел Авраам очи свои и увидел: и вот, позади овен, запутавшийся в чаше рогами своими. Авраам пошел, взял овна и принес его во всесожжение вместо сына своего») – Стравинский обособляет, ставит в центр этого раздела. Наибольшей плотностью действия обладает начало второго раздела (105–181) – в нем активно, без перерыва излагаются 6 стихов главы.

Упоминания имен персонажей Стравинский выделяет определенной характерной интерваликой.

²³ Нумерация тактов и последующие нотные примеры приводятся согласно изданию: *Stravinsky, Igor. Abraham and Isaac. A Sacred Ballad for Baritone and Chamber Orchestra.* L.: Boosey&Hawkes, 1965.

Слово ELOHIM (Бог) связано с появлением *восходящей септимы* в вокальной партии (здесь и далее примеры будут даны выборочно).

10a т. 15

And God

Bar. 15

Ob. 16

Cl. bas. 16

mf marc.

10б т. 72

God.

Bar. 16

mf marc.

10в т. 129–130

“God
cantabile
ma non f

Bar. 16

cantabile ma non f

Имя Авраама, фигуры отца, чаще всего звучит с использованием *большой септимы* (преимущественно — восходящей), нередко с ее повторением.

11a т. 53

Abraham, in the morning

Bar. 16

Fag. I 16

Trbn. bas. 16

mf marc.

116

т. 158–159

forth Abraham

לַח אַבְרָהָם
LAKH AV - RA - HAM

11B

т. 167–169

“God cantabile ma non f”

אֱלֹהֵינוּ
E - LO - HIM

Упоминание имени Исаака характеризуется распевом *малосекундовой группы* в вокальной, а также в инструментальной партии, которая в сравнении с жесткой интерваликой партии рассказчика звучит более мягко, немного жалобно.

12a

т. 33–37

whom thou lovest

שֶׁר אַתָּה חַבֵּבְתָּ אֵת יִצְחָק
SHER A - HAV - TA ET YITZ - KHAK, Isaac,
יִצְחָק
YITZ - KHAK V (e) -

35

3/16 *poco sf*

3/8 con sord. *marc. ma non f*

5/16 3/8

Isaac, and

and bound

Isaac

Bar.

- תִּצִים וַא' - יָא' - א - קוֹדֵת יִיִצֵק - חֲחַק־

- TZIM VA' - YA' - A - KOD ET YITZ - KHAK

150

Ob.

5 marc. in p

6

C. I.

6

Помимо интервалики, Стравинский использует для характеристики персонажей семантику инструментальных тембров. Несмотря на то, что Исаак в балладе (как и в тексте Священного писания) практически лишен реплик, он, как воплощение образа сыновнего послушания, получает не только свою особую интонационную характеристику, но и свой тембр: соло флейты. Впервые флейта звучит в сольной каденции после слов Авраама «останьтесь вы здесь с ослом, а я и сын пойдем туда и поклонимся, и возвратимся к вам». В ее партии мы обнаруживаем исааковские интонации. В следующий раз флейта предвещает единственную реплику Исаака (т. 117–118).

Появление же Бога или Ангела выделено в музыке величественным звучанием тембра медных (тромбона, тубы). Ангелы часто изображаются с трубами, в данном случае труба — это атрибут и символ власти.

Особый смысловой акцент приходится на центральный инструментальный раздел, который разграничивает первую и вторую части баллады. Он состоит из двух построений: сольной каденции флейты (т. 89–95) и ответа струнных в аккордовой фактуре (т. 96–104). Эти два построения воспринимаются нами как столкновение двух начал: исааковского малосекундового комплекса в лейттембре флейты как воплощения послушания, — и строгих, жестких, волевых аккордов²⁴ как воплощения властного начала.

Помимо тембрового, а также темпового и динамического выделения определенных моментов, Стравинский, как упоминалось выше, пользуется для акцентировки слов, несущих наиболее сильную смысловую нагрузку, приемом внутрислогового распева, иногда довольно длительного (в сравнении с основным синтактическим контекстом).

Перечислим случаи акцентирования слов посредством распева.

Впервые распев появляется на имени *Исаак* (т. 25–37). Следующее акцентированное слово — *OLA*, жертвоприношение.

²⁴ Часто аккорды в подобной фактуре, с тем же типом изложения и артикуляцией звучат в моменты упоминания слова *ELOHIM* (Бог) или же в тех моментах, где речь идет о Божьем или отцовском повелении (см. такты 15–17; 69–72; 227–230).

13

т. 61–64

173

Bar. Isaac, his son, and gave the wood for the burnt offering,

יִצְחָק - קְחָק חָבֵן - וְעָבַד וָעֵץ לְעֹלֹת

YITZ - KHAK B(e)-NO VA - Y(e)-VA - KA A - TZEY O - - LA

Имя *Авраам* выделяется не только скачками на септиму, но периодически также и распевами (т. 20–22; 114).

Следующее выделенное слово: обращение «*Отец!*» (*AVI*) в партии Исаака (т. 118–119); далее *ELOHIM* (Бог, т. 129–130), «умножу», *VHARBA* (в тексте: «Я благословляя благословлю тебя и умножая умножу семя твоё, как звезды небесные и как песок на берегу моря; и овладеет семя твоё городами врагов своих...», т. 221). При воплощении в музыке слова «умножу» Стравинский пользуется изобразительным приемом повторения одного и того же интервала — музыкальная характеристика этого слова выполнена в традиции барочных риторических фигур.

14

т. 221–222

Bar. the, and multiplying I will multiply thy seed

- קָרָבָה וְיָרַבְתָּ וְאֶרְבָּבְתָּ אֶת זָרְעֶךָ

- REKKE-KHA V(e) HAR - BA AR - BEH' ET ZAR' - A - KHA

Fl. gr. I-II

Fl. alto

Cl.

I

VI.

II

Vle.

Vc.

Наиболее длительный и яркий распев с повтором слова на протяжении 4-х тактов (что является редкостью для музыки баллады) появляется на главном слове всего библейского текста: *SHAMATA* — «*послушался*»

(Быт. 22:18: «и благословятся в семени твоём все народы земли за то, что ты послушался гласа Моего»). В нём заключен весь смысл баллады, именно к нему направлено движение, только это слово распето столь длительно и даже повторено два раза.

15

т. 231–239

all the nations of the earth, because that thou hast hearkened,

Bar. 

כֹּל גּוֹי־יֵרֵא הֵאֱרַעְתָּ עַל־כֵּן אֶשְׂרֵה שְׂמַעְתָּ
KOL GOY-YEY HA-Á-RETZ EY-KEV A-SHER SHA-MA'-TA, _____

heard, heard, to my voice.

Bar. 

שְׂמַעְתָּ שְׂמַעְתָּ שְׂמַעְתָּ לְדַבְרֵי
SHA-MA'-TA, SHA-MA'-TA B'KO-LI.

За счет этого приема данный фрагмент заметно выделяется в музыкальной ткани баллады. Все звучащее далее воспринимается как постлюдия — и в отношении музыки, и в отношении текста.

Таким образом, концепция произведения выстраивается довольно ясно. Главной в этом тексте Стравинский видит идею сыновнего послушания: как Авраам беспрекословно слушается Бога, так и Исаак беспрекословно повинуетя воле своего отца, Авраама. Расставляя смысловые акценты, Стравинский подчеркивает важность иерархии в патриархальном обществе²⁵.

На основе выполненного комплексного анализа двух произведений мы можем предметно говорить о сходстве и различиях кантат Бриттена и священной баллады Стравинского.

Обращение двух великих музыкантов к одному и тому же сюжету следует трактовать скорее не как соперничество мастеров, а как конфликт на уровне эстетических и этических установок. И если Стравинский противопоставлял свое сочинение кантатке II, а также Офферторию «Военного реквиема» осознанно, то, очевидно, он оспаривал прежде всего мировоззренческую модель, воплощенную через библейскую историю. Не исключено, однако, что обращение Стравинского к знаменитому сюжету было совершенно самостоятельным, а получившееся совпадение невольным. В этом случае досада русского композитора относительно постоянных творческих пересечений с Бриттеном, запечатленная его высказыванием, хорошо понятна и может быть принята за чистую монету.

Концепции композиторов различны едва ли не полярно. Бриттен, гуманист, обнаружил в «Аврааме и Исааке» то, что его особенно волновало, — проблему людской жестокости. В музыке Бриттен всецело соперничает

²⁵ Идея строгой иерархии характерна для христианской культуры, особенно византийской. Она ярко представлена уже в воззрениях Псевдо-Дионисия Ареопагита, в частности, в его трактате «О небесной иерархии».

Исааку, принимая его драму близко к сердцу, почти болезненно. Композитор помещает Исаака (как образ жертвы) в центр произведения — в библейском рассказе он занимает второстепенное положение. Персонажи Бриттена достоверны психологически, почти оперные; композитор трактует сюжет достаточно традиционным образом — «вживаясь» в своих героев и проживая воплощаемую в музыке историю вместе с ними.

Проблема нравственного выбора, крайне важная для Бриттена, в произведении Игоря Стравинского не возникает. В музыке его баллады мы воспринимаем прежде всего эстетику авторитаризма, послушания, которая, видимо, и привлекала Стравинского в этой библейской истории. На ее основе композитор создает своеобразную идеальную модель патриархального общества. Персонажи в балладе едва ли волнуют Стравинского как личности: он видит за ними прежде всего нечто архетипичное. Авраам представлен здесь как фигура отца, Исаак — сына, а Бог — праотца и властителя, чьему слову должно беспрекословно доверять и повиноваться.

Но трактовка этой модели носит личностный характер и в значительной мере зависит от восприятия слушателя и исследователя. Наталья Брагинская в своей статье находит сходство баллады Стравинского с музыкой Шёнберга и называет ее «своего рода “шёнбергианским” опусом» [1, 155], а также отмечает, что баллада — один из самых экспрессионистских опусов Стравинского. События 1940–1960-х годов, связанные с судьбой еврейского народа, получили широкий отклик в искусстве. В это время создается множество сочинений, среди которых, конечно, выделяются шёнберговские (прежде всего «Уцелевший из Варшавы»). Особенно примечательно, что и Шёнберг, и Стравинский специально посвятили произведения народу Израиля (псалом *De profundis* Шёнберга и «Авраам и Исаак» Стравинского). Протест и глубокая скорбь прочитываются в музыке Шёнберга без каких-либо сомнений. Стравинский, возможно, отмечает эти вещи, но довольно скромно. Его музыка не лишена эмоциональности при всем ее аскетизме. Об этом пишет и Наталья Брагинская: «если Бриттен движется по пути драматизации библейского сюжета, то Стравинский полностью отказывается от любых внешних драматических эффектов, воплощая свои идеи в условиях лаконичной формы, намеренно ограниченных исполнительских ресурсов и аскетизированного серийного письма» [1, 154]. Но, скорее внешне обозначая некоторые эмоции, Стравинский остается верен своей эстетике — эстетике отстраненности, наблюдения «извне» и принятия происходящего. В аналогичном ключе созданы самые знаменитые его сочинения. Была ли тема искупительной жертвы для него важнее этой эстетики, прочитывающейся прежде всего в «Весне священной», «Свадебке» и других сочинениях? Не зря ведь Стравинский выделяет в музыке баллады именно слово «послушался», делая на нем самый слышимый акцент. Таким образом, идея послушания как важнейшего стержня человеческого общества во все времена для Стравинского, видимо, важнее.

Можно предположить, что за различием концептуальной трактовки сюжетов двумя композиторами угадывается также и религиозный контекст: каждый из них вырос в своей церковной культуре. Изначально Стравинский воспринимал себя атеистом и лишь постепенно пришел к вере²⁶; тем не менее, его баллада отсылает в некоторых отношениях к русской православной традиции — как в трактовке сюжета (идея послушания), так и в глубоком почитании древности как чего-то единственно правильного и несущего в себе истину (с последним связано и использование языка Ветхого Завета — иврита). У Бриттена же мы находим стремление актуализировать сюжет, сделать каждую его деталь предельно ясной и осмысленной. Это говорит о протестантских корнях его мировоззрения, о его органической связи с протестантской традицией, в контексте которой и находится его прочтение сюжета об Аврааме и Исааке.

Использованная литература:

1. Брагинская Н. Священная баллада И. Стравинского «Авраам и Исаак»: взгляд на восток? // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 153–157.
2. Гливинский В. И. Ф. Стравинский и современные компьютерно-информационные технологии // Opera Musicologica. 2010. № 2 (4). С. 41–57.
3. Гливинский В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с.
4. Игорь Стравинский — публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
5. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.
6. Орлов Г. «Военный реквием» Бенджамина Бриттена. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XX/?id=2682> (дата обращения: 2.11.2016).
7. Савенко С. Мир Стравинского: Монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.
8. Селезнёв М. Исаак // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. URL: <http://www.pravenc.ru/text/674115.html> (дата обращения: 21.11.2016).
9. Старостина Т. О гармонии позднего Стравинского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7: Сб. статей / сост. В. Зак, Е. Чигарева М.: Советский композитор, 1989. С. 181–192.
10. Baranova Monighetti T. In between Orthodoxy and Catholicism: The Problem of Stravinsky's Religious Identity // Igor Stravinsky: Sound and Gesture of Modernism / ed. by M. Locanto. Turnhout: Brepols, 2014. P. 3–29. (Speculum Musicae. Vol. XXV).
11. Buell T. J. The Harmonic Language of Stravinsky's *Abraham and Isaac*. URL: <http://www.ex-tempore.org/buell/BUELL.htm> (дата обращения: 21.10.2016).
12. Glivinsky V. Stravinsky, Krenek and Serial-Rotational Technique // Мистецтвознавчі записки. Вып. 28. К.: Міленіум, 2015. С. 23–34.

²⁶ Исследованию религиозного пути Стравинского посвящена работа Татьяны Барановой [10].

13. *Mitchell D.* (ed. in chief); *Reed Ph.* (assist. ed.). *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten, 1913–1976: in 6 vols. Vol. 1: 1923–1939.* Berkeley, L. A. (California): University of California Press, 1991. XXVII, 619 p.
14. *Mitchell D.* (ed. in chief); *Reed Ph.* (assist. ed.); *Cooke M.* (ed.). *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten, 1913–1976: in 6 vols. Vol. 3: 1946–1951.* Berkeley, L. A. (California): University of California Press, 1991. XXVI, 758 p.
15. *Pyke C.* *Benjamin Britten's Creative Relationship with Russia.* Ph. D. thesis. University of London, 2011. 519 p.
16. *Spies C.* *Notes on Stravinsky's Abraham and Isaac // Perspectives of New Music.* Vol. 3. No. 2 (Spring–Summer, 1965). P. 104–126.
17. *Stravinsky I.; Craft R.* *Dialogues and a Diary.* Garden City, N. Y., 1963. 280 p.
18. *Walsh S.* *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971.* N. Y.: Alfred A. Knopf, 2006. 709 p.

