

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 27
2021



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 27

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 27

Екатеринбург 2021

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия)

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

Подписной индекс журнала: ВНО18387, ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС»

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org

Интернет-сайт журнала: nvus.ru

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 27

Yekaterinburg 2021

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor
Elena E. POLOTSKAYA, Doctor of Arts, Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky
(Yekaterinburg, Russia)

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Natalia A. BRAGINSKAYA**, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia); **Ekaterina S. VLASOVA**, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Marina E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France); **Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA**, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Alexandra V. KRYLOVA**, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena S. MIRONENKO**, Doctor of Arts and Culturology, Academy of Music, Theater and Fine Arts (Chisinau, Republic of Moldova); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Lyubov' A. SEREBRYAKOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia); **Natella V. CHAKHVADZE**, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).
Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС 77-78783 of July 30, 2020

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VNO18387, LLC “UP URAL-PRESS”

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsrv.org

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 7 Гагарина О. А. Столкновение Аркадии и Элизiums как основа драматургического конфликта в балете «Сильфида»
- 15 Зырянов М. Л. «Александр Невский» С. Прокофьева и С. Эйзенштейна: начало истории саундтрека

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

- 24 Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора
- 31 Шабшаевич Е. М. «Преданный вам Ю. Померанцев...»: Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву (избранное). Часть вторая

КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, ПЕДАГОГ

- 51 Басок М. А. Через век: от автора, «из первых рук»... (Вокальные циклы «Пять стихотворений А. Ахматовой» С. Прокофьева и М. Баска)

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНОНСЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

- 60 Анонсы

CONTENTS



QUESTIONS OF MODERN MUSICOLOGY

- 7 Oksana Gagarina. The clash of Arcadia and Elysium as the basis of the drama conflict in the ballet "Sylphide"
- 15 Mikhail Zyryanov. "Alexander Nevsky" by S. Prokofiev and S. Eisenstein: beginning of the soundtrack's history

MUSICAL ARCHIVES: NEW RESEARCHES AND PUBLICATIONS

- 24 Boris Borodin. Ferruccio Busoni: thoughts on the composer's skill
- 31 Elena Shabshaevich. "Yours truly Y. Pomerantsev...": Letters from Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev (selected). Pt. 2

COMPOSER, PERFORMER, TEACHER

- 51 Maksim Basok. In a Century: from the Author, "Firsthand" ... (Vocal cycle "Five Poems of A. Akhmatova" by S. Prokofiev and M. Basok)

REVIEWS, ANNOUNCEMENTS OF CONFERENCES

- 60 Announcements



УДК 782(44)

Оксана Александровна Гагарина

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: musicoloque@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3304-1218. SPIN-код: 8368-0144

СТОЛКНОВЕНИЕ АРКАДИИ И ЭЛИЗИУМА КАК ОСНОВА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА В БАЛЕТЕ «СИЛЬФИДА»¹

Статья посвящена анализу драматургии «Сильфиды» Ф. Тальони – одного из эмблематичных балетов романтизма. Сюжетная коллизия «Сильфиды» рассматривается автором как оппозиция мифологем Аркадии и Элизиума, выражающих конфликтное столкновение в душе главного героя ценностей «рая земного» и «рая небесного». Данные мифологемы в балете противопоставлены в стилистическом и жанровом плане. В художественном воплощении «патриархальной» Аркадии основополагающей жанровой основой выступает традиционная пастораль, в то время как мифологема Элизиума, репрезентирующая утонченную поэтическую мечту, несет в себе явные черты романтической поэтики.

Ключевые слова: пастораль, балетная драматургия, Ж.-М. Шнейцхоффер, Ф. Тальони, «Сильфида», романтизм

Для цитирования: Гагарина О. А. Столкновение Аркадии и Элизиума как основа драматургического конфликта в балете «Сильфида» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 27. – С. 7–14.

Рождение романтической эстетики в балетном театре исследователи нередко связывают с феноменом «Сильфиды». Неписанный манифест Романтизма, балет балетов – такими званиями наградили историки легендарный спектакль, представленный 12 марта 1832 года в Королевской академии музыки и танца. С даты первой премьеры «Сильфиды» принято отсчитывать начало классического балета в его современном понимании.

Выдающееся значение «Сильфиды» как балета, открывавшего новую эпоху, было осознано современниками сразу после дебюта спектакля в Париже. О хореогра-

фе Филиппо Тальони и его дочери Марии, исполнительнице главной партии, заговорили по всей Европе. Показательно, что в XIX веке новаторство «Сильфиды» связывалась преимущественно с дарованием Тальони, её революционными открытиями в области танца. Необыкновенный дар танцовщицы настолько органично слился с её персонажем, что позднее сам образ Сильфиды-Тальони обрёл самостоятельность, стал символом романтического балета вообще.

Музыкальная партитура «Сильфиды», созданная штатным музыкантом оркестра Парижской Оперы Жаном-Мадленом

Шнейцхоффером, была почти обойдена вниманием критики. Судя по всему, на её восприятии сказался утилитарный подход к содержанию музыки в балете, распространённый в практике того времени. Как продолжение указанной тенденции – анекдотическая история появления второй партитуры «Сильфиды», созданной в 1836 году для постановки Августа Бурнонвиля в Королевском театре Копенгагена. Первоначально балетмейстер планировал использовать в спектакле музыку Шнейцхоффера. Запрос на партитуру был направлен в Париж. Однако цена, оглашённая дирекцией Гранд-Опера, серьёзно превышала бюджет постановки, и в целях экономии было принято решение о заказе новой музыки к балету, которую написал молодой датский композитор Герман Левенскольд.

Хотя по художественным качествам датская «Сильфида» Левенскольда заметно уступала французской, это не стало препятствием для её закрепления в репертуарах мировых театров, в то время как постановки «Сильфиды» Шнейцхоффера были немногочисленны. В настоящее время они являются уже, по сути, реконструкциями. К подобным попыткам реставрации утраченного спектакля Тальони можно отнести, в частности, постановку «Сильфиды» авторитетным французским хореографом XX века Пьером Лакоттом (Парижская Опера, 1972).

С точки зрения новаторства большой интерес представляет именно оригинальная постановка Тальони-Шнейцхоффера. К ней и обращено внимание автора данной статьи. Заметным препятствием в изучении парижского оригинала была недоступность нотного текста, который, по всей видимости, не издавался. Но одно обстоятельство поменяло ход дела, когда в электронном архиве Национальной библиотеки Франции автором была обнаружена рукопись Ж.-М. Шнейцхоффера².

Собственно, проблематика драматургии в балете как таковая стала предметом научного интереса только в XX веке. Этому немало поспособствовало развитие искусствоведения как отрасли гуманитарного знания, в частности, введение в научный обиход новых стратегий анализа художественных явлений, в том числе в области музыкального театра. Среди первых работ на эту тему – исследование Ю. И. Слонимского «Драматургия балетного театра XIX века» (1977 г.), одна из глав которого посвящена парижской «Сильфиде»³. Автор делает попытку осмысления фабулы балета как «плода драматургического замысла», и в контексте его размышлений об уникальности авторской идеи весьма ценно замечание о первоисточниках балета, точнее об их чрезвычайном многообразии. По словам Слонимского, в «Сильфиде» авторы балета «сплавили множество мотивов – литературных и изобразительных, музыкальных и хореографических» [5, 107], что и привело к неожиданным художественным реминисценциям. Продолжая эту мысль, можно утверждать, что яркой особенностью «Сильфиды» является ещё и уникальный сплав глубинных культурных и жанровых генов, позволяющий рассмотреть заявленный в драматургии сюжета конфликт как противостояние двух мифов европейской культуры – Аркадии и Элизиума. Данные мифологемы в искусстве нередко выступали в качестве метафоры рая. И в контексте драматургии «Сильфиды» оппозиция «Аркадия – Элизиум» актуализируется как столкновение «рая земного», и «рая небесного». Налицо отличие трактовки Элизиума у романтиков от античной литературы. Если древнегреческий Элизиум трактовался как подземное царство, то в романтической эстетике он помещается в небесное пространство, в чём, конечно, сказались философско-религиозные представления христианской культуры о рае как о Царстве Небесном.

Столкновение этих двух мифологем в «Сильфиде» происходит через антагонизм духовных ценностей, обретение которых для главного героя Джеймса означает абсолютное счастье и полноту бытия. На одной чаше весов помещены традиционные ценности, связанные с семьей, верностью, долгом, а на другой – ценности типично романтические. Они заключены в жажде любви, познании тайн мира и природы, стремлении к абсолютному совершенству духа. Невозможность для Джеймса достичь ни одного из идеалов мотивирует трагичную концепцию финала.

Две обозначенные мифологемы в «Сильфиде» противопоставлены друг другу, прежде всего, в жанровом плане. Мифологему Аркадии воплощает пасторальный образ шотландской деревни с уютом её патриархального быта. Частью этого образа являются персонажи: Джеймс, его невеста Эффи, его соперник Гюрн и все остальные жители шотландского селенья. Обрисовке пространства «рая земного» уделяется большое место в первом акте балета. На переднем плане здесь жанровая конкретика и национальный колорит. Если говорить об эскизах костюмов деревенских персонажей, то они в деталях воспроизводят крестьянскую одежду шотландцев. Здесь и такие национальные атрибуты, как красная ткань с клетчатым орнаментом, юбка-килт и неотъемлемый аксессуар мужского костюма – поясная сумочка-спорран. Музыковед А. Груцынова в своей диссертации о романтическом балете высказала мысль, что для парижской публики «появление на сцене танцовщика в килте было не только любопытным казусом, но и имело некоторый образовательный эффект» [3, 348], способствуя знакомству с культурой Шотландии. Но такого рода этнографизм мог отсылать и к более раннему жанрово-стилевому типу балета – лирико-комедийной пасторали сентименталистского направления, которую характеризует обращение к подлинным

элементам фольклора в музыке, хореографии и сценографии.

Эта параллель возникает также и в связи с музыкальной составляющей «Сильфиды». Так, Шнейцхоффер прибегает к цитированию народной музыки, и одной из тем-репрезентантов «земного рая» в партитуре является шотландская баллада «We're a Noddin». Простая и диатоничная, она звучит у солирующих деревянных духовых – гобоя и фагота, а аккомпанементом служит «волыночная» педаль у струнных (вполне в духе пасторали). Вместе с близкой ей интонационно темой свадебного марша, баллада обрамляет сцену свидания Джеймса и Эффи накануне их помолвки и в дальнейшем появится ещё раз – уже в финале балета, где будет иллюстрировать ту самую Аркадию, которую отверг Джеймс ради любви Сильфиды. К роли этой темы в финале мы ещё вернемся.

Вторая противоборствующая сторона конфликта в балете, связанная с элизийской мифологемой, репрезентирована образом Сильфиды. Кем же является тайная возлюбленная Джеймса? «Дева заоблачных высот», по выражению Ж. Жанена [5, 109], она олицетворяет один из первоэлементов природы – стихию воздуха. Происхождение её имеет как фольклорные, так и литературные истоки. Сильфида, подобно другим персонажам балетов XIX столетия – эльфам, саламандрам, ундинам, виллисам, – отражает интерес романтиков к скандинавской мифологии. Такой устойчивый интерес демонстрируют сюжеты о «духах стихий», кочевавшие в европейской литературе первой трети XIX века. Ненадолго отступая от основной проблематики, заметим, что мода на скандинавские сюжеты и их персонажей в искусстве резонирует с натурфилософской направленностью романтизма, частным проявлением которой стал интерес к мистике, оккультизму, тайным учениям (в том числе – герметической традиции). В данном контексте показателен один

пример из русской литературы, напрямую связанный, с рассматриваемым балетом. Это повесть В. Ф. Одоевского «Сильфида», которая, по некоторым сведениям, была написана под впечатлением от выступлений М. Тальони [4]. У Одоевского история любви главного героя Михаила Платоновича к пленительному воздушному эльфу – Сильфиде – описана как мистический опыт приобщения к тайне природы, обретенный в ходе алхимического эксперимента.

Натурфилософский подтекст – не единственный в символике Сильфиды как действующего лица. Призрачность, хрупкость и бесплотность как неотъемлемые характеристики Сильфиды возводят этот образ к архетипу тени утраченной возлюбленной, одно из самых известных воплощений которого содержит миф об Орфее. В связи с данным мифом вновь возникает образ Элизиума как пространства загробного мира, где обитает тень Эвридики. Согласно трактовке этого мифа у Овидия («Метаморфозы», книга XI), тень Орфея после его смерти также попадает в Элизиум, где влюблённые наконец воссоединяются. На подобную трактовку Элизиума как «блаженной посмертной обители влюблённых» наводит визуальная часть спектакля: в частности, внешность Сильфиды, о которой можно составить впечатление по многочисленным изображениям Тальони в любимом ею образе, а также по сохранившимся подлинным образцам её костюма. Многие исследователи биографии и творчества обращали внимание на его простоту, практически полное отсутствие украшений и вообще каких-либо элементов соблазнительности, свойственным женскому балетному костюму XVIII века. Эта скромная простота позволила современникам сравнить платье Тальони с одеянием святых в живописи.

Важную роль в драматургии балета имеет цветовая символика: спектакль предстает на высокоинтенсивном контрасте белого и красного. Цветом Сильфи-

ды является белый. Цвет «летающего снега и недоступных горных вершин», по словам Гаевского, – это «цвет абсолюта», в котором «красота отделена от красок телесности и от красок крови» [2, 5]. Кроме того, белый включает и символику обрядов инициации, в частности, в некоторых культурах это цвет одеяния невесты и погребального полотна; отдалённый мотив траурного савана возникает и в балете, в роковой сцене, предшествующей смерти Сильфиды, когда Джеймс набрасывает на её плечи шарф, сотканный ведьмой Мадж.

Любопытно и то, что в живописных трактовках упомянутого мифа об Орфее и Эвридике тоже есть определённые отсылки к обозначенному цветовому контрасту. В них Эвридика, как правило, изображена в белом полупрозрачном облачении, а на Орфее – красная туника. Красным, как уже было упомянуто, в балете маркированы персонажи «земные», в том числе Джеймс.

Сценический образ Сильфиды дополняют прозрачные голубые крылышки. В описаниях датской версии «Сильфиды» есть указания на использование специальных механизмов, прикрепляемых к корсету танцовщицы, благодаря которым крылышки непрерывно трепетали [6, 141]. В работах о парижской «Сильфиде» сведений об использовании таких аппаратов нет, и видимо, в них не нуждалась сама Тальони. Сходства с воздушным существом она добивалась только средствами танца, что подтверждают свидетели её таланта. И в одном из описаний, приведённых Любовью Дмитриевной Блок в книге «Классический танец», тоже проскальзывает параллель с призрачной героиней: «Блаженная тень, видение Елисейских полей, играющее в голубом луче; такова была её невесомая лёгкость, а безмолвный полёт её прорезал пространство без малейшего колебания воздуха...» [1, 185].

В музыкальном оформлении спектакля элизийская линия имеет своё развитие и свою специфику. Если в первом акте ба-

лета преобладало жанрово-бытовое и собственно танцевальное начало, то в ключевых сценах второго акта оно вытесняется пантомимой, лирическими монологами и диалогами, эквивалентом которых в музыке служат потрясающей красоты *Adagio*. Открывается второй акт сценой шабаша с танцем ведьм – пункт перехода из земного пространства в таинственное царство сильфид. И роль ведьмы Мадж в сюжете может быть трактована в подобном ключе: в балете она выступает не столько носителем злого начала, сколько как медиумом, проводником между земным и потусторонним мирами. Необычно передана в музыке сцена слёта ведьм. В этой сцене композитор цитирует экспозицию Фа-мажорной фуги И. С. Баха из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Ритмический облик баховской темы несколько изменён: при размере 6/8 (в оригинале 6/16) последний мотив темы включает короткий пунктир. Появление темы сопровождают ремарки в рукописи: «*suite chevalier*», «*premier groupe*» («свита всадниц», «первая группа»). При последующих имитационных проведениях темы ремарки сигнализируют о появлении новых групп ведьм. Цитирование музыки Баха в балетной музыке XIX века – пример беспрецедентный. При отсутствии каких-либо уточняющих фактов относительно процесса написания партитуры «Сильфиды» объяснить обращение Шнейцхоффера к данному источнику довольно сложно. Возможно, к заимствованию композитора подтолкнула нехватка времени – типичная проблема театральных композиторов той эпохи. Не располагая запасом времени, достаточным для написания крупного полифонизированного фрагмента музыки, сопровождавшего динамичную сцену слёта ведьм, композитор прибегнул к распространённому в практике того времени приёму. Однако установить, почему он выбрал именно эту фугу среди обширного корпуса полифонических произведений, уже не представляется возможным. Очевидно лишь то, что в со-

временных исполнениях балета (по крайней мере тех, что известны автору статьи) эта цитата изъята – и, думается, справедливо. Слишком уж очевиден явный эстетический и стилиевой разрыв между театральной музыкой «Сильфиды» и углублённо-философским тоном баховской полифонии.

Пространство элизийской мечты в партитуре Шнейцхоффера экспонировано величавой, гимнической темой Сильфиды, возникающей после сумрачной хроматической сгущённости музыки шабаша подобно прорыву света и воздуха. Лиричная мелодия у виолончелей поддержана *tremolo* струнных и двух арф. Интересно, что в балетной реконструкции Пьера Лакотта эта тема поставлена на заставку к титрам видео-версии спектакля.

Музыка второго акта балета в целом создаёт впечатление ухода в воздушную субстанцию звучания. Показательно использование Шнейцхоффером матовых, приглушённых тембров засурдиненных струнных, арф. Эффект воздушности достигнут и благодаря тщательно выверенной оркестровке, специальным исполнительским приёмам. Фактура балета не перегружена, даже в моменты *tutti* нет ощущения плотности, а в целом наблюдается ясность оркестрового письма, стремление простоте минимизации средств. Обозначенные качества французской «Сильфиды» не только слышны, но и видны. Партитура очень визуальна: повсюду «дышащие» паузы, вибрирующие педали, отражённые в изысканной нотной графике. Заметная экономия гармонических средств придаёт музыке Шнейцхоффера явный классицистский оттенок. Подобное звучание, например, имеет модуляция в упомянутой выше теме Сильфиды. В ней тональное движение из D-dur в A-dur, затрагивая тональности побочной доминанты и тоники (fis-moll и h-moll), приводит к светлой, типично классицистской каденции в доминантовой тональности.

Конфликт элизийской мифологемы и противостоящей ей Аркадии обретает

исход в музыке финала. Вообще концепция финала «Сильфиды» – одна из вершинных в балетном искусстве. Если сравнивать его с традицией пасторали в балете, то финал «Сильфиды» предстаёт как искажённый вариант пасторального: заключительными сценами в балетах XVIII века обычно были танцевальные дивертисменты по поводу свадьбы влюблённых, но в «Сильфиде» дивертисмент заменён пантомимой.

Открывается финальная сцена прощанием гибнущей Сильфиды с возлюбленным. Звучит тема любовного дуэта Джеймса и Сильфиды из первого действия. Звучание прерывает знакомая «пасторальная» тема из первого акта – шотландская баллада «We're a Noddin». Когда силы оставляют Сильфиду, появляется ещё одна цитата, но уже из оперной музыки. Введение её снабжено ремаркой в рукописи. Это строка текста арии Орфея из оперы К.-Ф. Глюка «Орфей и Эвридика», данная во французской транскрипции: «J'ai perdu mon Eurydice, rien n'egale mon malheur! Sort cruel! Quelle rigueur! Rien n'egale mon malheur!»⁴. В партитуре дважды цитируется начальный её сегмент. Последними тактами партитуры становятся звуки свадебного кортежа в отдалении, доносящимися до оплакивающе-

го Сильфиду Джеймса – это Эффи выходит замуж за односельчанина Гюрна. Вновь появляются темы-репрезентанты «Аркадии», звучащие уже как насмешливое напоминание Джеймсу о разрушенной земной идиллии. Спектакль завершается динамичной кодой: Сильфида возносится туда, откуда она и явилась – в блаженный приют небес.

В балете такое столкновение обозначенных мифологем приводит к усилению главного драматургического конфликта, существующего не столько в действии, сколько в глубине души главного героя.

Возвращаясь к высказанной вначале мысли о новаторстве «Сильфиды», хочется подчеркнуть, что данный балет являет собой замечательный пример переосмысления жанрового канона – пасторали – в новой системе координат, заданной романтической эстетикой. Это уникальный образец драматургической идеи, сотканной из сложного сплетения поэтики мифа и жанра. Поэтому для исследователя XXI века, искушённого радикальными новациями современного музыкального театра, «Сильфида» не утрачивает своей свежести и юношеского очарования, оставаясь, подобно ускользающему воздушно-му эльфу, непостижимой до конца тайной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данная статья представляет собой новую, дополненную редакцию текста, опубликованного в сборнике научных трудов Академии имени Маймонида (Пастораль. Идиллия: pro et contra : сб. науч. тр. Междунар. науч. конф. / отв. ред. Т. В. Саськова. Москва : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2021. С. 46–55).

² Schneitzhoeffter J.-M. La Sylphide. Ballet en 2 acte. URL: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=21459;2&query=%28gallica%20all%20%22sylphide%20schneitzhoeffter%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb39749585d%22>

³ Направление исследования вопросов балетной драматургии, начало которому было положено в трудах Ю. И. Слонимского, нашло продолжение в современных музыковедческих работах. Среди них, например, диссертация Д. З. Хазиевой «Музыкальная драматургия балетов К. В. Глюка в контексте балетной реформы XVIII века» [7], статья Е. М. Шабшаевич «Музыкальная драматургия в балете Джона Ноймайера „Анна Каренина“» [8].

⁴ Приведём начальные строки арии Орфея из оперы К. В. Глюка в русском переводе В. П. Коломийцева:

Потерял я Эвридику,
Нежный цвет души моей,
Рок суровый, беспощадный
Скорбь сердца нет сильней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность / вступ. ст. В. М. Гаевского. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
2. Гаевский В. М. Дивертисмент: судьбы классического балета. Москва : Искусство, 1981. 383 с.
3. Груцынова А. П. Западно-европейский романтический балет как явление музыкального театра : дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2011. 517 с.
4. Одоевский В. Ф. Сильфида (из записок благоразумного человека) // В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы. Москва : Худож. лит., 1988. С. 173–194.
5. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века: очерки, либретто, сценарии / вступ. ст. П. Гусева. Москва : Искусство, 1977. 343 с.
6. Фридрих А. Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века / пер. с дат. Н. И. Крымовой. Москва : Радуга, 1983. 272 с.
7. Хазиева Д. З. Музыкальная драматургия балетов К. В. Глюка в контексте балетной реформы XVIII века : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 177 с.
8. Шабшаевич Е. М. Музыкальная драматургия в балете Джона Ноймайера «Анна Каренина» // Учёные записки Российского государственного социального университета. 2017. № 6. С. 97–105.