ЗВЕРЕВА СВЕТЛАНА ГЕОРГИЕВНА

sgzvereva@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009, г. Москва,
Козицкий переулок, д. 5

SVETLANA G. ZVEREVA

sgzvereva@yandex.ru

Ph. D., Senior Research Fellow of the State Institute for Art Studies

5, Kozitsky Ln.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ

Музыка Православной Церкви в СССР и в русском зарубежье в двадцатые и тридцатые годы

Статья посвящена истории русской православной духовной музыки в СССР и в русском зарубежье в 1920–1930-х годах. В ней уделяется внимание истории хоров и исполнению духовной музыки на богослужениях и в концертах, судьбам духовных композиторов и их творчеству. Ставится вопрос об истории в СССР и русском зарубежье Нового направления — передового творческого течения, возникшего в императорской России в конце XIX века. Обсуждаются новые тенденции в развитии духовной музыки, связанные с образованием национальных Православных Церквей за пределами СССР. Источники демонстрируют большое значение религиозной музыки в духовной жизни православного общества в периоды социально-политических и военных потрясений, а также верность этому виду искусства со стороны тех, кто стремился сохранить национальные традиции и идентичность. Материалы показывают преемственную связь между диаспорами и митрополией: русские музыканты за рубежом сыграли большую роль в развитии религиозного искусства в 1930-е годы, когда в СССР оно было практически остановлено. Возрождение духовной музыки, которое началось в России с конца 1980-х годов, вряд ли было бы столь триумфальным, если бы не вклад музыкантов русского зарубежья, а также стойкость и верность своему делу их коллег в Советском Союзе.

Ключевые слова: 1920–1930-е годы, СССР, Русская Православная Церковь, русское зарубежье, история Церкви, духовная жизнь, хоровое искусство, духовная музыка

ABSTRACT

Sacred Music in the USSR and the Russia Abroad in the 1920s and 1930s

The article concerns the history of Russian Orthodox sacred music in the 1920s and 30s in the USSR and the Russia Abroad. Attention is paid to the history of choirs and the performance of sacred music at church services and concerts, and the destinies of composers of sacred music and their work. The history in the USSR and the Russia Abroad of the New Direction — the leading creative current arising in Imperial Russia in the late 19th century — is discussed. New trends in the development of sacred music arising from the formation of national Orthodox churches outside the USSR are outlined.

Sources demonstrate the great significance of religious music in the spiritual life of Orthodox society in periods of social and political turmoil and in wartime, as well as fidelity to this form of art on the part of those who strove to preserve national traditions and identity. Materials show the line of succession running through the diasporas and the mother country: Russian musicians abroad made a big contribution to the development of religious art in the 1930s, when in the USSR it came practically to a standstill. The revival of church music which began in Russia in the late 1980s would scarcely have been so triumphal had it not been for the contribution of musicians from the Russia Abroad to the common concern as well as for the tenacity and loyalty to the cause of their colleagues in the Soviet Union.

Keywords: 1920s–1930s, USSR, Russian Orthodox Church, Russia Abroad, church history, religious life, the art of choral music, sacred music

Светлана Зверева

МУЗЫКА ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ В СССР И В РУССКОМ ЗАРУБЕЖЬЕ В ДВАДЦАТЫЕ И ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

Столетний юбилей Октябрьской революции в России подталкивает к осмыслению последствий этого события в отечественной музыкальной истории. Не будет, вероятно, ошибкой предположить, что в результате революции более всего пострадала духовная музыка, которая в последние десятилетия существования Российской Империи переживала яркий расцвет. Композиторское творчество в этой сфере на рубеже веков достигло новых художественных высот и обогатилось новыми идеями в области форм и музыкального языка. Лучшие церковные хоровые школы стояли на пороге преобразования в высшие учебные заведения, в зените мастерства находились многие церковные хоры, разрасталось хоровое профессиональное движение.

После Октябрьской революции слагавшаяся веками «симфония» светской и церковной власти была уничтожена, и взаимодействие государства и Церкви приняло резко конфронтационный характер. Какие бы законы и постановления в отношении религии ни принимались советской властью, в их основе лежала установка, что Церковь является очагом контрреволюции, а ее приверженцы — внутренними врагами нового строя.

Отправной точкой борьбы государства с религией стал декрет советского правительства от 20 января (2 февраля) 1918 года «О свободе совести, церковных и религиозных обществах» [10, 373–374]. Он не только содержал положения о свободном исповедании религий, но и запрещал церковным организациям владеть собственностью, лишал их прав юридических лиц и отчуждал церковное имущество в пользу государства. Содержались в декрете и пункты об отделении Церкви от государства и школы от Церкви.

Поместный собор Православной Российской Церкви, проходивший в Москве с 15 августа 1917 года и восстановивший в России после почти двухсотлетнего перерыва патриаршество, счел декрет злостным

покушением на строй церковной жизни. Всем, кто ему следовал или его распространял, грозила строгая епитимья, вплоть до отлучения от Церкви [34, 96–97]. Финансово-юридическое удушение Русской Православной Церкви и состоявших при ней учреждений, выведение их из правового поля, безнаказанный террор — все это имело катастрофические последствия, в том числе и для музыкального искусства. Разграблению и уничтожению подверглись церковно-музыкальные библиотеки и архивохранилища, были национализированы церковно-певческие учебные заведения, например регентские классы Придворной певческой капеллы и Синодальное училище церковного пения, ставшие светскими учебными заведениями.

В ситуации разгоравшегося революционного террора в сентябре 1918 года преждевременно закрылся Всероссийский Поместный собор. Среди документов, которые Собор не успел рассмотреть и утвердить на общем собрании, оказался доклад «Об упорядочении церковного пения». Этот документ являлся итогом длительных дискуссий членов соборного Подотдела о церковном пении и содержал обширную программу развития церковно-певческого дела, в том числе план «подъема уровня музыкально-певческого образования страны». В докладе были отражены резолюции шести всероссийских съездов хоровых деятелей, проходивших в период с 1908 по 1917 год. Документ был воскрешен из забвения лишь в наши дни [26].

Вместе с тем многие педагогические наработки в области церковной и светской хоровой музыки предреволюционного времени после 1917 года все же получили ход. Примером того, как старые материалы изменялись на новый лад, могут служить программы Синодального училища по методике церковного хорового пения, составленные его директором А. Д. Кастальским. В советское время, когда с 1918 года Кастальский стал руководить московской Народной хоровой академией, а с 1923 года преподавать в Московской консерватории, он неоднократно использовал их в педагогической работе [19].

Приспосабливаться к новой реальности пришлось также церковным регентам, певцам и хорам. Интенсивную концертную деятельность с 1918 года начала вести бывшая Придворная певческая капелла под управлением М. Е. Климова, поначалу переименованная в хор Народной хоровой академии. В конце того же года в Петрограде начались концерты хора под управлением А. А. Архангельского, получившего название Коммунальный хор. В Москве в январе 1919 года вновь начал выступать церковный хор под управлением И. И. Юхова, ставший Первым государственным хором¹. Был образован и Второй государственный хор под управлением известного регента П. Г. Чеснокова. В мае того же года был создан Государственный объединенный хор. Его академической группой, состоявшей из 34 человек, руководил бывший регент Московского Синодального хора

¹ В 1925 году Первый государственный хор был переименован в хор им. М. И. Глинки; в 1942 году на его основе возникла Республиканская русская хоровая капелла (ныне Государственная академическая хоровая капелла России им. А. А. Юрлова).

Н. М. Данилин, при ней же состояли регенты-«синодалы» Н. С. Голованов и В. П. Степанов [28, 285]. Две другие группы этого хора возглавляли регенты Чесноков и Юхов. В ноябре того же года МУЗО Наркомпроса оставил в хоре лишь группу Юхова. Некоторые регенты — П. Г. Чесноков, Н. М. Данилин, А. В. Александров и другие — еще продолжали руководить хорами в церквах. По церковным и государственным хорам разбрелись не только регенты, но и певчие знаменитого Синодального хора, который в 1918 году был распущен. По преданию, его участники не захотели исполнять политизированный репертуар.

С 1919 года, в условиях голода и лишений, когда во многих, часто не топлённых и неосвященных храмах почти не осталось прихожан, начала набирать силу практика богослужений, в которых особый акцент ставился на хоровое и дьяконское искусство. В начале двадцатых годов, когда в стране начался новый виток террора в отношении Церкви (он был связан с кампанией по изъятию церковных ценностей), храмы вновь стали наполняться молящимися. Богослужения даже в приходских церквах в Москве нередко совершались архиерейским чином: город был переполнен духовенством, оставившим свои кафедры, монастыри и приходы в связи с революционными и военными событиями.

В годы НЭПа в церквах начала процветать практика коммерческих духовных концертов, средства от которых направлялись для поддержания жизни не только самих хористов и причта церквей, но и оставшегося без мест духовенства. В их числе были также причетники закрывшихся в 1918 году храмов Московского Кремля. Хорошие хоры были не редкостью как в крупных городах, так и в селах. Велик был и выбор хористов — в голодные годы пение на клиросе кормило как профессиональных церковных певчих, так и ставших певчими аристократов и людей из купеческого сословия.

Звучавший в двадцатые годы в церквах репертуар был «на все вкусы». Именно тогда стала процветать эффектная духовная музыка с солистами — чаще всего с басами-дьяконами. В то же время на службах и в духовных концертах продолжала исполняться и классическая духовная музыка авторов Нового направления. Так, в декабре 1922 года в Казани на духовном концерте в церкви прозвучала Всенощная Рахманинова под управлением И. С. Морева, о чем было сообщено автору, находившемуся в США [31, 443]. 24 декабря 1922 года в Москве, в Храме Христа Спасителя хор Большого театра под управлением Н. М. Данилина дал концерт из сочинений Рахманинова и Кастальского.

В двадцатые годы духовная музыка продолжала звучать не только в церквах, но иногда и в концертных залах. Например, 25 марта 1923 года в Большом зале Московской консерватории хор под управлением К. С. Алексева исполнил духовные сочинения Рахманинова и Кастальского. В качестве солиста в концерте принял участие Великий архидиакон Константин Розов [33, 66].



Ил. 1. Хор под управлением К. С. Алексеева.
В центре: архидиакон К. В. Розов и А. Д. Кастальский (в белом пиджаке).
Москва, Большой зал консерватории. 25 марта 1923 года²

12 и 14 февраля 1926 года Государственная академическая хоровая капелла под управлением П. Г. Чеснокова с большим триумфом исполнила в Большом зале Московской консерватории Всенощную Рахманинова. Однако в январе 1927 года этот хор, в котором пело много церковных певчих, был полностью «обновлен» властями [6].

До конца 1920-х годов не останавливался и поток духовной музыки. Среди ее авторов известные музыканты — А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков, С. М. Ляпунов, А. А. Оленин, М. О. Штейнберг и др. Большинство композиторов Нового направления продолжали писать музыку, рассчитанную на технически продвинутые хоры. К таким сочинениям относятся, например, «Страстная седмица» М. О. Штейнберга, Литургия св. Иоанна Златоуста №2 А. В. Никольского, практически вся духовная музыка Н. С. Голованова. Однако в целом была налицо тенденция к снижению исполнительской сложности.

Небогослужебная духовная музыка в СССР в это время не создавалась — по крайней мере, такие примеры нам неизвестны. По-видимому, была остановлена именно эта линия Нового направления, которая на долгие

² Иллюстрация взята из издания: РДМ. Т. V: Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка / ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. М.: Языки славянской культуры, 2002.



Ил. 2. Настоятель храма преподобного Пимена Великого (Св. Живоначальной Троицы) в Новых Воротниках о. Николай Бажанов с клириками храма, хором и его руководителем, монахом Пименом, будущим Патриархом Московским и всея Руси. Москва, 3 июня 1928 года. День Святой Троицы и Владимирской иконы Божией Матери, престольный праздник храма³

десятилетия прекратила свое существование. В то же время музыка для Православной Церкви (и строго клиросная, и предполагающая возможность концертного исполнения) создавалась и исполнялась.

Сочинение церковной музыки до конца 1920-х годов продолжало оставаться для авторов статьей скромного дохода. Они могли получить вознаграждение в случае продажи композиций церковным хорам в России или публикации их за границей. Вплоть до 1930 года мизерный гонорар за исполнение в церквях духовных композиций причитался от организации по защите авторских прав под названием Драмсоюз⁴.

В архиве этой организации в РГАЛИ содержатся уникальные сведения о том, с какой частотой исполнялись на службах произведения разных

³ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hram-pimena.ru/hist-okr/prilog1.html>.

⁴ Драмсоюз — организация, ставившая целью защиту юридических и материальных прав русских драматургов и композиторов. Была создана в 1870 году в Москве; первый председатель — А. Н. Островский. Первоначально называлась «Общество драматических писателей и оперных композиторов». После Октябрьской революции эта организация была преобразована в Московское общество драматических писателей (МОДПИК) и в Ленинградское общество драматических писателей и композиторов. В 1925 году эти две организации были объединены во Всероссийское общество драматических писателей и композиторов, вскоре переименованное в Союз драматических и музыкальных писателей. Организация была ликвидирована в 1930 году.

авторов. Подобные статистические выкладки были составлены на основе анкетных опросов, проводившихся в церквях. Они показывают, что самым популярным композитором в то время был А. А. Архангельский, музыка которого исполнялась в 665 церквях 9356 раз. Вслед за Архангельским (если судить по числу исполнений) расположились: П. Г. Чесноков (446/5221), А. Д. Кастальский (507/3290), П. И. Чайковский (535/3035), А. Т. Гречанинов (438/2010), М. М. Ипполитов-Иванов (514/1821), Д. В. Аллеманов (558/1759), Ф. В. Мясников (558/1604), С. А. Богословский (417/1502), Г. И. Рютов (410/1482), Г. Ф. Львовский (328/1421), А. В. Никольский (345/1388), Е. С. Азеев (422/1340), Г. М. Давидовский (413/1241), В. А. Фатеев (491/1987), В. Н. Зиновьев (410/1099), С. В. Смоленский (476/1098), Ф. Е. Степанов (362/973), В. Г. Самсоненко (355/968), Н. И. Соколов (473/873), С. В. Панченко (466/828), С. В. Рахманинов (232/803), Н. А. Римский-Корсаков (401/801) и т. д. [32, 38–40]. Разумеется, этот «рейтинг» весьма условен, и место композитора в нем далеко не всегда определялось качеством музыки. Тем не менее, он дает общую картину музыкальных пристрастий регентов и духовенства в этот период русской истории.

Ноты духовных композиций, как и духовно-музыкальные архивы новейшего времени, в государственные архивохранилища и библиотеки не принимались — они либо оставались в семьях владельцев, либо отдавались в церкви. В результате советский период истории русской духовной музыки представлен первоисточниками крайне слабо. В российских архивохранилищах отсутствуют личные фонды большинства крупных хоровых композиторов и регентов, в том числе А. А. Архангельского, С. В. Панченко, Вик. С. Калиникова, П. Н. и Н. Н. Толстяковых, Н. М. Данилина и многих других. Нужно отметить, что об огромных пробелах в источниковой базе двадцатых-сороковых годов говорят и историки Церкви [18, 120].

* * *

Утвержденный 24 января 1929 года указ ЦК ВКП(б) «О мерах усиления антирелигиозной работы» «углубил» положения декрета 1918 года «О свободе совести, церковных и религиозных обществах» и приравнял борьбу с религией к классово-политической борьбе. Указ разъяснял, что «религиозные организации <...> являются единственной легально действующей контрреволюционной организацией, имеющей влияние на массы» [8, 85–86]. Соответственно, были устроены и наказания арестованных и осужденных причетников и близких к Церкви мирян.