Oksana A. Gagarina

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: musicologue@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3304-1218. SPIN-код: 8368-0144

THE CLASH OF ARCADIA AND ELYSIUM AS THE BASIS OF THE DRAMA CONFLICT IN THE BALLET “SYLPHIDE”

Abstract. The article is devoted to the analysis of the drama “Sylphide” by F. Taglioni – one of the emblematic ballets of romanticism. The story conflict “Sylphide” is considered by the author as an opposition to the mythologist Arcadia and Elysium, expressing a conflict clash in the soul of the main hero of the values “paradise of the earth” and “paradise of the heavenly”. These mythologies in ballet are contrasted in stylistic and genre terms. In the artistic embodiment of the “patriarcha” Arcadia, the fundamental genre basis is the traditional pastorella, while Elysium’s mythologema, which represents a refined poetic dream, carries clear features of romantic poetics.

Keywords: pastorella; ballet dramatic art; J.-M. Schneitzhoffer; F. Taglioni; “Sylphide”; romanticism.

For citation: Gagarina O. A. *Stolknovenie Arkadii i Eliziuma kak osnova dramaturgicheskogo konflikta v balete “Sil’fida”* [The clash of Arcadia and Elysium as the basis of the drama conflict in the ballet “Sylphide”], *Muzyka v sisteme kul’tury : Nauchnyy vestnik Ural’skoy konservatorii*, 2021, iss. 27, pp. 7–14. (in Russ.).

REFERENCES

1. Blok L. D. *Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost’* [Classical dance. History and modernity], Moscow, Iskustvo, 1987, 556 p. (in Russ.).
2. Gaevsky V. M. *Divertiment: sud’by klassicheskogo baleta* [Divertissement: the fate of classical ballet], Moscow, Iskustvo, 1981, 383 p. (in Russ.).
3. Grutsynova A. P. *Zapadno-evropeyskiy romanticheskiy balet kak yavlenie muzykal’nogo teatra : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Western European Romantic ballet as a phenomenon of musical theater: Dissertation], Moscow, 2011, 517 p. (in Russ.).
4. Odoevsky V. F. *Sil’fida (iz zapisok blagorazumnogo cheloveka)* [The Sylphide (from the notes of a prudent man)], V. F. Odoevskiy. *Povesti i rasskazy*, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1988, pp. 173–194. (in Russ.).

5. Slonimsky Yu. I. *Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka: ocherki, libretto, stsenarii* [Dramaturgy of the ballet theater of the XIX century: essays, libretto, scripts], Moscow, Iskuststvo, 1977, 343 p. (in Russ.).

6. Friderichia A. *Avgust Burnonvil'. Baletmeyster, otrazivshiy v svoem tvorchestve idealy i bor'bu veka* [August Bournonville. A choreographer who reflected the ideals and struggles of the century in his work], Moscow, Raduga, 1983, 272 p. (in Russ.).

7. Khazieva D. Z. *Muzykal'naya dramaturgiya baletov K.V. Glyuka v kontekste baletnoy reformy XVIII veka : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical Dramaturgy of K.V. Gluck's Ballets in the context of the XVIII century Ballet Reform: Dissertation], St.-Petersburg, 2012, 177 p. (in Russ.).

8. Shabshaevich E. M. *Muzykal'naya dramaturgiya v baletе Dzhona Noymayera «Anna Karenina»* [Musical drama in John Neumeier's ballet Anna Karenina], *Uchenye zapiski Rossiyskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta*, 2017, no. 6, pp. 97–105. (in Russ.).

Михаил Львович Зырянов

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: mlzito@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4536-8696. SPIN-код: 5680-7958

**«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ» С. ПРОКОФЬЕВА И С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА:
НАЧАЛО ИСТОРИИ САУНДТРЕКА**

В статье рассматривается одно из ярчайших сочинений в жанре музыки к фильму, появившееся на ранних этапах его формирования – партитура С. Прокофьева к фильму «Александр Невский» С. Эйзенштейна. Рассматриваются вопросы структуры этой композиции и её отличия от знаменитой одноимённой кантаты, формирование принципов сотворчества композитора и режиссёра при создании музыки к фильму, техника вертикального монтажа и звукозрительного контрапункта. Подробно описан предлагаемый С. Эйзенштейном метод графического анализа киномузыкальных композиций. В заключение делаются выводы о том, что работа, проведённая С. Прокофьевым и С. Эйзенштейном при создании фильма «Александр Невский», стала примером для многих поколений режиссёров и кинокомпозиторов и началом истории современных оригинальных саундтреков.

Ключевые слова: С. Прокофьев, С. Эйзенштейн, художественный фильм «Александр Невский», саундтрек, вертикальный монтаж звукового кино

Для цитирования: Зырянов М. Л. «Александр Невский» С. Прокофьева и С. Эйзенштейна: начало истории саундтрека // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 27. – С. 15–23.

Музыка как сопровождение фильма стала использоваться ещё до появления звукового кино: тапёры и кинематографические оркестры исполняли заранее подобранные композиции, наиболее подходящие по характеру изображениям на экране. Связь музыкального содержания и видеоряда, таким образом, является одной из базовых проблем существования музыки к фильмам как жанра. Но в том, как сформировать подобную связь и воздействовать с её помощью на зрителя-слушателя, мнения режиссёров и композиторов разнились. Подобное несогласие обусловило тот факт, что признаки жанра музыки к фильму формировались очень долго, в разных странах – разными путями. Даже название этого жанрового явления в профессиональной терминологии много раз подвергалось изменениям. Наименование жанра *музыка*

к фильму использует Т. К. Егорова, ведущий российский музыковед, специализирующийся в данной области; эта формулировка также созвучна с иностранными терминами *Film music*, *Filmmusik*, *musique de film* и с устоявшимся названием жанра музыка к спектаклю. Однако нет сомнений в том, что на данный момент музыка к фильмам как жанр, и даже как жанровая сфера уже заняла своё место в музыкальном искусстве, сформировав особые признаки. Жанровых признаков появилось достаточно даже для того, чтобы можно было говорить о двух основных разновидностях музыки к фильму – киномузыке и оригинальном саундтреке. Особенно интересен оригинальный саундтрек: он является наиболее распространённым видом музыки к фильму на сегодняшний день, он весьма разнообразен и уже вышел за пределы самой

киноиндустрии. Официальное название и определение оригинального саундтрека можно найти в Оксфордском словаре, а именно: саундтрек – «*some of music from a film or musical that is released on CD, Internet etc. for people to buy*»¹, что в переводе означает «часть музыкального сопровождения фильма или мюзикла, выпущенная на аналоговых, цифровых и виртуальных носителях для продажи людям»².

Согласно мнению большинства киноведов и музыковедов, как отечественных, так и зарубежных (Р. Том, Дж. Бьюлер, К. Рычков, А. Тавризян и другие), оригинальный саундтрек в его современном облике окончательно сформировался только во второй половине 70-х годов XX века. Но процесс его становления начался задолго до этого, с самого момента появления звукового кино, а возможно, даже и раньше, когда композиторы впервые начали создавать оригинальные сочинения для сопровождения фильмов – они исполнялись реальными музыкантами во время кинопоказов. Одна из главных характеристик саундтрека – глубокая связь с медиатекстом фильма, с его фабулой и сюжетом. Именно их взаимодействие направлено на раскрытие основного содержания.

До сих пор не существует исследований, где рассматривалась бы связь оригинального саундтрека современного типа с ранними образцами музыки к фильмам, поскольку сам феномен саундтрека начал осознаваться в музыковедении сравнительно недавно. Однако уже сейчас можно сделать наблюдения в этом направлении на основе известных материалов и исследований музыки к фильмам, регулярно появляющихся с 20-х годов XX столетия. И, прежде всего, взгляд останавливается на одной из ярчайших классических кинокомпозиций – музыке к фильму С. Эйзенштейна «Александр Невский» за авторством С. Прокофьева. Этот фильм знаменит не только его гениальной музыкой, но и тем, что в работе над ним режиссёр

С. Эйзенштейн в тесном сотрудничестве с Прокофьевым разработал принципы *вертикального монтажа звукового кино*, которые обосновал в одноимённой работе, впервые изданной в 1940 году [4]. Великий режиссёр называл монтаж любого вида сущностью искусства кино и тем более не мог пройти мимо открывшихся в то время для кинематографа возможностей звука: сам Эйзенштейн в тот период уже был на вершине своего творческого пути.

В свою очередь, Прокофьев размышлял по поводу будущего киномузыки ещё до того, как началась их с Эйзенштейном совместная работа над фильмом «Александр Невский». В интервью, данном композитором в 1932 году французской газете «Pour Vous», Прокофьев высказал новаторские для того времени идеи, которые сегодня являются непреложными правилами сотрудничества композитора и кинорежиссёра: «Совершенно необходим тесный контакт между композитором и постановщиком. Вот возможный метод работы: сначала точно хронометрировать продолжительность сцен, диалогов и т.д.; только затем к своей работе может приступить композитор, а затем и постановщик, строго соблюдая установленный хронометраж, чтобы кадры соответствовали музыке. И подобно тому, как это происходит в балете, музыка или описывала бы действие, или сопровождала его полифонически» [2, 102].

Идея вертикального монтажа непосредственным образом связана с музыкальным искусством, ведь С. Эйзенштейн заимствовал её из правил построения оркестровой партитуры и полифонического контрапункта. Тем самым он прочно связал киномузыку с симфоническими и фугированными структурами, которые сегодня являются основой создания большинства саундтреков. Вертикальный монтаж – это своеобразная «партитура», включающая в себя не только музыкальные партии, реплики и звукошумовые фактуры, записанные на различных

звуковых дорожках – треках, но также и видеоряд, цепочку кадров. Эйзенштейн даёт следующее описание процесса: «С точки зрения монтажного строя изображения здесь уже не только „пристройка“ куска к куску по горизонтали, но и „надстройка“ по вертикали над каждым куском изображения – нового куска другого измерения – звукокуса, то есть куска, сталкивающегося с ним не в последовательности, а в единовременности» [4, 195]³. Звуковые треки и кадры перемещают в вертикальной и горизонтальной плоскостях, добиваясь идеального сочетания звука и изображения – так и рождается медиатекст, совместное искусство, для которого слово «синтетическое» кажется слишком слабой характеристикой: это, прибегая к биологическому понятию, настоящий *симбиоз* искусств. Сам Эйзенштейн использует термин «*звукозрительная синхронность*», состояние, при котором зрительное начало сливается с музыкальным.

«Контрапунктические» манипуляции проводились также и Сергеем Прокофьевым в процессе записи музыки к фильму: известно, что для создания необходимого эффекта он переставлял микрофоны ближе или дальше к определённым исполнителям в оркестре. На такое решение его подвигла случайность, как повествует ведущий специалист по музыке к фильмам в российском музыковедении Т. К. Егорова, в работе «Музыка советского фильма»: «Всё началось с того, что во время записи очередного музыкального фрагмента слишком близкая посадка одного из оркестрантов перед микрофоном привела к искажению тембра инструмента, возникновению треска и сопутствующих шумов на плёнке, то есть к производственному браку. Однако Прокофьев со свойственной ему парадоксальностью мышления увидел в этом прекрасную возможность для получения неприятных для человеческого уха звуков, каковыми, по его мнению, и должны были быть в представлении русских воинствен-

ные фанфары немецких труб⁴. Найденный почти импульсивно эмпирическим путём приём, оказывавший сильное отрицательное воздействие на зрителей-слушателей, дал толчок для проведения целой серии подобного рода экспериментов» [1, 82–83]. Далее Т. Егорова замечает, что эксперименты Прокофьева могли быть задуманы ещё раньше, в тот момент, когда в 1938 году он посещал Голливуд и наблюдал за процессом создания ранних звуковых фильмов. Работа над «Александром Невским» привела Прокофьева к открытию «закона перевёрнутой оркестровки» (термин самого Прокофьева), суть которой заключается в том, что с помощью звукозаписывающей аппаратуры звучанию тембров и тембровых групп возможно придать качества, совершенно противоположные их природе: слабые и тихие трубы и тромбоны, жутко гудящий фагот и др. Подобные функции могут применяться при звуковом монтаже, для чего отдельные партии или группы партий необходимо записывать отдельно друг от друга. Этот приём и сейчас является основным при создании оригинальных саундтреков, а в «Александре Невском» он был использован впервые. Именно поэтому процесс записи саундтрека не предназначен для концертного слушания.

«Александр Невский» стал первым звуковым фильмом в карьере С. Эйзенштейна. Поэтому совершенно логичным было решение о совместном творчестве с Прокофьевым. Часть музыки Прокофьева была написана согласно его композиторскому замыслу, и затем к ней был приспособлен видеоряд; часть, наоборот, создана исключительно под кадры, предоставленные Эйзенштейном. Случалось и так, что наилучшие варианты сочетания получались спонтанно: «...в ряде случаев готовые куски музыки иногда толкали на пластически образные разрешения, ни им, ни мною заранее не предусмотренные. Многие из них настолько совпали по объединяющему их „внутреннему звучанию“, что кажутся сей-

час наиболее „заранее предусмотренными“ [3, 236]. Такое сотрудничество привело к столь синхронному сочетанию музыки и образов в кадре, доведённому до совершенства в процессе вертикального монтажа, что оно до сих пор остаётся эталоном для всех кинематографистов. Современные оригинальные саундтреки рождаются только в процессе подобного сотворчества и никак иначе.

Кантата «Александр Невский» изучена музыковедами весьма подробно. Однако музыка к фильму «Александр Невский» в советском музыковедении упоминается только в связи с кантатой, и в подавляющем большинстве случаев не позиционируется как отдельное музыкальное произведение, хотя в реальности является таковым. Структура музыки к фильму была обусловлена композицией самого фильма и коренным образом отличается от кантаты, в первую очередь, в масштабах: кантата на 15 минут короче. Фильм разделён Эйзенштейном на 9 крупных сцен: пролог «Это было в 13 веке» (композиция «Разорённая Русь»), «Плещеево озеро» («А и было дело на реке Неве»), «Господин Великий Новгород», «Псков», «Переяславль» («Вставайте, люди русские!»), «Новгород» («Вече»), «Чудское озеро» («Рассвет»), «5 апреля 1242» (композиции «Свинья», «Атака рыцарей», «Каре» и «Поединок») и «Псков» («Въезд во Псков» и «Сопели»). Безымянная финальная композиция сейчас более известна как «Песнь об Александре Невском» (хотя в фильме это название не использовано); она отделена от остальных сцен и, видимо, предназначалась для финальных титров. Кроме того, некоторые музыкальные темы появляются в фильме неоднократно, в разных сценах; например, тема «Песни об Александре» появляется в сцене «Плещеево Озеро» и дважды – в последней сцене «Псков», прежде чем сформироваться в финальную композицию; мотивы из композиции «Разорённая Русь» появляются также в «Рассвете».

Существует издание восстановленной партитуры фильма, вышедшее в 2003 году в частном издательстве Ганса Сикорского. Партитура была представлена в аранжировке немецкого музыканта Франка Штробеля и предназначалась для концертной премьеры музыки к фильму «Александр Невский» в октябре 2003 года в Берлинском Концертхаусе. Важно отметить, что произведение позиционировалось не как давно знакомая слушателям кантата, а именно как музыка к фильму. После премьеры, 1 января 2004 года, также был выпущен диск, который имел характеристики обыкновенного аудиоальбома, как и все современные оригинальные саундтреки⁵.

Необходимо также сказать, что треклист фильма «Александр Невский» коренным образом отличается от более привычного цикла кантаты. Если в кантате всего 7 номеров, то восстановленный саундтрек к фильму насчитывает 27 отдельных треков. Американский киновед Кевин Бартиг первым попытался выстроить композиции в правильном порядке в своей работе «Composing for the Red Screen» («Музыкальные сочинения для Красного Экрана», 2014 год) [7]. Бартиг сгруппировал сохранившиеся композиции по содержанию и выстроил их в треклист современного образца, но не пронумеровал, как Ф. Штробель, а просто расположив треки согласно сюжету фильма. Возможно, что до нашего времени сохранились не все композиции: в списке Бартига отсутствуют четвёртый, одиннадцатый и двадцать пятый треки; треки 2–3 «А и было дело на реке Неве» и 20–21 «Отзовитесь, ясны соколы» объединены ввиду отсутствия явной цезуры; до сих пор не установлено положение в треклисте композиций «Русские рожки» (возможно, трек 13), «Рога перед каре» (трек 16 или его первая часть), «После поединка» (трек 18, его заключительная часть, или же первая часть трека 19), «Рога преследования» (трек 19 целиком или же его часть) и две композиции, озаглавленные

«Псков». Названия эти придуманы самим Прокофьевым, но в кантате они были переписаны или же вовсе не использованы. Например, название первого трека «Разорённая Русь» превратилось в «Русь под игом монгольским».

В третьей части статьи «Вертикальный монтаж» Эйзенштейн проводит показательный анализ звукозрительной синхронности на примере одной из ключевых сцен фильма. Это сцена ожидания перед Ледовым побоищем. В восстановленном Ф. Штробелем саундтреке (а в данном случае слово «саундтрек» уже вполне применимо к прокофьевской партитуре) она называется «Рассвет» и поставлена как трек 12. Персонажи в этой сцене неподвижны, и её легко выразить в двенадцати отдельных кадрах. Эти двенадцать кадров режиссёр объединяет в подробную графическую схему (рис. 1). На этой схеме в первую очередь заметно объединение нотной партитуры с изображениями ключевых кадров сцены по принципу единой графической линии. Линейность в музыке – это мелодическое движение, поэтому синхронность проявляется не в метроритмических и структурных конструкциях (например, «кадр – такт»), а в соответствии мелодической линии графическим направлениям изображений в кадрах. Всего на 12 кадров приходится 17 тактов музыкального материала: восемь тактов основной темы и 9 тактов её дальнейшего развития.

Эйзенштейн в анализе этого фрагмента особенно выделяет «звукокуски» III–IV: контрастное изображение князя на Вороньем Камне с облачной дугой поверху, и пустынная поверхность озера соответствуют подъёму мелодии в нижнем голосе, кульминации в начале следующего такта и замиранию на одном месте в напряжённом повторяющемся *dis*. Каждый следующий удар ноты подобран таким образом, что он отмечает далёкое появление рыцарских знамён. Композиция вызывает ощущение тревожного ожидания

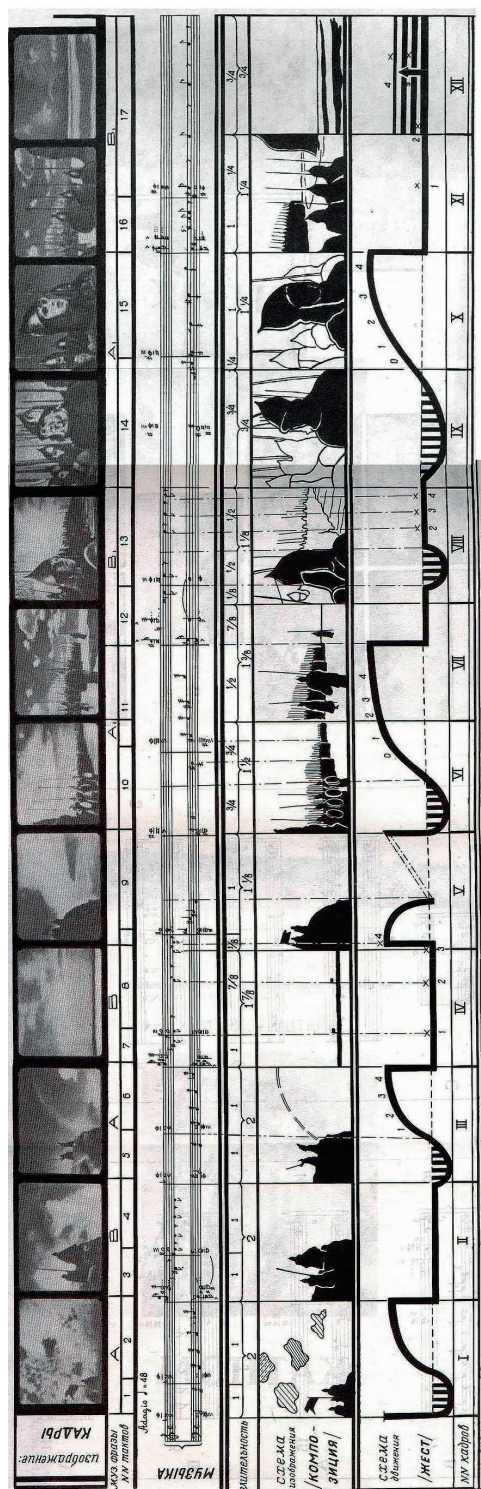


Рис. 1. Схема звукозрительного контрапункта в сцене «Рассвет на Вороньем Камне» фильма «Александр Невский» [5, 244]

даже без соответствующего видеоряда. Это указывает на то, что Прокофьев создавал её с заранее известным ему содержанием и хронометражем и поэтому получил идеальную музыкальную картину, даже не выходя за рамки классического метрического восьмитакта.

Однако Эйзенштейн идёт ещё дальше: он рисует графическую линию, которая полностью совпадает как с видами в кадрах, так и с мелодической линией, показывая звукозрительную синхронность наиболее заметным способом. Каждое движение линии он комментирует следующим образом: «Возьмём эти четыре такта и попробуем прочертить рукой в воздухе ту линию движения, которая нам диктует движение музыки. Первый аккорд воспринимается как некоторая *„отправная площадка“*. Следующие же за ним пять четвертей, идущие гаммой вверх, естественно, прочертятся уступами *напряжённо поднимающейся* линии. Поэтому изобразим её не просто стремящейся вверх линией, но линией чуть-чуть дугообразной. Следующий аккорд (начало такта 5) с предшествующей, резко акцентируемой шестнадцатой в данных условиях произведёт на всякого впечатление резкого падения *вс*. Следующий ряд одной ноты, четыре раза повторяемой через паузы осьмушками, естественно, прочертится некоторой *горизонтальной линией*, на которой сами осьмушки обрисуются акцентированными точками *с – d...* Это даст нам следующий рисунок, который явится *жестом*, выразившим то движение, которое закрепилось в этих двух кадрах через линейную композицию... От *А* к *б* идет *нарастание „сводом вверх“*: этот свод очерчивается очертанием тёмных облаков, нависших над более светлой нижней частью неба. От *б* к *с* – *резкое падение глаза вниз*: от верхнего края кадра III почти до нижнего края IV – максимум возможного падения глаза по вертикали. От *с* к *д* – *ровное горизонтальное* – не повышающееся и не понижающе-

еся движение, дважды прерываемое точками флагов, выдающихся над горизонтальным контуром войск. Теперь сравним обе схемы между собой. И что же оказывается? Обе схемы движения абсолютно совпадают, то есть имеет место тот факт, что *совпадают движение музыки и движение глаза по линиям пластической композиции*» [5, 245–246]⁶.

Графический метод совершенно не характерен для музыковедения, и, скорее всего, большого распространения не получит. Он является наиболее показательным для анализа звукозрительных контрапунктов («глазной музыки», как говорит Эйзенштейн), но всё же нет большой уверенности, что иные фильмы, проанализированные тем же способом, покажут столь же высокий уровень синхронности, как «Александр Невский». Однако сопоставление музыкальных отрывков саундтрека с соответствующими им кадрами фильма, предложенное великим режиссёром, – наиболее оптимальный путь научного исследования музыки к фильмам. Кроме того, на схеме, изображённой Эйзенштейном, видеоряд весьма статичен, и хорошо заметно, что только музыка придаёт ему движение и внутреннее напряжение.

Современная технология съёмки сильно отличается от плёнок 30-х годов. Главное отличие заключается в появлении цифровых технологий, широкоформатной съёмки и чрезвычайно улучшившейся чёткости изображения; но для данной статьи важнее характеристика кадровой частоты. Общемировым стандартом является частота 24 кадра в секунду; она была установлена в Голливуде в 1920 году и подобрана по оптимальным параметрам чувствительности камер, восприимчивости человеческого глаза и скорости расхода киноплёнки. «Александр Невский» снимался именно с этой частотой. Однако сегодня, в эпоху цифрового кино, иногда используются и другие частотные форматы. Наиболее распространён новый формат 48 к./сек. (48 FPS)⁷, но также существуют фильмы,

снятые с частотой 60 FPS и даже 120 FPS; а возможности цифровых кинокамер сегодня гораздо выше, чем возможности зрительного восприятия. Увеличение частоты кадров обеспечивает более естественное восприятие изображения. Однако с позиции звукозрительного контрапункта подобная частота кадров абсолютно неприемлема; никакая музыка не будет успевать за подобной скоростью.

Но значит ли это, что звукозрительный контрапункт – прерогатива исключительно классических фильмов с минимальной кадровой частотой? Очевидно, что такое утверждение сомнительно: практически любой современный фильм может доказывать обратное своим существованием. Задолго до появления новых съёмочных технологий кинокомпозиторы стремились связать с изображением не отдельные детали музыкальной партитуры, как это делает Эйзенштейн, а сам характер её звучания. Такой приём больше напоминает объединение двух основных принципов советской музыки к фильмам: звукозрительный контрапункт Эйзенштейна и контрапункт восприятия Шостаковича (при котором музыка своими интонациями противоречит экранному действию и является скрытым подтекстом). В современных саундтреках музыкальное содержание полностью соответствует зрительному восприятию и усиливает его, причём детальных параллелей может и не быть. Зато в них весьма широко используются отмеченные К. Рычковым «музыкальные клише», которые на самом деле не являются чем-то негативным; подобные мелодико-гармонические обороты и тембровые сопоставления проявляются как звукозрительный контрапункт не к отдельным кадрам, а к коротким, но целостным видеофрагментам, в которых присутствует внутренняя динамика. Если же сцена достаточно протяжённая – например пейзажная, панорамная или батальная, – тогда отдельные мелодико-гармонические обороты объединяются в структурно

оформленные тематические построения и даже в завершённые композиции. В современных фильмах именно такие сцены вызывают наибольший эмоциональный отклик у зрителя-слушателя. Но основное наблюдение при сравнении эйзенштейновского контрапункта с современным видеомузыкальным симбиозом заключается в том, что динамичность видеоэпизода (в отличие от статичности отдельного кадра) может более естественно сочетаться с музыкой как единое целое, поскольку музыка динамична по самой своей природе. В англоязычной науке существует термин *sound design* – «звуковое проектирование» или «звуковое оформление», введённое звукорежиссёром Уолтером Мёрчем в работе над фильмом «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Coppola⁸. Это и есть современный аналог звукозрительного контрапункта.

Т. Егорова в диссертации «Музыка советского фильма» пишет: «По истечении времени идеи „вертикального монтажа“ музыки и изображения, впервые опробованные Эйзенштейном и Прокофьевым в „Александре Невском“, получают своеобразное преломление в так называемой „визуальной музыке“ – детище современного телевидения и видео» [1, 88–89]. Ещё большее влияние «Александр Невский» оказал на композиционную структуру крупных эпических фильмов с батальными сценами. Некоторые фильмы прямо заимствуют кадровые композиции Эйзенштейна, другие являются их перекомпоновками и перерисовками.

Известный исследователь творчества С. Эйзенштейна Р. Юренев пишет: «Эйзенштейн шёл наперекор традиционным формам драматургии, наперекор господствующему в 30-х годах увлечению психологизмом, драматургией характеров. Он продолжил традицию монтажного эпического кино двадцатых годов, уже в условиях синтетического звукозрительного кино» [5, 169]. Однако теперь мы можем

видеть, что традиции сотрудничества Эйзенштейна и Прокофьева при работе над фильмом были не простым отрицанием какой-либо традиции или модного веяния; это было предвидение, чувство будущего, выраженное обоими мастерами. Их методы работы со звукозрительным

контрапунктом стали основным способом создания музыки к фильму на все времена. Эйзенштейн и Прокофьев положили начало истории нового жанра, занявшего сегодня одну из наиболее актуальных и выгодных позиций в музыкальном искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Значение термина «саундтрек» в Оксфордском словаре см.: URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/soundtrack>

² Переводы здесь и далее автора статьи.

³ Термин «звукокусок», введённый Эйзенштейном, на сегодняшний момент устарел; однако именно он является наиболее характерным и точным переводом слова «soundtrack». Об этом термине, появившемся в 1936 году на студии «Disney», Эйзенштейн, возможно, узнал от С. Прокофьева.

⁴ Речь идёт о сцене «Ледовое побоище».

⁵ См.: URL: <https://frankstrobels.de/en/projects/alexander-nevsky>

⁶ Все курсивы в данной цитате принадлежат С. Эйзенштейну [5]. Различия в латинских буквенных обозначениях также авторские; они обусловлены желанием С. Эйзенштейна показать в тексте музыкально-ритмические фигуры («bc» – короткий обратный пунктир, «c – d» – длительная репетиция).

⁷ FPS – Frame per second, кадров в секунду.

⁸ На это указывает Р. Том в статье «Кино для звука» [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Егорова Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование : дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1998. 462 с.

2. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью. Москва : Совет. композитор, 1991. 285 с.

3. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013. 375 с.

4. Том Р. Кино для звука // Техника и технологии кино. 2005. № 1. С. 48–52.

5. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // С. Эйзенштейн. Избранные труды. Москва : Искусство, 1964. Т. 2. С. 189–268.

6. Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Ч. 2. Москва : Искусство, 1988. 319 с.

7. Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film. New York : Oxford Univ. press, 2014. 228 p.

Mikhail L. Zyryanov

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: mlzito@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4536-8696. SPIN-код: 5680-7958

“ALEXANDER NEVSKY” BY S. PROKOFIEV AND S. EISENSTEIN: BEGINNING OF THE SOUNDTRACK’S HISTORY

Abstract. In article by M. Zyryanov will watching one of the best musical composition of a film score style, that appearing at first step evolution of this style: film score “Alexander Nevsky” by S. Eisenstein and S. Prokofiev. In the article will telling of composition’s structure and its differences from celebrity can-

tate; telling of the first appearing of the director and composers's film music co-creating; of the technics of vertical montage and view-sound counterpoint. Imagined in detail Sergei Eisenstein's method of graphic analysis to film scores. At last, article is concluding, what co-creating of "Alexander Nevsky" film by S. Prokofiev and S. Eisenstein is the ideal filmmaking for the many generations of filmmakers and film-composers. It became a story-beginning of contemporary original soundtracks.

Keywords: S. Prokofiev; S. Eisenstein; "Alexander Nevsky"; original soundtrack

For citation: Zyryanov M. L. «Aleksandr Nevskiy» S. Prokof'eva i S. Eyzenshteyna: nachalo istorii saundtreka ["Alexander Nevsky" by S. Prokofiev and S. Eisenstein: beginning of the soundtrack's history], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 27, pp. 15–23. (in Russ.).

REFERENCES

1. Egorova T. K. *Muzyka sovetского fil'ma: istoricheskoe issledovanie: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Music in soviet films: historical research: Dissertation], Moscow, 1998, 462 p. (in Russ.).
2. Prokofiev S. S. *Prokof'ev o Prokof'evе: Stat'i i interv'yu* [Prokofiev about Prokofiev: Articles and interviews], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 285 p. (in Russ.).
3. Rychkov K. N. *Muzyka v sovremennom kommercheskom kinematografe SShA: problemy istorii i teorii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music in contemporary commercial filmmaking of USA: problems of history and theory. Dissertation], Moscow, 2013, 375 p. (in Russ.).
4. Thom R. *Kino dlya zvuka* [Cinema for the Sound], *Tekhnika i tekhnologii kino*, 2005, no. 1, pp. 48–52. (in Russ.).
5. Eyzenshtein S. M. *Vertikal'nyy montazh* [Vertical montage], *S. Eyzenshteyn. Izbrannye trudy*, Moscow, Iskusstvo, 1964, vol. 2, pp. 189–268. (in Russ.).
6. Yurenev R. *Sergey Eyzenshteyn. Zamysly. Fil'my. Metod. Ch. 2* [Sergei Eisenstein. Minds. Films. Methods. Pt. 2], Moscow, Iskusstvo, 1988, 319 p. (in Russ.).
7. Bartig K. *Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film*, New York, Oxford Univ. press, 2014, 228 p.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ



УДК 78.01

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064.
SPIN-код: 6431-4577

ФЕРРУЧО БУЗОНИ: МЫСЛИ О МАСТЕРСТВЕ КОМПОЗИТОРА

Цель данной публикации – познакомить отечественных музыкантов с никогда не публиковавшимися на русском языке фрагментами из книги выдающегося композитора, пианиста и педагога Ферруччо Бузони «О единстве музыки». Это краткие заметки, посвящённые различным аспектам мастерства композитора. В них Бузони рассказывает о своём творческом процессе, излагает свои мысли о путях развития музыкального искусства, делится впечатлениями о концерте из произведений Шёнберга.

Ключевые слова: Ферруччо Бузони, литературное наследие, творчество композитора, новые системы гармонии, традиции и новаторство

Для цитирования: Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 27. – С. 24–30.

Литературное наследие Ферруччо Бузони (1966–1924) – одно из примечательнейших явлений эстетической мысли начала XX столетия. Цель данной публикации – познакомить отечественных музыкантов с большей частью никогда не публиковавшимися на русском языке фрагментами из итоговой книги выдающегося музыканта «О единстве музыки» (1922)¹. Она составлена из разрозненных заметок и работ разных лет, которые Бузони начал собирать и готовить к печати, узнав о своей неизлечимой болезни. Получившееся целое правомерно определить шумановским заголовком – «Bunte Blätter» («Пё-

стрые листки»). Сюда входят статьи, эссе, воспоминания, рецензии, предисловия, послесловия, открытые письма, фрагменты частной переписки, полемические высказывания, афоризмы, драматические сценки и даже перевод сонета Петрарки 123, сделанный специально для романса Листа. Всё это автор снабдил датой, обозначением места написания, названием издания, где была первая публикация того или иного материала, или, – если он ещё издавался, – указанием на рукописный источник. Предлагаемые вниманию читателя переводы осуществлялись по изданию: Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen

und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken [5]. Следуя особенностям этого прижизненного издания, все ключевые слова и выражения, подчеркнутые Бузони, выделяются разрядкой шрифта. По возможности сохранена авторская пунктуация, в том числе необычное употребление знака «тире» между предложениями и абзацами.

Ферруччо Бузони

КАК Я СОЧИНЯЮ²

Берлин, май 1907.

Дорогой, многоуважаемый, высокочтимый, достопочтеннейший главный редактор!

Вы напрямую задаёте важный вопрос: «Как происходит процесс сочинения?». Поскольку мне самому интересно проследить психологический механизм, я с удовольствием вам отвечу. – Это возможно объяснить в кратчайших словах. Сначала приходит идея, затем находится её художественное решение, а потом следует его воплощение. Говорить о себе неловко, и это раздражает других, но данную краткую и туманную теорию я могу растолковать лишь на собственном примере. В опере, над которой я сейчас работаю, – а это именно опера, а не комедия, и называется она не «Дозор невесты», и не «Ночь невесты», а «Выбор невесты»³, – происходит перемена сцен с опускающимся между ними занавесом. В следующей картине перед нами предстаёт полутёмный винный погреб, где в одиночестве и молчании сидит древний, загадочный еврей Манассия. Смену декораций я использую, чтобы дать в оркестре своего рода портрет этого персонажа: старого и угрюмого, жутковатого и отвратительного, почти величественного, импозантного и, прежде всего, какого-то ветхозаветного по виду существа! «Казалось, он явился из далёкого прошлого», – заметил Э. Т. А. Гофман, у которого я поза-

имствовал сюжет. Вот видите, высокочтимый главный редактор, – у меня появилась идея. Сразу стало очевидным, что в качестве музыкальной основы нужно использовать какую-нибудь древнюю еврейскую мелодию – вы наверняка знакомы с такими по синагогальной практике, – и поэтому мои поиски художественного решения значительно сократились. Наконец настало время воплощения. Сначала я хотел, чтобы этот напев звучал глубоко и мрачно, что определило выбор инструментов, соответствующей тесситуры и лада. Так происходит осуществление замысла, основанное на гармонии, звуковых характеристиках, форме, настроении, колорите, контрасте (с предыдущим и последующим) и сотне других деталей – до тех пор, пока мой Манассия не приобретёт законченность. Вот что я, рассуждая, в силах вам объяснить по поводу процесса сочинения. Но по какому наитию идея, её музыкальное решение и счастливое воплощение (которое также должно строиться из звуковых последовательностей) приходят в голову, это тайна концепции, понятия, которое выводит нас из еврейской ортодоксии в царство католического мистицизма⁴. Происхождение идеи иногда может быть объяснено тем, что было когда-то увидено, услышано или прочитано. Ведь каждый человеческий труд – это всего лишь обработка материала, который существует на земле! Музыкальный замысел и первое простое решение обычно приходят ко мне на улице, во время прогулки, предпочтительно в оживлённых кварталах, вечером. Воплощение же происходит дома, в свободные утренние часы.

Искренне Ваш, Ф. Б.

НОВАЯ ГАРМОНИЯ⁵

Чикаго, январь 1911.

Здесь, между Миннеаполисом и Нью-Йорком я располагаю несколькими часа-

ми воскресного отдыха. Дорожная сумка с моими работами находится на вокзале; в комнате нет фортепиано; так что я предоставлен своим мыслям. Позвольте мне поделиться некоторыми из них.

Сегодняшнее состояние гармонии и её будущность интересуют меня и музыкальный мир в равной степени. Пока это поиски наощупь, но я вижу пути. Их пять, и ни один композитор ещё не прошёл их до конца.

Первая из новых систем гармонии базируется на формировании аккордов в соответствии с общеизвестными звукорядами. (Из 113 выявленных мною гамм⁶ Дебюсси употребляет всего лишь целотонную, и, впрочем, только в мелодии.)

Бернхард Цин⁷ указывает нам второй путь – с симметричной инверсией гармонических последовательностей.

Третий путь – независимое друг от друга ведение голосов в полифонических соединениях. (В качестве эксперимента я разработал пятиголосную фугу, в которой каждый голос звучит в другой тональности, так что их совместное звучание образует новые последовательности аккордов.)

Четвёртым путём окажется анархия, произвольное сопоставление и наложение интервалов по прихоти и вкусу. (Так пытаются делать Арнольд Шёнберг; но тоже начинает ходить по кругу.)

Пятым станет рождение новой тональной системы, которая будет включать в себя четыре вышеупомянутых способа.

Я считаю, что этот список настолько же ясен, насколько и полон; он содержит достаточно материала, чтобы заполнить обширный том. Оставим это на усмотрение новейшего теоретика. – Ведь всякая хорошая теория может быть выражена кратким предложением, а в фундаментальном тезисе заключено содержание для любого развития. Однако мир, как правило, убеждают только многотомные труды.

РУТИНА⁸

Берлин, август 1911.

Рутинна высоко ценима и часто востребована; в музыкальном обиходе она является наипервейшим условием.

То, что рутинна вообще связывается с понятием музыки, что она существует и, более того, считается достойным качеством, уже один этот заурядный факт свидетельствует как обстоят дела с представлениями о музыкальном искусстве, как узко очерчены его границы, как мы от него отвращены.

Ведь рутинна – это не что иное, как усвоение нескольких ремесленных приёмов и их одинаковое применение во всех представившихся случаях.

Следовательно, в музыке должно существовать поразительное количество сходных случаев!

Но теперь я так думаю, что в музыкальном искусстве каждая ситуация должна быть новым случаем, «исключением». В нём каждая проблема, однажды преодолённая, не нуждается в повторных поисках решения. Это некий театр сюрпризов, внезапных идей и кажущихся импровизаций, вздох из глубины человечества, что возвращается в те возвышенные сферы, из которых <искусство> явилось людям.

Как беспомощно войско «рутинеров» перед этими кроткими, но необоримыми силами! Оно обратится в бегство и исчезнет.

Рутинна превращает святилище в фабрику.

Она разрушает всё созидательное. Всё-таки творить – означает формировать из ничего! Но рутинна – это цех на миллион экземпляров, «поэзия по приказу». Она существует, потому что служит широкой публике; процветает в театре, в оркестре, у виртуозов и в «школах искусств», словом в тех учреждениях, которые устроены преимущественно для содержания учителей. Возникает искушение воскликнуть: «Остерегайтесь рутины! Пусть всё будет началом, как будто начала никогда не было! Не знать

ничего, но мыслить и чувствовать и, благодаря этому, смочь!»

«На мою беду, у меня нет никакой рутины», – писал Вагнер Листу, когда у него плохо продвигалась партитура «Тристана».

Этим Вагнер обманывает себя и надевает защитную маску перед другими. Очевидно, что он обладал весьма обширным запасом рутины, и его композиторская техника давала сбой, когда возникало препятствие, которое можно было преодолеть лишь с помощью вдохновения.

Если бы Вагнер никогда не знал рутины, он признался бы в этом безо всякой горечи. Его умная фраза, по сути, выражает пренебрежение художника ко всему рутинному: Вагнер тем самым отрицает качество, которое сам мало ценит, и не склонен давать другим повод ожидать от него такового. Он изрекает себе похвалу с миной иронического отчаяния. По правде говоря, он недоволен приостановкой своей работы, но весьма утешен сознанием, что его талант выше дешевой рутины. И с оттенком смирения он сожалеет, что совершенно обделён ремесленной сноровкой.

Эта фраза – шедевр самообороны, и звучит для нас назиданием: «Остерегайтесь рутины!»

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФУТУРИЗМ⁹

Берлин, сентябрь 1912.

Весной этого года – номер дошёл до меня поздно – парижская газета *La Liberté* провозгласила футуризм в музыке. Вожак по-прежнему сохраняет «инкогнито», но позволяет громко заявлять о себе в манифесте: «Сегодняшние композиторы, современные пассажиры¹⁰, заслуживают только нашего презрения, поскольку они понапрасну создают оригинальные произведения с помощью устаревших средств... Итак, изучите эстетические законы футуризма...»

(А именно: они заключаются ни в чём ином, как в делении октавы на 50 интер-

валов. Эта идея имеет физическую основу и неоднократно рассматривалась.)

«Знайте, что мы вскоре получим „комматические“¹¹(?) фортепиано, струнные, арфы и полный „комматический“ оркестр. Одновременно с творчеством композиторов-футуристов ведётся работа по осуществлению идеи. В тени мастерской зарождаются формы семейств инструментов, чьё невообразимое совершенство позволит идеально передать футуристические композиции».

В то же время ко мне пришла аналогичная весть из Москвы, где работают музыкальные нигилисты.

Правильно. Мне это нравится, и я давно нахожусь на этой стороне, хотя бы как теоретик. – (Ещё в 1906 году я предложил разделить октаву на 36 интервалов: два ряда третичных тонов¹², на расстоянии полтона друг от друга. В Америке уже был создан «универсальный инструмент»: электродинамический орган¹³. Он стоил миллион, долго простаивал и превратился в руины.)

Остаются только два вопроса. Во-первых, в состоянии ли мы повторить всё старое и не хуже прежнего, прежде чем начать что-то новое? Во-вторых, есть ли у нас талант?

Первый из этих вопросов в «Манифесте» предвосхищается в лапидарном стиле:

«Мы хотим подойти к музыкальному искусству с девственной душой...»

«Мы выбиваем почву из-под ног Традиции...»

«Музыкальные боги мертвы: мы больше не резонируем от соприкосновения с их творениями». –

Ответ на второй вопрос остается открытым до тех пор, пока не поднимется занавес.

До этих пор всё останется ещё «футуризмом». И лишь потом станет настоящим. Сам Манифест учит, что «настоящее – это пустое понятие; скажи „это есть“, и „этого больше нет“».

– Всё пройдёт. –¹⁴

НА ДНЕВНОМ КОНЦЕРТЕ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЁНБЕРГА¹⁵

Берлин, 1911.

Суждено ли сентиментализму испытать возрождение? После прослушивания (проигрывания и изучения) фортепианных пьес и песен Арнольда Шёнберга это кажется почти очевидным. Сдавленные рыдания, горестные вздохи, порывы ветра сквозь печальные деревья, шелест осенних листьев; тут и там мимолётное недовольство или блики быстро исчезающего предвесеннего солнца, а посреди этого – какое-то шутство. Одинокие голоса в манере речитатива двигаются неожиданными интервалами – мы едва воспринимаем их совместимость. Дерзкая гармония, обрываемая на самом пике – краткость фраз – затем всеобщая передышка и вновь вслушивание – наивность в почти варварской степени. И ещё раз – столько непосредственности, прозорливости и искренности.

В завершение: три пьесы на двух фортепиано в восемь рук¹⁶.

За инструментами восседают четверо молодых людей с красивыми, характер-

ными головами: почти трогательно видеть, как они преданно и энергично отдают свой молодой интеллект на службу тому, что ещё не разгадано. На заднем плане небольшой сцены беспокойно мерцают два глаза, коротко и нервно движется дирижёрская палочка. – Лишь мельком видны голова и руки Шёнберга, увлекающего четырёх храбрецов, передающего им всё больше и больше своего жара.

Такая необычная картина, подкреплённая необычным звучанием, очаровывает.

Во всяком случае, здесь всё не так, как на сонатном вечере двух величественных профессоров.

ЭСКИЗ

(для предисловия ко второй части

«Хорошо темперированного клавира»)¹⁷

Середина сентября 1914.

Это похоже на процесс развития человека, когда его свойства возникают одно вслед за другим. Так вслед за телом образуется разум, затем характер и, в конце концов, – душа. У художника же поначалу господствует интуиция, затем формируется техника, присоединяется рефлексия и в последнюю очередь выявляется его индивидуальность. У выдающегося творца первый период ознаменован его собственными поисками, второй – собственными находками, в то время как третий и заключительный этап зачастую подразумевает новый поиск, предвещающий дальнейшие находки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом сборнике см.: [1].

² Заметка представляет собой ответ на анкету берлинского периодического издания «Der Konzertsaal» («Концертный зал») [см.: 4, 50]. Перевод выполнен по: [5, 84–86].

³ Это ироническое по тону предложение содержит игру слов, недоступную в русском переводе: «Brautwacht» («Дозор невесты»), «Brautnacht» («Ночь невесты»), «Brautwahl» («Выбор невесты»). Над комико-фантастической оперой в трёх актах с эпилогом «Выбор невесты» («Die Brautwahl», BV 258) по сказке Э. Т. А. Гофмана Бузони работал в Берлине с 1906 года. Премьера состоялась 12 апреля в Гамбургской опере.