Заметно более агрессивным с конца двадцатых годов становится отношение власти к церковно-певческому искусству. Известно, что в этом году на духовных композиторов и церковных регентов, трудившихся также на светской работе, началось давление со стороны ОГПУ. В 1928 году, по всей видимости, в результате угроз, прекратили свою службу в Церкви Данилин, Чесноков и Юхов. В конце двадцатых «замолчал» духовный композитор А. В. Никольский, который через несколько лет писал:

С меня однажды было взято письменное обязательство не распространять своих культовых сочинений. Это обязательство я честно и строго выполняю. Шутить с огнем, разумеется, не пристало. Я и не шучу [25, 227–228].

Известно, что в 1930 году был прекращен сбор авторского гонорара в церквах в пользу членов Драмсоюза, а вскоре прекратила существование и сама организация. Перестала звучать и духовная музыка вне храмов. Например, в начале 1928 года после смерти А. Д. Кастальского его друга В. В. Держановский и Б. В. Асафьев пытались получить в Главреперткоме разрешение на включение в концерт памяти композитора его духовных композиций, однако потерпели неудачу [11].

В конце двадцатых годов перестали блистать в церквах и знаменитые протодьяконы-певцы. Через тюрьмы и ссылки прошли М. К. Холмогоров, С. П. Туриков и многие другие; в 1930 году ушел из церкви в оперную труппу Радиокомитета протодьякон М. К. Михайлов, в том же году был расстрелян протодьякон М. П. Лебедев. Автор статьи о Лебедеве С. И. Бирюков пишет, что протодьякон Михайлов был не единственным, кому предлагалось уйти из церкви, и приводит пример священника С. Г. Гарькавцева (Гаркавцева) [4]. Обладатель отличных вокальных данных, тот был поставлен перед выбором — тюрьма, ссылка или оперная карьера. Судя по тому, что отец Симеон был отправлен в ссылку, от служения он так и не отказался.

Хоровые спевки могли быть расценены как тайные антисоветские собрания. Так, 27 октября 1930 года были арестованы многие участники хора церкви Вознесения во Владимире под управлением происходившего из купеческого сословия регента И. И. Платонова [там же].

Как вспоминал иеромонах Даниил (Сарычев), ставший регентом в Москве в 1929 году,

В 30-е годы, когда начались концлагеря, настали страшные времена. Власти начали вырубать все церковное под корень. Вот придет молодой человек в храм, прочитает «Святой Боже» — за ним уже идут по пятам. Потом его вызывают или приезжают за ним: либо вышлют, либо такого страха нагонят, что человек боится в храм зайти. В 37-м году в храме уже боялись и служить, и читать, и Богу молиться [9].

Следивший за газетной информацией и заносивший впечатления в Дневник И. И. Шитц в январе 1930 года писал:

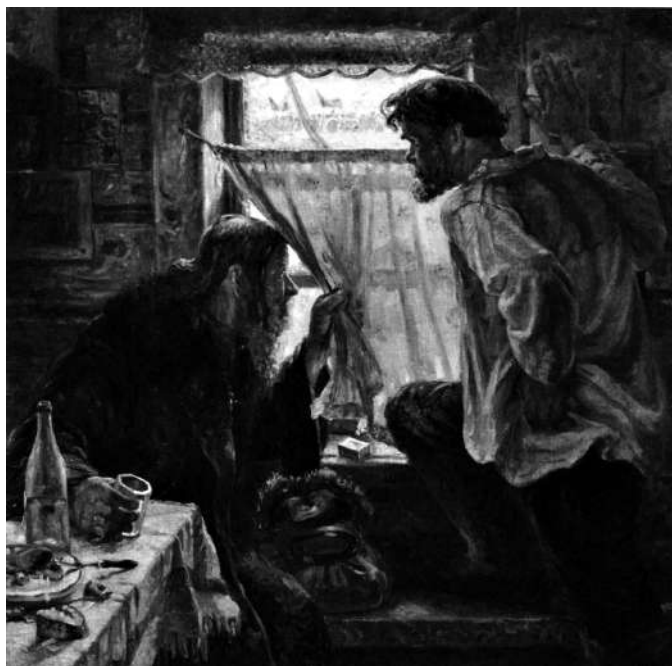
Отовсюду телеграфируют о дружных постановлениях закрыть церкви, снять колокола, сжигать иконы и т. д. <...> Ныне обрушиваются, например, на старый русский алфавит и готовы заменить его латинским, доказывая, что русский алфавит подлежит *уничтожению*, ибо им пользовался старый порядок для внедрения религии и т. д. (курсив оригинала; [40, 163–164]).

В декабре 1930 года тот же автор записал:

Из школьной жизни никаких сведений об успехах <...>, зато сплошные анекдоты, наводящие, однако, на грустные размышления. С девятилетними

детьми читают о саранче, сусликах и других вредителях. По окончании чтения учительница спрашивает: «Ну, ребята, так кто же наши главные вредители?» — «Поп и кулак!», — хором отвечают дети [там же, 264].

Новый виток антирелигиозной кампании был связан с начавшейся коллективизацией сельского хозяйства, с раскулачиванием и высылкой зажиточного крестьянства. В сельской местности продолжали действовать многие церкви и монастыри, в крестьянстве сохранялся старый дореволюционный уклад. Против этого слоя населения и была в первую очередь направлена новая волна борьбы с религией, продолжавшаяся с 1929 по 1933 год и затронувшая, разумеется, в полной мере и города. За этот период было арестовано около сорока тысяч церковно- и священнослужителей и закрыты сотни храмов и монастырей [8, 89].



Ил. 3. Н. Б. Терпсихоров. Враги коллективизации. 1931 год⁵

* * *

На удущение Церкви и ее искусства была брошена и антирелигиозная пропаганда, до конца двадцатых годов относительно «невинная» в сравнении с тем, какой она стала в тридцатые годы. Поначалу кампании проводились эпизодически и были направлены главным образом против церковных праздников. Более организованный и централизованный характер они приняли после официального оформления в 1925 году Союза безбожников. Целям антирелигиозной пропаганды служили выставки и лекции,

⁵ [Электронный ресурс]. URL: <http://kykolnik.livejournal.com/1095414.html>.

пародии на церковные празднования и крестные ходы при участии молодежи, специальные периодические издания и даже ноты. Некоторые авторы музыкальных сочинений, в которых высмеивалась Церковь, сами вышли из церковной среды (например, обучавшийся в Синодальном училище церковного пения Д. С. Васильев-Буглай), а потому их карикатуры были особо хлесткими.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:
 1 ПОП САВЕЛИЙ - 1 Тенор.
 2 ДЬЯЧЕК ИЛЬЯ - 2 Тенор.
 3 ДЬЯКОН АГАФОН - Вас.
 4 ЧЕТЫРЕ КАНОНИКА - 2 Алтыя и 2 Баса.
 5. ХОР.

Церковная служба.

На слова ДЕМЬЯНА ВЕДНАГО. Д. ВАСИЛЬЕВ-БУГЛАЙ.

Широко.
без размера

Фисгармония *mf*

Умеренно.

Д. А. Т. Б.

Ф-Пяно. (по желанию) *p*

а поп Са - ве - лий пь - ня - ца ве - лий

*) Партию фисгармонии, если нет фисгармонии, исполняет хор закрытым ртом.
Г.М.Звездин и.м.

Ил. 4. Васильев-Буглай Д. С. Церковная служба. Музыкальная мозаика из напевов знаменного, киевского, афонского и обиходного: для смешан. хора и солистов (без сопровожд.) / На слова Демьяна Бедного. М.: Гос. изд-во., Музык. сектор, 1924

В 1930 году формы борьбы с религией стали более массовыми, жестокими и изошренными, а на место периодических кампаний пришла планомерная работа по искоренению религии, причем не только православия, но и других вероисповеданий. Не была обойдена вниманием и духовная музыка. В 1931 году свет увидела брошюра В. С. Виноградова под названием «Против церковщины в музыке», в которой «под огонь» попали такие композиторы, как А. В. Никольский, М. В. Анцев, М. И. Вериковский, Н. С. Голованов и Н. Н. Черепнин. Если последний автор уже давно проживал во Франции и мог быть спокоен за последствия такой публикации, то его коллеги оказались в уязвимом положении. Никольский был особенно смущен таким «вниманием», поскольку в том же 1931 году была сперва ликвидирована Этнографическая секция Государственного института музыкальной науки, которую он возглавлял, а затем и сам институт. Если фольклор в советской России поначалу рассматривался как одна из основ музыкального искусства, то в конце 1920-х годов подлинная народная песня подверглась нападкам, как пережиток прошлого⁶.

В конце двадцатых и в тридцатые годы в деле борьбы с преодолением «религиозных заблуждений» у населения стало более широко использоваться радио и кино, которые в тридцатые годы начинали проникать в «толщу» народной жизни. Выпускалась и соответствующая «методическая литература». В годы «безбожной пятилетки» (1932–37) к созданию искусства атеистического характера начали привлекаться серьезные художественные силы. В числе наиболее ярких образцов киноиндустрии подобного рода — фильм Я. А. Протазанова «Праздник святого Йоргена» (1930; 1935). В создании фильма приняли участие В. З. Швейцер (сценарий), И. А. Ильф и Евгений Петров (Е. П. Катаев) (текст интертитров), в главных ролях снялись И. В. Ильинский и А. П. Кторов. Музыка, пародирующая католическое церковное пение, была написана для звуковой версии фильма композитором, музыковедом и исследователем древнерусской литературы С. А. Бугославским.

В 1934–35 годах была снята антирелигиозная опера-мультифильм «Сказка о попе и работнике его Балде», музыку к которой написал Д. Д. Шостакович. Годом позже в виде сюиты она исполнялась в Ленинграде по случаю 18-й годовщины Октябрьской революции⁷. В тридцатые годы исполнение в концертах не только богослужебной музыки, но даже музыки философско-религиозной было невозможным. Например, из репертуара

⁶ Приведем фрагмент речи Мамонина на собрании в Государственном институте музыкальной науки от 18 мая 1930 года, выступавшего по теме «чистки» этого учреждения. В адрес крестьянского хора М. Е. Пятницкого им было сказано: «Эта рухлядь теперь совершенно не нужна и даже вредна, вместе со своими нелепыми костюмами и лаптями (в наш-то век трактора и индустриализации!) и со своими дикими “свадебными обрядами”, о которых надо забыть как можно скорее» [39].

⁷ Сохранившийся фрагмент мультифильма можно увидеть в интернете: URL: https://www.youtube.com/watch?v=tMwPNDC_-7A.

Государственной академической капеллы в 1934 году была изъята за «церковные веяния» кантата С. И. Танеева «По прочтении псалма» [23, 31].

В тридцатые годы, когда в стране происходили масштабные преобразования экономики и социального уклада, программа по ликвидации Церкви повлекла за собой массовое закрытие сельских храмов, а перепланировка городов, особенно Москвы, — катастрофические потери архитектурных памятников, прежде всего религиозных. Вместе с тем к середине тридцатых Церковь все еще сохраняла половину своих приходов. В 1935 году по заданию ЦК ВКП(б) был составлен документ, подводивший итоги антирелигиозной кампании конца двадцатых — первой половины тридцатых годов, из которого следовало, что позиции Церкви были еще очень прочны, традиционная религиозность народа высока, а деятельность Союза безбожников — недостаточна.

Продолжала создаваться в тридцатые годы и духовная музыка. Ее авторами, в частности, были дирижер Большого театра Н. С. Голованов, ленинградский музыкант В. М. Иванов-Корсунский, служивший в Подмоскovie иерей Георгий Извеков.



Ил. 5. Крестный ход. Москва, храм Пимена Великого в Новых Воротниках. 1932⁸

⁸ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hram-pimena.ru/history/history1.html>.



Ил. 6. Священномученик Вениамин Благонадеждин и певчие храма села Чеково Владимирской области. 1930-е годы [34, 280]

Шокирующие для власти результаты дала перепись населения СССР, проводившаяся в начале 1937 года. Из проживавших в Советской России 98,4 млн человек от шестнадцати лет и старше назвали себя верующими 55,3 млн человек [8, 91–92]. 2 июля 1937 года Политбюро приняло решение о проведении в стране массовых политических репрессий, которые свирепствовали в 1937–1938 годах и в полной мере коснулись Церкви. О том, насколько силен был этот удар, говорят не только огромные цифры арестованных и расстрелянных церковно- и священнослужителей и воцерковленных мирян, но и то количество храмов, которые уцелели к концу 1930-х годов. Так, в 1938 году в стране уже не было ни одного монастыря, а в 1939 году на территории Советской России остались действующими лишь около 100 соборных и приходских православных храмов, которые поддерживались в основном пожилыми женщинами-прихожанками [34, 289].

Участник религиозной жизни тех лет С. С. Шукин на склоне лет писал:

Оглядываясь назад, вспоминаю годы советской жизни, как бы проникнутые этой двойственностью. Вокруг протекала внешняя, целиком подчиненная государству жизнь: выполнялись пятилетки, печать превозносила достижения советского строя, школы и университеты насаждали

безбожное материалистическое мировоззрение и т. д. Но параллельно шла невидимая для простого глаза духовная и культурная жизнь совершенно иного порядка (религиозная, идейная, научная, семейная), охватывавшая внутренний мир людей, не подчинявшихся власти государства. Эта глубинная, напряженная жизнь упорно сопротивлялась усилиям большевиков заглушить любое духовное движение, всякую свободу мысли. Такое сопротивление тоталитарному государству никогда не прекращалось и не могло быть остановлено, поскольку, в последнем счете, оно коренилось в «личных катакомбах», то есть, душах отдельных людей [41, 164–165].

В стране сформировалась не только «внутренняя эмиграция»⁹, но и «катакомбная церковь» [2]. Разумеется, в таких условиях развитие церковного музыкального искусства, в императорской России всемерно поддерживаемого, в том числе и на государственном уровне, было остановлено. Композиторское творчество стало уделом самых смелых и преданных Церкви, которые писали исключительно «в стол», а церковная музыка и слагавшийся в то время религиозный фольклор звучали лишь в немногих теплившихся духовных очагах.

* * *

С. С. Шукину было суждено пройти разные лагеря: 1934–1939 годы он провел в Ухтпечлаге НКВД и других лагерях, в 1943 году попал в лагерь для восточноевропейских рабочих на территории Германии, наконец, сразу после войны оказался в лагере для перемещенных лиц под Гамбургом, где и состоялось его поставление в священники. Отец Сергей столкнулся с массой бывших подсоветских людей, оказавшихся в годы войны на оккупированных территориях, а затем за границей; стал он и свидетелем встречи двух волн русской эмиграции — пореволюционной и послевоенной. Те бывшие советские люди, что примкнули к Церкви за границей, быстро «наверстывали» упущенное в годы советской власти. Пополнили они и зарубежные хоры, в том числе и отличными регентами (среди них М. С. Константинов, Е. И. Евец и другие). Православные диаспоры оказались заповедниками русской церковной жизни и церковно-певческого искусства, где его традиции были сохранены и преумножены.

В то время как в СССР в условиях притеснений и террора Церковь погружалась в тяжелейший кризис, в зарубежных диаспорах, где она находилась в условиях относительной свободы, шел обратный процесс. Разнонаправленный характер имели и векторы развития церковного искусства в СССР и в русском зарубежье. По воспоминаниям одного из наиболее влиятельных церковных иерархов русского зарубежья митрополита Евлогия (Георгиевского), в пореволюционных диаспорах уже в самом начале, «несмотря на горечь и ужас жизни, веяло религиозной весной» [12, 458].

⁹ В музыковедение определение «внутренняя эмиграция» было введено И. А. Барсовой в ее неопубликованной статье [1]. Приносим благодарность автору за возможность ознакомиться с ней.

Многие грани «личных катакомб» ставших лишними на своей родине людей и «вынужденных эмигрантов» за пределами СССР оказались схожими: они испытывали ностальгию по старой России и идеализировали былое, стремились сохранить историческую память и культивировали национальные традиции. Для тех и других религиозная жизнь имела особое значение, поскольку Церковь являлась для них воплощением старой России.

Связь между внутренней и внешней эмиграцией была не только духовной. Вплоть до начала Второй мировой войны диаспоры пополнялись легальными и нелегальными переселенцами, с том числе священнослужителями. Действовали в зарубежных странах и приходы Московского Патриархата, имевшие непосредственную связь с церковным центром — Москвой. До конца двадцатых годов из России можно было выписать церковные ноты и послать туда духовную литературу.

Говоря о связи между диаспорами и митрополией нужно иметь в виду, что после окончания Первой мировой войны за границами России оказались огромные территории, некогда принадлежавшие Российской Империи. Именно страны-лимитрофы (Финляндия, Эстония, Латвия, Литва, Польша), а также другие граничившие с Россией государства (Румыния, Турция, Болгария, Китай) принимали первые потоки беженцев. Значительная часть русского населения в ряде этих стран являлась коренной или проживала там с дореволюционных времен. В поисках благоприятной социально-экономической и политической ситуации беженцы продвигались в страны так называемой вторичной эмиграции — Сербию, Чехословакию, Францию, Бельгию, Германию и другие.



Ил. 7. Хор (130 человек) Комитета II Всегосударственного слета русских хоров в Эстонии. Регент хора — инструктор Комитета А. В. Барсов. Печеры, Эстония. 1939 год¹⁰

¹⁰ Иллюстрация из Сборника II Всегосударственного слета русских хоров в Эстонии. 1–2 июля 1939 года / под ред. М. П. Шувалова, Н. Н. Пенькина, И. Ф. Соловьева. Петсери (Печеры), 1939.

Известно, что подавляющее большинство беженцев пореволюционной волны были русскими по национальности (95,2%) и православными по вероисповеданию [22, 200]. В русском зарубежье неоднократно предпринимались попытки создания единого политического центра, завершившиеся неудачами. Жизнеспособными оказались лишь крупные церковные юрисдикции, которые консолидировали беженцев в разных странах.

Русские православные диаспоры «первой волны» отличались относительной замкнутостью, а их члены сознательно или подсознательно противились ассимиляции, стремясь сохранить национальную веру, язык, художественные традиции, культурный и бытовой уклад. Их консолидация вокруг Церкви, поиск в религии духовной опоры и смысла существования вполне закономерны, если иметь в виду, что большинство из них, как и у себя на родине, по отношению к принимающей стране находились в положении «внутренней эмиграции». В таких условиях музыка для хора, главным образом духовная и народная, пользовалась большим спросом в диаспорах по всему миру, а хоровое пение стало самым популярным и массовым видом музицирования.

В первые пореволюционные годы условной столицей русского зарубежья считался Берлин. С началом в 1923 году экономического кризиса русские спешно покидали немецкую столицу, направляясь, как правило, в Париж, который вплоть до Второй мировой войны являлся признанным центром русского зарубежья. Именно с Парижем в двадцатые-тридцатые годы были связаны наиболее яркие события духовно-музыкального искусства. В многотомной «Хронике научной, культурной и общественной жизни русской эмиграции во Франции» можно найти десятки имен музыкантов, которые руководили различного вида военными, светскими и церковными хорами: смешанными, мужскими, женскими, детскими, а также вокальными ансамблями. Кроме того, в двадцатые-тридцатые годы во французской столице, как и в других городах мира, выступали митрополичий хор Н. П. Афонского, квартет Н. Н. Кедрова, казачьи хоры С. А. Жарова, Н. Ф. Кострюкова, С. Д. Игнатъева и ряд других коллективов.

Граница между концертными и церковными хорами и ансамблями была условной. Первые включали в свой репертуар духовную музыку, нередко пели и в церквях, а вторые выступали в концертах и исполняли светскую музыку, чаще всего — народные песни.

История каждой из русских заграничных Церквей отражала историю церковной эмиграции, сопряженную с юрисдикционными коллизиями. Однако музыка за богослужением в различных крупных православных юрисдикциях в большинстве случаев была заимствована из старых нотных изданий. Впрочем, появлялись и новые, созданные за границей сочинения.

Заметные творческие результаты в области духовной музыки становятся очевидными уже во второй половине двадцатых годов и особенно явственно — в тридцатые годы. Залогом успеха во многом была деятельность находившихся за границей видных русских музыкантов, писавших там духовную

музыку, — А. К. Глазунова, И. Ф. Стравинского, Н. Н. Черепнина, А. Г. Чеснокова, А. Т. Гречанинова, Н. Н. Кедрова, К. Н. Шведова, а также вступивших на музыкальную стезю молодых эмигрантов — И. С. Лямина, Н. Н. Кедрова-младшего, М. Е. Ковалевского, иеромонаха Филиппа (Гарднера) и других.



Ил. 8. Хор Донских казаков под управлением Сергея Жарова в церкви. 1930–40-е годы¹¹

Определить точные объемы духовно-музыкального наследия композиторов русского зарубежья не представляется возможным, поскольку архивы живших за границей русских хоровых музыкантов дошли до наших дней с огромными лакунами. Нужно, однако, признать, что представление о качестве и относительном количестве написанного в эмиграции все же более адекватно в сравнении с представлением о духовно-музыкальном наследии советского периода — хотя бы потому, что новая хоровая музыка все же издавалась самими эмигрантскими издательствами [14].

На зарубежной почве возобновилась начатая до революции в России дискуссия об идеалах русской духовной музыки, о том, каковы признаки русского стиля, что есть национальная традиция и т. д. Спор между сторонниками Нового направления, превозносившими русскую старину, и последователями старой петербургской школы, ассоциируемой с западноевропейскими музыкальными влияниями, не утихал и в эмиграции¹². Дело

¹¹ Иллюстрация из неустановленного эмигрантского издания.

¹² Новое направление родилось в конце XIX века в Москве и связывалось с именами музыкантов круга Московского Синодального училища церковного пения, а также их петербургских единомышленников. Блистательно проявив себя на клиросах церквей,

Нового направления за границей было продолжено М. М. Осоргиным, М. Е. Ковалевским, архиепископом Гавриилом (Чепуром), А. А. Сваном, иеромонахом Филиппом (Гарднером), И. А. Колчиным, А. С. Ильяшенко и другими.

В тридцатые годы в Париже обсуждалась идея организации при обществе «Икона» хора, который бы специализировался на исполнении старинных роспевов. Предполагалось, что этот хор поедет на обучение к монахам старинного русского Валаамского монастыря, который после окончания Первой мировой войны оказался на территории Финляндии. Церковный музыкант мог изучить там не только звучащую старинную традицию пения, но и крюковые книги с одноголосными церковными роспевами. Хранителями старых музыкальных роспевов были также русские старообрядцы, жившие в Прибалтике со времен Никонианской реформы. Православными духовными оазисами зарубежья являлись Свято-Успенские Псково-Печерский монастырь в Эстонии и Почаевская лавра на территории Польши.

В двадцатые-тридцатые годы музыка композиторов Нового направления на русских церковных клиросах за границей в некоторых церквях хотя и звучала, но не получила широкого распространения. Однако в арсенал концертных эмигрантских хоров творчество авторов этого направления вошло во всем его многообразии. Одним из наиболее активных его пропагандистов был гастролировавший по всему миру Хор донских казаков под управлением С. А. Жарова — выпускника Московского Синодального училища церковного пения.

У проживавших за границей авторов была практически неограниченная творческая свобода, они пробовали себя в самых разных жанрах и традициях. Вспомним многообразное религиозное творческое наследие А. Т. Гречанинова, Реквием «Таинство смерти» для большого оркестра, хора певцов, хора декламаторов, соло баритона и соло декламатора А. Г. Чеснокова (1925), духовную кантату «Хождение Богородицы по мукам (Легенда о сошествии Божией Матери во ад)» для солистов, хора и оркестра Н. Н. Черепнина (1937).

В богослужебном духовно-музыкальном искусстве за границей также была возможность для смелых опытов. Они были связаны главным образом с развитием национальных Православных Церквей. Так, во Франции в тридцатые годы начала действовать «комиссия по делам Западного Православия», образованная при православном братстве свт. Фотия в связи с переходом в православие группы католиков. Главной задачей комиссии была реконструкция чина так называемой галликанской литургии, совершавшейся на территории современной Франции с IV по VIII век. Взявшиеся за эту работу братья Е. Е. и М. Е. Ковалевские искали способы употребления в одном обряде русских напевов и григорианского хорала. После войны

где пели лучшие хоры страны, а также в концертах, Новое направление не проникло глубоко в народную жизнь, оставшись искусством наиболее технически оснащенного слоя церковных музыкантов, то есть в каком-то смысле искусством элитарным.

музыкальная деятельность М. Е. Ковалевского в лоне Православной Церкви Франции была продолжена.

По всей видимости, если бы в годы войны и после нее в диаспоры не влились потоки новых переселенцев из СССР, то по мере ассимиляции потомков пореволюционных эмигрантов ассимилировалось бы и само богослужение, и богослужебное пение. Как полагает авторитетный регент русского зарубежья, сын эмигранта «первой волны» С. О. Болдырев,

постепенно все бы перешло на национальные языки — на английский, французский и другие. Но когда переводится русская духовная музыка с церковнославянского, скажем, на английский, то она уже не звучит как славянская музыка. Появилась бы новая музыка, далекая от русской традиции — как сейчас и происходит, к примеру, в Американской Православной Церкви¹³.

Однако ход событий направил историю диаспор по другому сценарию, и наиболее традиционная их часть сохранила не только веру, русский язык и русскую культуру, но и дореволюционную богослужебную традицию.

Вместе с тем в области светского хорового искусства скромное в отношении человеческих и материальных ресурсов русское зарубежье не могло конкурировать с достижениями СССР, где была не только воссоздана, но и преумножена дореволюционная система музыкального образования, развернуто мощное самостоятельное хоровое движение, возник огромный пласт светской хоровой музыки.

Важно то, что музыканты, находившиеся по обе стороны государственной границы, сумели пронести через тернии XX века основополагающие национальные хоровые традиции, которые и легли в основу богатой русской хоровой культуры XXI столетия.

Принятые сокращения

РДМ Русская духовная музыка в документах и материалах: в 10 т. М., Языки славянской культуры, 1998–

Использованная литература

1. Барсова И. А. Раскол русской культуры. Русские композиторы между внешней и внутренней эмиграцией («первая волна»): рукопись.
2. Беглов А. Л. В поисках «безгрешных катакомб». Церковное подполье в СССР. М.: Издательский совет Русской Православной Церкви; АРЕФА, 2008. 349 с.
3. Безбожная пятилетка // Православная энциклопедия. Т. IV: Афанасий — Бессмертие. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. С. 443–444. URL: <http://www.pravenc.ru/text/77796.html> (дата обращения: 29.07.2017).

¹³ Интервью было записано нами 18 января 2017 года.

4. [Бирюков С. И.] Из пропасти забвения. Памяти протоиерея Михаила Петровича Лебедева посвящается. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravilim.zachalo.ru/iz%20propasti%20zabvenia.htm> (дата обращения: 29.07.2017).
5. Бочарова З. С. Феномен зарубежной России 1920-х годов. М.: АИРО XXI, 2014. 407 с.
6. Взбунтовавшиеся «капелланы» // Жизнь искусства. 1927. №9. 1 марта. С. 1–2.
7. Виноградов В. С. Против церковщины в музыке. М.: Музгиз, 1931. 28 с.
8. Дамаскин (Орловский), игумен. История Русской Православной Церкви в документах Архива президента Российской Федерации // 2000-летию Рождества Христова посвящается. М.: Российское общество историков-архивистов, Синодальная Комиссия по канонизации святых, 2001. С. 78–112.
9. Даниил (Сарычев), иеромонах. Воспоминания о московском церковном пении. [Электронный ресурс]. URL: http://www.seminaria.ru/chsing/dan_vosp.htm (дата обращения: 29.07.2017).
10. Декреты Советской власти: 25 октября 1917 г. — 16 марта 1918 г. Т. I. М.: Гос. издательство политической литературы, 1957. 626 с.
11. Держановский В. В. Письмо к Б. В. Асафьеву от марта 1928 года // РДМ. Т. V: Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка / ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 844.
12. Евлогий (Георгиевский), митрополит. Путь моей жизни. М.: Московский рабочий, 1994. 621 с.
13. Емельянов Н. Е. Оценка статистики гонений на Русскую Православную Церковь (1917–1952 годы) (по данным на январь 2004 года). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pstbi.ccas.ru/bin/code.exe/nmstat4.html?ans> (дата обращения: 29.07.2017).
14. Зверева С. Г. Издания духовной музыки за пределами России // Православная энциклопедия. Т. XXI: Иверская икона Божией Матери — Икиматарий. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. С. 580–585. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/293876.html> (дата обращения: 29.07.2017).
15. Зверева С. Г. О судьбах церковно-певческого наследия в советское время // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. СПб.: Российская национальная библиотека, 2006. С. 223–241.
16. Зверева С. Г. Русский музыкальный Берлин начала 1920-х годов (по материалам эмигрантской газеты «Руль») // X Всероссийская студенческая научно-практическая конференция «Свиридовские чтения». XX век. Изломы русской истории и русское искусство: сб. докладов. Курск: Растр, 2015. С. 131–138.
17. Зверева С. Г. Судьбы русского хорового искусства в США в 1910–1930-е годы в общекультурном и церковном контексте // Деятели американской культуры из Российской империи. СПб.: Palace Editions, 2009. С. 213–221.
18. Иноземцева З. П., Романова С. Н. Дела по обвинению православного духовенства и мирян как исторический источник // 2000-летию Рождества Христова посвящается. М.: Российское общество историков-архивистов, Специальная Комиссия по канонизации святых, 2001. С. 112–130. (Специальный выпуск «Вестника архивиста».)