⁴ Здесь прослеживается магистральная идея эстетики Бузони о том, что композиторы не столько сочиняют, сколько предугадывают уже существующую музыку.

⁵ Заметка написана во время концертного турне по США и предназначена для еженедельной газеты «Сигналы для музыкального мира» («Signale für die musikalische Welt»). Здесь Бузони в немногих словах намечает пути обновления устаревшей, по его мнению, мажоро-минорной системы. Перевод выполнен по: [5, 159–160].

⁶ В «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» Бузони пишет: «Я сделал попытку добиться всех максимально возможных градаций семиступенного ряда, и мне удалось путём понижения и повышения интервалов установить 113 различных гамм. Эти 113 гамм (в пределах октавы C – C) включают в себе большую часть известных „24-х строев“, но кроме того ещё целый ряд новых, отличающихся своеобразным характером. Но этим сокровище ещё не исчерпано, потому что и тут тоже ничто нам не мешает „транспонировать“ каждую из этих 113 и, сверх того, смешивать два таких строя в гармонии и мелодии» [3, 32].

⁷ Бернхард Цин (Bernhard Ziehn; 1845–1912) – немецко-американский теоретик музыки и музыкальный педагог.

⁸ Статья предназначалась для художественного журнала «Пан», выходящего в Берлине два раза в месяц с 1910 по 1915 год. Она отражает эвристическую направленность эстетики Бузони, считавшего постоянное обновление залогом жизненности искусства. Он писал: «Дух художественного произведения, сила чувства и то человеческое, что заложено в этом произведении, – вот три элемента, во все переменчивые времена сохраняющие свою неизменную ценность; воспринявшая же их форма, а также применённые ими средства выражения и отразившийся на них вкус данной эпохи, – всё это преходяще и быстро стареет» [3, 5]. Перевод выполнен по: [5, 167–169].

⁹ Отклик на статью в парижской газете La Liberté, опубликованный в журнале «Пан». Перевод выполнен по: [5, 184–186].

¹⁰ Имеются в виду приверженцы пессимизма. Пессимизм – пристрастие к прошлому индифферентное или враждебное отношение к настоящему.

¹¹ Производное определение от термина «комма», обозначающего микроинтервалы. Знак вопроса в скобках имеется в тексте Бузони.

¹² Идею о необходимости появления в будущем третьетонавой музыки Бузони обосновал в своём «Эскизе новой эстетики музыкального искусства». Он считал, что «дюжиной» двенадцатиступенной системе «скоро наступит конец, ибо всё предвещает переворот и первый шаг к той „вечной“ гармонии. Напомним себе ещё раз, что там количество ступеней октавы бесконечно, и постараемся немного приблизиться к этой бесконечности. Треть тона с некоторых пор уже стучится в ворота, а мы всё ещё не слышим и не замечаем её появления» [3, 33].

¹³ Первый музыкальный инструмент на основе электрических генераторов – *телармонциум* – был сконструирован в США Таддеусом Кехиллом (Thaddeus Cahill; 1867–1934) в 1897 году. Аппарат весил около семи тонн. Электрический сигнал звуковой частоты в нём генерировался с помощью 145 динамо-машин, и воспроизводился либо с помощью рупорных громкоговорителей, либо передавался по телефонной сети абонентам по подписке. Всего было построено три таких инструмента.

¹⁴ Вероятно, в последней фразе Бузони вспоминает апокрифическую легенду о перстне царя Соломона, на котором будто бы имелась подобная надпись.

¹⁵ Эта живая зарисовка с натуры предназначалась для журнала «Пан». Перевод выполнен по: [5, 170–171]. В оригинале она носит название «Schönberg-Matinée».

¹⁶ Среди произведений А. Шёнберга лишь одно соответствует приведённому описанию: это Камерная симфония № 1 (Kammersymphonie № 1; S A/5) в авторской обработке для двух фортепиано.

¹⁷ Заметка предназначалась для предисловия ко второму тому «Хорошо темперированного клавира» в редакции Бузони, опубликованному издательством Breitkopf und Härtel в 1915 году. В окончательный вариант предисловия этот фрагмент не вошёл. Но он важен для понимания подхода Бузони к композиторскому творчеству как к непрестанно обновляющемуся процессу. В данной публикации предлагается новый, уточнённый перевод этого текста [5, 197]. Для сравнения укажу на существующий перевод М. Мельникова: [2, 154].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Из литературного наследия Ферруччо Бузони: аннотации к цюрихским программам // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 53. С. 29–41.
2. Бузони Ф. Из литературного наследия / пер. М. В. Мельникова // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 154–159.
3. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Коломийцева. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. 40 с.
4. Busoni F. The essence of music, and other papers / translated from the German by Rosamond Ley. London : Rockliff, 1957. 204 p.
5. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Berlin : M. Hesse, 1922. 386 S.

Boris B. Borodin

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: bborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

FERRUCCIO BUSONI: THOUGHTS ABOUT THE COMPOSER'S SKILL

Abstract. The purpose of this publication is to acquaint Russian musicians with fragments from the book “On the Unity of Music” by the outstanding composer, pianist and teacher Ferruccio Busoni, which have never been published in Russian. These are short notes on various aspects of the composer’s skill. In them Busoni talks about his creative process, expounds his thoughts on the development of musical art, shares his impressions of the concert from the works of Schoenberg.

Keywords: Ferruccio Busoni; literary heritage; work of the composer; new systems of harmony; tradition and innovation

For citation: Borodin B. B. *Ferruccio Busoni: mysl i o masterstve kompozitora* [Ferruccio Busoni: thoughts on the composer's skill], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 27, pp. 24–30. (in Russ.).

REFERENCES

1. Borodin B. B. *Iz literaturnogo naslediya Ferruchcho Buzoni: annotatsii k tsyurikhskim programmam* [From the literary heritage of Ferruccio Busoni: annotations for the Zurich programs], *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2020, no. 53, pp. 29–41. (in Russ.).
2. Busoni F. *Iz literaturnogo naslediya* / per. M.V. Mel'nikova [From the literary heritage], *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, 2012, no. 4, pp. 154–159. (in Russ.).
3. Busoni F. *Eskiz novoi estetiki muzykal'nogo iskusstva* [Sketch of a new aesthetics of musical art], St. Petersburg, Planeta muzyki, 2019, 40 p. (in Russ.).
4. Busoni F. *The essence of music, and other papers*, London, Rockliff, 1957, 204 p.
5. Busoni F. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken* [Of the unity of music: of third notes and young classicism, of stages and buildings and neighbouring areas], Berlin, M. Hesse, 1922, 386 p. (in German).

Елена Марковна Шабшаевич

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория» (Москва, Россия). E-mail: shabsh@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4608-5081. ResearchID: D-8583-2017.

SPIN-код: 1318-9244

«ПРЕДАННЫЙ ВАМ Ю. ПОМЕРАНЦЕВ...»

Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву (избранное)

Часть II*

В публикации впервые представлены избранные письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву из фондов Российского государственного архива литературы и искусства и Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину. Введение в обиход этих документов имеет большое значение для формирования научно обоснованных представлений о пианисте, композиторе, дирижёре Юрии Николаевиче Померанцеве (1878–1933), жизнь, творчество и деятельность которого пока остаётся малоизученными. В данном выпуске «Научного вестника Уральской консерватории» печатаются письма, охватывающие период с июня 1902 по апрель 1905 года. События, о которых Померанцев подробно сообщает Танееву, включают самостоятельные занятия на рояле после окончания консерватории (весна и лето 1902), несение воинской службы в лагере около Тамбова (с осени 1902 по август 1904), поездку в Лейпциг на стажировку к А. Никишу (ноябрь 1904 – апрель 1905). Как и прежде, Померанцев делится с учителем своими личными и профессиональными достижениям, музыкальными впечатлениями. Особенно примечательны письма из Лейпцига, содержащие интересные подробности обучения у Никиша, а также освещающие события музыкальной жизни этого города на рубеже XIX–XX веков, которые произвели заметное влияние на молодого русского музыканта.

Ключевые слова: Юрий Николаевич Померанцев, Сергей Иванович Танеев, Александр Ильич Зилоти, Артур Никиш, музыкальная жизнь русской провинции конца XIX – начала XX века, музыкально-театральная жизнь Лейпцига рубежа XIX–XX веков

Для цитирования: Шабшаевич Е. М. «Преданный вам Ю. Померанцев...»: Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву (избранное). Ч. 2 / подгот. к публикации и коммент. Е. М. Шабшаевич // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 27. – С. 31–50.

Подготовка к публикации и комментарии Е. М. Шабшаевич

Письма, которые публикуются в данном выпуске «Научного вестника», относятся к 1902–1905 годам. Это было насыщенное время в жизни Ю. Н. Померанцева. После окончания консерватории он продолжал усиленно заниматься на рояле, участвовал в концертах. С осени 1902 года Померанцев проходил службу в армии, сдав в итоге

в августе 1903 года экзамен на звание прапорщика запаса. Во время несения воинской службы в лагере недалеко от Тамбова он, несмотря на бытовые и дисциплинарные ограничения, тем не менее, находил возможность упражняться на фортепиано и посещать концерты. В частности, в письмах содержатся описания приезда

* Продолжение. Начало см.: Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 30–47.

А. И. Зилоти и А. А. Брандукова, выступления И. Сливинского, частного концерта с участием М. Ван Зандт. Осенью 1903 года, получив денежную поддержку от отца и рекомендацию от Танеева, Померанцев отправился в Лейпциг на стажировку к великому дирижёру Артуру Никишу, в результате которой приобрёл бесценный жизненный и профессиональный опыт. В течение лейпцигской стажировки Танеев поддерживал своего ученика советами, а также помогал материально: посылал деньги на покупку необходимых партитур. Для того чтобы ученик имел возможность дополнительно попрактиковаться в немецком языке, учитель предложил ему переписываться по-немецки. Любопытны «отчёты» Померанцева об уроках Никиша, о своих дирижёрских успехах и неудачах. Интересны и впечатления Юрия от культурной жизни Лейпцига и от концертов и спектаклей выдающихся музыкантов. Померанцев активно изучает новые произведения, особенно сильное воздействие на него, воспитанного в достаточно консервативном ключе, производят произведения недооценённого на тот момент в России И. Брамса и «модерниста» Р. Штрауса. По поводу их сочинений он даже осмеливается вступить в осторожную полемику со своим обожаемым учителем, по-прежнему, однако, остающемся для него непререкаемым авторитетом.

Красной нитью в переписке Померанцева и Танеева проходит тема композиторского творчества обоих адресатов. Ещё до отъезда в Лейпциг Померанцев работает над своим квартетом е-moll; за время пребывания в Лейпциге и на летних каникулах дома Померанцев сочиняет симфонию а-moll, темы из которой шлёт Танееву и делится с ним своими соображениями насчёт формы и содержание частей. Померанцев также обсуждает с Танеевым возможность публикации своих романсов. 9 декабря 1904 года Мекленбургский квартет представлял в Лейпциге Струнный квартет № 4

b-moll Танеева – свои впечатления и отклики публики и прессы Померанцев с радостью сообщает учителю.

По окончании обучения Померанцева Никиш написал о нём положительный отзыв, позволявший Юрию Николаевичу начать собственную дирижёрскую деятельность. На этом важном достижении, на пороге нового этапа жизни мы и оставляем нашего героя весной 1905 года: накануне возвращения на родину Померанцев размышляет о возможных направлениях своего дальнейшего музыкантского пути...

32

17 июня 1902 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Я получил на днях ответ от Бесселя. Он просит поблагодарить Вас за письмо, а также предлагает передать ему право на издание, конечно, без гонорара¹. Он предлагает мне несколько экземпляров для раздачи «родным и знакомым». Я думаю, что всё-таки пошлю ему, т. к. все равно никто за эту музыку и гроша не даст, а кроме того могут выйти неприятности по поводу того что он собственник оригинала рубинштейновского.

1 часть квартета я уже давно окончил, но всё не приступал к переписке, а с сегодняшнего дня начну переписывать и в некоторых местах выписывать недостающие голоса. Вышло не особенно. Всё равно отправлю так, займусь сочинением финала. И будет у меня квартет.

На ф[орте]п[иано] занимаюсь довольно усидчиво. Прошёл весь рубинштейновский концерт, 4 прелюдии и один этюд Скрябина.

Буду здесь играть в одном благотворительном концерте в Озёрах. Не могу отказать, т. к. просил меня об этом один господин из Озёр, которому я многим обязан.

Рояль здесь отличный, концертный. Публика очень хорошая. Кроме меня будет петь Синицына (к[онтр]-альт[о] из Большо-

го театра)² и какой-то окончивший курсы скрипичной игры в Московской консерватории (фамилии его забыл господин, меня пригласивший).

<...>

Время провожу довольно с пользой. Занимаюсь часов 7–8 в день. Разбираю партитуру первого акта «Валькирии» [Р. Вагнера] и делаю выноски, отмечая наиболее интересные места, потом всё это буду повторять. Думаю извлечь из этого большую пользу. Надеюсь пройти все три акта за лето.

Если Вам не лень, черкните мне, пожалуйста, две строки относительно ответа Бесселю, буду Вам очень благодарен. Стоит ли ему посылать, или нет. Я думаю, что стоит.

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1545. Л. 10, 10 об., 11, 11 об.

33

03 июля 1902 года, Сенково

Поздравляю Вас, многоуважаемый Сергей Иванович, с днём Ваших именин, и главное желаю Вам исцелиться по отношению Вашей ноги (оборот речи, напоминающий древнеримскую или греческую речь). Занимаюсь я после некоторого перерыва довольно усердно. <...> Пишу теперь финал квартета, и по Вашему совету¹ тема в e-moll. Думаю закончить всё-таки в E-dur.

Концерт в Озёрах, о котором я Вам писал³, к великому моему удовольствию не состоится (он был перенесён на 8 июля). Балладу⁴ Бесселю отправил, выговорив у него 10 экземпляров, один из коих, если позволите, передам Вам, когда они будут напечатаны.

<...>

Как трудно запомнить наизусть сочинения Скрябина, в качестве противовеса к ним учу понемногу сонаты Скарлатти. Чрезвычайно полезная вещь.

Немного отстал со чтением «Валькирии». Думаю, что если буду лениться, не успею пройти всей оперы за лето. Тогда

займусь хоть одним первым актом и отложу на зиму остальные два (если Вы разрешите взять их с собой).

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1546. Л. 12, 12 об., 13, 13 об.

34

06 ноября 1902 года, Тамбов

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Я так долго Вам не писал, потому что в нормальной моей жизни резких перемен не было.

Служу царю и отечеству; а эта служба заключается в том, что я встаю ежедневно в 7 час утра и отправляюсь к 8 на службу или, вернее сказать, на ученье. Там обучаюсь военной артиллерии до 11 и иду домой. Продолжаю заниматься артиллерией от 2 до 4. В последние дни, впрочем, меня освободили от этих вечерних занятий, чтобы я дома прошёл все [нрзб], которые нужны для полного моего образования.

Играю порядочно. Пишу очень мало, или вернее сказать, ничего, если не считать маленького романа <...>. Понемногу принимаюсь за квартет, увы, не за новый, а за старый! Вчера у нас был концерт Зилоти⁵ с Брандуковым⁶, который на меня не произвёл того впечатления, на которое я рассчитывал. Правда, публика ужасная, и они играли не с большим воодушевлением. Зала была далеко не полна, что меня возмущает, здешняя публика предпочитает идти играть в винт, а никак не слушать музыку, и даже именно Зилоти с Брандуковым не могли собрать полный зал. Здесь слушают только пение.

<...>

Я так был рад видеть московских музыкантов, что и рассказать не могу. Они, по-видимому, страшно недовольны Тамбовом, да и есть за что! Холодность здешней публики прямо изумительна. Мне кажется, что если бы эти артисты давали в Москве третий по счёту концерт, то он бы собрал гораздо больше количества публики, чем здесь, где этот концерт явился первым в се-

зон! Можете теперь Вы себе представить, куда я попал!

<...>

Преданный Вам лентяй Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 59, 59 об., 60, 60 об.

35

19 декабря 1902 года, Тамбов

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Моя комбинация попасть в Москву, как я Вам писал, на эти дни не удалась, т. к. нельзя было получить отпуск. Я только что попал в учебную команду после того экзамена, который я Вам описал. Тут ждёт служба несравненно труднее, во-первых, от 8 до 11½, а затем почти ежедневно 1 или 2 часа после обеда (от 1½ дня) <...> Здесь поблажки никакой не делают. Строй и фронтовая выправка сколько, а это на первое время так страшно утомляет, что сегодня, например, после строевых занятий, когда была отдана команда «разойтись!», я не знал, какой ногой раньше сойти с места, как будто я прирос к нему. Кроме того, устали руки от упражнений с винтовкой.

Несмотря на это я закончил квартет и переписал его. Писал две маленькие ф[орте] п[ианно] пьески и играю очень много. Если мне разрешат играть в концерте, то я буду играть Мефисто-вальс⁷, а для этого требуется очень много играть. Концерта не удаётся устроить, хотя есть надежда, что в субботу будут играть у Боратынских квинтет Шумана Es-dur⁸, который я подзубриваю.

<...>

Почти все мои занятия, если не считать того, что я каждый день катаюсь на коньках.

<...>

Преданный Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 61, 61 об., 62.

36

08 февраля 1903 года, Тамбов

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Сейчас отправил к Бесселю 2-ю корректуру баллады Рубинштейна⁹ и вскоре

надеюсь отправить к вам напечатанный экземпляр этой музыкальной ерунды.

Квартет мне хочется сначала послушать, т. к. я не готовлю этого сочинения в печать, то я осмелился Вас послушаться: я намерен в марте быть в Москве и привезу ноты с собой, а раньше этого я отправил партии, которые скоро у меня будут готовы, к Зернову¹⁰, и в свой приезд надеюсь уже услышать его в исполнении. <...>

По службе всё идет у меня благополучно. Получил на днях первое повышение: произведён в ефрейторы. <...>

Заниматься приходится теперь ещё меньше, чем прежде. <...>

Если Вам нужна партитура «Валькирии», Вы мне, пожалуйста, напишите. 1 и 3 акты я просмотрел более или менее внимательно, но 2 объять не мог: он и в клавише при всём своём грандиозном продолжении довольно скучен (за исключением, конечно, явлений Брунгильды Зигмунду и также его окончания).

У нас был концерт «всемирно известного пианиста» Иосифа Славинского при почти пустом зале, и завтра он имеет намерение дать второй и последний концерт с h-moll'ной сонатой Листа. Как это люди отваживаются на такие дерзкие предприятия? Не будучи величиной с очень громким именем давать 2 концерта в Тамбове, да ещё играть сонату Листа. После первого концерта говорили, что он слишком серьёзную программу назначает: Papillons Шумана! И f-moll'ная фантазия Шопена!¹¹

<...>

Преданный Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 63, 63 об., 64, 64 об.

37

24 апреля 1903 года, Тамбов

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Пишу Вам почти под свежим впечатлением от глубокого эстетического наслаждения (выражаясь высоким штилем), которое все мы здесь на днях испытали.

Дело в том, что есть здесь некая Т. М. Унковская, дочь проф. Черинова, мужа Ван Зандт¹². И вот они были здесь (работали), и Ван Зандт предложила m-me Унковской ça chanter pour les amies [петь для друзей]. В числе этих amies был и я. Я между прочим даже аккомпанировал ей и имел возможность вдвойне прослушать всю программу, т. к. они просили меня попробовать всё раньше. В воскресенье была репетиция, а во вторник – исполнение для публики (намного предпочтительнее той, для которой Ван Зандт пела, в Высочайшем присутствии¹³).

Не знаю, от того ли это происходит, что это было единственное за весь сезон истинно художественное исполнение, т. к. нас здесь этим не очень балуют, или действительно это такая превосходная артистка, что другой может быть на её репертуар не найдёшь, но кажется, что это произвело прямо-таки громадное впечатление, и с этого дня я хожу и пою №№ из её программы. <...> Удостоился чести быть ей одобренным настолько, что она предложила мне в виде «благодарности» прислать свою карточку.

Здесь недавно прекратило свое существование одно чрезвычайно симпатичное учреждение: хор любителей Л. Д. Ростовцевой¹⁴ под управлением Ю. Померанцева. Голоса были очень недурные, охота была большая, и я старался делать всё, что было возможно, чтобы, с одной стороны, не слишком придирайтесь и этим не отбить охоту, а с другой – всё-таки стараться добиться приличного исполнения. Репертуар наш большей частью состоял из хоров классических (Моцарт, Мендельсон, Шуман) из сборника Мельникова¹⁵, а также недурны были хоры Ю. Померанцева (смешанный хор) на слова [А. К.] Толстого: «Звонче жаворонка пенье, Клонит к лени [полдень жгучий]». Я не посылал их Вам, т. к. особенного в них ничего нет, но если Вы только желаете с ними познакомиться, я Вам их постепенно перепишу и вышлю.

Прекратились наши спевки вследствие того, что организаторша Л. Д. Ростовцева уезжает в деревню. С сегодняшнего дня у нас начинаются экзамены (вернее сказать, начались) при учебной команде на звание унтер-офицера. Судя по сегодняшнему дню («состояние здоровья», чтение и письмо, закон божий, арифметика, из тех, которые мы сдаём только первые два), обращают внимание не на то, что говоришь, а как стоишь и как держишь руки и голову. Завтра будет труднее. Придется обнаруживать свои познания, которые, коротко сказать, не очень велики. Несмотря на то что у меня годовой балл круглая 5.

<...>

Вообще говоря, несмотря на всё показное отношения начальства, на все льготы, не очень хорошие воспоминания у меня останутся от этой службы.

Преданный Вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 69, 69 об., 70, 70 об., 71.

38

07 мая 1903 года, Тамбов

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Сейчас я получил карточку на Рубинштейновский обед¹⁶ и был очень тронут вниманием, которое оказали мне, бедному ефрейтору резервного батальона. Попасть на него я ни в каком случае не смогу, о чём очень сожалею. Мы в субботу или в воскресенье выступаем в лагерь, и оттуда бегство уже невозможно. Не знаю, как будет с моей музыкой. Придётся обойтись без неё до конца лета; если далее мне удастся уехать за границу, то придётся усиленно работать по ф[орте]п[ианной] части.

<...>

О каком уставе пишет мне на конверте Гольденвейзер (я думаю, что это его приписка, так как приблизительно знаю по почерку). Разве устав ваших обедов не утверждён и вы собираетесь не официально?¹⁷ Мне почему-то казалось, что устав уже утверждён. Очень и очень жалею, что

не смог в этом году ни разу воспользоваться своим правом члена этих обедов и присутствовать в «Праге» на обеде. Надеюсь, что в будущем это от меня не уйдёт.

Меня в высокой степени интересует Ваш квартет¹⁸ по тому краткому описанию, которое Вы мне прислали. Это, вероятно, участь всех, начавших писать простые вещи, осложнить к концу жизни свои произведения, и наоборот, начавших с «Псковитянки» и «Антара» и «Шехерезады» уйти к «Царю Салтану» и «Садко». К этому ли разряду смею думать отнести и Вас (простите меня, Сергей Иванович, за дерзость, что я смею о Вас так иногда только отзываться). К чему же приду я, если мне придётся получить в будущем имя сочинителя? Я сочиняю не просто несложно, а прямо плохо. По закону (я уже возвёл в закон) перемены я должен буду сочинять хорошо, что очень для меня заманчиво и приятно.

<...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 72, 72 об., 73, 73 об.

39

29 мая 1903 года

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Судя по Вашему письму, Вы совершенно превратного мнения о моих лагерных занятиях. Первое, что мешает мне тут немного сосредоточиться, так это то, что мы всё время обретаемся внутри. Чрезвычайно трудно уйти куда-нибудь, не спрашиваясь, а спрашиваться не всегда удобно, да и не всегда отпустят. Затем, так устаешь от занятий, что тут не до музыки, а только добраться до постели и даже играть не хочется, так что я убедительно прошу Вас высылать корректуру¹⁹ не [?] мне, потому что исправляя её, я буду думать, что я что-то делаю, а эту работу я буду в состоянии делать и здесь, а на что-либо требующего особенного внимания, меня покамест не хватает. Может быть, я со временем привыкну, но к тому времени присоединятся все усиливающиеся занятия на под-

готовку к экзамену на прапорщика запаса, так что перспектива не очень весёлая. Пожалуйста, не подумайте, что это моя лень диктует мне эти строки. Но, положив руку на сердце, я должен сказать, что никогда такого антихудожественного настроения я не испытывал. <...> Одно утешение – это сознание временности этой каторги. Хорошенько сказать, что конвойные солдаты (при тюремной команде), служащие у нас в учебной команде (при командировании для прохождения курса соответствующих к поощрению звания унтер-офицера), так вот три конвойные, хорошо знакомые с условиями тюремной жизни, все в один голос заявляют: предпочитают срок отбыть в тюрьме, лишь бы только не служить здесь.

Относительно денег: мне ужасно совестно, Сергей Иванович, получать полную сумму за половинную работу. Ведь я далеко не окончил своей работы, и даже не исправил её. Но если Вы и корректуру хотите держать сами (надеюсь, что этого не будет, или Вы будете высылать её мне), то уже совсем мне совестно. Во всяком случае особенной спешки с посылкой денег Вы, пожалуйста, не предпринимайте. Я всегда могу подождать. Я надеюсь, что Вы мне откажете в этих 25 руб., потому что по тому, что я сделал, с меня достаточно и 50 р. <...>

Искренне преданный Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 74, 74 об., 75, 75 об.

40

08 июля 1903 года, лагерь под Тамбовом

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Надоело мне здесь до невозможности, ничего абсолютно не делаю, и делать невозможно, зане военная служба и обстановка отбивают всякую охоту.

<...>

В середине августа я, по всей вероятности, окончу службу и, когда у папы будут деньги, уеду за границу. Это моя мечта, и если нет, то останусь в Москве или уеду

по Вашему совету (данному отцу) в Петербург служить. Во всяком случае мне надо очень подтянуться за эти три месяца полного безделья.

Во всяком случае, очень Вам благодарен за деньги, но, право, мне прямо совестно за невыполненную работу брать такую плату.

В каком виде Ваш квартет и скоро ли он выйдет из печати?²⁰ Надеюсь вскоре с ним познакомиться, т. к. после военной службы буду в Москве.

Искренне преданный Вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 76, 76 об., 77, 77 об.

41

[Август 1903, лагерь под Тамбовом]

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Третьего дня приехал я в числе «8 штук» (вольноопределяющихся) держать в штабе экзамен на чин прапорщика запаса. Онный экзамен вчера я довольно блестяще выдержал и сегодня отправляюсь опять в Тамбов для полной отправки. Дело в том, что мне ассигновали сумму 1500 руб. на поездку за границу (о чём папа хлопотал в Петербурге). Теперь вопрос весь в том, куда и как устроиться. Денег этих, я думаю, с избытком хватит на целый год, и потому мне хотелось бы с Вами подробно это время сговориться. Так как я всё лето ничего не делал, то мне надо теперь будет довольно усиленно заняться, для чего я в начале сентября или в конце августа поеду в деревню – Сенково и там работаю до начала октября. Затем уже тронусь в путь. Если Вам не лень, черкните мне пару слов, когда Вы приедете в Москву, чтобы я мог знать, куда Вам писать (вижу, как Вы морщитесь при этих словах, потому что Вам придётся мне отвечать). Ещё одна громадная просьба. Я хочу по Вашему совету и к своему крайнему желанию ехать к Никишу²¹. Не будете ли Вы добры при случае поговорить с Мельтцлем²². Может быть, он или Блок²³

знают об условиях занятий, и если Володя в Москве, то я бы с ним начал переписываться о том, где и как лучше мне устроиться в Берлине и в Лейпциге, так как еду я один, язык знаю плохо и главное – никогда не бывал за границей. Боюсь, что несмотря на всю свою храбрость среди русских, сплошаю среди немцев, и время и деньги пропадут если не совсем даром, то и не принесут возможной пользы.

Ради Бога, не сердитесь на меня, что я причиняю Вам такие хлопоты к самому Вашему приезду, но, право же, не к кому обратиться, чтобы к этому отнёсся так, как, я надеюсь, Вы отнесётесь.

Искренне преданный унтер-офицер 217 Кромского бат[альона] 5-й роты Юрий Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 82, 82 об.

42

07 сентября 1903 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Пишу Вам из деревни, куда приехал 3-го дня заниматься. Покамест только играю с большим удовольствием часов по 6 и наслаждаюсь тем, что вижу свои усилия. Ведь я всё лето не подходил к инструменту и думал, что придётся даже больше месяца поработать, чтобы привести in status²⁴ для акта. Теперь вижу, что и месяца за глаза довольно.

<...>

Мне очень совестно Вас затруднять, но по несчастью никто кроме Вас мне этого сделать не может: как бы разузнать, в каком виде можно было бы предстать Никишу и как можно было бы у него заниматься.

Я думаю, Володя Метцль, который кажется в Москве, может дать мне эти сведения. Тогда, чтобы Вас не затруднять, попросите его адресовать прямо ко мне. Мне хотелось бы сколько возможно воспользоваться возможностью поучиться за границей.

Ещё раз прошу прощения за то, что беспокою Вас (это напоминает фразу из письма просителя, который страшно уже надоел своему «благодетелю»), но другого бла-

годетеля у меня нет и я, конечно, беспокою Вас.

Я собираюсь в Лейпциге отлично устроиться, там живёт один мой тамбовский знакомый, который по окончании курса Московского университета поехал учиться туда и вот уже 2 года как занимается в химическом институте в Лейпциге. Он живёт приблизительно на те же деньги, на которые рассчитываю и я устроиться. И отлично знает и Берлин, и Лейпциг, знаком с молодёжью учащейся в университете и консерватории, так что я сразу найду всё что нужно. Это при моём немецком языке (!) не бесполезно.

<...>

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В^н. № 1551. Л. 3, 3 об., 4, 4 об.

43

19 ноября 1903 года, Лейпциг

С грустью прочитал программу утра любителей русской музыки, т. к. меня на нём не было. Пока мы готовились к восприятию самой громкой партитуры и восхищались ею. Чествовали 100-летнюю годовщину «великого Гектора». Его «Реквием», колоссальное по замыслу сочинение <...> Симфония моя сильно двинулась, я окончил 1 часть²⁵.

<...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 89.

44

25 ноября 1903 года, Лейпциг

<...> Никиш открыл в консерватории классы дирижёрского искусства и мы все, конечно, туда хлынули толпой, предварительно сделавшись консерваторцами <...> К завтрашнему Гевандхауз-концерту Брамс – e-moll'ная симфония, Вагнер – Eine Faust ouvert. и Эврианта Вебера²⁶. Действует ли на меня Германия или что либо иное, но симфония Брамса мне очень понравилась (кроме последней части). Интересный тематический материал и мало брамсовской глубины (о которой так хорошо писал Чайковский²⁷). П. И. играет

Безекирский-fils (junior)²⁸ его концерт скрипичный²⁹ – не особенно великолепно. Но что было роскошным, это вагнеровская увертюра³⁰. Я её очень внимательно раньше просмотрел у Петерса в библиотеке, так что слушать было легко и знакомо <...>

Сегодня был первый урок [у Никиша], на котором из всех записавшихся отобрали известных ему 30 чел[овек] (мы в том числе) и с ними он будет заниматься теоретически [?], а остальные должны только слушать – не надеясь дирижировать. Для первого раза он подготовил 2 симфонию Бетховена (1, 2, 3 части), увертюру «Волшебная флейта» и одну часть G-dur'ной Гайдновской симфонии³¹. Дирижировали три вещи (оркестр полный, но небольшой из учеников консерватории) лица, выразившие желание, как знавшие раньше эти партитуры. <...> Он [Никиш] делает указания одновременно приёмов дирижирования и способов исполнений данных вещей, учитывая что должно быть выделено и сколь сильно. К слову – почему[?] сразу он задал A-dur'ную симфонию Мендельсона, увертюру Фолькмана Richard der Dritte и D-dur'ную сюиту Баха³². Требуется очень тщательного знания этих партитур и очень строгого отношения к коллегам? (sehr streng kritiziren). Стоит всё это удовольствие до Пасхи 120 м[арок] (из них надо вычесть 37 м[арок], которые экономизируют как к[онтра]марки на репетиции Гевандхауза), так что выходит быть недорого. Получил приглашение играть в концерте (благотворительном) <...> с полонезом Шопена As-dur op. 53 – концерт в пользу поляков.

Сегодня была генеральная репетиция.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 91, 91 об., 92, 92 об.

45

03 декабря 1903 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

По заведённому обычаю берусь за послания сразу после концерта Гевандхауза

за и уроков Никиша. Первый (концерт) был очень интересный. Реквием Геншеля и h-moll'ная симфония (Неоконченная) Шуберта³³. Эту симфонию они играли без репетиций чуть на Vorprobe (на которую были платные места). Меня это крайне удивляет. Была всего одна репетиция Реквиема [Геншеля] оркестра с хором (хоры прошли все под управлением Никиша раньше) без солистов. Затем делают Vorprobe с платными местами, одну Hauptprobe (форменный концерт – исключительно платные места) и концерт³⁴. Нам как консерваторцам выдали контрамарки только на одну ([нрзб] Vorprobe), а сегодня я уже не пошёл, т. к. слушал Реквием два раза. Великолепное сочинение очень опытного(?) контрапунктиста и очень богатое на мелодию, форму и гармонию. Массовые №№ и органные звучат прямо великолепно. Про Шуберта и говорить нечего. Никиш сказался великим(?). Это чудный музыкант, великолепно играющий на отчаянном инструменте³⁵. Делает на этом инструменте всё что угодно. Урок прошёл благополучно. Были курьёзы с обычной итальянщиной, которые абсолютно не имеют никаких познаний дирижёрских, не знают, куда надо махать на 4, на 3 и т. д. Играли «Ричарда III» Фолкмана³⁶. Там есть слитно 3/4 и 4/4, он машет всё время на 4 – как должен оркестр играть! По поводу того, что он [ученик] всё время стоял уткнувшись в партитуру, то Никиш сказал, что нужно иметь nicht Kopf in Partiture, aber Partiture in Kopfe³⁷. Вообще он смешит нас немало, но всё это относится к делу и, по видимому, должно приносить большую пользу. К следующему разу он задал F-dur'ную (8-ю) симфонию Бетховена³⁸ и назначил (после урока) мне дирижировать. Я просил 1 часть. Он ответил только, чтобы я приготовился. Послезавтра играю в польском концерте и засяду за симфонию. Работы масса. Надо с Берлиозом возиться. [нрзб] 2 раза «Гарольд в Италии» (Никиш и Вейнгартнер³⁹) и 1 раз «Фантастическая симфония» (Вейнгартнер). Кроме того Никиш играет Danse macabre Сен-Санса и [нрзб] Георга Шумана вариации с 2-ной фугой⁴⁰. Здесь будет Мекленбургский квартет играть Ваш b-moll'ный квартет (как раз в следующую среду)⁴¹. <...>

Ваш Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 93, 93 об., 94, 94 об.

46

10 декабря 1903 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Спешу поделиться с Вами своими впечатлениями вчерашнего дня: 1) Hauptprobe в Гевандхаузе; 2) Урок у Никиша; 3) Квартетное собрание, в котором играл Ваш Квартет b-moll Мекленбургский квартет.

1). Программа очень интересная. Великолепно прошёл «Гарольд» Берлиоза, который мы слушали в понедельник у Вейнгартнера. Благодаря всеобщей расхлябанности не узнали, когда будет репетиция, рассчитывали, что не раньше понедельника, оказывается, была в воскресенье. Так что одну репетицию пропустили. Вторая репетиция была в 6½ в понедельник, а в 7½ был в другой части города концерт Вейнгартнера («Гарольд» и «Фантастическая» Берлиоза). Теперь здесь чествуют этого композитора, и в частности, поставили 1 часть «Троянцев»⁴². Вейнгартнер – дирижёр первоклассный. Главное, что ему не хватает против Никиша, это красоты движений. «Фантастическую» он дирижировал наизусть. Мы сидели с партитурой, и как все убедились, он её знает безукоризненно. Дай ему такой оркестр, как в Гевандхаузе, да ещё эту залу, а не цирк, в котором даёт концерты он в Лейпциге⁴³, так же гремел бы, как в Берлине⁴⁴. У Никиша «Гарольд» прошел несравненно тоньше, несмотря на то что солист был хуже (у Вейнгартнера играл Недбал – чешский квартетист⁴⁵). Дивно звучал у Никиша

«Марш пилигримов»⁴⁶. Последняя часть мне понравилась больше у Вейнгартнера (он считается самым мэтром по Берлиозу и ему посвящена последняя книжка «Die Musik»⁴⁷, посвящённая исключительно статьям о Берлиозе. Другими н°н° были «Preludes» (мне нравилось больше, когда он их дирижировал в Москве⁴⁸. Но подожду ругаться и пойду сегодня на концерт) и «Dance macabre» Сен-Санса⁴⁹ <...>. Этот номер прошёл дивно хорошо, отчасти благодаря великолепному скрипачу – солисту-концертмейстеру Wollgardt'у. Вообще от этого концерта у меня не осталось такого блестящего впечатления – может быть благодаря тому, что главный н° программы Берлиозовский «Гарольд», в котором буквально днём с фонарём искать музыки.

2). Первым вышел дирижировать Володя [Мецтль]. 1 часть F-dur (8-й) симфонии Бетховена. Не могу сказать, чтобы он продирижировал совершенно спокойно (с внешней стороны) и даже пропустил показать ritard[ando] во 2 части (конечно, от страшного волнения). Никиш вызвал ещё одного [нрзб] навести критику и самому промахать – тот оказался ещё хуже. Тогда Никиш взялся за меня. Я по Вашей системе отметил у себя в партитуре в месте, которое мне почему-либо не понравилось, вышел и всё выложил [?] на чудном немецком языке (дело касалось одной экспозиции, которой оба они продирижировали). Никиш со всем согласился и на не таком уже [нрзб] немецком языке передал мои мысли аудитории и оркестру. Затем я время занял и стал неистово махать. Промалхал всю 1 часть и в конце концов произвёл [нрзб] недурное впечатление как на профессора, так и на оркестр и слушателей. По крайней мере, Никиш сделал только одну добавку к моим оттенками и одобрил меня. Я был конечно на седьмом небе. Могу сказать, положила руку на сердце, вызубрил я эту симфонию на совесть. Я дирижировал и в одном месте хотел взглянуть на партитуру, и только тогда заметил (волновался,

конечно, как всегда <...> что я страницы не переворачивал. Никиш смотрит на нас, когда мы дирижируем, прямо не сводя глаз, за каждым движением. Что меня ещё больше убедило в том, что я произвёл хорошее на него впечатление, это тот факт, что он мне назначил на следующий раз дирижировать финалом <...> Я уже вижу, как Вы уже недовольны моей похвалой, но на этот раз Вы мне простите, уж очень я рад дирижировать перед Никишем и заслужить его одобрение.

К следующему разу [нрзб] симфония и «Гебриды» Мендельсона⁵⁰. Я сделал пользу Вашим деньгам, купив Heldenleben Штрауса⁵¹, который с завтрашнего дня начинают разучивать к одному из далеко стоящих концертов Гевандхауза (откровенно сказать – какая гадость!), и надо очень внимательно следить по партитуре, т. к. я думаю, Никиш положит массу стараний, чтобы сделать из этого сочинения вещь, которую можно слушать.

3). Квартет Ваш⁵² играли хорошо, не скажу, чтобы всегда было тонко, но истинно чешское бельканто и согласно всех оттенков. Успех он имел, т. к. после жанровых частей хлопали настолько, что им приходилось кланяться, а после скерцо – даже два раза. Повторений не было, как и вообще в этот вечер (играли F-dur Чайковского и C-dur Бетховена⁵³). Если будут отзывы в газетах, я Вам пришлю со следующим письмом.

Симфония моя после большой станции с буфетом и депо для поправки состава тронулась, дав три свистка, медленным ходом в E-dur (Andante), <...> (говорю три свистка, потому что две темы, раньше пришедшие в голову, выкинул как неподходящие). Думаю, что будет что-то вроде песенной формы с серединой в совсем другом характере. Подходит к этому G-dur.

Преданный Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 96, 96 об., 97, 97 об., 98, 98 об., 99, 99 об.

47

17 декабря 1903 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Всё пропало!!! (у меня)

На вчерашнем уроке я не оказался на той высоте, которой от меня ожидал услышать Никиш, и я по этому случаю в грустях. Он выполнил своё обещание, и я дирижировал финалом 8 симфонии [Бетховена], но каково было моё разочарование, когда она у меня прошла очень слабо и профессор сохранял сугубое молчание, только немного погодя взошёл на эстраду и указал *crescendo* труб и валторн, которые я при дирижировании пропустил (на предыдущем уроке), не заметил и не выделил. Когда я всходил на эстраду, он мне сказал: поменьше стучите (останавливайте), мы хотим слушать концерт, и прибавил, чтобы я хорошо дирижировал. И какое жестокое разочарование, когда я ни одного своего благого намерения не смог выполнить, так что однажды Никиш прикрикнул даже на оркестр, чтобы они внимательнее относились к моим указаниям (движениям, а не словам), но это для большинства было невозможно, т. к. капельмейстер про меня сказал, что он впервые читает эти ноты. Недурно дирижировать при таких условиях очень быстрый темп со сменой *f* и *p* с ферматами. Но очевидно не только оркестр, но и я был не на высоте своей задачи, т. к. он мне ничего не сказал. Одно, чем я доволен, что все у меня начинали видеть, а над этим в прошлый урок бились многие «дирижёры». Как любезен Никиш, т. к. следующий урок должен быть в среду 23[-го], и с этого дня начинаются Рождественские концерты, то он перенёс урок на вторник и задал всем *Es-dur*’ную симфонию Моцарта⁵⁴, которую я не преминул купить. Володя [Мецтль] дирижировал «Hebriden» гораздо лучше, чем в прошлый раз, но тоже не удостоился взгляда от Никиша. На последний концерт давали «Героическую»⁵⁵ – только один интересный №, т. к. *Hirtensymphonie* из Рождественской оратории Баха⁵⁶ мне,

грешному человеку, показалась скучной. Пел хор из учеников *Thomasschule*⁵⁷. Баха и Вольфа играла пианистка *Schitte* новый концерт своего папаша⁵⁸. Гладко. Вообще, программа Гевандхауза не очень то блестящие. Говорят про неудачный сезон. И в опере ничего абсолютно интересного не дают. Согласно обещаниям посылаю Вам рецензии о Вашем квартете⁵⁹. Несмотря на полную несостоятельность здешних критиков.

Преданный Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 100, 100 об.

48

27 декабря 1903 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Сейчас только вернулся от Шеффера (представителя Беляева), с которым говорил по поводу Вашего письма. Просил написать Вам причину задержки Квартета. Дело в том, что партитуру от Вас они получили слишком поздно и теперь ещё не вышли голоса. Вероятно, выйдет всё в середине января⁶⁰.

Когда я там был, мне пришла дикая идея. Мне бы очень хотелось издать несколько моих романсов (которые Вами были вполне одобрены и даже про некоторые Вы говорили, чтобы я их издал). Теперь я уже не делаю такой глупости, как в издании своих первых романсов, а именно выберу только один, который действительно стоит (с моей точки зрения и отчасти с Вашей) издать. В их числе будут романсы, которые много раз пелись Собиновым <...> и Мельгуновой⁶¹. Если эта затея Вам кажется действительно очень дикой – черкните мне почему, пару слов, и я воздержусь от всяких переговоров с М. П. Беляевым. Я на себя беру смелость решать, что мои романсы придутся по вкусу Беляеву и он их издаст! На всякий случай поговорить с ним я могу.

Выражение «всё пропало». Были ситуации того отвратительного состояния духа, которые я испытал после 2[-го] урока. Дело в том, что я не написал Вам главного:

на концерте в Гевандхаузе (на другой день после урока, на котором я так удачно продирижировал 1 часть симфонии) Никиш – когда я к нему подошёл, чтобы попросить кое-какие партитуры, – обратился ко мне и пожал мне руку и хлопнул по плечу, сказал, что он очень доволен был моими возможностями дирижирования, и что у меня несомненный талант к этому искусству, и вот, чтобы важно в этом утвердиться, он хочет заставить меня продирижировать финал симфонии. Но тут я, кажется, пал в его глазах, и это мне было тем более обидно, что я мог лучше продирижировать. Относительно знания партитуры у меня там было [нрзб] (полторы страницы), которые я плохо знал – но остальное я знал, конечно, очень хорошо. Но это прошло – я надеюсь скоро ещё раз дирижировать и снова утвердиться на прежнем месте во мнении нашего профессора. Дал он нам 4-ю Бетховена⁶², которую в прошлом году дирижировал, и я всё отметил и записал, т. к. превосходно помню много деталей и весь характер исполнения. День провожу в Лейпциге разнообразно, особенно теперь на праздниках. Кончаю 3 часть [симфонии] (2-я окончена давно), ввиду её характера надо будет перед финалом писать еще 4-ю. А может быть финал буду писать. <...>

Преданный Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 102, 102 об., 103, 103 об., 104.

49

06 февраля 1904 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...> Занятия мои идут понемногу. Выучили 6[-ю] симфонию Бетховена, «Эгмонта», «Кориолана» (1-ю я дирижировал). Теперь получили 5-ю Бетховена⁶³, которую Никиш дирижирует в следующем Гевандхаузе. Симфония моя, слава Богу, понемногу поехала в путь и скоро придёт к концу (дошёл до заключительного мажора в финале, который вообще из себя представляет невообразимую мерзость).

С «Маскоттой»⁶⁴ вышло было маленькое недоразумение. Должен был играть любительский оркестр со своими дирижёрами, но затем эта затея не пошла, и осталось по-прежнему, т. е. оркестр нанятый, и я буду дирижировать. Сегодня будет хоровая проба и надеюсь пройти вторую половину 1 акта, т. к. первую я прошёл уже раньше.