19. *Кастальский А. Д.* Методика церковного и школьно-хорового пения [фрагменты] // РДМ. Т. V: Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка / ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 190–217.
20. *Кастальский А. Д.* Письмо к С. В. Рахманинову от 7 декабря 1923 года // РДМ. Т. V: Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка / ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 740–742.
21. Кино на борьбу с религией: Методический справочник для клубов, изб.-читален и общественных организаций / сост. М. Н. Кефала. М.: Союзкино, 1932. 104 с.
22. *Ковалевский П. Е.* Зарубежная Россия. История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека (1920–1970). Paris: Librairie des Cinq Continents, 1970. 346 с.
23. *Кудрявцева Е. П.* Мой музыкальный век / ред. А. А. Мурин. СПб.: Береста, 2011. 464 с.
24. Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: Сб. статей, воспоминаний, архивных документов / ред. А. В. Григорьева. М.: Святитель Киприан, 2000. 368 с.
25. *Никольский А. В.* Письмо к Д. С. Семенову от 22 августа 1933 года // РДМ. Т. VIII: А. В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века. Книга 1: Литературно-музыкальное наследие А. В. Никольского / науч. ред. С. Г. Зверева, подгот. текста, вст. ст и коммент. С. Г. Зверевой, А. В. Лебедевой-Емелиной, Н. А. Потемкиной, науч. конс. А. А. Наумов, лит. ред. М. П. Рахманова. М.: Издательский Дом ЯСК, 2017. С. 227–228.
26. Об упорядочении церковного пения: доклад Отдела о богослужении, проповедничестве и храме Священному Собору // РДМ. Т. III: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников 1861–1918 / сост.: А. А. Наумов, М. П. Рахманова, вступ. ст., подгот. текста: М. П. Рахманова; Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917–1918 годов / вступ. ст., подгот. текста и коммент.: С. Г. Зверева. М., Языки славянской культуры, 2002. С. 874–882.
27. *Окунев Н. П.* Дневник москвича. 1917–1924. Paris: YMCA-Press, 1990. 597 с.
28. Памяти Н. М. Данилина. Письма, воспоминания, документы / ред.-сост. А. А. Наумов. М.: Советский композитор, 1987. 312 с.
29. *Полтевский А. Н.* Антирелигиозная фильма: Справочно-методическое пособие по работе с антирелигиозной фильмой в клубе и избе-читальне. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1930. 34 с.
30. Православная Москва в 1917–1921 годах: сб. документов и материалов / ред. А. Н. Казакевич. М.: Изд-во Главархива Москвы, 2004. 696 с.
31. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие и переписка. Т. II: Письма / сост.-ред. автор вступ. ст., коммент., указателей З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. 583 с.

32. *Рахманова М. П.* «...Я не служитель религиозного культа, а член Профсоюза...». (Дело Драмсоюза) // Искусство музыки: теория и история. 2013. № 7. С. 23–46. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/d6f/rahmanova.pdf> (дата обращения: 29.07.2017).
33. *Розова Л. К.* Великий Архидиакон. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1994. 79 с.
34. Русская Православная Церковь. XX век / ред. А. Л. Беглов, О. Ю. Васильева и др. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2008. 800 с.
35. *Соколов А. В.* Государство и Православная Церковь в России, февраль 1917 — январь 1918 гг. Дисс. ... докт. историч. наук. СПб, 2014.
36. Труды Московской регентско-певческой семинарии: сб. статей, воспоминаний, архивных документов. 2000–2001 / ред. А. В. Григорьева. М., 2002. 496 с.
37. Труды Московской регентско-певческой семинарии: сб. статей, воспоминаний, архивных документов. 2002–2003 / ред. А. В. Григорьева. М., 2005. 432 с.
38. *Цветкова Г. А.* «Фарисеи» и «Мытари» на службе у Советского государства: проблема осуществления власти как личного выбора человека // XVIII Ежегодная богословская конференция Свято-Тихоновского университета. Материалы. М.: Изд-во ПСТГУ, 2006. С. 19–26.
39. Чистка в ГИМНе. Из писем Я. А. Богатенко к В. В. Пасхалову // РДМ. Т. IX: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Книга 1: 1920–1930-е годы / подгот. текста, вст. ст., коммент. М. П. Рахмановой, науч. конс. А. А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 976–981.
40. *Шуц И. И.* Дневник «Великого перелома» (март 1928 — август 1931). Paris: YMCA-Press, 1991. 325 с.
41. *Щукин Сергей, протоиерей.* Против течения. М.: Сурож, 2012. 304 с.

ОКУНЕВА ЕКАТЕРИНА ГУРЬЕВНА*okunevaeg@yandex.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова

185031, Республика Карелия,
г. Петрозаводск,
ул. Ленинградская, 16

EKATERINA G. OKUNEVA*okunevaeg@yandex.ru*

Ph. D., Associate Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition at Petrozavodsk Glazunov State Conservatory

16, Leningradskaya St.
185031 Petrozavodsk
Republic of Karelia
Russia

АННОТАЦИЯ**Струнное трио Ефима Гольшева в контексте идей раннего сериализма**

В статье рассматривается метод 12-тоновой композиции Ефима Гольшева, который в 1910-е годы стоял у истоков не только серийной, но и сериальной музыки. На примере Струнного трио (1914), единственного сохранившегося сочинения Гольшева, выявляются особенности композиторской техники, раскрываются принципы высотной и ритмической организации. Конструктивной единицей в системе Гольшева является двенадцатитоновое хроматическое поле (комплекс), содержащее звуки различной длительности. Строгая упорядоченность тонов внутри него отсутствует. Концепция «музыки 12 тонов и длительностей» Гольшева сравнивается с ранними сериальными опытами, возникшими в послевоенной Европе. Проводя параллели между Струнным трио и композициями Оливье Мессиаена и Карела Гуйварта, автор статьи акцентирует значимость автономизации отдельных параметров как исходного посыла для дальнейшего развития сериальной идеи.

Ключевые слова: серийная музыка, сериализм, Гольшев, Мессиаен, Гуйвартс, музыка двенадцати тонов и длительностей

ABSTRACT**String Trio of Yefim Golyshev in the Context of the Ideas of Early Integral Serialism**

The article considers the method of the twelve-tone composition of Yefim Golyshev, who in the 1910s stood at the origins of not only serial but also integral serial music. On the example of the String Trio (1914), the only survived composition by Golyshev, the features of his compositional technique are shown, the principles of pitch and rhythmic organization are revealed. A constructive unit in Golyshev's system is a twelve-tone chromatic field (complex), containing different duration values, in which there is no strict ordering of tones. The concept of Golyshev's "Zwölf-tondauer-Musik" is compared with the early serial experiments that have arisen in post-war Europe. By drawing parallels between the String Trio and the compositions by Olivier Messiaen and Karel Goeyvaerts the author of the article accents the importance of autonomy of individual parameters as the starting point for the further development of the serial idea.

Keywords: serial music, integral serialism, Golyshev, Messiaen, Goeyvaerts, Zwölf-tondauer-Musik

Екатерина Окунева

СТРУННОЕ ТРИО ЕФИМА ГОЛЫШЕВА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ РАННЕГО СЕРИАЛИЗМА

Ефим Гольшев (1897–1970), со дня рождения которого в 2017 году исполнилось 120 лет, человек необычайно одаренный в различных сферах деятельности — композитор, художник, химик, — прожил жизнь, полную ярких и в то же время трагических событий¹. Судьба уготовила ему множество испытаний, в том числе — одно из самых страшных, какое может выпасть на долю художника: утрату значительной части творческого наследия². Из музыкальных сочинений композитора сохранилось лишь Струнное трио — единственное материальное свидетельство уникальности творческого дара и духовного прозрения его создателя. С этой пьесой Гольшев выдвинулся в ранг не только пионеров двенадцатитонового письма, но и предшественников сериализма. Ниже предлагается анализ композиторского метода, получившего авторское наименование «Zwölftondauer-Musik», и его соотнесение с ранними сериальными опытами в послевоенной Европе.

Струнное трио было опубликовано музыкальным издательством *Robert Lienau* в 1925 году, однако создано значительно раньше: по свидетельству Герберта Аймерта — в 1914 году, что позволило Гольшеву претендовать на роль первооткрывателя двенадцатитонового метода³. Предложенная Ай-

¹ Основные вехи биографии Гольшева представлены в многочисленных работах Д. Гойови [11; 12], статьях Дж. Окмен [13], П. Робертса [15]. На русском языке творческий путь композитора и художника довольно подробно реконструирован в статье Ю. Кудряшова [1].

² После прихода Гитлера к власти Гольшев, наряду со многими выдающимися деятелями культуры того времени, был объявлен «дегенеративным» художником. В 1933 году полиция конфисковала его имущество, и он был вынужден бежать из Берлина. Картины и музыкальные сочинения Гольшева бесследно пропали. Многие исследователи полагают, что они были уничтожены нацистами.

³ Аймерт впервые указал на приоритет Гольшева в статье «К главе “Атональная музыка”», опубликованной журналом «Der Musik» в сентябре 1924 года (см.: [7]). Этот

мертом датировка Струнного трио до сих пор остается под вопросом. Она не доказана, но и не опровергнута ни одним исследователем.

Трио написано в новой, разработанной самим композитором системе нотации. Пояснения для нее содержатся в предисловии к партитуре. Вместо общепринятых знаков альтерации Гольшев ввел «повышения» (соответствующие черным клавишам на клавиатуре фортепиано), которые обозначались крестом, помещенным внутрь белой нотной головки⁴. Запись ритмических длительностей оставалась традиционной:



По сути, подобная нотационная система была направлена на утверждение нового типа музыкального мышления, поскольку каждый тон в ней мыслился как самостоятельный, независимый от какого-либо тонального прообраза. Нотация Гольшева, впрочем, не получила распространения (если не считать ее применения Гербертом Аймертом в «Учении об атональной музыке»⁵) из-за определенных неудобств при чтении, обусловленных тем, что некоторые ритмические значения приходилось вычислять из контекста.

Трио состоит из пяти частей. В заглавие каждой, за исключением последней, вынесено динамическое обозначение:

факт вызвал немедленную реакцию со стороны Йозефа Матиаса Хауэра, считавшего себя инициатором и «духовным провозвестником» двенадцатитонового метода. В открытом письме к Аймерту, опубликованном на страницах того же журнала в ноябре, Хауэр выразил озабоченность ущемлением своих прав. Композитор заявил, что обнаружил новый закон еще в 1912–1913 годах (то есть раньше Гольшева), хотя и сочинял тогда бессознательно, подчеркнув, впрочем, что все композиторы всегда «следовали и следуют этому принципу неосознанно» [10, 157]. Он заявил также, что для подтверждения своего приоритета готов представить различные документальные свидетельства. Ответное письмо Аймерта [8] начиналось с утверждения бессмысленности постановки вопроса, кто открыл двенадцатитоновый метод первым. В целом он протестовал против механического по своей сути понятия «случайного обнаружения», считая *сознательную* разработку и применение более ценными для исторического развития музыки. Отметим, что в это же время (и даже чуть раньше) в России Н. Рославец пришел к «новой системе организации звука», создав оригинальную концепцию двенадцатитоновости, получившую наименование «техники синтетаккордов», о чем Аймерт, конечно, не знал. Более подробно о приоритетах в области двенадцатитоновости см. содержательную статью Ю. Н. Холопова «Кто изобрел двенадцатитоновую технику?» [5].

⁴ Схожую нотацию в этот же период предложил Николай Обухов. В его системе звуки, соответствующие черным клавишам, обозначались крестиком, а «диатонические» тоны записывались как обычно. См. более подробно: [4, 33–36].

⁵ См.: [6]. Все нотные примеры в этой книге приводятся в нотации Гольшева.

I. MEZZO-FORTE

II. FORTISSIMO

III. PIANO

IV. PIANISSIMO

V. ADAGIO.

В финале отсутствуют какие-либо динамические указания. Очевидно, они оставлены на усмотрение самих музыкантов.

Именованье частей в соответствии с динамической маркировкой было весьма необычно для того времени. Это заставило Герберта Аймерта позднее утверждать, что наряду с высотами и длительностями Гольшев таким образом ввел в свою композицию еще один автономный параметр — интенсивность⁶. И поскольку внутри частей нет нюансировки, динамику можно рассматривать как структурный пласт, действие которого распространяется на более обширные уровни⁷. Х. Эш все же полагает, что Гольшевым могли двигать «рациональные соображения»: композитор не прописывал детально динамику, дабы сосредоточить слушательский интерес на других параметрах [14, 282]. По мысли П. Робертса, переключая фокус внимания на артикуляцию ритмов и мотивов, Гольшев продолжает художественные эксперименты, направленные на отрицание общепринятых норм и ценностей, что было свойственно ему в этот период⁸, и предлагает в данном случае образец антиэкспрессии⁹ [15, 174].

⁶ Эти мысли содержатся, например, в его книге «Основы серийной музыкальной техники» [9, 162].

⁷ По аналогии со «Структурами 1а» Булеза, где динамика не меняется с каждым отдельно взятым звуком (как во втором ритмическом этюде и в интерверсиях Четвертого ритмического этюда Мессиана, или позднее в «Структурах 1с»), но как бы накладывается на целый высотно-ритмический ряд. Более подробно об этом см.: [2, 116].

⁸ В 1910-е годы Гольшев был активным участником берлинского дада. Его антиклассические склонности нашли благодатную почву. Рауль Хаусманн, идейный вдохновитель берлинских дадаистов, так характеризовал Гольшева: «Однажды я встретил Ефима Гольшева, молодого русского, жившего в Берлине. <...> Гольшев мне сразу понравился. Он был музыкантом и художником, изучал химию. Он хотел ввести новые, нетрадиционные идеи в буржуазную цивилизацию. Он хотел искусства, которое больше не основано на идее красоты, украденной у греков. Нет, абсолютная новизна! <...> он обладал всеми качествами, необходимыми для истинного дадаиста. Как Цезарь, он пришел, увидел, победил» (цит. по: [13, 82]). Радикальные взгляды Гольшева были направлены не только против всего традиционного, пошлого, обыденного, но и против того, что имело склонность становится тенденцией. В этом отношении показательным его дистанцирование от дадаизма как раз в тот период, когда тот набрал силу. В 1919 году Гольшев выпустил листовку под названием «А-изм», пародирующую стиль дада. «А взрывает всякое новое состояние художественного надкультурного биологического изма... А против сверхиндивидуального вдохновения... В А вы защищены от конечной цели. А свободно от добра и зла...», — говорилось в этом квазиманифесте, направленной, по сути, против всех «измов» (цит. по: [ibid., 91]).

⁹ С этим утверждением можно согласиться лишь отчасти. Образный строй Струнного трио очень точно охарактеризовал Ю. Кудряшов, отметив в нем и «сумрачно-за-

Архитектоника целого обнаруживает концентрические черты. Об этом в первую очередь свидетельствуют темпы — медленные в крайних частях, подвижные в четных и умеренный в центральной части. Кроме того, I, III и V части объединяются схожей ритмической организацией и общими конструктивными принципами, наиболее строгое воплощение которых приходится точно на середину цикла, в то время как четные части оформлены более свободно и их общность обуславливается многочисленными репетициями тонов.

Свою музыкальную систему Гольшев назвал «Zwölftondauer-Musik», что можно перевести как «музыка двенадцати тонов и длительностей»¹⁰. Метод предполагает структурирование высотного и ритмического пространства на основе единых принципов.

Исходной конструктивной единицей в данной системе выступает хроматическое двенадцатитоновое поле, или комплекс (в терминологии Гольшева и Аймерта), порядок звуков внутри которого не регламентирован. Тоны располагаются свободно, но без повторений. Нередко, впрочем, возникают исключения. Повторяемость звуков имеет при этом различную природу: удвоения, октавные дублировки, педали, репетиции, форшлаги, квазипродление звука с тембровой переокраской (в случаях, когда повторяющиеся тоны появляются у разных инструментов, в том же регистре и через тактовую черту). В большинстве случаев повторение тонов противоречит законам серийной техники как таковой, однако в целом не разрушает принципа тотальной (хроматической) двенадцатитоновости.

На всем протяжении Трио композитором пронумерованы двенадцатитоновые поля. Их количество в частях неодинаково:

I часть	25
II часть	26
III часть	26
IV часть	27
V часть	19

Двенадцатитоновые поля имеют мотивно-тематическую, гармоническую или полифоническую природу. Во II, III и IV частях они повторяются

таенную атмосферу романтического (тристановского!) «томления», и «мечтательный мир Скрябина», и «изломанные образы» нововенской школы [1, 127].