Был здесь у нас ряд моцартовских опер в плохом исполнении. 1. «Волшебная флейта». 2. «Свадьба Фигаро». 3. «Похищение из серая» и «Юпитер-симфония»⁶⁵. 4. «Дон Жуан». 5. «Cosi fan tutte» и «Der Schauspieldirektor»⁶⁶. На последней не был по болезни и билет пропал даром. Очень жалею, т. к. хотелось посмотреть эту вторую оперу. На «Похищении»⁶⁷ также не был, т. к. был концерт одного знакомого Ламбрино, а на остальных я ругался. Какой стыд давать так Моцарта, особенно «Zauberflöte»⁶⁸! Ни одного голоса хорошего, и оркестра не видят. Конец «Дон Жуана» у статуи Командора Дон Жуан приходит и падает мёртвый. Такой версии я ещё никогда не встречал и не видал.

Провели несколько интересных дней с Зилоти, который провёл меня на концерт – и мы присутствовали при самом большом успехе этого сезона. Исайе⁶⁹ так принимали здесь, как Александра Ильича, да и Никиш в тот вечер получил должный триумф [с] Vorspiel к «Нюрнбергским мейстерзингерам»⁷⁰.

Скоро обучение моё здесь на этот год заканчивается, я буду уже через короткий срок в Москве. Как время быстро проходит!

Преданный Вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 111, 111 об., 112.

50

24 февраля 1904 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Как пристрастный ценитель буду описывать Вам происшествие вчерашнего вечера, программу коего к сему прилагаю⁷¹.

«Die Hebriden»⁷² шли у меня с двух репетиций, 6 первых скрипок, 4 вторых, 3 альты, 3 виолончели и 2 к[онтра]-баса и полный состав духовых. Партитуру эту я выбрал потому, что знаю её вдоль и поперёк. Она шла у нас в классе (но я ни разу ей не дирижировал) и шла в Гевандхаузе, так что все «штучки» Никиша я имел время перенять. Я очень был тронут, когда после увертюры музыканты мне хлопали и сам Musikdirector Günter-Koblenz пригласил меня продирижировать эту увертюру и увертюру к «Маскотте»⁷³ в концерте. Затем идут №№ с ф[ортепиано]-ным Сарасате – фантазия на Фауста⁷⁴ – я аккомпанировал её с оркестром. Прошло, слава Богу, без всяких недоразумений.

Теперь подошло главное: оперетка⁷⁵. Выучено было всё очень хорошо. С хорамы я бился до последней капли крови. И всё-таки всё пошло прахом – хор был так заинтересован игрой и своими костюмами и гримом, что абсолютно никакого внимания не обращал на мою палочку. К счастью, оркестр был очень хорошо ко мне настроен и я не смущался. С солистами дело было лучше, несмотря на то, что все они кроме Fr. Siegmann Wolf (первая опереточная солистка в Лейпциге) – любители и консерваторы – у меня никаких недоразумений не было. Но некоторые №№ заставили меня от напряженного внимания совершенно измокнуть, т. к. с ритмом не всегда всё обстояло благополучно. Финал прошёл к общему удовольствию очень гладко и по окончанию успех был действительно основательным. Оркестр мне сыграл туш, и я так переконфузился, что сейчас же удрал за сцену. Вообще отношение оркестра меня очень тронуло. Концертмейстер взял мою палочку себе на память. Простите меня, что я вдаюсь в такие хвастливые подробности, но <...> такое хорошее настроение, что «не могу молчать – не смею, не умею».

И в самую критическую минуту финала (ансамбль) я думал, что если бы Вы, вино-

вник моего вчерашнего успеха, были бы здесь, что бы Вы сказали? Единственный критик, которого я боялся здесь*, и дорожил его мнением – Артура Никиша – не было, т. к. у него был концерт в Гамбурге. <...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 113, 113 об., 114.

51

Июнь-июль (до 07-20) 1904 года, Сенково

Вы спрашиваете меня, как мог я увлечься Рих. Штраусом? Heldenleben <...> слышал один раз на репетициях, и это сочинение привело меня в уныние⁷⁶. Хотя слышал и «Дон-Жуана»⁷⁷ <...> Когда-то Никиш дирижировал его, я читал эту партитуру у Петерса.

Вы спрашиваете, не начал ли я писать оперу? «Далеко кулику до Петрова дня!» Всё ещё занят симфонией. Делаю переложение для 4 рук и дошёл до Скерцо. <...>

Всё время занято регулярной работой усиленного изучения партитур. Прошёл: «Франческу», «Бурю» и 2-ю часть Вашей симфонии. Хочу выписать 4-ю Чайковского, и 5-я довольно хороша. Затем у меня есть здесь ещё Мендельсона 4-я, Ein Sommernachtstraum, «Леонора», 3[-я] и 2-я сюиты Чайковского⁷⁸. <...> Партитуры учу сначала на глаз – раза 2 или 3, смотря по трудности, дирижирую. Если останется время, думаю всё повторить. Новостью для меня, к моему великому стыду, оказалась 2-я Бетховена⁷⁹, которую я ни разу не слышал, если слышал, то очень давно. Ну а остальные, кажется, довольно хорошо известны (4, 5, 6 и 7), которые мы «проходили» у Никиша. Я их весь материал помню, несмотря на то что нот с пометками у меня нет <...>.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 115, 115 об., 116.

52

07 апреля 1904 года, Сенково

<...>

Думаю совсем мало играть на ф[орте]п[иано] и заняться серьёзно оперой⁸⁰.

* Подчеркивание автора письма. – Е. Ш.

Уж очень хочется и в этой области что-нибудь достигнуть. Тогда у меня будут почти все роды музыкальных произведений, кроме камерных ф[орте]п[ианных] с инструментами. Но у меня уже намечено после оперы Трио и квартет с ф[орте]п[иано].

<...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 117.

53

09 августа 1904 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Ваш ученик, кажется, начал отучаться от одного из своих многочисленных недугов – от лени. После довольно серьёзной работы над инструментовкой и скучной над окончанием симфонии я, сделав небольшой перерыв в гостях у очень милых знакомых, приступил к оборудованию оперы⁸¹. Либретто у меня уже было готово, как я Вам уже писал, но судьбе было угодно послать мне поэта в лице моего брата Дмитрия, который написал мне все 4-стопным размером вместо 5-стопного и <...> рифмованными стихами. <...> Думаю, к числу 15[-му] окончить (не подумайте, что я спешу и хочу поразить кого-нибудь быстротой – просто с начала мне давалось без трудностей, а теперь с каждым днём всё легче и легче) и я надеюсь показать его Вам здесь в более или менее приличном виде, т. к. подробности ещё не всюду вполне обдуманы и над этим предстоит ещё значительная работа; но мне прямо интересно, сделал ли я в опере такие же успехи, как в симфонии.

<...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 119, 119 об., 120.

54

24 октября 1904 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...> я всё откладывал письмо до того времени, когда Никишу благоугодно будет выслушать мою симфонию⁸². Но этого всё не случается, т. к. он всё откладывает это удовольствие за недостатком времени.

Завтра на уроке обращусь опять к нему. Симфонию мы довольно тщательно разучили с одним пианистом Котсом (Coates) и к моему великому удовольствию она нравится всем, кому бы её не играли. Уроки у нас начались: был только один, т. к. 2-й пропустили из-за погребения Саксонского короля⁸³. Завтра будет 2-й урок: 4[-я], 6[-я] [симфонии], «Кориолан» Бетховена, «Richard III» Фолькмана – прошлогодние вещи. Поступило очень много новых учеников, и я совершенно не понимаю, как он с этим управится. <...>

Слушали мы и заинтересовались страшно новым сочинением Рихарда Штрауса «Symphonia domestica»⁸⁴. Удивительно интересное произведение! <...> Какой Штраус колоссальный талант и наряду с этим он, очевидно, озабочен сочинением таких вещей, которые никогда не были написаны, что часто его приводит к трудностям <...> Какие, однако, чудные места там. Не обошлось и без фуги (даже двойной), но очень грязной. А какова пометка в нотах Die Tanten: Ganz der Papa⁸⁵. Как Володя Метцль сострил, Symphonie pour les domestiques⁸⁶. Но во всяком случае сочинение несравненно ярче «Зоратустры» и «Heldenleben»⁸⁷. Начал Никиш учить симфонию Брукнера C-dur (к одному из будущих концертов)⁸⁸. Это сочинение слабее той симфонии, которую он играл в прошлом году (4-я E-dur)⁸⁹. Слушал вчера ужасную дрянь Дворжака «Ein Heldenlied». Symphonische Dichtung⁹⁰ и выругался.

<...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 125, 126, 126 об.

55

19 марта 1905 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...> я отправил я партитуру и голоса симфонии⁹¹ в Петербург к А. И. Зилоти, и не получал от него никакого ещё ответа. Не знаю, дошли до него ноты или нет <...>

Как, Вы не собираетесь отсюда к нам на Matthäus-Passion⁹² (21 апреля)? Вот бы

хорошо было! Сможет ли Никиш вступить в должность директора и главного капельмейстера здешней оперы?⁹³ Я еду на этой неделе в Дрезден послушать «Мейстерзингеров»⁹⁴, говорят, там это одна из лучших постановок.

Получили в класс на следующий урок 2-ю симфонию Брамса⁹⁵, которую я люблю меньше всего. На последнем концерте Никиш дирижировал 4-ю, я прямо влюбился в эту музыку, а [о] 1-й и 3-й⁹⁶ и не говорю. Я их давно полюбил. Ещё один успех Брамса в моём музыкальном вкусе: вчера слушал струнный квинтет ор. 111 G-dur⁹⁷. Удивительное сочинение, которое по тонкости работы и стилю подходит к Вашим сочинениям. Нет, немцы не в шутку могут гордиться этим композитором. Как жалко, что П. И. Чайковский внёс в души русских музыкантов (у которых многие, как я был, например, даже к незнакомым сочинениям) нелюбовь к Брамсу⁹⁸. Теперь задача новая – реабилитировать имя Брамса в России, но не так, как это делает Сафонов⁹⁹ <...>.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 133, 133 об., 134, 134 об.

56

16 апреля 1905 года, Лейпциг

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Папа мне переслал Ваше письмо, в котором Вы даёте мне совет, что предпринять на случай моего дальнейшего пребывания в Германии. С содержанием оно у меня совершенно согласен. Только в исполнении могут встретиться большие затруднения. В оперные дирижёры я совсем не гожусь, т. к. совершенно не имею понятия о немецком оперном репертуаре, а такого человека никому не нужно, да притом иностранца, с грехом пополам владеющего немецким языком. В концертные дирижёры (на курорт, т. к. сезон концертов давно миновал, или в садовые) меня не возьмут, т. к. тут требуются большие рутинеры, которым

не потребуется нескольких репетиций для концерта, а которые в состоянии с листа прямо дирижировать. За это я не возьмусь. Так что мне, благодаря папиной поддержке, есть возможность так прозябать за границей до первой возможности возвращения в Россию. Да на жалованье я всё рассчитывать не мог бы, так как здесь по большей мере пришлось бы работать 4–6 месяцев без вознаграждения. Значит, я остаюсь сидеть у моря и ждать погоды. Вчера были у Никиша, который обещает мне выдать свидетельство о занятиях и написать личное письмо к Ал. Серг. Танееву¹⁰⁰, как к лицу, благодаря хлопотам которого я имею возможность получить стипендию и приехать сюда. <...> Как он [Никиш] мне вчера сказал, [он] был мною всегда очень доволен и считает меня за человека со способностями и обещанием стать впоследствии хорошим дирижёром.

<...>

Во вторник Vorprobe и в четверг Hauptprobe к Matthäus-Passion. В воскресенье на Пасху «Мейстерзингеры», а в понедельник «Тангейзер». По-видимому, Никиш серьёзно взялся за эти постановки образцового театра в Лейпциге. С 9 мая и 22[-го] будет «Ring» и «Тристан»¹⁰¹ и т. д. Масса новых дебютов и перемен. Пора! Давно уже пора, а то прямо обидно было, что в Лейпциге не было порядочной оперы.

<...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 135, 135 об.

57

21 апреля 1905 года, Лейпциг

«Г-н Померанцев провёл два года в дирижёрском классе Королевской консерватории в Лейпциге. Он проявил ярко выраженные способности к дирижированию и в настоящее время настолько продвинулся в своих занятиях, чтобы быть готовым к руководству оркестрами, которые ему могут быть доверены» *.

* Копия рекомендации А. Никиша Ю. Н. Померанцеву (на нем. яз.), сделанная рукой Померанцева; перевод мой. – Е. Ш.

<...> Совершенно, поглощён «Мейстерзингерами». Что это за роскошь! Какие неисчерпаемые богатства музыки! Прямо не верится, что человек, нарисовавший новыми красками Сакса, Бекмессера, Давида, Еву, Погнера и всех мейстерзингеров, мог быть одним человеком. А текст этой оперы! При всём моём [царапании?] в немецком языке я не могу не восхититься оборотами речи, тонким юмором и строем этой «народной оперы». Прав петербургский Иванов: это не комическая опера, в том смысле

как он [нрзб] свою «Забаву Путятишну»¹⁰², но я думаю всё-таки первенство из этих двух «комических» опер принадлежит Вагнеру! Теперь берусь за «Тристана», которого беру с собой в дорогу¹⁰³. <...>

Явлюсь в Россию ярым пропагандистом нелюбимого Вами Вагнера и Брамса. Нужно здесь их послушать, и тогда поймёшь, повторяю ещё раз, сколько вреда нанёс русским людям Чайковский своим мнением¹⁰⁴.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 137, 137 об., 138, 138 об.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идёт о переложении для двух фортепиано «Леоноры» А. Г. Рубинштейна.

² Синицына (сценический псевдоним; урождённая Скворцова, по мужу Казина) Серафима Андреевна, 1878–1920 или 1921) – артистка оперы (контральто и меццо-сопрано) и концертная певица.

³ См. письмо № 32.

⁴ См. письмо № 32.

⁵ Александр Ильич Зилоти (1853–1945) – русский пианист, дирижёр, музыкально-общественный деятель.

⁶ А. И. Зилоти неоднократно проводил летние месяцы в Ивановке, а также давал концерты в Тамбове. Известно, что в августе 1902 года он разучивал в Ивановке фортепианную партию Виолончельной сонаты ор. 19 С. В. Рахманинова (премьера 2 декабря 1901 года в Москве в исполнении автора и А. А. Брандукова), которую ему предстояло сыграть вместе с А. А. Брандуковым в Петербурге в предстоящий сезон (концерт состоялся 6 января 1903 года) [см.: 1]. Точных сведений о концерте 5 ноября 1902 Зилоти и Брандукова обнаружить не удалось, но можно предположить, что в программе среди прочих произведений была и эта соната.

⁷ Ф. Лист. «Мефисто-вальс».

⁸ Р. Шуман. Квинтет для фортепиано и струнных ор. 44 Es-dur. Михаил Андреевич и его жена Ольга Алексеевна Боратынские держали в своём доме в Тамбове на ул. Козловская, 9 музыкальный салон, который в начале 1900-х годов считался музыкальным центром города и где проходили вечера камерной музыки [см.: 2].

⁹ См. письмо № 32.

¹⁰ См. примеч. 51 части I данной публикации (Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 26. С. 30–47).

¹¹ Юзеф (Иосиф) Сливинский (1865–1930) – польский пианист и педагог. Осенью 1902 года гастролировал в России. Произведения, упоминаемые в письме: Ф. Лист. Соната h-moll; Р. Шуман. «Бабочки» ор. 2; Ф. Шопен. Фантазия ор. 49 f-moll.

¹² Мария Ван Зандт (1858–1919) – американская певица, сопрано. Для неё Ж. Массне написал оперу «Лакме», в заглавной партии которой певица дебютировала в Петербурге в Мариинском театре в 1885 году. Выйдя замуж за профессора, доктора медицины Михаила Петровича Черинова (1838–1905), она оставила сцену.

¹³ Очевидно, Ю. Н. Померанцев говорит о некоем приватном концерте с участием высокопоставленных персон, поскольку после 1891 года М. Ван-Зандт официальных концертов в России не давала.

¹⁴ Людмила Дмитриевна Ростовцева (урожд. Скалон) – двоюродная сестра С. В. Рахманинова, была замужем за полковником Александром Ивановичем Ростовцевым. Чета Ростовцевых жила в Тамбове на Тёплой улице в доме 11, который неоднократно посещал Сергей Васильевич. Сейчас на фасаде дома установлена памятная доска с именем Рахманинова.

¹⁵ Иван Александрович Мельников (1832–1906) – профессор Петербургской консерватории, автор нескольких хоровых сборников, три из которых были изданы к 1902 году: Сборник переводных хоров

для смешанных голосов: Партитура и голоса. Вып. 1–3. СПб., [1889–1901]; Сборник переводных хоров для женских голосов: Партитура и голоса. Вып. 1–2. СПб., [1890]; Сборник переводных хоров для мужских голосов: Партитура и голоса. Вып. 3. СПб., 1897.

¹⁶ См. примеч. 63 части I данной публикации.

¹⁷ Попытка организовать из «рубинштейновских обедов» постоянный музыкальный кружок не увенчалась успехом; устав его не был утверждён [4, 407, примеч. 28].

¹⁸ С. И. Танеев в это время завершил Квартет № 5 op. 13 A-dur (Quartettino), который вскоре был издан у М. П. Беляева.

¹⁹ Возможно, речь идёт о переложении для фортепиано в 4 руки квинтета № 1 С. И. Танеева.

²⁰ Квартет № 5 С. И. Танеева.

²¹ Артур Никиш (1855–1922) – немецкий дирижёр австро-венгерского происхождения, один из основоположников современной школы дирижирования.

²² Владимир Людвигович Метцль (1882–1950?) – выпускник Московской консерватории, ученик Танеева и Сафонова. В первые годы XX века Метцль переехал в Берлин, где под покровительством друга семьи Артура Никиша надеялся сделать карьеру пианиста, дирижёра и композитора.

²³ См. примеч. 6 части I данной публикации.

²⁴ Полное выражение: *in status quo* (лат.) – возврат в исходное состояние.

²⁵ Ю. Н. Померанцев работал в то время над симфонией a-moll.

²⁶ И. Брамс. Симфония № 4 e-moll; Р. Вагнер. Увертюра «Фауст»; К. М. Вебер. Увертюра к опере «Эврианта».

²⁷ Известно отрицательное отношение П. И. Чайковского к музыке И. Брамса. Приведём одну цитату из «Автобиографического описания путешествия за границу в 1888 году» (публиковалось в феврале 1894 года в журнале «Русский вестник» (кн. II, с. 165–203), в которой Пётр Ильич как раз рассуждает о брамсовской «глубине»: «В музыке этого мастера (мастерства в нём, конечно, нельзя отрицать) есть что-то сухое, холодное, отталкивающее от него русское сердце. Мелодической изобретательности в Брамсе с нашей русской точки зрения нет вовсе; музыкальная мысль никогда не досказывается до точки; едва вы услышите намёк на удобовоспринимаемую мелодическую форму, как она уже попала в водоворот малозначащих гармонических ходов и модуляций, как будто композитор задался специально целью быть непонятым; он точно дразнит и раздражает ваше музыкальное чувство; не хочет удовлетворить его потребностей, стыдится говорить языком, доходящим до сердца. Слушая его, вы спрашиваете: глубок ли Брамс или только хочет подобием глубины замаскировать крайнюю бедность фантазии, и никогда вопрос этот вполне определённо не разрешается. Никак нельзя сказать, что музыка Брамса слабая и незначительная. Стиль его всегда возвышен; никогда, подобно всем нам, современным авторам-музыкантам, он не прибегнет к внешнему эффекту, не попытается удивить, поразить какой-нибудь новой, блестящей оркестровой комбинацией; никогда также не встретите вы у него банальности или подражательности; всё это очень серьезно, очень благородно, по-видимому, даже самостоятельно, но во всём этом нет главного – нет красоты!» [5, 343].

²⁸ Василий Васильевич Безекирский-младший (1880–1960) – сын и ученик скрипача В. В. Безекирского (1835–1919).

²⁹ П. И. Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром op. 35 D-dur.

³⁰ Р. Вагнер. Увертюра «Фауст».

³¹ Л. ван Бетховен. Симфония № 2; В. А. Моцарт. Увертюра к опере «Волшебная флейта». Какая из симфоний Гайдна имеется в виду, неизвестно.

³² Ф. Мендельсон. Симфония № 4 «Итальянская»; Р. Фолькман. Увертюра «Ричард Третий» op. 68; И. С. Бах. Сюита № 3 BWV 1068.

³³ Г. И. Геншель. Реквием; Ф. Шуберт. Симфония h-moll DV 759.

³⁴ *Vorprobe* – публичная репетиция; *Hauptprobe* – генеральная репетиция, прогон.

³⁵ Вероятно, имеется в виду оркестр.

³⁶ См. примеч. 32.

³⁷ «Не голову в партитуре, а партитuru в голове» – легендарное высказывание, приписываемое Хансу фон Бюлову.

³⁸ Л. Бетховен. Симфония № 8 op. 93 F-dur.

³⁹ Феликс Вейнгартнер (1863–1942) – выдающийся австрийский дирижёр, в это время руководил симфоническим оркестром Р. Кайма («Кайм-концерты»; ныне Мюнхенский филармонический оркестр); в декабре 1903 года он был в Лейпциге на гастролях.

- ⁴⁰ «Пляска смерти» – симфоническая поэма для оркестра и облигатной скрипки ор. 40 К. Сен-Санса. Вариации и fuga на тему Баха ор. 59 для симфонического оркестра Георга Шумана.
- ⁴¹ Гастролирующий в Лейпциге Квартет герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого исполнял Квартет С. И. Танеева ор. 4 b-moll. О впечатлениях об этом исполнении см. письмо № 46.
- ⁴² Оперная трилогия Г. Берлиоза «Троянцы».
- ⁴³ Вероятно, Ю. Н. Померанцев имеет в виду Alberthalles.
- ⁴⁴ В Берлине Вейнгартнер работал до 1898 года.
- ⁴⁵ Оскар Недбал (1874–1930) – чешский альтист, дирижёр и композитор, один из основателей (в 1892) Чешского квартета, в котором играл на альте.
- ⁴⁶ «Марш пилигримов» – вторая часть симфонии «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза.
- ⁴⁷ Имеется в виду издание, в котором содержится ряд статей о Берлиозе: Die Musik. Illustrierte halbmonatsschrift / Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster. Dritter Jahrgang. Erster Quartalsband. Band IX. Verlegt bei Schuster & Loeffler. Berlin und Leipzig, 1903–1904.
- ⁴⁸ Видимо, Ю. Н. Померанцев говорит о концерте в апреле 1902 года в Москве, когда А. Никиш дирижировал в том числе «Прелюдиями» Ф. Листа.
- ⁴⁹ «Пляска смерти» – симфоническая поэма для оркестра и облигатной скрипки ор. 40 К. Сен-Санса.
- ⁵⁰ Увертюра Ф. Мендельсона «Гибриды, или Фингалова пещера» ор. 26.
- ⁵¹ С. И. Танеев прислал Ю. Н. Померанцеву 150 марок на покупку нот симфонической поэмы Р. Штрауса «Жизнь героя».
- ⁵² Квартет С. И. Танеева ор. 4 b-moll.
- ⁵³ Квартет П. И. Чайковского ор. 22 № 2 и квартет Л. Бетховена ор. 59 № 3.
- ⁵⁴ В. А. Моцарт. Симфония № 39 KV 543.
- ⁵⁵ Л. Бетховен. Симфония № 3 ор. 56 («Героическая»).
- ⁵⁶ Hirtensymphonie («Симфония пастухов») – начало II части (№ 10) Рождественской оратории И. С. Баха BWV 248.
- ⁵⁷ Thomasschule – Лейпцигская школа св. Фомы, в которой служил кантором И. С. Бах.
- ⁵⁸ Людвиг Шитте, правильнее Скютте (дат. Ludvig Schytte; 1848–1909, Берлин) – датский композитор и пианист.
- ⁵⁹ К сожалению, в архивных материалах РГАЛИ этих рецензий нет.
- ⁶⁰ Ю. Н. Померанцев пишет об издании Квартета № 5 ор. 13 издательством М. П. Беляева в Лейпциге.
- ⁶¹ Видимо, речь идёт об изданных романах ор. 3 и ор. 6 на слова А. Фета и А. К. Толстого, которые пели Л. В. Собинов и О. П. Мельгунов. Известно, в частности, что романс Померанцева на слова Фета «Полно спать» ор. 3 № 2 был посвящён Л. В. Собинову и им исполнялся.
- ⁶² Л. Бетховен. Симфония № 4 ор. 60 B-dur.
- ⁶³ Л. Бетховен. Симфония № 6 ор. 68 («Пасторальная») F-dur, увертюры «Эгмонт», «Кориолан», симфония № 5 ор. 67 c-moll.
- ⁶⁴ «Маскотта» – оперетта Э. Одрана.
- ⁶⁵ В. А. Моцарт. Симфония № 41 («Юпитер») C-dur KV 551.
- ⁶⁶ «Так поступают все», «Директор театра».
- ⁶⁷ «Похищение из сераля».
- ⁶⁸ «Волшебную флейту».
- ⁶⁹ Так было принято в то время транскрибировать фамилию Изаи. Эжен Изаи (1858–1931) – бельгийский скрипач. С А. И. Зилоти Изаи связывала тесная дружба, он часто выступал в концертах, организованных Зилоти и в ансамбле с Зилоти.
- ⁷⁰ Увертюра к опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры».
- ⁷¹ К сожалению, в архивных материалах РГАЛИ печатной программы нет.
- ⁷² Ф. Мендельсон. Увертюра «Гибриды, или Фингалова пещера» ор. 26.
- ⁷³ Оперетта «Маскотта». См. примеч. 64.
- ⁷⁴ Новая концертная фантазия на темы из «Фауста» Ш. Гуно П. Сарасате для скрипки и фортепиано ор. 13; очевидно, в концерте исполнялось переложение для скрипки с оркестром.
- ⁷⁵ См. примеч. 74.
- ⁷⁶ См. письмо 46.
- ⁷⁷ Рих. Штраус. Симфоническая поэма «Дон Жуан» ор. 20.
- ⁷⁸ П. И. Чайковский. Фантазии «Франческа да Римини» ор. 32, «Буря» ор. 18; С. И. Танеев. Симфония № 4 c-moll; П. И. Чайковский. Симфонии № 4 ор. 36 f-moll, № 5 ор. 64 e-moll; Ф. Мендельсон. Симфония

№ 4 ор. 90 («Итальянская») А-dur, увертюра «Сон в летнюю ночь» ор. 21; Л. Бетховен. Увертюра «Леонора»; П. И. Чайковский. Оркестровые сюиты № 3 ор. 55 и № 2 ор. 53.

⁷⁹ Л. Бетховен. Симфония № 2 ор. 36 D-dur.

⁸⁰ В то время Ю. Н. Померанцев задумал оперу «Покрывало Беатриче» по драме А. Шницлера.

⁸¹ См. примеч. 80.

⁸² Симфония, над которой Ю. Н. Померанцев работал в течение 1904 года.

⁸³ Георг Саксонский скончался 15 октября 1904 года.

⁸⁴ Рих. Штраус. «Домашняя симфония».

⁸⁵ «Die Tanten: Ganz der Papa» (нем.) – ремарка в 1 части «Домашней симфонии» Р. Штрауса (ц. 18), которая обозначает реплику тётушек в обсуждении ребёнка: «Весь в папу».

⁸⁶ «Симфония для прислуги» (фр.) Каламбур, обыгрывающий значение слов *domestique* – домашний, *les domestiques* – прислуга.

⁸⁷ Симфонические поэмы Рих. Штрауса «Так говорил Зоратустра» и «Жизнь героя».

⁸⁸ Описка Померанцева. У А. Брукнера нет симфонии в тональности C-dur. Возможно, имеется в виду одна из до-минорных симфоний (№ 1, 2, 8).

⁸⁹ А. Брукнер. Симфония № 4 WAB 104 Es-dur.

⁹⁰ Симфоническая поэма А. Дворжака «Heldenlied» («Богатырская песнь») ор. 111.

⁹¹ Речь идёт о симфонии a-moll Ю. Н. Померанцева. В мае 1905 года Померанцев получил от А. И. Зилоти отрицательный отзыв на свою симфонию, о чём сообщил в письме Танееву (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 141).

⁹² И. С. Бах. «Страсти по Матфею» BWV 244.

⁹³ Помимо дирижёрской деятельности Артур Никиш в 1905–1906 годах был директором Лейпцигской оперы.

⁹⁴ Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские майстерзингеры».

⁹⁵ И. Брамс. Симфония № 2 ор. 73 D-dur.

⁹⁶ Речь идёт о симфониях И. Брамса № 1 ор. 68 c-moll, № 3 ор. 90 F-dur, № 4 ор. 98 e-moll.

⁹⁷ И. Брамс. Струнный квартет ор. 111 G-dur.

⁹⁸ См. примеч. 27.

⁹⁹ Речь идёт, по-видимому, о произведениях И. Брамса, исполненных под управлением В. И. Сафонова, которые мог слышать Ю. Н. Померанцев: Третья симфония ор. 90 F-dur, Четвертая симфония ор. 98 e-moll, Симфонические вариации на тему Гайдна ор. 56a B-dur, Концерт для скрипки с оркестром ор. 77 D-dur (сведения приводятся по Указателю исполненных произведений: [3, 656]).

¹⁰⁰ Александр Сергеевич Танеев (1850–1918) – придворный и композитор-любитель из рода Танеевых, троюродный племянник С. И. Танеева. Скорее всего, его хлопоты о Померанцеве обеспечивало высокое положение при дворе его дочери – Анны Вырубовой, фрейлины и близкой подруги императрицы Александры Фёдоровны. Впоследствии А. Никиш выполнил своё обещание, но ошибочно вместо А. С. Танеева адресовал письмо на имя С. И. Танеева (копия текста данной рекомендации, сделанная рукой Ю. Н. Померанцева, приводится далее, см. письмо № 57).

¹⁰¹ Произведения, которые упоминаются в письме: «Страсти по Матфею» И. С. Баха, оперы «Нюрнбергские майстерзингеры», «Тангейзер», «Кольцо нибелунга», «Тристан и Изольда» Р. Вагнера.

¹⁰² Михаил Михайлович Иванов (1849–1927) – русский музыкальный и литературный критик, композитор и переводчик, автор ряда опер, в том числе комической оперы «Забава Путятишна».

¹⁰³ Ю. Н. Померанцев собирался в путешествие в Швейцарию, затем в Италию, потом через Веймар обратно в Лейпциг.

¹⁰⁴ См. примеч. 27.

ЛИТЕРАТУРА

1. Емельянова Н. Н. Музыкальные вечера. Хроника музыкальной жизни Тамбовского края за 100 лет. Воронеж : Центрально-Чернозёмное кн. изд-во, 1977. URL: <http://tambov911.narod.ru/index/o-62> (дата обращения: 14.12.2021).

2. Климова М. А. Рождественская открытка 1900 года, присланная в тамбовский дом Боратынских, 08.01.2008. URL: <https://marina-klimkova.livejournal.com/270939.html> (дата обращения: 14.12.2021).

3. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. Москва : Белый город, 2009. 765 с.

4. Танеев С. И. Дневники. В 3 кн. Кн. 3. 1903–1909 / текстол. ред., вступ. ст. и коммент. Л. З. Корabelьниковой. Москва : Музыка, 1985. 560 с.

5. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 2 / общ. ред. Б. В. Асафьева; подгот. текста и вступ. ст. В. В. Яковлева. Москва : Мuzgiz, 1953. XII, 438 с.

Elena M. Shabshaevich

Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke, Research and-Publishing center
“Moscow Conservatoire”, Moscow, Russia. E-mail: shabsh@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4608-5081.
ResearchID: D-8583-2017. SPIN-код: 1318-9244

“YOURS TRULY Y. POMERANTSEV...”

Letters from Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev (selected)

PART II

Abstract. For the first time, the publication presents selected letters of Yuri Nikolaevich Pomerantsev to Sergei Ivanovich Taneev from the funds of the Russian State Archive of Literature and Art and from the funds of State Memorial Musical Museum-Reserve of P. I. Tchaikovsky in Klin. The introduction of these documents into everyday life helps shape scientifically grounded ideas about the pianist, composer, conductor Yuri Nikolaevich Pomerantsev (1878–1933), whose life, creativity, and activities are still poorly understood. This issue of the “Scientific Bulletin of the Ural Conservatory” prints letters covering the period from June 1902 to April 1905. The events that Pomerantsev reports in detail to Taneyev include his piano lessons after graduating from the conservatory (spring and summer 1902), military service in a camp near Tambov (from autumn 1902 to August 1904), a trip to Leipzig for an internship with A. Nikish (November 1904 – April 1905). As usual, Pomerantsev shares with the teacher his personal and professional achievements and musical impressions. Particularly interesting are the letters from Leipzig, containing interesting details of Nikisch’s studies, as well as highlighting the events of the musical life of this city at the turn of the 19th and 20th centuries, which made a noticeable impact on the young Russian musician.

Keywords: Yuri Nikolaevich Pomerantsev; Sergei Ivanovich Taneev; Alexander Ilyich Ziloti; Artur Nikish; the musical life of the Russian province in the late 19th – early 20th centuries; the musical and theatrical life of Leipzig at the turn of the 19th and 20th centuries.

For citation: Shabshaevich E. M. «Predannyi vam Yu. Pomerantsev...» : Pis'ma Yu. N. Pomerantseva k S. I. Taneevu (izbrannoe). Ch. 2 [“Yours truly Y. Pomerantsev...” : Letters from Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev (selected). Pt. 2], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 27, pp. 31–50. (in Russ.).

REFERENCE

1. Emelyanova N. N. *Muzykal'nye vechera. Khronika muzykal'noy zhizni Tambovskogo kraya za 100 let* [Musical evenings. Chronicle of the musical life of the Tambov region for 100 years], Voronezh, Tsentral'no-Chernozemnoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977, available at: <http://tambov911.narod.ru/index/o-62> (accessed December 14 2021). (in Russ.).

2. Klimkova M. A. *Rozhdestvenskaya otkrytka 1900 goda, prislannaya v tambovskiy dom Boratynskikh*, 08.01.2008 [A Christmas card from 1900 sent to the Tambov Boratynsky House], available at: <https://marina-klimkova.livejournal.com/270939.html> (accessed December 14 2021). (in Russ.).

3. Tumarinson L. L., Rozenfeld B. M. (comp.) *Letopis' zhizni i tvorchestva V. I. Safonova* [Chronicle of the life and work of V. I. Safonov], Moscow, Belyy gorod, 2009, 765 p. (in Russ.).

4. Taneev S. I. *Dnevniky. V 3 kn. Kn. 3. 1903–1909* [Diaries. In 3 books. B. 3. 1903–1909], Moscow, Muzyka, 1985, 560 p. (in Russ.).

5. Tchaikovsky P. I. *Polnoe sobranie sochineniy: Literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. 2* [Complete works: Literary works and correspondence. Vol. 2], Moscow, Muzgiz, 1953. XII, 438 p. (in Russ.).

КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, ПЕДАГОГ



УДК 784.3(470)

Максим Андреевич Басок

Кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: bassokmax@mail.ru. ORCID: 0000-0002-2828-1372. SPIN-код: 9185-7029

ЧЕРЕЗ ВЕК: ОТ АВТОРА, «ИЗ ПЕРВЫХ РУК»... (ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ А. АХМАТОВОЙ» С. ПРОКОФЬЕВА И М. БАСКА)

В статье рассматриваются два вокальных цикла с одинаковым названием – «Пять стихотворений Анны Ахматовой», репрезентирующих стихи выдающейся поэтессы Серебряного века (1889–1966). Первый из циклов (1916) создан отечественным классиком С. Прокофьевым (1891–1953). Второй, сочинённый почти век спустя (2011), принадлежит автору статьи, композитору и музыковеду Максиму Баску (р. 1951). По его замыслу, сочинения, написанные на стихи из одних и тех же дореволюционных сборников «Вечер» и «Чётки», должны звучать в концерте строго один за другим в порядке их создания. Это позволит слушателям соотнести их музыкальное прочтение композиторами двух разных веков непосредственно в процессе исполнения. Идея сравнения особенностей драматургического решения и музыкального языка указанных произведений является центральной в статье. Устанавливаются моменты логики отбора композиторами поэтических текстов, идентичных и противоположных подходов к трактовке сквозных сюжетов, использованию сходных средств в области гармонии, музыкальной фактуры, формообразования. В современном цикле обнаруживаются гармонические особенности, интонационные переключки, принципы фактурного варьирования, элементы лейтгармонии, внедрение дополнительных мелодических линий по аналогии с прокофьевским сочинением. Сказанное кажется особенно актуальным в контексте сегодняшнего искусства постмодернизма, когда современный автор пользуется, среди прочих, приёмами стилизации, выработанными творцами прошлых эпох. Важным разделом статьи является обзор обращений к стихам Ахматовой отечественных композиторов в разные исторические периоды СССР-России в связи с происходившими социальными процессами.

Ключевые слова: вокальные циклы, Серебряный век, А. Ахматова, С. Прокофьев, М. Басок, музыкальная драматургия, стилизация

Для цитирования: Басок М. А. Через век: от автора, «из первых рук»... (Вокальные циклы «Пять стихотворений А. Ахматовой» С. Прокофьева и М. Баска) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 27. – С. 51–59.

Жанр предлагаемой читателю музыковедческой работы необычен. Это заметки композитора об особенностях трактовки драматургии и музыкальных средств

в известном вокальном опусе Прокофьева (1916) и в собственном романсовом цикле. Современный автор заведомо стремился вызвать как у слушателя, так и, в перспек-

тиве, у исследователя желание сравнить сочинения, написанные на стихотворения из одних и тех же сборников А. А. Ахматовой (1889–1966), объединённые общей поэтической интонацией, трактовкой сходных сюжетных линий и т. д. Тем более что мною оговорён особый момент в их исполнении. Циклы под одинаковым названием должны звучать в общем концерте, в трактовке одной певицы строго один за другим в порядке их написания: сначала – сочинение Серебряного века, созданное «по следам» первых книг Ахматовой (1912, 1914), после чего – цикл, написанный веком позже – в 2011 году. Указанные условия были соблюдены в одном из моих авторских концертов 2013 года.

Перед освещением данных вопросов кратко остановимся на проблематике использования стихов Ахматовой в качестве основы для вокальных / хоровых сочинений за вековой период, начиная с появления в печати её первых книг.

Отвечая в тридцатые годы прошлого века на вопросы анкеты, великий русский поэт Осип Мандельштам писал: «Октябрьская революция... отняла у меня „биографию“, ощущение личной значимости... она раз и навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту» [5, 269].

А. Ахматова (1889–1966), в отличие от своего современника и коллеги по цеху акмеизма, даже в самые тяжёлые в социальном и бытовом плане времена была более сдержанной в оценках эпохи, в которой ей довелось жить почти полвека. Однако литературовед Н. Гончарова справедливо полагает: «...её литературная судьба в советское время складывалась трудно – можно смело говорить об истории непечатания Ахматовой в СССР... Её стихи в общей сложности лет на двадцать пять исчезли из печати. И даже когда снова (конец пятидесятых – шестидесятые годы прошлого века. – М. Б.) возникло в печати это имя, вне досягаемости широкого читателя

осталось лучшее из написанного поэтом на протяжении жизни» [2, 12].

Сказанное не случайно: новое поколение читателей – сколько их сменилось, начиная с блистательного поэтического старта Анны Андреевны в пять дореволюционных лет – находилось под жёстким идеологическим прессом. В оценке искусства Серебряного века (даже сам термин долгий срок находился под запретом!) было директивно предписано исходить из высказывания классика пролетарской литературы М. Горького о «позорном десятилетии между двумя революциями». На социальное положение постоянно «полуопальной» Ахматовой («опальным» она назвала Мандельштама в стихах, созданных после поездки в место его ссылки – Воронеж) влияли многие факторы. И дворянское происхождение, и гибель фактически без суда и следствия мужа – крупного поэта Н. Гумилёва, и судьба дважды осуждённого и сосланного сына Льва, и совместная жизнь с искусствоведам Н. Пуниным, в эпоху авангардизма облаканного новой властью, а затем попавшего, наряду со многими, в её жернова...

Подобная преамбула необходима для объяснения принципиально разного интереса к поэтическому творчеству Ахматовой со стороны отечественных (отчасти – и зарубежных) композиторов. Буквально сразу после выхода первых поэтических сборников («Вечер» (1912), «Чётки» (1914), «Белая стая» (1917)) состоялись музыкальные интерпретации её стихов, сделанные авторами близкого по времени творческого поколения (П. Самсоновым, В. Нечаевым, В. Желобинским, Г. Финаровским). Последовательный интерес к поэзии Ахматовой продемонстрировал её близкий друг, композитор и музыкальный деятель Артур Лурье (1892–1966), создавший два циклических вокальных опуса вслед за первыми публикациями – «Чётки» (1914), «Голос Музы» (1919), а позже – миниатюры на тексты из «Поэмы без героя» (1959) [см.: 3, 330–335].

В тридцатые годы, исходя из понятных общественных предпосылок, а также в связи с отсутствием новых изданий, композиторские обращения к поэзии Анны Андреевны становятся минимальными. Выход в 1940 году «итогового» сборника «Из шести книг», значительную долю которого составили стихи, написанные до революции, мог быть расценён как своего рода знак сотрудничества новой власти с поэтом, представляющим социально чуждый класс. Известно даже, что рассматривался вопрос о присуждении Ахматовой Сталинской премии. Однако на этом литературные игры закончились, книга была изъята из библиотек, а её печатание признано идеологической ошибкой. Всё это не способствовало появлению новой музыки на ахматовские стихи.

Локальным назовём обращение к поэзии Анны Андреевны композитора Алексея Козловского, оказавшегося в Ташкенте – месте эвакуации поэта во время войны – за несколько лет до этого в качестве политического ссыльного [4]. Знаковой для поэта в эти годы стала небольшая по объёму публикация новых стихов, связанных с военной тематикой (1943). Однако Козловский выбирает для вокальных опусов образцы философской лирики («Ива», «Царскосельская статуя»). В своём роде уникально его обращение к фрагменту недавно начатой «Поэмы без героя». Развёрнутый монолог для сопрано и фортепиано «Пролог» представляет сквозное повествование от лица героини, свидетельницы дореволюционной эпохи. Нетрадиционный жанр и очевидная неактуальность в контексте военных событий, безусловно, не способствовали выходу опуса за рамки ограниченного круга слушателей. Контакты композитора и поэта не получили продолжения, поскольку в 1944 году Анна Андреевна возвратилась в Ленинград, освобождённый от блокады.

1946 год сначала стал временем триумфа Ахматовой, выступившей вместе с Бо-

рисом Пастернаком в Москве, в Колонном Зале Дома Союзов. Второе событие – Постановление ЦК «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» вкупе с погромной речью А. Жданова – на десятилетие исключило имя поэтов из возможных авторов поэтических текстов для музыкальных сочинений. Лишь вслед за отменой Постановления, после долгого перерыва, в 1958 году выходит значительный по объёму поэтический сборник. Впрочем, его состав, продиктованный жёсткими цензурными установками, далеко не в полной мере отражает лицо автора. Тем не менее, последнее десятилетие жизни Анны Андреевны отмечено значительным интересом к её творчеству со стороны представителей молодого ленинградского поколения деятелей культуры. Среди них, наряду с поэтами (Д. Бобышев, И. Бродский, А. Кушнер, А. Найман, Е. Рейн), были и музыканты (в том числе, скрипач С. Волков, участвовавший в исполнении камерной музыки в знаменитой «Будке» в писательском Доме творчества в Комарово). Последнему принадлежит значительный по объёму абзац о музыкальных пристрастиях Ахматовой в обзорном труде о Петербурге, как феномене отечественной культурной традиции [1].

Композиторам именно этой генерации, рождённым в тридцатые-сороковые годы, чья молодость пришлась на эпоху «оттепели», было суждено в наибольшей степени запечатлеть в своих произведениях поэзию Ахматовой. Творческие отклики на её стихи шли по двум направлениям. С одной стороны, это были редкие «неподцензурные» опусы, в том числе, на тексты, опубликованные за рубежом («Реквием» Б. Тищенко, 1966). С другой – частое использование стихов сугубо гражданского звучания, связанных с подвигом города на Неве в годы блокады, как правило, в монументальных хоровых жанрах. Среди авторов подобной «датской» музыки (эвфемизм, характеризующий произведения искусства, создаваемые к тем или иным

юбилейным датам) можно назвать как деятелей старшего поколения (Ю. Левитин, В. Отрезов, Э. Елисеева-Шмидт и др.), так и композиторскую молодёжь (О. Петрова, Г. Корчмар и др.). Начиная со времени перестройки (середина восьмидесятых), когда цензурные ограничения были сняты и литературный рынок насытился наследием представителей Серебряного века, обращения к поэзии Ахматовой приняли массовый характер. Представители академического направления создают во множестве вокальные и хоровые миниатюры, циклические сочинения (С. Слонимский, М. Броннер, А. Брицын), масштабные хоровые опусы (В. Артёмов, Ю. Евграфов, Е. Иршаи, А. Кнайфель). В последние десятилетия ёмкая, сюжетно-конкретная эмоциональная лирика поэта вызвала к жизни неконтролируемый вал произведений эстрадной специфики – от профессионалов, воспитанных в классической традиции (Д. Тухманов, М. Минков, В. Биберган) до представителей любительской авторской песни. Назову несколько фамилий, на которые ссылается Интернет (Л. Барыкина, Е. Камбурова, С. Сургаева, Э. Галеева, Е. Гузеев). Чеканные ахматовские строфы, ещё и с прорисованными мини-сюжетами, становятся особенно актуальными в период сегодняшней тоски по высокой поэтической культуре.