¹⁰ Предлагаемый в статье Ю. Кудряшова [1] перевод — «непрерывная двенадцатитоновая музыка», «непрерывные двенадцатитоновые комплексы» — возможен, но, как представляется, не передает характер новаций Гольшева. В названии метода, где слились слова «Тон» (тон) и «Дауер» (длительность), важна его параметрическая сущность. Композитор *сознательно* (вспомним слова Аймерта) дифференцирует высотную и ритмическую сферы и пытается найти общий закон для их организации. В этом отношении перевод Ю. Холопова в статье «Кто изобрел двенадцатитоновую технику?» [5] представляется более правильным и точным. В данной работе мы придерживаемся именно его.

точно или варьированно, функционируя, по замечанию Ю. Кудряшова, на подобие рефренного музыкального материала [1, 128].

Высотная организация у Голышева, таким образом, не складывается в серийную систему. Тем не менее, в некоторых случаях композитор оказывается весьма близок к этому принципу упорядочивания. Так, при варьировании двенадцатитоновых полей последовательность звуков, как правило, сохраняется. Например, начальный комплекс III части транспонируется на всем ее протяжении неоднократно (см. поля 2, 4, 5, 16, 17, 21, 22, 25), иногда с перестановкой сегментов, что сближает его с двенадцатитоновым рядом, трактуемым, впрочем, исключительно тематически (из-за неизменного фактурного и ритмического облика):

211 III часть, тт. 1–5

Ph 2 Pc

Violin 1 2 3 4 5 10 11

Viola 6 8 10 11 6 8

Cello 7 9 12 1 2 3 4 5

con sord.

Более значимый образец серийной упорядоченности содержится во II части, в комплексах 22 и 23. Здесь четверки экспонированного двенадцатитонового ряда имитируются не только в прямой, но и в ракоходной форме:

3 II часть, тт. 55–58

22

Vln. 55 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Vla. 8 7 6 5 1 2 3 4

Vc. 9 10 11 12 4 3 2 1 5 6 7 8

con sord.

¹¹ В примере 2 звуки пронумерованы произвольно для более наглядного представления гипотетического двенадцатитонового ряда.

Эта часть примечательна также наличием всеинтервального палиндромного ряда, появляющегося в самом начале у скрипки (тт. 1–6, см. пример 4, схему 1). Ряд имеет «клинообразную» форму вследствие упорядоченности всех интервалов по величине — от наименьшего (м. 2) к наибольшему (б. 7)¹². Показательно, что у виолончели в это же время звучит его пермутация, связанная с обратной последовательностью звуков в четырехзвучных сегментах. Производный ряд при этом складывается в симметричную структуру, в которой вторая шестерка является ракоходом первой. Симметрия распространяется не только на горизонтальный, но и на вертикальный уровень благодаря перестановке двузвучных ячеек у скрипки и виолончели¹³:

4 II часть, тт. 1–6

Violin

Viola

Cello

Vln.

Vla.

Vc.

Схема 1

Исходный и производный ряды

исходный ряд (Vln.)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

производный ряд (Vc.)

4 3 2 1 8 7 6 5 12 11 10 9

¹² Заметим, что ряд подобной конструкции в будущем составит основу многих сериальных сочинений Ноно (в том числе «Il canto sospeso»).

¹³ Более подробный анализ данного фрагмента см. в статье Ю. Кудряшова, который справедливо указывает на предвосхищение здесь структурных свойств музыкального мышления Веберна [1, 130–131].

Формирование в начальном поле II части элементов серийной организации подтверждает и тот факт, что палиндромный ряд появляется также в других комплексах, имеющих иной фактурный облик и ритмическую форму. Например, в поле 21 тот же ряд излагается в партиях скрипки и виолончели ровными шестнадцатыми, а в поле 15 ряд дан в инверсии, с перекрестной перестановкой звуков:

5

II часть, тт. 40–42, партия скрипки



Схема 2

Инверсия двенадцатитонового всеинтервального ряда



Хроматические комплексы в Трио отрегулированы не только высотно, но и ритмически. И это можно считать, пожалуй, самой главной новацией Голышева. Его двенадцатитоновые поля — это также ритмические группы, включающие различные длительности. Так, в начале I части двенадцати хроматическим звукам соответствуют двенадцать неповторяющихся ритмических длительностей:

6

I часть, тт. 1–2



Схема 3¹⁴

Ритмический ряд в соотнесении с высотами



Конечно, ритмическая техника Гольшева еще далека от сериальной практики 1950-х годов. Однако в Струнном трио показательно абсолютно новое ощущение ритма, движущегося как бы вне метра и лишеного, несмотря на предписанные размеры, всякой периодичности, регулярности.

Поля с двенадцатью неповторяющимися длительностями встречаются лишь в I, III частях и финале Трио, и их число минимально. В основном комплексы содержат менее двенадцати различных длительностей, так что разные высоты получают одинаковые ритмические значения. Таблица 1 дает представление о количестве различных длительностей внутри полей.

I часть		III часть		V часть	
№ поля	Количество различных длительностей	№ поля	Количество различных длительностей	№ поля	Количество различных длительностей
1	12	1	10	1	11
2	8	2	10	2	12
3	4	3	12	3	9
4	3	4	10	4	12
5	9	5	9	5	10
6	8	6	3	6	10
7	7	7	3	7	9
8	9	8	5	8	5
9	4	9	4	9	5
10	6	10	6	10	7
11	9	11	9	11	10
12	9	12	8	12	7
13	8	13	4	13	3
14	9	14	9	14	3
15	7	15	8	15	9
16	9	16	10	16	7
17	8	17	10	17	11
18	8	18	3	18	12

¹⁴ Ритмический ряд в схеме 3 для более наглядного представления дан в порядке возрастания длительностей.

19	8	19	4	19	12
20	8	20	4		
21	12	21	9		
22	8	22	10		
23	6	23	6		
24	12	24	6		
25	8	25	6		
		26	7		

Таблица 1. Количество различных длительностей в двенадцатитоновых комплексах I, III и V частей

Набор длительностей в каждом комплексе тоже отличен от других. Это значит, что композитор не устанавливает ряд исходных значений, которые будут затем повторяться и пермутироваться. Напротив, каждое поле демонстрирует уникальный состав ритмических величин, и высоты у Голышева не связываются с конкретными длительностями. В целом диапазон используемых значений в I части составляет 24 различные длительности, в III — 14, в V — 29. При этом в крайних частях совокупность использованных длительностей образует почти идеальные хроматические ряды (по терминологии Мессиана), так что если выписать прекомпозиционный материал, то мы получим следующую картину:

Схема 4

Ритмические величины, использованные в нечетных частях Трио, в порядке возрастания

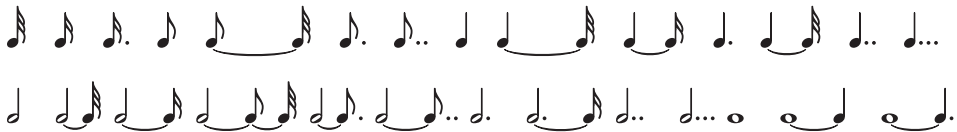
I часть



III часть



V часть



Ритмическая техника Голышева при всем этом парадоксальна: с одной стороны, она приближена к экспериментам сериалистов, с другой — имеет вполне традиционные корни. Приведем пример этой парадоксальности. Начальное поле III части экспонирует, наряду с двенадцатью различными звуковысотами, ритмический ряд, включающий десять различных длительностей и две повторяющиеся (см. пример 2). Фактура имеет привычный гомофонно-гармонический облик. Второе поле представляет собой транспозицию исходного материала, данного в регистровом обращении (мелодия помещена в басовый голос, сопровождение звучит выше) и с перестановкой мотивных ячеек. Состав ритмических величин полностью сохранен, но применен к транспонированному высотному ряду. Схожая ритмическая последовательность воспроизводится в полях 4 и 5. Внешне все выглядит как традиционное секвенционное преобразование, однако в действительности возникает полифония параметров: на ритмический ряд как бы накладывается «сетка» высот, которые циркулируют в каждом поле, в то время как ритм остается неизменным:

Схема 5 Полифония параметров в III части Струнного трио Е. Голышева

Соответствие высот и длительностей в поле 1



Соответствие высот и длительностей в поле 2



Соответствие высот и длительностей в поле 4



Соответствие высот и длительностей в поле 5



В Трио также можно обнаружить ритмические прогрессии, характерные в будущем для Мессиаана. Например, в I части последовательность длительностей в двенадцатитоновых полях 3 и 4 (тт. 5–8), где голоса у всех инструментов движутся моноритмично, основана на поэтапном уменьшении ритмических величин на одну восьмую. Предпоследняя длительность в поле 4 сокращена на одну шестнадцатую, после чего прогрессия завершается. Интересно, что в поле 5 начинается обратный процесс — увеличения длительностей, выдержанный, впрочем, не столь последовательно, как в только что рассмотренном случае.

7 I часть, тт. 5–10

Violin

Viola

Cello

Схема 6

Прогрессия длительностей

поля 3 и 4

поле 5



В целом концепция «комплексов двенадцати высот и длительностей» Голышева обнаруживает несомненную близость с первыми послевоенными опытами европейских композиторов, находящихся в поисках единого алгоритма для упорядочивания различных параметров. Идеи раннего сериализма, как известно, нашли воплощение во *Втором ритмическом этюде* Оливье Мессиана, озаглавленном «*Лад длительностей и интенсивностей*» (1949), и в *Сонате для двух фортепиано* Карела Гуйвартса (1950–1951). Оба сочинения, не являющиеся сериальными в строгом смысле этого слова, оказали огромное влияние на лидеров европейского авангарда Булеза и Штокхаузена, в частности на их знаменитые пьесы «*Структуры 1а*» и «*Перекрестная игра*», ставшие иконами сериализма. Попробуем вкратце сопоставить методы Мессиана и Гуйвартса с техникой Голышева.

В этюде «*Лад длительностей и интенсивностей*» Мессиана звуковысотная структура представлена как *лад* из 36 звуков, разбитый на три подразделения. Каждое подразделение включает 12 звуков, размещенных в определенных октавах, и основывается на хроматическом ряде длительностей, измеряемых различными единицами — тридцатьвторой (подразделение I), шестнадцатой (подразделение II) и восьмой (подразделение III). Учитывая, что в подразделениях имеются общие длительности, всего в пьесе представлено 24 различных ритмических значения. Каждая высота связывается с конкретной длительностью, динамикой, артикуляцией и октавным положением, благодаря чему можно атрибутировать одноименные звуки. Очередность тонов внутри подразделений не установлена, звуки следуют свободно и нередко повторяются.

Схема 7

О. Мессиан. «Лад длительностей и интенсивностей».
Прекомпозиционная система

The image shows a musical score for three staves, labeled I, II, and III. Each staff contains a sequence of notes with various dynamic markings and articulation symbols. Staff I starts with a piano (*ppp*) dynamic and includes markings like *ff*, *f*, *mf*, *ff*, *f*, *mf*, *ff*, *pp*, *ff*, and *p*. Staff II begins with a fortissimo (*sf*) dynamic and includes markings such as *ff*, *mf*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *p*, *p*, *f*, *f*, *f*, and *f*. Staff III starts with *ff* and includes markings like *ff*, *mf*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, *ff*, *ff*, *ff*, and *ff*. There are also articulation marks like accents and slurs throughout the score.

Несмотря на очевидную новизну музыкального мышления, старое и новое находятся у Мессиана в неразрывной связи. Так, его высотная система, вопреки наличию прекомпозиционных двенадцатитоновых рядов, является по своей сути модальной. В этом отношении показательно, что звуки в каждом ряду движутся в однонаправленном порядке, что более типично для гаммообразных ладовых звукорядов, чем для высотных серий, развертывающихся графически достаточно разнообразно; подразделения дифференцированы по регистровым зонам, наподобие того, как церковные лады связывались с конкретным регистровым диапазоном; наконец, высотная система не транспонируется. Новизна мессиановской пьесы связана с прекомпозиционным материалом¹⁵, объединяющим четыре параметра, а также с непрерывно развертывающейся пуантилистической тканью, в то же время ее форма — контрапунктическое соединение трех «голосов», движущихся в различных ритмических измерениях, — отчетливо напоминает о средневековом мотете.

Организация высотного пространства во II части Сонаты Гуйвартса обнаруживает большее сходство с методом Гольшева. Высотная система у бельгийского композитора регулируется двумя комплементарными гептахордами, имеющими два общих тона — *a* и *es* (схема 8). Строгая серийная последовательность звуков внутри гептахордов отсутствует, тоны появляются в любом порядке. На протяжении части гептахорды последовательно чередуются. При повторении регистровое положение всех звуков, за исключением тонов *a* и *es*, постоянно варьируется, приводя через циклическую ротацию к сужению общего диапазона звучания. В целом высотная

¹⁵ Пожалуй, именно это и обеспечило такой широкий резонанс пьесы. Как известно, у сериалистов категория материала являлась одной из важнейших.

система функционирует подобно двенадцатитоновым полям Гольшева, образуя непрерывную последовательную цепь четырнадцатитоновых блоков:

Схема 8

К. Гуйвартс. Соната для двух фортепиано, II часть
Основа высотной системы — гептахорды



8

К. Гуйвартс. Соната для двух фортепиано, II часть, тт. 1–4

Ритмическая сфера у Гуйвартса в то же время базируется на абсолютно иных принципах, нежели комплексы длительностей Гольшева и Мессиана. Гуйвартс трактует длительность как временной интервал, регулирующий вступление звуков, и суммирует продолжительность ноты с паузой (паузами). Благодаря этому его музыкальная ткань, в отличие от перманентной текстуры Мессиана, приобретает дискретные свойства, и кроме того, появляется возможность упорядочить само «молчащее» пространство.

Четыре параметра — высоту, длительность, интенсивность и артикуляцию — Гуйвартс организует посредством эксклюзивного приема, который он назвал синтетическим числом. Последнее служит предельным показателем для суммы значений всех параметров¹⁶. Синтетическим числом Сонаты является число 7.

Хотя во II части отсутствуют серийные ряды, сама работа с параметрами осуществляется более системно и планомерно, чем у Мессиана и Гольшева. Но что более важно — Гуйвартс предлагает технику, которая помогает

¹⁶ Более подробно об этом см.: [3, 103–109].

обеспечить единство материала и композиционной структуры¹⁷, что станет одним из ключевых положений сериализма.

Как явствует из этого довольно беглого обзора, техника Гольшева разными своими сторонами соприкасается с разработками послевоенного времени. Высотная система Струнного трио имеет точки соприкосновения с тотальной хроматикой Гуйвартса. Концепцию обоих композиторов, хоть и с большой долей условности, можно назвать вертикально-гармонической. Распределение звукового материала в комплексные (блочные) структуры противостоит мессиановскому принципу, линейному в своей основе. Что касается ритмической сферы, то тут, напротив, Гольшев удивительным образом предвосхищает находки Мессиаана. И даже более того — из анализа отдельных фрагментов ясно, что в своих поисках он оказывается порой ближе к сериальной идее, чем Мессиаан с его модальной практикой. Однако Гольшеву недостает последовательности в соблюдении структурных принципов.

Сравнение показывает, что во всех случаях сериальная идея находится еще на стадии разработки. Прекомпозиционный материал ни в одном из сочинений не трактуется серийно. Однако везде обнаруживается сознательная автономизация отдельных структурных слоев (параметров) и попытка их упорядочить. Мессиаан при этом отталкивается от модальности, Гуйвартс обращается к числу. Гольшев же исходит из двенадцатитоновой тотальности, пытаясь найти ей соответствие в ритмической сфере. Конечно, его принципы далеки от ортодоксальных формулировок. И все же в своих смелых экспериментах Гольшев почти на четверть века предвосхитил структурное мышление, потрясшее основы искусства и изменившее ход музыкальной истории, а потому его с полным правом можно считать предтечей сериализма.

¹⁷ Не вдаваясь в подробности, отметим лишь, что крестообразная форма Сонаты выступает результатом определенных технических процедур.

Использованная литература

1. *Кудряшов Ю.* Портрет художника и композитора Ефима Голышева // Эволюционные процессы музыкального мышления / ЛГИТМИК им. Н. К. Черкасова. Л., 1986. С. 119–140.
2. *Окунева Е.* Анализ серийной и сериальной музыки: уч. пособие для студентов муз. вузов / Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2012. 212 с.
3. *Окунева Е.* Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке: учеб. пособие по курсу «Теория современной композиции» для студентов муз. вузов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 124 с.
4. *Польдяева Е.* Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии. М.: Русский путь, 2008. 292 с.
5. *Холопов Ю.* Кто изобрел двенадцатитоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 34–58.
6. *Eimert H.* Atonale Musiklehre. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1924. 36 S.
7. *Eimert H.* Zum Kapitel: „Atonale Musik“ // Die Musik. Jg. 16. Heft 12 (September 1924). S. 899–904.
8. *Eimert H.* Offener Brief // Die Musik. Jg. 17. Heft 6 (1925). S. 478.
9. *Eimert H.* Grundlagen der musikalischen Reihentechnik. Wien: Universal Edition, 1964. 174 S.
10. *Hauer J. M.* Offener Brief // Die Musik. 1924. Jg. 17. Heft 2. S. 157.
11. *Gojowy D.* Jefim Golyscheff — der unbequeme Vorläufer // Melos. 1975. No. 3. S. 188–193.
12. *Gojowy D.* Frühe Zwölftonmusik in Russland (1912–1915) // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1990. Jg. 32. Heft 1. S. 19–24.
13. *Ockman J.* Reinventing Efim Golyscheff: Lives of a Minor Modernist // Assemblage. 1990. No. 11. P. 70–106.
14. *Oesch H.* Pioniere der Zwölftontechnik // Basler Studien zur Musikgeschichte. B. I. Bern: Francke Verlag, 1975. S. 273–304.
15. *Roberts P.* Efim Golyshev (1897–1970) // Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook / ed. by Larry Sitsky. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. P. 173–176.

Амрахова А. Современная музыкальная культура в поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. 302 с.

Это собрание бесед с двенадцатью известными современными российскими композиторами и двумя музыковедами позиционируется автором не столько как результат объединения под одной обложкой разрозненных диалогов, выполненных в разное время при разных обстоятельствах (в том числе по заданиям разных редакций), сколько как целостный исследовательский проект, интеллектуальным стержнем которого выступает «когнитивная установка на выявление смыслополагающих закономерностей “способа думать”» и, как следствие, способов говорить о музыке и писать ее. В этом отношении новая книга продолжает предыдущую масштабную работу того же автора «Современная культура — поиск смысла», выпущенную издательством «Композитор» в 2009 году.

Отсюда следует, что собственно диалоги, с точки зрения автора, — не более чем исходный материал для анализа с использованием методологического аппарата современной когнитивистики. Что касается обычного читателя, интересующегося современной музыкой, то ему они, скорее всего, покажутся вполне самодостаточными.

Основной текст книги делится на две неравные по объему части. Первая — цикл из одиннадцати интервью, озаглавленный «Творческие портреты»; в качестве интервьюируемых выступают композиторы преимущественно среднего поколения, представляющие широкий спектр стилевых ориентаций, — Ефрем Подгайц, Сергей Загний, Кирилл Уманский, Михаил Броннер, Владимир Николаев, Михаил Коллонтай, Александр Раскатов, Александр Вустин, Александр Кнайфель, Дмитрий Курляндский и Сергей Жуков. Вторая часть — триптих «Бесед о современной культуре» с музыковедами Валерией Ценовой (разговор состоялся в 2000 году), Михаилом Сапоновым и композитором Владимиром Тарнопольским. Все диалоги структурированы по-разному и во всех, благодаря мастерству автора-интервьюера, умело направляющего беседу, поддерживается высокий интеллектуальный уровень; собеседники, судя по всему, с достаточной полнотой, и при этом почти никогда не отвлекаясь на обсуждение незначительных деталей, высказываются о самых существенных аспектах своего творчества и о своих взглядах на современную музыку, искусство, культуру, общество. В результате вырисовываются чрезвычайно выразительные, подчеркнута индивидуализированные портреты героев, чьи рассуждения подчас явно выходят за рамки их профессиональной компетентности, но это только оживляет картину, добавляя ей достоверности.

Нет смысла характеризовать здесь отдельные диалоги с точки зрения степени информативности или содержательности. Читатель оценит каждый из них соответственно своим предпочтениям и, возможно, найдет некоторые из бесед относительно менее интересными, те или иные ответы — не вполне убедительными. Констатируем только, что, судя по собранным в книге

текстам, сообщество академических композиторов в России сохраняет активность и энтузиазм, при этом полностью осознавая тот факт, что данная область деятельности в силу ряда обстоятельств оказалась ныне вытеснена на далекую периферию культурной жизни.

Упомянутый в авторском предисловии исследовательский аспект не сконцентрирован в каком-либо одном разделе книги, а скорее рассредоточен по ее тексту. Он выразился, в частности, в сжатых авторских комментариях, предваряющих отдельные диалоги. С другой стороны, автор, похоже, стремится вовлечь в свою исследовательскую программу читателя, хотя бы поверхностно знакомого с творчеством персонажей книги, побуждая его к выявлению связей между способом их высказывания и тем, как особенности индивидуального менталитета каждого из них, запечатленные в ответах на вопросы интервьюера, воплощаются в их творческой продукции. Это, по видимому, и есть то, что подразумевается под когнитивным подходом. Расширению исследовательского кругозора читателей могут служить авторские замечания, сделанные по ходу тех или иных разговоров, часто с отсылками к солидным научным трудам.

Иллюстрацией собственного исследовательского подхода А. А. Амраховой служит вынесенная в приложение своеобразная фантазия на тему одночастной, существующей в двух авторских версиях симфонии Фараджа Караева *Tristessa*. Эта фантазия или, если угодно, эссе, озаглавленное *Tristessa III*, представляет собой литературный текст, сочетающий разнородные элементы (включая отрывки из более ранней статьи автора об особенностях творческого метода Караева и афоризмы самого Караева) и зафиксированный на бумаге по модели караевской партитуры; задача его чтения и понимания несколько облегчается благодаря разъясняющим примечаниям, но все равно остается весьма сложной. Квази-герменевтические опыты аналогичного рода имелись и в первом из осуществленных А. А. Амраховой собраний диалогов о новейшей музыке. Познавательная ценность таких приложений, на мой взгляд, не очевидна (так, читатель не узнает, откуда взялось название *Tristessa*, явно производное от французского *tristesse*, испанского *tristeza* и итальянского *tristezza* — «печаль», — но почему-то отличающееся от них по написанию; можно предполагать, что источником заглавия послужил одноименный роман Джека Керуака, опубликованный в 1960 году и вышедший в русском переводе, но у А. А. Амраховой на этот счет ничего не сказано); с другой стороны, они вполне приемлемы в качестве необязательных, но не лишенных привлекательности «вишенки на торте». Так или иначе, изобретательно выстроенные, умно и живо проведенные беседы с мэтрами, составляющие основной корпус рецензируемой книги, обладают бесспорной ценностью и дают богатую пищу для размышлений о путях самоопределения и самоутверждения новейшей серьезной музыки в не слишком благоприятном для нее современном культурном контексте.

Левон Акопян

*Доктор искусствоведения, заведующий Отделом
современных проблем музыкального искусства
Государственного института искусствознания*

ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА КИРИЛЛИНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада в ГИИ искусствознания. Автор книг: «Гендель» (серия ЖЗЛ, 2017), «Бетховен» (серия ЖЗЛ, 2015), «Бетховен: жизнь и творчество» (2 тома, 2009), «Реформаторские оперы Глюка» (2006), «Классический стиль в музыке XVIII—начала XIX в.» (3 части, 1996–2007). Ред.-сост. и соавтор книги «Италия—Россия: четыре века музыки» (2017); ред. и соавтор издания «Бетховен. Письма: в 4 томах» (2011–2016; издание основано на собрании Н. Л. Фишмана 1970–1986 г.).

LARISSA V. KIRILLINA

Doctor of Fine Arts; Full Professor of the Department of Western music history of Moscow Tchaikovsky Conservatory; leading researcher of the Classical Western Art Department of the State Institute for Art Studies in Moscow. Author of books: “Handel” (a biography, 2017), “Beethoven” (a biography, 2015), “Beethoven: Life and Works” (2 vols., 2009), “Gluck’s Reform Operas” (2006), “The Classical Style in the Music of the 18th—early 19th Centuries” (3 parts, 1996–2007). Editor and contributor of the book “Italy—Russia: Four Centuries of Music” (2017); editor and collaborator of the new Russian edition (2011–2016) of Beethoven’s letters based on the collection of N. L. Fishman (1970–1986).

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

Окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1996), аспирантуру Московской консерватории (1999; класс проф. М. А. Сапонова). Кандидат искусствоведения (1999). Преподавал в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории, Бернском университете. Занимался научной работой в Институте немецкой музыкальной культуры в Восточной Европе (Бонн), Венском университете, Институте исторических исследований стран восточной и центральной Европы им. Гердера (Марбург). Лауреат государственной премии земли Баден-Вюртемберг за заслуги в сохранении и поддержке культурного наследия нем-

цев из России (2012). Автор десяти монографий и научный редактор нотных изданий произведений немецких композиторов.

DENIS G. LOMTEV

Graduate (1991–1996) and postgraduate education (1996–1999; class of Full Prof. M. A. Saponov) at Moscow Tchaikovsky Conservatory. Ph. D. in Art Studies (1999). Teaching at the Academic College of Moscow Tchaikovsky Conservatory and at the University of Bern. Scientific Assistant at the Institute for German Music Culture in Eastern Europe (Bonn), University of Vienna, Herder Institute for Historical Research on East Central Europe (Marburg). The laureate of the prize in recognition of contributions to the preservation and promotion of cultural heritage of the Germans from Russia (Baden-Württemberg, 2012). He is the author of 10 books and scientific editor of printed music by German composers.

ВЛАСОВА ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Сфера профессиональных интересов связана с русской музыкой XX века. Автор и составитель изданий «Союз композиторов России. 40 лет» (2000, соавт. с Д. Г. Дараган), «Р. К. Шедрин» (2006), «Р. Шедрин. Материалы к творческой биографии» (2007), «Наследие», вып. 1 (2009, соавт. с Е. Г. Сорокиной), «1948 год в советской музыке» (2010), «Наследие: XVIII–XIX век», вып. 2 (2013, соавт. с П. Е. Вайдман), «XX век. Музыка войны и мира» (2015, соавт. с К. В. Зенкиным, М. А. Карачевской), «С. С. Прокофьев. К 125-летию со дня рождения: письма, документы, статьи, воспоминания» (2016), около 80 статей в русской и зарубежной прессе.

EKATERINA S. VLASOVA

Ph. D. in Art Studies, Full Professor (Russian Music History Subdepartment of Moscow State Tchaikovsky Conservatory). Area of scientific interests — Russian music of the 20th century. Author and originator of several publications: “Russian Composers’ Union. The 40th Anniversary” (2000, together with D. G. Daragan), “R. K. Shchedrin” (2006), “R. Shchedrin. Materials on His Artistic Career” (2007), “Heritage”, vol. 1 (2009, together with E. G. Sorokina), “The Year 1948 in Soviet Music” (2010), “Heritage: 18th–19th Centuries”, vol. 2 (together with P. E. Vajdman), “The 20th Century. Music of War and Peace” (2015, together with K. V. Zenkin, M. A. Karachevskaya), “S. S. Prokofiev. On the Occasion of the 125th Anniversary of Birth: Letters, Documents, Articles, Memoirs” (2016); over 80 papers in Russian and foreign periodicals.

МОСКВА ЮЛИЯ ВИКТОРОВНА

Окончила теоретико-композиторский факультет (1990) и аспирантуру (1993) Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Обучалась в Греко-латинском кабинете Ю. А. Шичалина (1990–1993, диплом преподавателя латыни), в Колледже католической теологии имени св. Фомы Аквинского в Москве (1991–1992). Стажировалась в Академии католической теологии в Варшаве (1992). Кандидатская диссертация: «Антифонарий № 1553/V из библиотеки Львовского университета в свете певческих и рукописных традиций европейского Средневековья» (1995, научные руководители — проф. Е. Пикублик [Польша] и доц. Т. Б. Баранова); докторская — «Модальность григорианского хора на примере мессы францисканской традиции» (2007). Преподавала в Высшей католической духовной семинарии «Мария — Царица апостолов» в Москве (история церковной музыки), в Московском физико-техническом институте (музыка в истории культуры). С 1996 года преподает в Московской консерватории (анализ музыкальных форм, гармония, полифония, григорианское пение), профессор кафедры теории музыки. Область научных интересов — медиевистика, литургическая монодия, григорианское пение, ранняя полифония. Автор около 80 научных работ.

JULIA V. MOSKVA

Graduated from the Music Theory and Composition Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory (1990), then completed her postgraduate course there (1993). She studied Latin at Shichalin's Museum Graeco-Latinum (1990–1993) and got a diploma of Latin teacher. She studied also at Thomas Aquinas College of Catholic Theology in Moscow (1991–1992) and at the University of Catholic Theology in Warsaw (1992). Ph. D. thesis: "The Antiphonary № 1553/V from the Bibliothec of Lviv University in Chant and Manuscript Traditions of the European Middle Ages" (1995, scientific advisor — Full Prof. J. Pikulik (Poland) and Full Prof. T. B. Baranova. Doctor of Fine Arts, thesis: "Modality of the Gregorian Chant on the Base of the Mass of the Franciscan Tradition" (2007). Julia Moskva taught at High Catholic Seminary "Mary Queen of Apostles" in Moscow (history of liturgical music), at Moscow Institute of Physics and Technology (music in the history of culture). Since 1996 to the present she has been teaching at Moscow Tchaikovsky Conservatory (music analysis, harmony, polyphony, Gregorian chant); Full Professor of the Music Theory Subdepartment. Specializes in the early music, liturgical monody, Gregorian chant, early polyphony. The author of about 80 published scientific works.

КАРАСЕВА МАРИНА ВАЛЕРИЕВНА

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, советник ректора. Член Союза композиторов России. Ученый-стипендиат программы Фулбрайта (США). Автор методики слухового освоения современной музыки, в том числе учебника «Современное сольфеджио» и монографии «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха», а также методических пособий, программ и статей о развитии музыкального слуха, творческой активности и интонационно-лингвистической чувствительности. Ведет авторские курсы «Социальная психология музыки» в Московском государственном университете (факультет психологии) и «Социология музыки» в Высшей школе экономики (факультет социологии). Создатель психологического тренинга для музыкантов «Артистическое само моделирование». Выступает с докладами на международных музыкальных и психологических конгрессах. Проводит семинары и мастер-классы по развитию музыкального слуха в разных городах России, в Европе, США, Китае, Японии. Является сооснователем и куратором социальной сети для музыкантов *Splayn* (splayn.com) со стороны Московской консерватории.

MARINA V. KARASEVA

Honored Art Worker of the Russian Federation, Full Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory; Advisor to Rector. Member of Russian Composers' Union. Senior Fulbright Scholar. Graduated from Moscow Conservatory (1982). Ph. D. thesis: "Theoretical Problems of Contemporary Ear Training" (scientific advisor — Full Prof. Yu. N. Kholopov). Doctor of Fine Arts; thesis: "Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training" (2000). Dr. Karaseva's scientific activity is mainly concentrated on intensive methods of contemporary ear training and music psychotechnology. She is the author of academic courses on social psychology of music, music in advertising (Moscow State University), and music sociology (Higher School of Economics). Karaseva has written many books and papers on ear training, including the three-volume "Modern Solfeggio" (1996), which is the first integrated how-to course focusing on practical study of the modern language of music, and a monograph entitled "Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training" (1999, 3rd ed. — 2009) — a complex methodological investigation into the field of practical music cognition. Dr. Karaseva delivers her own psychological training seminars and master classes in Russia and abroad. Co-founder and curator of the social net for musicians *Splayn* (splayn.com). See also Dr. Karaseva's website: <http://mosconsv.ru/en/person.aspx?id=8816>.

АГАРОНЯН КРИСТИНА РОБЕРТОВНА

Родилась в 1994 году в Ростове-на-Дону. В 2014 году с отличием окончила Иркутский областной музыкальный колледж им. Ф. Шопена (отделение теории музыки, классы И. О. Цахер, Я. Л. Юденковой). В настоящее время — студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (руководитель дипломной работы — доцент Р. А. Насонов). Лауреат (III место) конкурса курсовых работ студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории (2017).

KRISTINA R. AGARONIAN

Born in 1994 in Rostov-on-Don. In 2014 graduated from the Chopin Irkutsk Regional Musical College (Department of Music Theory, under supervision of I. O. Zacher, Ya. L. Yudenkova). At the moment — fourth-year student of the Music History and Theory Department of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (scientific advisor of Diploma thesis — Assoc. Prof. R. A. Nasonov). Third price entry in the Competition of term papers for the students of the Music History and Theory Department of Moscow Conservatory (2017).

ЗВЕРЕВА СВЕТЛАНА ГЕОРГИЕВНА

Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва). Родилась в Смоленске, окончила Ленинградскую консерваторию (теоретико-композиторский факультет) и аспирантуру ГИИ, где работает с 1987 года. Специализируется в области русской хоровой музыки (XV — первая половина XVII в., конец XIX — XX в., включая музыку Русского зарубежья). Автор монографии «Александр Кастаньский: идеи, творчество, судьба» (М., 1999); расширенный вариант: «Alexander Kastalsky: His Life and Music» (Ashgate Publishing, 2003). Основатель и один из редакторов-составителей книжной серии «Русская духовная музыка в документах и материалах» (выходит с 1998 по настоящее время). Редактор-составитель сборника «Русское зарубежье: музыка и православие» (М., 2013) и статей в «Православной энциклопедии», словаре «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», «Истории русской музыки» и др. Преподает русский язык и вокальный репертуар певцам-аспирантам в Королевской консерватории Глазго (Royal Conservatoire of Scotland). Один из руководителей хора «Russkaya Cappella» (Глазго). www.russkayacappella.org.

SVETLANA G. ZVEREVA

Senior Research Fellow at the State Institute for Art Studies, Moscow. She was born in Smolensk, graduated from St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory (the Department of Music Theory and Composition), and then completed post-grad-

uate course at the State Institute for Art Studies, where she has worked since 1987. She is a specialist in Russian choir music (from the 15th to the first half of the 17th century, and of the late 19th and 20th centuries, including that of the Russian diasporas). She has published a monograph on Alexander Kastalsky in Russian (1998) and English (Ashgate, 2003). She is the founder and one of the editors of the multi-volume series “Russian Sacred Music in Documents and Materials” (1998 to the present). She also compiled and edited the symposium “The Russia Abroad: Music and Russian Orthodoxy” (2013), and has contributed articles to “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, “Pravoslavnaya entsiklopediya” (“Orthodox encyclopedia”), “Istoriya russkogo iskusstva” (“History of Russian Art”), etc. She teaches Russian and vocal repertoire to graduate students of singing at the Royal Conservatoire of Scotland and is joint musical director of Russkaya Cappella (Glasgow). www.russkayacappella.org.

ОКУНЕВА ЕКАТЕРИНА ГУРЬЕВНА

Доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова, с 2011 года возглавляет кафедру. В 2006 году защитила кандидатскую диссертацию в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Е. Окунева — лауреат I всероссийского конкурса «Наука о музыке. Слово молодых ученых» (Казань, 2004), автор монографии «Эволюция стиля Эрkki Салменхаары в контексте европейской музыки второй половины XX века» (2011), учебных пособий «Анализ серийной и сериальной музыки» (2012), «Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке» (2014). Регулярно участвует во всероссийских и международных конференциях. Область научных интересов связана с европейским музыкальным авангардом 1950–60-х годов, современными техниками композиции, скандинавской и финской музыкой XX века.

EKATERINA G. OKUNEVA

Associate Professor and Head of the Department of Music Theory and Composition at Petrozavodsk State Glazunov Academy of Music. In 2006 received a Ph. D. degree in musicology at Moscow State Tchaikovsky Conservatory. E. Okuneva is the winner of the first All-Russian competition “Musical science. The Word of Young Scientists” (Kazan, 2004). Her recent publications include a monograph “Evolution of Style of Erkki Salmenhaara in the Context of the European Music of Second Half of the 20th Century” (2011) and manuals “Analysis of Serial and Integral Serial Music” (2012), “Organizational Principles of Rhythmic Structures in Serial Music” (2014). Ekaterina Okuneva has been an active participant at many international conferences. Her research interests are focused on the European musical avant-garde of 1950–60th years, modern compositional techniques, Scandinavian and Finnish music of the 20th century.

УКАЗАТЕЛЬ ПУБЛИКАЦИЙ

В ЖУРНАЛЕ

«НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»

ЗА 2017 ГОД

- Агаронян К.* Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика. 2017. № 4. С. 148–177.
- Акопян Л.* Рецензия на книгу: *Амрахова А.* Современная музыкальная культура в поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. 302 с. 2017. № 4. С. 216–217.
- Барсова И.* Вариации на тему «Вокруг Моцарта» (Эдисон Денисов). 2017. № 1. С. 66–87.
- Векслер Ю.* К истории российских публикаций Альбана Берга. 2017. № 1. С. 112–123.
- Виноградова А., Лебедева-Емелина А.* Хоровые сочинения М. П. Мусоргского: обзор и контексты. 2017. № 2. С. 140–169.
- Власова Е.* Н. Я. Мясковский в переписке с Б. В. Асафьевым. 2017. № 4. С. 92–107.
- Зверева С.* Духовная музыка в СССР и в русском зарубежье в двадцатые и тридцатые годы. 2017. № 4. С. 178–199.
- Зенкин К.* «Русский менталитет таков, что авторитет для него — ключевая позиция». 2017. № 1. С. 8–17
- Иглицкий М.* Техника «привилегированных серий» Александра Чугаева. 2017. № 1. С. 124–150.
- Игнатъева Н., Насонов Р.* «Божественный Киприан» против «Нового Пифагора» и другие «химеры» второй практики. 2017. № 3. С. 8–52.
- Карасева М.* Новые методические возможности использования современных электронных устройств на занятиях по музыкально-теоретическим предметам. 2017. № 4. С. 123–147.
- Князева Ж.* Неизвестное письмо Игоря Стравинского Жаку Гандшину. 2017. № 1. С. 54–65.
- Кириллина Л.* К истории первого исполнения «Орфея» Монтеверди в России. 2017. № 4. С. 8–51.
- Куликов И.* Учение о гармонии Иоганна Липпия. 2017. № 2. С. 56–67.
- Ломтев Д.* Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских. 2017. № 4. С. 52–91.
- Макина А.* Хоровая музыка пермских композиторов второй половины XX — начала XXI века. 2017. № 2. С. 170–181.

- Монтеверди Дж. Ч. Разъяснение письма, напечатанного в его Пятой книге мадригалов. Перевод и комментарий Надежды Игнатьевой и Романа Насонова. 2017. № 3. С. 53–65.
- Москва Ю. Григорианская семиология как инструмент модальной идентификации ранней и ренессансной полифонии. 2017. № 4. С. 108–121.
- Насонов Р., Насонова М. Блаженная Дева и Небесный Иерусалим (О вероисповедном замысле Вечерни Монтеверди). 2017. № 2. С. 68–139.
- Никифоров С. Спор о французских речитативах (из переписки Г. Ф. Телемана и К. Г. Грауна). 2017. № 1. С. 88–111.
- Окунева Е. Струнное трио Ефима Голышева в контексте идей раннего сериализма. 2017. № 4. С. 200–215.
- Пасынкова С. «Селена» Алексея Сысоева: к проблеме соотношения *ratio* и *sensus*. 2017. № 3. С. 160–181.
- Плутарх О музыке. Перевод и комментарии Вячеслава Цыпина. Предисловие Сергея Лебедева. 2017. № 2. С. 8–55.
- Рыжкова Н. «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка в интерпретации Габриеля Форе. 2017. № 3. С. 116–159.
- Сергеев М. «Он оставляет по себе добрую память, не оскорбив ничего слуха»: петербургский фортепианный мастер К. Вирт. 2017. № 1. С. 18–33.
- Сундукова Л. Орден Золотого руна: музыка и церемониал (1431–1559). 2017. № 3. С. 66–77.
- Теплова А. О феномене сиротства в русском фольклоре на примере свадебных песен и причитаний. 2017. № 3. С. 94–115.
- Устюгова А. Конструктивные особенности средневековых головок гудка по материалам археологических раскопок на Северо-Западе России (1954–2004). 2017. № 1. С. 164–181.
- Филимонов К. О специфике частных музыкальных учебных заведений дореволюционной России. 2017. № 1. С. 34–53.
- Цареградская Т. Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения. 2017. № 3. С. 78–93.
- Чугаев А. Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту. 2017. № 1. С. 151–163.

ARTICLE INDEX (2017, ISSUES 1–4)

- Agaronian K.* The Sacrifice of Isaac in the Music of Britten and Stravinsky: Hidden Rivalry and Creative Polemics . 2017. № 4. P. 148–177.
- Akopian L.* Book review: *Amrakhova A.* Modern Musical Culture in Search of Self-Determination. Moscow: Kompositor, 2017. 302 p. 2017. № 4. P. 216–217.
- Barsova I.* Variations on a Theme “Around Mozart” (Edison Denisov). 2017. № 1. P. 66–87.
- Chugaev A.* Finding Privileged Tone Rows Based on Given Segment. 2017. № 1. P. 151–163.
- Filimonov K.* On the Specifics of Private Music Schools in Pre-Revolutionary Russia. 2017. № 1. P. 34–53.
- Ighnatieva N., Nassonov R.* Il Divino Cipriano vs. Il Pitagora Nuovo and Other “Chimeras” of Seconda Pratica. 2017. № 3. P. 8–52.
- Iglitckii M.* Alexander Chugaev’s “Privileged Tone Rows” Technique. 2017. № 1. P. 124–150.
- Karaseva M.* Innovative Methodological Ways of Using Modern Electronic Devices for the Purpose of Ear Training and Music Fundamentals. 2017. № 4. P. 122–147.
- Kirillina L.* Notes on the History of the First Russian Performance of Monteverdi’s “Orfeo”. 2017. № 4. P. 8–51.
- Kniazeva J.* Unknown Letter from Igor Stravinsky to Jacques Handschin. 2017. № 1. P. 54–65.
- Kulikov I.* Johannes Lippius’ Harmonic Theory. 2017. № 2. P. 56–67.
- Lomtev D.* Gottfried Heinrich Stölzel’s Sacred Cantatas in the Music Collection of the Dukes of Saxe-Gotha-Altenburg. 2017. № 4. P. 52–91.
- Makina A.* Choral Music of the Perm Composers of the Second Half of 20th—the Beginning of the 21st Centuries. 2017. № 2. P. 170–181.
- Monteverdi G. C.* Declaration Based on the Letter Printed in His Fifth Book of Madrigals. Translation and Commentary by Nadya Ighnatieva and Roman Nassonov. 2017. № 3. P. 53–65.
- Moskva J.* Gregorian Semiology as a Method of Modal Identification in Early and Renaissance Polyphony. 2017. № 4. P. 108–121.
- Nassonov R., Nassonova M.* Beata Vergine and Heavenly Jerusalem (On the Belief System in the Monteverdi’s Vespro). 2017. № 2. P. 68–139.
- Nikoforov S.* The Dispute about French Recitatives (from the Letters of G. Ph. Telemann and C. H. Graun). 2017. № 1. P. 88–111.
- Okuneva E.* String Trio of Yefim Golyshev in the Context of the Ideas of Early Integral Serialism. 2017. № 4. P. 200–215.

- Pasynkova S.* Aleksey Sysoev's Selene: to the Problem of Correlation of Ratio и Sensus. 2017. №3. P. 160–181.
- Plutarch* On Music. Translation and commentary by Vyacheslav Tsypin. Introduction by Sergey Lebedev. 2017. №2. P. 8–55.
- Ryzhkova N.* Pelléas and Mélisande by M. Maeterlinck in the Interpretation of Gabriel Fauré. 2017. №3. P. 116–159.
- Sergeev M.* “He Leaves a Good Memory about Himself, without Offending Anyone's Hearing”: St. Petersburg Piano Maker C. Wirth. 2017. №1. P. 18–33.
- Sundukova L.* Order of the Golden Fleece: Music and Ceremonial (1431–1559). 2017. №3. P. 66–77.
- Teplova A.* The Phenomenon of Orphanhood in Russian Folklore on the Example of Wedding Songs and Laments. 2017. №3. P. 94–115.
- Tsaregradskaya T.* Musical Gesture as a Means of Composition: Some Observations. 2017. №3. P. 78–93.
- Ustugova A.* Heads of the Medieval Fiddles from Archaeological Excavations in the North-West of Russia (1954–2004) and Their Design Features. 2017. №1. P. 164–181.
- Veksler Yu.* The History of Russian Publications by Alban Berg. 2017. №1. P. 112–123.
- Vlasova E.* N. Ya. Myaskovsky as He is Portrayed in His Correspondence with B. V. Asafiev. 2017. №4. P. 92–107.
- Vinogradova A., Lebedeva-Emelina A.* Choral Compositions of Modest Mussorgsky: Overview and Contexts. 2017. №2. P. 140–169.
- Zenkin K.* “Russian Mentality is Characterized by the Fact that Authoritative Opinion Occupies a Key Position”. 2017. №1. P. 8–17.
- Zvereva S.* Sacred Music in the USSR and the Russia Abroad in the 1920s and 1930s. 2017. №4. P. 178–199.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п.л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: *journal@mosconsrv.ru*). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.tft).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

ОФОРМЛЕНИЕ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .tft). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами!
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.

- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2,
Второй фортепианный концерт op. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.
- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

Порядок рассмотрения и опубликования статей

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz_4.jpg).

EXECUTION OF THE MANUSCRIPTS

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indentation is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)
(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

THE SEQUENCE OF CONSIDERING AND PUBLISHING OF THE PAPERS

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.