Мой поворот в сторону поэзии Ахматовой был вызван несколькими причинами. Это и желание откликнуться на творчество ещё одного представителя культуры Серебряного века (среди других – обращения к поэзии Бальмонта и Блока, Есенина

и Клюева, Маяковского и Пастернака, Ходасевича и Цветаевой). Задача – написать вокальный цикл с любовной линией, данной, что называется, *пунктиром*. Наконец, цикл «Пять стихотворений А. Ахматовой» С. Прокофьева (1916, премьера 1917) – одно из моих любимых сочинений отечественного классика. Своего рода вокальные «мимолётности», созданные почти в одно время с фортепианным циклом. А что, если написать «в пандан» прокофьевскому циклу свой? Под таким же названием, с неременным условием исполнять его в одном концерте той же певице (колоратура) строго после сочинения Прокофьева. Для себя я определил следующие установки:

– стихи только ранней Ахматовой, из первых книг (ими же в выборе руководствовался классик);

– использовать *другие* стихи, исключая дублировки текстов. Но – только любовная лирика;

– наличие обобщённого сюжета с печальным финалом.

Для «чистоты эксперимента» отбор стихов производился не из академического, а из стандартного отечественного издания советского периода, репрезентирующего поэзию и прозаические сочинения разных лет*. Я не стремился принципиально обеспечить переключку с выбором Прокофьева. Однако постфактум выяснилось, что и классик, и современный автор остановились каждый на двух миниатюрах из дебютной ахматовской книги «Вечер» и трёх – из второй, «Чётки». Расположились они в неодинаковом порядке (в схеме «Вечер» обозначен В, «Чётки» – Ч):

Прокофьев

1. Солнце комнату наполнило	Ч
2. Настоящую нежность	Ч
3. Память о солнце	В
4. Здравствуй!..	Ч
5. Сероглазый король	В

Басок

1. Сладко веет ветер душный	В
2. После ветра и мороза	Ч
3. В ремешке пенал и книги были	Ч
4. Песенка	В
5. Помолись	Ч

* Ахматова А. Стихи и проза. Лениздат, 1977.

На уровне сквозной драматургии определилось, что в обоих случаях авторы рассматривали наличие своего рода ретроспективы личных отношений героини

с героем, находящимся как бы «за кадром». Проследим драматургическое развитие сюжетов в каждом из циклов:

Прокофьев	Басок
1. Воспоминание во время сладкого сна; «Милый, нынче праздник твой»: героиня, «как причастница, спала»	1. Воспоминание во время сладкого сна летом, в гамаке: «Жизнь по-новому легка. Что сегодня мне приснится?..»
2. Сомнение в верности любимого и ревность: «Как я знаю эти упорные, несытые взгляды твои»	2. Тревожные предчувствия: «...за сердцем я не уследила, и его украли у меня». Ожидание расставания
3. Спад в личных отношениях. «Может быть, лучше, что я не стала вашей женой». О солнце – лишь память: «За ночь прийти успеет зима...»	3. И здесь остаётся лишь память: «липы не забыли нашей встречи...». А на душу героини «Грусть легла, и голос мой незвонок»
4. Перелом: героиня в гостях у героя, но, не будучи уверена в его чувствах, готова даже к самоубийству: «Не гони меня туда, где под душным сводом моста стынет тёмная вода»	4. Перелом: героиня занята будничным трудом, но её преследуют смутные предчувствия: «...страшно мне от звонких воплей голоса беды...»
5. Драматический финал, повёрнутый в конкретную коллизию: «Дочку свою я сейчас разбужу, в серые глазки её погляжу...»	5. Просветлённый финал: «Или это ангел мне указывал свет, невидимый для нас?»

Подобное прочтение сюжетов двух циклов не содержит прямой конкретики, однако общая драматургическая линия от любовного чувства в «завязке» (№ 1 и 2) к его угасанию в конце (№ 4 и 5) присутствует безусловно. Сказанное позволяет проследить в общих чертах в каждом из них сквозную музыкальную драматургию. Тем более что современный автор не отрицает «переклички» с классиком в плане использования сходных музыкальных средств, рассматривая этот момент как своего рода стилизацию.

Опираясь на выявленный Ю. Холоповым комплекс гармонических средств Прокофьева [7], обнаружим их в «Пяти стихотворениях». Это опора на традиционную тонику мажорной или минорной окраски в сочетании со средствами, вносящими «диалектически-закономерный оттеняющий контраст». К ним относятся

«принципиально иные, нетерцовые аккорды и тональные системы с фантастически-необычной, неопределённой и смешанной ладовой окраской». Следует представить область созвучий с «усложнением терцовых трезвучий и четырёхзвучий с прибавлением квартовых, секундовых, структурно-смешанных гармоний». Особое значение приобретают «характерные полиаккордовые образования, а также созвучия, возникающие вследствие линейного мелодического движения». Основной идеей прокофьевской звуковысотной системы Холопов называет следующее: «...обогащение обычного мажора и минора всеми хроматическими ступенями вплоть до тритоновой... и свободное распоряжение каждой из них. <...> Острота и динамика... лада происходят от сочетания одновременно и наиболее старых элементов тональности, и самых новых и необычных» [7, 202–203].

В музыкальной драматургии прокофьевского цикла отчётливо заметно «сгущение» гармонических красок от начала к финалу. Так, на протяжении всего *первого номера* господствует светлый *e-moll* с вариантами высоких III, IV, VI, VII ступеней, а также с «классическим» накоплением альтерированных субдоминант с заключительным плавным разрешением в тоническую терцию. Столь же однородные средства свойственны *второму номеру*: при двух тональных центрах – *G-dur* и *e-moll* – использование прозрачной аккордики с разросшейся терцовой структурой. Заключение романа несколько затемняет гармония «ползучего» по полутонам D_7 в среднем регистре, данного на тоническом органном пункте. По использованным гармоническим средствам *третий номер* перекликается с первым: при устоях *e-moll* и *C-dur* почти «белоклавишная» диатоника на протяжении более трети романа. Вновь многотерцовая аккордика, слагающаяся из «плывущих» басов, словно имитирующих позиции открытых струн смычковых, плюс качающийся субдоминантсептаккорд. Средства словно отсылают к известной Прелюдии «Арфа» из ор. 12, по времени создания близкой к «Пяти стихотворениям». Однако в кульминации этого номера (т. 23–29), где заметна перекличка с гармоническими средствами из первого романа, звуки альтерированной субдоминанты (*as-b*, фактически *as-ais*) уже не движутся в спокойные тонические устои, а трижды переходят в «повисающий» мрачный тонический септаккорд *e-moll* с высокой септимой. В репризе ленточное терцовое движение усиливается октавными удвоениями, дающими переченя, а перед повтором эпизода с многотерцовой аккордикой появляется «вопросительная» интонация – вновь с субдоминантовой альтерацией. После этого указанный эпизод уже не даёт успокоения, а в комплексе с текстом «За ночь прийти успеет зима» воспринимается как пред-

вестник будущих невзгод. «Микросюжет» *четвёртого номера* разворачивает драматургию цикла в новую плоскость: героиня пришла к поэту, оторвав его от письменного стола. Каждый поворот его требует иных гармонических средств. Квартовой гармонии (доминантовый секундаккод с ноной) в тональности *G-dur* хватает на полтора такта. Далее последовательно обыгрываются интонации тритоновых тональностей (субдоминанты *fis-moll* и вводного *C-dur*), после чего сфера указанной тональности даёт основу длительной S-фигурации. Когда же происходит повтор указанной квартовой гармонии на словах «у тебя светло и просто...», следует своего рода заминка, выраженная в нотах дополнительной связкой и паузой. Далее – при словах героини о самоубийстве – как будто внезапно и неожиданно возникают гармонии тоники и альтерированной субдоминанты, словно заимствованные из средств, ранее использованных в номерах 1 и 3, где они последовательно символизировали сначала надежду на будущее, а затем – смирение перед неизбежным. Подобные же альтерированные субдоминанты Прокофьев использует и в *заключительном, пятом номере*, где они вновь появляются на словах, живописующих картину сурового пейзажа («Вечер осенний был мрачен и ал»). Если добавить к сказанному, что в трёх симметричных случаях (части I–III–V) указанные гармонии даются в условиях «общей» тональности *e-moll*, то благодаря этому в цикле прослеживается сквозной тонально-гармонический «пунктир». На мой взгляд, этот сравнительно небольшой «штрих» в общей картине «Сероглазого короля» даже более выразителен, чем финальный «уход» органного пункта с тонического *d* в начале романа на тонический же *h* в его конце. Автор не мог не оценивать здесь тональной семантики...

В *первом номере* современного цикла перекличка с гармоническими средства-

ми классика достаточно очевидна. При тональности C-dur постоянное обыгрывание тритонового сочетания C-Fis, а также использование высоких II, IV, VI ступеней приводят либо к повышающим альтерациям, либо к целотонике – средствам, вполне свойственным и Прокофьеву. Жёсткие альтерированные (а то и расщеплённые) аккорды плавно разрешаются в устои. «Прямой» каданс с параллельным сопоставлением тональностей B-dur – C-dur – D-dur (т. 12–13) вполне может быть воспринят в контексте прокофьевского мажороминора. Форма *второго номера* – намёк на Bar-схему (a-a₁-b) – позволяет в разделе a₁ не только варьировать линию голоса, но и дать характерный «прокофьевский» подголосок в верхней линии фактуры. Под «углом зрения» классика можно прочесть и осуществляемую средствами мажороминора тональную смену на сюжетном «стыке». После некоей рождественской эйфории героиня осознаёт перспективу как будущей влюблённости, так и драматического расставания. Следуя за сюжетной коллизией, «нейтральная» тональность d-moll почти плавно переходит в мятежный fis-moll. Возвратившийся же в коде d-moll (в остигатной басовой фигуре) сочетается с другим остигато – в верхнем голосе в малосекундовом соотношении (cis-moll). Гармонические и фактурные средства центрального *третьего номера* (e-moll) в ещё большей мере перекликаются с прокофьевскими. Колышущаяся остигатная фактура сопровождения представляет собой гармонию VI ступени (C-dur), усложнённую побочными тонами. Последние расположены таким образом, чтобы подчёркивать квартовую структуру вертикали. При этом вокальная мелодика фиксирует опорные тоны основной тональности, что в комплексе создаёт «лёгкий» политональный эффект. Дальнейшее противоположное движение двух пластов фактуры с использованием диатонических секвенций и выходом на кульминацию

с подголоском в среднем регистре позволяет рассматривать указанные моменты в контексте приёмов классика. Во втором разделе простой двухчастной формы мелодика партии солистки уходит в подголосок в верхнем регистре: ей же остаются речитативные высказывания. Далее, после общей кульминации (опять-таки политональность тритонового соотношения: Fis/C-dur) следует вариант начальной фактуры с квартовым наполнением, но уже в условиях основной тональности e-moll. Четвёртый номер (D-dur) сосредотачивает в себе целый ряд гармоний мажороминорного родства, включающих, среди прочих, нечастый пример однотерцового мажороминора (т. 2, 10). Здесь же встречается характерный аккорд альтерированного вводного (т. 24, 42), переходящего в низкую VI. Необычно и окончание романса: при тональности d-moll «затухание» на аккорде гармонического SII₅₆ из параллельного F-dur. О связи с прокофьевским стилем *пятого номера*, наряду с широким использованием мажороминора, напоминает ряд фактурных решений: наличие хроматизированных подголосков, расцвечивающих вертикали, широкий «разброс» линий по крайним регистрам в партии фортепиано... Наконец, и тональный план лирического финала: As-dur – c-moll – e-moll, и фактурные вариации в каждом из «микроразделов», переходящих один в другой по монтажному принципу, могут рассматриваться как отдельные детали проекции прокофьевского стиля, вполне комфортно существующего в условиях эпохи музыкального постмодернизма.

Один из свидетелей чтения Ахматовой собственных стихов, известный литератор А. Найман акцентирует внимание на особом умении поэта «записать интонацию с той же точностью, с какой делается запись мелодии». В своих воспоминаниях он проводит параллели с театральным жестом и даже фиксирует своего рода звуковысотную «фонограмму», характеризуя *чтение-*

нение поэта [6, 38]. Полагаю, что это особое качество музыкальности ахматовского стиха обеспечивает, в том числе, своеобразную перекличку через целый век композиторских средств в воплощении её поэтических образов...

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. Москва : ЭКСМО, 2007. 576 с.
2. Гончарова Н. «Фаты либелей» Анны Ахматовой. Москва : Рос. гос. б-ка; Санкт-Петербург : Летний сад, 2000. 678 с.
3. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка : исслед. очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1989. 336 с.
4. Козловская Г. Шахерзада. Тысяча и одно воспоминание. Москва : АСТ, 2015. 556 с.
5. Мандельштам О. Э. Об искусстве. Москва : Искусство, 1995. 416 с.
6. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. Москва : Худож. лит., 1989. 302 с.
7. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 287 с.

Maxim A. Basok

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: bassokmax@mail.ru.

ORCID: 0000-0002-2828-1372. SPIN-код: 9185-7029

IN A CENTURY: FROM THE AUTHOR, "FIRSTHAND" ... (VOCAL CYCLE "FIVE POEMS OF A. AKHMATOVA") BY S. PROKOFIEV AND M. BASOK)

Abstract. The article examines two vocal cycles with the same title "Five Poems by Anna Akhmatova", representing the poems of the outstanding poetess of the Silver Age (1889–1966). The first of the cycles (1916) was created by the Russian classic Sergei Prokofiev (1891–1953). The second cycle was composed almost a century later (2011) by the contemporary composer and musicologist Maxim Basok (born 1951). According to his plan, the cycles which were written with poems from the same pre-revolutionary collections "The evening" and "Beads", should sound in the concert strictly one after the other in the order of their creation. This will allow listeners to compare and evaluate their musical reading by composers of two different centuries directly in the process of performance. The idea of comparing the features of the dramaturgy of the musical language of these works is central to the article. The author substantiates the moments of the logic of the selection of poetic texts by composers, identical and opposite approaches to the interpretation of cross-cutting plots, the use of similar means of harmony, polyphony, musical texture, and shaping. In the modern cycle, there are mode-harmonic features, intonation roll-overs, the principles of texture variation, elements of leitharmony, the introduction of additional melodic lines by analogy with Prokofiev's work. This is especially true in the context of today's postmodern art, when a contemporary author uses, among others, stylization techniques developed by the creators of past eras. An important section of the article is a historical review of references to Akhmatova's poems by Russian composers in different historical periods of the USSR-Russia in connection with the social processes that took place.

Keywords: vocal cycles; Silver Age; A. Akhmatova; S. Prokofiev; M. Basok; musical dramaturgy; stylization

For citation: Basok M. A. *Cherez vek: ot avtora, «iz pervykh ruk»... (Vokal'nye tsikly «Pyat' stikhotvoreniy A. Akhmatovoy» S. Prokof'eva i M. Baska)* [In a Century: from the Author, "Firsthand"... (Vocal cycle "Five Poems of A. Akhmatova" by S. Prokofiev and M. Basok)], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 27, pp. 51–59. (in Russ.).

REFERENCES

1. Volkov S. *Istoriya kul'tury Sankt-Peterburga s osnovaniya do nashikh dnei* [The history of the culture of St. Petersburg from the foundation to the present day], Moscow, EKSMO, 2007, 576 p. (in Russ.).
2. Goncharova N. «*Faty libeley*» *Anny Akhmatovoy* [“*Fata libelli*” by Anna Akhmatova], Moscow, Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka, St. Petersburg, Letniy sad, 2000, 678 p. (in Russ.).
3. Kats B., Timenchik R. *Anna Akhmatova i muzyka : issled. ocherki* [Anna Akhmatova and music. Research essays], Leningrad, Sovetskiy kompozitor, 1989, 336 p. (in Russ.).
4. Kozlovskaya G. *Shakherezada. Tsyacha i odno vospominanie* [Scheherazade. A thousand and one memories], Moscow, AST, 2015, 556 p. (in Russ.).
5. Mandelshtam O. E. *Ob iskusstve* [About Art], Moscow, Iskustvo, 1995, 416 p. (in Russ.).
6. Nayman A. *Rasskazy o Anne Akhmatovoy* [Stories about Anna Akhmatova], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1989, 302 p. (in Russ.).
7. Kholopov Yu. *Ocherki sovremennoy garmonii* [Essays on modern harmony], Moscow, Muzyka, 1974, 287 p. (in Russ.).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНОНСЫ КОНФЕРЕНЦИЙ



ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

16–17 февраля 2022 года

НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. М. И. ГЛИНКИ
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ СОЮЗА КОМПОЗИТОВ РФ

П Р О В О Д Я Т

Всероссийскую научную конференцию «МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ»,
посвященную 100-летию со дня рождения А. М. Айзенштадта,
80-летию со дня рождения Б. А. Шиндина и юбилейному году
Сибирского отделения Союза композиторов России

Айзенштадт Абрам Меерович – музыковед, композитор, кандидат искусствоведения, член СК РФ. Выпускник Саратовской консерватории, с 1957 по 1974 год он вел цикл теоретических и исторических дисциплин (в том числе полифонию, сольфеджио, историю советской и русской музыки, народное творчество) в Новосибирской консерватории. Главное направление его научной деятельности связано с фольклором коренных народов Дальнего Востока и Сибири – нанайцев, удэгейцев, ульчей, эвенков, кетов. Организатор экспедиций и собиратель обширных фольклорных материалов, А. М. Айзенштадт положил начало изучению музыкального искусства этих народов: систематизации, теоретическим обобщениям собранного песенного материала, его описанию и расшифровке. Ученого интересовало и творчество композиторов Сибири. Позднее он сам увлекся сочинением – преимущественно – хоровой и вокальной музыки.

Шиндин Борис Александрович – музыковед, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент САН ВШ, заслуженный деятель искусств РФ. Окончив в 1972 г. теоретико-композиторский факультет (класс профессора А. М. Айзенштадта), Б. А. Шиндин связал свою жизнь с Новосибирской консерваторией и стал одним из ведущих педагогов вуза. Выпускник аспирантуры Ленинградской консерватории (научный руководитель – профессор М. В. Бражников), в музыковедческих кругах он известен как крупный специалист в области музыкальной медиэвистики, автор трудов о жанровой типологии древнерусского певческого искусства, демественном распеве, применении информационных технологий в анализе невменных текстов. В исследованиях Б. А. Шиндина и его учеников в Новосибирске сформировалось научное направление, связанное с изучением проблем развития русской богослужебной музыки X–XVIII вв. и сибирского

старообрядчества. К основным сферам его научных интересов относятся также вопросы развития музыкальной культуры Сибири.

25 января 1942 года в истории музыкальной культуры Сибири – дата знаменательная: рождение Сибирской организации Союза композиторов России, которое открыло ее новую веху и стало началом консолидации сил российских мастеров, работавших за Уралом. В содружестве с музыкантами из Москвы и Ленинграда, передавшими в годы войны опыт работы творческого союза, закладывались традиции молодого регионального содружества композиторов. На всех этапах истории СО СК играло

важную роль в становлении музыкальной культуры региона и инициировало важные направления в ее развитии. В 1940–1950-е гг. началась работа по записи и публикации фольклора сибирских этносов; решающее значение имела подготовка к открытию музыкального вуза – консерватории (1956). Продвижение классической и современной музыки, музыкальное просвещение и образование, творческое общение профессиональных композиторов, решение множества прикладных задач и, конечно, сочинение музыки, отмеченной региональным своеобразием, неизменно составляют основные сферы деятельности организации в последующие годы и в наши дни.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ КОНФЕРЕНЦИИ:

- академическая музыка в Сибири: вопросы композиторского творчества, исполнения, преподавания и изучения;
- специфика функционирования региональных отделений Союза композиторов России в наши дни, достижения новых участников творческого процесса;
- духовная музыка в аспектах литургических практик различных конфессий и в композиторском творчестве;

- проблемы изучения музыкальной культуры Сибири в начале нового века;
- основные векторы развития музыкальной культуры (традиционной, академической, массовой) в контексте тенденций международного, общероссийского и регионального характера;
- выдающиеся творческие личности в пространстве музыкальной культуры Сибири (к юбилейным датам 2022 года).

ТЕМАТИКА КРУГЛОГО СТОЛА: ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКИХ СОЮЗОВ В НАШИ ДНИ: МИССИЯ, ПРОБЛЕМЫ, НОВЫЕ ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.

К участию в конференции приглашаются преподаватели, студенты, аспиранты, докторанты (соискатели) музыкальных и художественных вузов, музыковеды, композиторы, исполнители, сотрудники научно-исследовательских институтов, архивов, библиотек.

Регламент выступления с докладом: не более 15 минут. Для участия в конференции необходимо подать online-заявку до 1 февраля 2022 года на странице конференции, размещенной на сайте Новоси-

бирской консерватории www.nsglinka.ru/konferencii.

Допускается заочное участие в форме видеодоклада; предполагается возможность дистанционного участия в конференции с использованием средств видеоконференцсвязи.

Финансовые условия. Проезд, проживание и командировочные расходы участников оплачиваются направляющей организацией. Оргвзнос за участие в конференции не взимается.

Предусмотрена выдача сертификатов участникам и слушателям (последним – в случае непосредственного или онлайн-присутствия на всех заседаниях конференции).

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ И КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Антипова Юлия Владимировна – и. о. ректора по научной работе, кандидат искусствоведения, доцент +7 (383) 222-45-72; e-mail: antikostin@mail.ru; +7 (913) 953-29-10;

Калужский Владимир Михайлович – председатель Сибирской композиторской организации, заслуженный деятель искусств РФ, художественный руководитель Новосибирской государственной филармонии;

Леонова Наталья Владимировна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры этномузыкознания;

Пыльнева Лада Леонидовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки;

Светлова Ольга Александровна – заведующая кафедрой истории музыки, кандидат искусствоведения, доцент.

Основная информация размещена на сайте консерватории www.nsglinka.ru: «Наука»: «Конференции».

С уважением, оргкомитет конференции



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования
«УРАЛЬСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.П. МУСОРГСКОГО»

БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ УТК

УРАЛЬСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ М.П. МУСОРГСКОГО

УЧЕБНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ



17-19.03.2022

17, 18, 19 марта (чт, пт, сб)

ПРОГРАММА ФЕСТИВАЛЯ

17 марта 2022 (четверг)

19.00

**Камерное творчество зарубежных композиторов
Франции, Германии, Италии, Турции**

18 марта 2022 (пятница)

19.00

**Концерт посвящен Сибирской организации
Союза композиторов России**

19 марта 2022 (суббота)

15.00 – 18.00

Научно-практический семинар по современной музыке

Тематика:

- Творчество отечественных и зарубежных композиторов 2-й половины XX – XXI веков;
- Творчество современных уральских композиторов;
- Проблемы техники композиции в современной музыке.

19 марта 2022 (суббота)

19.00

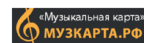
**Концерт из произведений молодых уральских композиторов –
студентов и аспирантов кафедры композиции Уральской консерватории**
Исполнители: мастера искусств г. Екатеринбурга, преподаватели, выпускники,
студенты Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского



ОБЛАСТНАЯ ГАЗЕТА



Культура
Урала



Екатеринбург, проспект Ленина, 26. т. Концертный отдел: т. (343) 206-19-20 www.uralconsrv.org

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 27

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Выпускающий редактор *М. В. Городилова*
Редактор-корректор *Е. М. Олову*

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 21.12.2021 г. Дата выхода в свет 12.01.2022 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура *Alegreya*, *Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 5,16. Уч.-изд. л. 5,43
Тираж 100 экз. Заказ № 15050

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru