

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 30
2022



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 30

12+

Екатеринбург
2022

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 30

Екатеринбург 2022

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

Главный редактор:
Анна Сергеевна МЕШКОВА, кандидат 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 Крестева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРБОВА**, 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); **Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ**, 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 с 21 февраля 2022 года включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

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: nvuc.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 30

Yekaterinburg 2022

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

Chief editor
Anna S. MESHKOVA, Ph. D. (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); **Elena E. POLOTSKAYA**, 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. Since 2022, the journal is included into the List of leading research journals for publication of scientific results of doctorate theses

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

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VN018387, 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



ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 7 Коровова А. Г. Проблематика жанрового статуса пасторали в теоретических представлениях XVI–XVIII веков и её отражение в музыкальном театре
- 19 Смирнова Т. В. Династии итальянских музыкантов при дворе Тюдоров
- 30 Любимов Д. В. «Карнавал» Роберта Шумана в оркестровке русских композиторов
- 42 Мельникова А. В. Опера «Долгий рождественский ужин» Пауля Хиндемита: символизация как способ смыслового конструирования

ПО МАТЕРИАЛАМ ЮБИЛЕЙНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ К 130-ЛЕТИЮ С. С. ПРОКОФЬЕВА

- 52 Бородин А. Б. К вопросу о скрябинском влиянии на раннее фортепианное творчество С. С. Прокофьева
- 60 Хуснутдинова Э. А. С. С. Прокофьев и С. А. Кусевский: штрихи к двойному портрету
- 67 Поршнев И. Д. «Ждали знакомого, а от незнакомого отмахнулись»: история концертных исполнений музыки балета «Стальной скок» С. С. Прокофьева в СССР (1928, 1929, 1932)
- 89 Милованова О. Э. Композитор на войне – Н. Я. Мясковский

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 98 Тереханова К. Ю. Российская музыкальная школа 100 лет назад: из истории становления системы отечественного музыкального образования в первое десятилетие после Октябрьской революции 1917 года

CONTENTS



FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 7 Alla Korobova. The problematic of the genre status of pastoral in the theoretical concepts of the XVI–XVIII centuries and its reflection in the musical theater
- 19 Tatyana Smirnova. Dynasties of Italian musicians at the Tudor Court
- 30 Danila Lyubimov. Carnival by Robert Schumann orchestrated by Russian composers
- 42 Alexandra Melnikova. Opera “A long Christmas dinner” by Paul Hindemith: symbolization as a method of meaning construction

FROM THE MATERIALS OF THE JUBILEE CONFERENCE DEDICATED TO THE 130TH ANNIVERSARY OF S. S. PROKOFIEV

- 52 Anton Borodin. To the question of Scriabin's influence on the early piano work of S. S. Prokofiev: prototypes of textural solutions
- 60 Elvira Khusnutdinova. S. S. Prokofiev and S. A. Koussevitsky: strokes for a double portrait
- 67 Ivan Porshnev. “Waited for something well-known, but waved off the unknown”: the history of concert performances of music from the “Pas d’Acier” by Sergey Prokofiev in USSR (1928, 1929, 1932)
- 89 Olga Milovanova. A Composer at war – N. Ya. Myaskovsky

ISSUES OF MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 98 Karina Terekhanova. Russian music school 100 years ago: from the history of the formation of the system of domestic music education in the first decade after the October Revolution of 1917



УДК 78.081

Алла Германовна Коробова

Доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: 2011korobova@mail.ru. ORCID: 0000-0003-3115-4099. ResearcherID: AAV-7839-2021. SPIN-код: 3753-0820

ПРОБЛЕМАТИКА ЖАНРОВОГО СТАТУСА ПАСТОРАЛИ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ XVI–XVIII ВЕКОВ И ЕЁ ОТРАЖЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ¹

Пастораль – жанр-долгожитель в истории европейского искусства, сохраняющийся более двух тысячелетий. На всём протяжении этого времени неотъемлемым компонентом существования жанра являлась его теоретическая перцепция. В статье внимание сконцентрировано на XVI–XVIII веках, когда «эпоха рефлексивного традиционализма» (по терминологии С. С. Аверинцева), пережив финальный расцвет, подходила к своему концу. В этот исторический период, в контексте характерных устремлений к нормативной трактовке жанровой системы искусства, проблематика жанрового статуса пасторали, выдвинувшейся в силу ряда причин на авансцену художественного творчества, актуализируется, отражая важные процессы в системе ориентиров артифициального мышления. Главная интрига с теоретической точки зрения заключалась в том, что в силу более позднего возникновения жанр пасторали не упоминался в «Поэтике» Аристотеля, ставшей с середины XVI века «филологической Библией» (М. Л. Андреев). Изначальная незакреплённость жанра в аристотелевской теории в сочетании с активностью его поэтической (а затем и театральной) разработки являла для художественной мысли парадокс, побуждающий к дальнейшему осмыслению сущности столь значимого жанра – уже в искусстве Нового времени. С позиций музыкальной пасторалистики эта эпоха интересна ещё и тем, что в сферу теоретических представлений о пасторали вовлекается новый театральный жанр – опера.

Ключевые слова: жанровая теория, пастораль, «Теории трёх стилей / жанров», «Колесо Вергилиева», пасторальная опера, *historia – argumentum – fabula*, пасторальный декорум, георгика

Для цитирования: Коробова А. Г. Проблематика жанрового статуса пасторали в теоретических представлениях XVI–XVIII веков и её отражение в музыкальном театре // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 7–18.

М. М. Бахтин в своей статье «Эпос и роман» отмечал в отношении «больших и существенных судеб литературы и языка», что их «ведущими героями являются прежде всего жанры» [4, 451]. Отталкиваясь от этой мысли учёного, жанры можно назвать *субъектами* исторического существования

того или иного вида искусства. Но одновременно они функционируют как *объект* теоретической рефлексии. Под теоретической рефлексией мы отнюдь не подразумеваем только законченные учения, но также и теорию (от др.-греч. наблюдение, рассмотрение) в широком смысле: разнообразные

идеи, взгляды, представления, связанные с истолкованием тех или иных феноменов – при всём различии форм, в которых эти представления могут реализоваться.

Если обратиться к сущности и истории жанра пасторали, то важным компонентом являются теоретические представления об этом жанре, которые вовсе не отличались неизменностью. И эти изменения сами по себе показательны в контексте теоретической мысли об искусстве в её исторической проекции.

В центре нашего внимания будет период формирования, утверждения и начинающегося угасания классицистской эпохи в искусстве Западной Европы XVI–XVIII веков. Эпохи, как известно, отмеченной стремлением к нормативной трактовке жанровой системы художественного творчества, что могло быть связано с пересмотром прежних положений, изменением критериев и подходов в теоретических суждениях. С точки зрения музыкальной пасторалистики эта эпоха особенно интересна ещё и тем, что в сферу теоретических представлений о пасторали вовлекается новый жанр, выдвинувшийся на европейскую музыкально-театральную сцену и надолго воцарившийся на ней – опера.

Каков был статус пасторали в поэтиках предшествующего названному исторического периода?

С. С. Аверинцев писал о важной роли литературной теории в эпоху рефлексивного традиционализма (по авторскому определению) как «мощном факторе стабилизации жанровой панорамы» [1, 211]. Своеобразие истории пасторали в том, что античная литературная теория в период своего формирования («Поэтика» Аристотеля) ещё не могла знать этого более позднего жанра (буколика Феокрита и Вергилия). В результате пастораль осталась тогда за порогом рефлексии, среди «беспризорных» (по выражению Аверинцева) новых жанров. Такая изначальная незакреплённость жанра пасторали в теоретической си-

стеме во многом определила его «родовую» особенность и сказывалась на дальнейшем осмыслении статуса пасторали, придавая этому осмыслению всё новую энергию в поисках «системы координат».

Один из исторически значимых вариантов создало Высокое Средневековье. В его нормативной поэтике новый вид получила идущая от грамматики поздней Античности «теория трёх стилей» (или жанров), репрезентируемой тремя сочинениями Вергилия («Энеида», «Георгики», «Буколики»): она приобрела иерархический смысл. Иоанн Гарландский (XIII век) эту теорию представил в столь любимой Средневековьем форме мнемонической картинки – «колеса Вергилиева», *rota Virgilii* (рис. 1). Эта схема получила в школьном преподавании широкую известность и использовалась ещё и в XVII столетии, в пору расцвета раннего классицизма и его литературной теории.

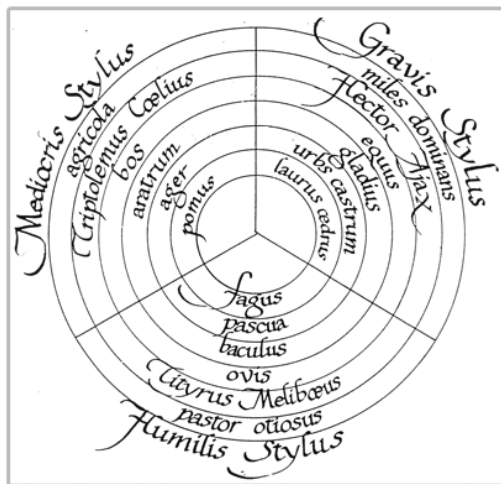


Рис. 1

В «Парижской поэтике» Иоанна Гарландского (*Parisiana poetria*, 1220–1235), которую Гаспаров называет «высшим достижением теоретико-литературных систематизаций латинского средневековья» [6, 121], вергилиевы три стиля упоминаются несколько раз, а полностью схема даётся во второй главе, посвящённой риторической *elocutio* (отбору

и способу изложения материала) [см.: 8, 182]. В схеме Иоанна (рис. 2) на первый план выходит, как можно видеть, ценностная иерархия жанров, позаимствованных у Вергилия.

При этом сохранился один из жанрообразующих для буколки факторов, каким является её противопоставление эпосу, что ясно обозначил ещё Вергилий в начале VI эклоги.

	высокий стиль	средний стиль	низкий стиль
лица:	воин, вождь	землепашец	досужий пастырь
имена:	Гектор, Аякс	Триптолем, Церера	Титир, Мелибей
животные:	конь	бык	овца
предметы:	меч	плуг	посох
места:	город, лагерь	поле	пастбище
растения:	лавр, кедр	яблоня, груша	бук

Рис. 2

С середины XVI века всё большее место начинает занимать «Поэтика» Аристотеля, ставшая, по выражению М. Л. Андреева, «для большинства филологической Библией» [2, 319], а центральным жанром её была, как известно, трагедия. В этом контексте изменяется и жанровый статус пасторали: *более актуальным становится соотнесение её с трагедией и комедией, нежели с эпосом и героикой*. Встречаются даже классификации, которые обнаруживают двойную координацию – как, например, у Бадия Асценция или Томаса Гоббса.

Не останавливаясь сейчас на анализе классификационных представлений в литературной теории Ренессанса – раннего Барокко, отметим наиболее существенные для предмета нашего исследования тенденции, наблюдающиеся в развитии этих представлений:

1) переориентация с системы конкретных авторитетов-*auctores* (имён) и классических сочинений – на систему жанров;

2) опора на постулаты, извлечённые из «Поэтики» Аристотеля в большей степени, чем на риторико-грамматическую теорию позднеантичного генезиса;

3) установка не столько на репродукцию номенклатуры жанров античного образца, сколько на осмысление творче-

ства современных авторов через соотнесение его с критериями, сформированными на материале античной классики (при этом существенное внимание уделяется жанровой идентификации опуса).

Последнее, в сочетании с сохраняющейся от Средних веков иерархической интерпретацией системы жанров, создавало почву для многочисленных литературных дискуссий, в частности и тех, в которых оказывался затронут жанр пасторали. Здесь мы имеем в виду, в первую очередь, развернувшийся во второй половине XVI – начале XVII века спор о трагикомедии, теоретическим фундаментом которого оставалась иерархическая идея «Вергилиева колеса» в соединении с аристотелевскими концепциями мимесиса и трагедии, а проблематика свидетельствовала об осмыслении уже нового статуса, сущности и перспектив пасторального жанра.

На теоретические представления о пасторальном жанре воздействовал целый ряд накопившихся противоречий. С одной стороны, это традиционный взгляд на буколику как пробный камень для молодых поэтов, только начинающих восхождение к вершинам искусства, а также как на жанр, низкий по предмету изображения. С другой стороны, имелась длительная

традиция схолий, содержание и сам объём которых не вязались с понятием простоты и низкого положения пасторали. Статус жанра автоматически возвышался также в контексте отношения к античной культуре в целом, наследием которой воспринималась буколика, становившаяся для поэта формой причащения классике. Начиная со *studia humanitatis*, «пастух» и «пастушеские песни» Вергилия и Феокрита традиционно мыслились как метафора поэта и поэзии в их сущностном («природном») проявлении, освящённом культом Античности и неоплатоническими идеями. Свою роль сыграл, без сомнения, и тот факт, что на протяжении веков обучение латинскому языку в школе начиналось с I эклоги Вергилия.

Характерным примером указанной неоднозначности представлений о пасторальной жанре может служить творчество Петрарки (1304–1374). Поэт лично продолжил традицию схолий, создав объёмный комментарий к I эклоге Вергилия, которую рассматривал как последование аллегорий. Своё понимание пасторали Петрарка вкладывал и в собственные эклоги. Вместе с тем, поэту было хорошо известно «учение о трёх стилях» и место в нём буколики, о чём он неоднократно высказывался в письмах. В визуальной форме это знание отражает композиция фронтисписа, который Петрарка по собственному проекту заказал около 1340 года своему другу художнику Симоне Мартини для рукописи с текстами Вергилия и комментариями к ним. Получившая название «Апофеоз Вергилия» (рис. 3), иллюстрация изображает римского поэта вместе с его тремя основными произведениями, аллегорически представленными воином, виноградарем и пастухом, диспозиция которых выстраивается по модели «колеса Вергилиева».

Но само отношение Петрарки к буколике как жанру искусства поэзии, более того – поэзии античной, влекло за собой усложнение стиля в виде усиления алле-

горизма, насыщения риторическими оборотами и т. п. Взгляды Петрарки оказали сильное влияние на поэтов – современников и последователей.



Рис. 3

Для позднейшей пасторальной традиции в учёной поэзии Возрождения неолатинские эклоги Данте, Петрарки и Боккаччо стали таким же источником «поэтической мудрости», как и античная буколическая литература. Начиная с этой эпохи, список признанных авторов пополнялся достаточно интенсивно, причём с новыми именами было связано, как правило, уже не только продолжение, но и расширение пасторальной традиции. Достаточно указать в этом плане на таких авторов, как Якопо Саннадзаро (роман «Аркадия», опублик. 1504), Торквато Тассо (драма «Аминта», пост. 1573) и Джамбаттиста Гварини (драма «Верный пастух», пост. 1585), Эдмунд Спенсер (поэма «Пастушеский календарь», 1579), Оноре д'Юрфе (роман «Астрейя», опублик. 1628) и ряд других, пасторальные произ-

ведения которых задавали новые направления в жизни жанра и представлениях о нём.

Художественное самопознание искусства и культуры обретёт в пасторали ренессансного периода наиболее адекватную жанровую форму, на длительное время определив доминанту её «внутренней темы». Эта активность самоосознания пасторали обусловлена, думается, не только характерным для литературного мышления эпохи вниманием к жанровой идентификации произведения (свойство «учёного» искусства), но также отмеченной незакреплённостью и противоречивостью положения пасторального жанра в теории.

Принадлежность пасторали к античному наследию и при этом изначальная удалённость от «высоких» жанров эпоса и трагедии, которые постепенно застывали на воздвигаемом нормативной классицистской теорией пьедестале, открывали новоевропейскому искусству пастораль как эстетически релевантное пространство для жанровых экспериментов, в котором всё более весомую роль начинала играть музыка.

К концу Возрождения пастораль заняла доминирующие позиции в европейском театре. История европейской оперы началась в Италии, а сама итальянская опера явилась непосредственным продолжением ренессансной драмы, пасторальной прежде всего. Закономерно, что и первые оперы также были пасторалями.

Музыкально-театральная пастораль до определённого времени не являлась самостоятельным объектом жанрово-теоретического осмысления, поскольку фактически не отделялась в этом плане от драматической пасторали в целом. По той же причине она не осталась в стороне от теоретических баталий, и на ней обнаруживается непосредственный ответ общих воззрений эпохи на пастораль – со всей присущей последним разноречивостью. Проследим основные направления разви-

тия представлений о пасторальном жанре в театре – в той степени, в которой они связаны с формированием музыкальных его разновидностей.

С XVI века практическая разработка жанра новоевропейской пасторали в художественном творчестве сопровождалась активной теоретической рефлексией. При этом многие удивлялись, не встретив упоминания пасторали в «Поэтике» Аристотеля. Это задавало некую внутреннюю интригу теоретическому осмыслению жанра, немало стимулировавшую разработку его проблематики.

Так, один из наиболее авторитетных теоретиков драмы XVI века Ю. Ц. Скалигер, явно стремясь осмыслить существующее противоречие, вдаётся в весьма пространственные рассуждения. Предлагая два возможных подхода к драматическим жанрам – по значению и по времени возникновения, – Скалигер в одном случае традиционно ставит пастораль на последнее место, а в другом – на первое, называя её «древнейшим [vetustissimum genus]» из всех, и лишь за ней следует «комедия, из которой рождается трагедия» [цит. по: 15, 36].

Примечательно уже само по себе это заблуждение по поводу возраста драматической пасторали, которое было распространено в XVI столетии: авторитет древности повышал статус признанного жанра.

Сформировалось ошибочное мнение, что пастораль якобы подразумевается под «сатирическими представлениями», с которыми Аристотель в «Поэтике» связывал происхождение трагедии (Аристот. Поэт. 1449а [3, 51]). О распространённости подобной точки зрения свидетельствует труд итальянского зодчего Себастьяна Серлио «Об архитектуре» (1545), где автор излагает положения Витрувия применительно к условиям придворных театрализованных постановок [цит. по: 13, 204–205]. Серлио предлагает три типа постоянных декораций – соответственно трём основным жанрам современного ему театра: для тра-

гедии, для комедии и для пасторали (которую Серлио, заимствуя термин у Витрувия, называет «сатировской драмой» и явно путает одно с другим). Если для трагедии Серлио предписывал изображать «благородную» архитектуру («здания знатных лиц»), для комедии – «низкую» («здания частных лиц», церквушки, трактиры и т. д.), то для пасторали – пейзаж с деревьями, холмами, цветами и источниками (фактически, пасторальный *locus amoenus*). В античном смысле употребляет подзаголовок «satira» Чинцио к своей пасторали «Эгле» (1545).

Туано Арбо писал в трактате о танце «Оркезография» (1588): «В античном театре властвовали трагедия, комедия и пастораль» [12, 137]. Данное высказывание тем более показательное, что труд не посвящён именно театру и отражает, скорее, расхождение жанровые представления. Позднее Дж. Б. Дони, флорентийский гуманист и крупный музыкальный теоретик первой половины XVII в., поборник идеи возрождения античной музыки, в трактате «О сценической музыке» (ок. 1635) также обнаруживает эти взгляды, интерпретируя связь современной ему пасторали с античным театром: «Пастораль взята нами из сатировской драмы греков и стала нашим прекрасным и изящным изобретением [*bella e leggiadra invenzione*]» [цит. по: 14, 61].

Сохраняющаяся со времён Ренессанса трактовка системы театральных жанров (и отмеченная терминология) перешла впоследствии в музыкальные трактаты, отразившись на первой, видимо, классификации оперы в «Совершенном капельмейстере» (1739) И. Маттезона [17, 219]. В опере Маттезон дифференцирует три подвида: «Tragoedia», «Comoedia» и «Satyra». Отличие в том, что последняя уже не синонимизируется с «Pastorale», которая вынесена в отдельную главу (XI), помещённую между «Оперой» (XII) и «Балетом» (X).

Но вернёмся к XVI веку и стремлению найти теоретические основания пастора-

ли у Аристотеля. Свою попытку объяснить отсутствие в его «Поэтике» пасторального жанра предпринимает Антонио Минтурино («Поэтическое искусство», 1563), приписав Аристотелю взгляд на пастораль как не отдельный жанр, а разновидность эпоса, вслед за чем сам устанавливает деление эпической поэзии на героическую и буколическую [цит. по: 5, 31] – суждение, заметим, весьма парадоксальное с точки зрения упомянутого выше противопоставления буколики эпосу в античной поэзии.

Тенденция повышения жанрового статуса пасторали явно прослеживается и при отнесении её к «смешанному роду» трагикомедии, как это сделал Гварини: тем самым пастораль оказывалась в зоне среднего жанра между высокой трагедией и низкой комедией. «Нобилизация» пасторали *de facto* происходила также в процессе адаптации жанра аристократическими течениями литературного театра, оказывавшими этому жанру предпочтение перед другими. В аристократической пасторали действуют благородные персонажи, используется возвышенный стиль, текст насыщен аллегориями, сюжеты нередко тяготеют к мифологической основе и т. д. – налицо признаки высокого стиливого регистра.

Стремление к «нобилизации» пасторали могло проявляться и по-иному: в приведённом описании декораций у Серлио пастораль словно выносится за скобки иерархического соотношения высокого и низкого, оказываясь жанром *особым*. Примечательна в этом отношении рекомендация Серлио: в отличие от других жанров, декорации пасторали не рисовать, а делать из шёлка для демонстрации искусства имитации и роскоши² – что, казалось бы, мало согласуется с характеристикой жанра как простого и низкого.

Попытки обособления жанра пасторали делались и позднее. Так, любопытный пример, связанный с интерпретацией жанрового статуса пасторальной оперы, являет собой полушутливое, пародиру-

ющее научный педантизм, Предисловие Джованни Андреа Бонтемпи (Анджелини) к своему «Парису», поставленному в Дрездене в 1662 году по случаю бракосочетания принцессы Саксонской и маркграфа Бранденбургского. Здесь есть и намёк на «Поэтику» Горация, и краткий анализ структуры оперы с точки зрения её несоответствия античным нормам построения драмы. Бонтемпи, примеряя затем к «Парису» основные признаки современных театральных жанров комедии, трагедии и трагикомедии (стереотипы жанрового мышления эпохи!), далее один за другим отвергает эти названия для своей пасторали, предлагая для неё новый термин (при этом, заметим, он опирается на классический критерий *темы*): «Я бы назвал её „Музыкальный эротофайнион“, то есть музыкальный спектакль о любви; но поскольку это название звучит непривычно, хотя оно и основано на здравом смысле, то я не знаю, удовлетворит ли оно читателей» [цит. по: 11, 193].

Вообще, эта тенденция возвышающей трактовки пасторали на сфере музыкального театра сказалась наиболее непосредственно, а также отразилась и в теории – особенно во Франции. Катрин Кинцлер в своих исследованиях французской оперы XVII–XVIII веков на основе изучения практики и теории музыкального театра того времени приходит к определённым выводам. По её данным ясно видно, что оперная пастораль во французском театре уже устойчиво заняла не низшую, а среднюю жанровую позицию, по статусу более приближаясь к жанру лирической трагедии, чем к комической опере. В книге о Ж.-Ф. Рамо К. Кинцлер приводит сравнительную таблицу [16, 85], которая охватывает широкий круг жанров театра и поэзии (рис. 4). По ней видно, что пастораль – драматическая и лирическая (музыкальная) – создаёт дополнительную ось симметрии по отношению к главной оси, образуемой трагедией и комедией / фарсом.

Способ поэтического <мимесиса> Объект поэтического <мимесиса>	Рассказывать: нарративная поэзия	Показывать: драматическая поэзия	
		на драматической сцене	на лирической <музыкальной> сцене
героический «Возвышенный» чудесный	Героическое повествование	Трагедия	
	Чудесное повествование		Лирическая трагедия
Умеренный , более изящный	Пасторальная поэзия	Драматическая пастораль (исчезла к 1660)	Лирическая пастораль (появилась к 1660)
высокий «Сниженный» низкий	Бурлескная поэзия	Комедия	Лирическая комедия
		Фарс	Комическая опера
			Опера-балет

Рис. 4

О тенденции возвышения жанрового статуса пасторали свидетельствуют также подза-

головки ряда оперных пасторалей: «трагикомедия», «героическая пастораль» и т. п.

Заметим попутно, что такие термины как *героическая пастораль*, *лирическая пастораль*, *комическая пастораль* (где слово *пастораль* – существительное) констатируют собой закрепление пасторали в качестве самостоятельного сценического жанра с последующей дифференциацией его разновидностей. В отличие от более ранних терминов *carmen pastorale*, *favola pastorale*, *dramma pastorale*, где итальянское прилагательное *pastorale* обозначало жанровое наклонение «песни», «сказки», «драмы».

В связи с этой более ранней терминологией хотелось бы обратить внимание ещё на один аспект теоретических референций, о котором она косвенно свидетельствует. Первые драматические образцы пасторали, за которыми шла зарождающаяся опера, носили преимущественно обозначение *favola*. Но итальянское слово *favola* восходит к латинскому *fabula*, которое имело определённое терминологическое значение в риторике. В одном употреблении это фабула как сюжет, в другом – обозначение классификационной категории при различении видов повествования («излагательного рода речи», по *Иоанну Гарландскому*), то есть категории жанровой. Ещё в античной теории («Риторика к Гереннию») *fabula* соотносилась с понятиями *historia* (правдивое повествование о действительных событиях) и *argumentum* (повествование не правдивое, но правдоподобное). Соответственно, *fabula* – это повествование не правдивое и не правдоподобное. В эпоху Возрождения *fibula* / *favola* всё более воспринималась как воплощение чистого вымысла, а значит – согласно новой поэтике – наиболее концентрированное выражение поэтического искусства. Таким образом, типичное наименование ранних драматических и оперных пасторалей раскрывает нам важные аспекты жанрово-теоретических представлений того времени.

В рецепции театральной (в том числе музыкально-театральной) пасторали обнаруживается ещё одно действие ритори-

ческой традиции, помимо теории трёх стилей и связи с классификационным понятием *fabula*. Это понятие декорума³, которое коренится в риторическом положении об «уместности» как требовании соответствия речи говоримому и говорящему. В драматическом искусстве Возрождения понятие декорума стало распространяться, помимо стиля художественной речи, и на стиль сценического оформления (свидетельством чему – упомянутая разработка типов театральных декораций у Серлио).

В ранних драматических пасторалях на протяжении XVI века преобладала возвышающая и облагораживающая трактовка пасторального декорума. Она и была унаследована оперными пасторалями, определив направление в формировании также музыкального аспекта «приличий». Музыкальное искусство эпохи (вокальное и инструментальное, но прежде всего театральное – в силу его синтетического характера, а также особого общественного внимания и востребованности) находило собственные средства для воплощения различных оттенков отображаемых в пасторалях изысканных досугов и любовных чувств пасторальных персонажей, идиллических картин природы, запечатлевая эти средства в своём «интонационном словаре» (по терминологии Б. В. Асафьева) в виде всё новых музыкальных лексем и топосов. Таким образом, оперные и балетные пасторали XVII–XVIII веков внесли важный вклад в формирование музыкального модуса пасторальности, ставшего неотъемлемым компонентом пасторального «декорума».

Однако, с изменением представлений о жанровом статусе пасторали претерпевали изменения и представления о её декоруме. Наряду с возвышающей трактовкой жанра давала о себе знать и противоположная тенденция, порождённая всё той же неопределённостью и противоречивостью теоретической «квалификации» жанра. Если возвышающая тенденция в трактовке пасторали задавала ей ориентацию на жанр трагедии,

то снижающая трактовка открывала перспективу её сближения с комедией. В сфере оперы второе из направлений также обнаруживает себя, примером чему – знаменитый «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо (1752).

Музыкальная теория отразила произошедшую на протяжении XVII – начала XVIII века дифференциацию видов музыкально-театральной пасторали, как это можно видеть в трактате Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739). Определяя в целом специфику жанрового содержания «Pastorale или пастушеской пьесы [Schäfer-Spiel]» через категорию «естественной простоты» (пастораль составляют «не торжества и ликования, не роскошные процессии, а невинная и скромная любовь, неприукрашенная естественная и приятная простота»), Маттезон выделяет две разновидности. Первая – пастораль «tragique, героическая» – характеризуется возвышенным стилем и соответствующими мелодиями, которые «одну чистую невинность и мягкосердечность выражают». Вторая – пастораль «comique, деревенская»: «наивно-простодушная, ребячливая, деревенской жизни сообразная» [17, 218–219].

Обозначенная выше тенденция снижения стилистического регистра пасторали (с точки зрения теории трёх стилей) в искусстве XVIII столетия сопровождалась и во многом модифицировалась процессом *натурализации* этого жанра. Н. Т. Пахсарьян, предложившая данный термин, обозначает им отход от барочной мифопоэтической, эмблемно-аллегорической трактовки пастушества, от темы волшебных превращений и атрибутики «чудесного» – в сторону усиления реальности изображаемых персонажей и их мира, что в тот период, как подчёркивает автор, «неизменно включало элемент социальной или психологической утопии» [10, 45].

Другим проявлением процесса «натурализации» пасторали стала актуализация в качестве пасторального жанра *георгики*. Переориентация пасторали на георгику от-

разила, по словам литературоведа Е. П. Зыковой, переход «от ренессансной концепции пасторали как прекрасного досуга к просветительской концепции пасторали как созидательного труда и духовной независимости» [7, 64] – при сохранении, добавим, связи с категорией Природы и присущего жанру пасторали идеалистического ракурса изображения⁴.

Итак, в теоретических представлениях XVI–XVIII веков, как можно наблюдать, жанровый статус пасторали, в том числе музыкальной, не раз претерпевал ощутимые изменения, передвигаясь по виртуальной классификационной шкале от низшего жанра в доставшейся от поздней Античности «теории трёх стилей» к положению среднего и даже высшего жанра (разновидность эпоса; сближение с категорией героического). Тенденция жанрового возвышения пасторали могла сказываться по-разному: попытки вписать пастораль в аристотелевскую теорию драмы либо преувеличивать древность её происхождения, апелляция к авторитету почитаемых древних и новых поэтов, облагораживание «жанрового содержания» вследствие проекции на него «приличий» аристократического общества, трактовка пасторали как жанра особого и т. д. К концу «эпохи рефлексивного традиционализма» (по С. С. Аверинцеву), в контексте смены культурно-эстетических парадигм, всё ощутимее обнаруживается тенденция к сниженной и более реалистичной трактовке пасторали. Новую энергию развитию жанра, подошедшего, казалось бы, к концу своей истории, дало сближение со сферой георгики, ощутимо преобразовавшей пасторальную модальность – уже не столько в оперном искусстве, сколько инструментальном. Пасторальная георгика займёт прочное место в образно-выразительной палитре музыки XIX века, и особенно в тех направлениях искусства эпохи романтизма, которым близки были идеи народно-национального подъёма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья является расширенным вариантом доклада, прочитанного на Девятой Международной научной конференции «Пастораль: между прошлым и будущим» (ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина», Институт «Академия имени Маймонида», Москва, 9.12.2021); в тексте использованы материалы диссертации автора «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра» (Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2007).

² Серлио, впрочем, не улавливает противоречия и далее с увлечением описывает декорации и костюмы пасторалей, виденных им на сцене герцога Урбинского. Он упоминает «о сатирах, о нимфах, о сиренах и различных странных животных, сделанных с большим искусством», о «великолепных костюмах некоторых пастухов, сделанных из богатых золотых и шёлковых тканей, подбитых тончайшим мехом лесных зверей», о золочении сетей и прочих орудий ловли у рыбаков, а также «о некоторых пастушках и нимфах, костюмы которых бросали вызов скупости» [цит. по: 13, 204–205].

³ *Lat. decorum* = уместность, приличие, пристойность. См., например, у Квинтилиана: «*in personis decor*» = «надлежащая трактовка персонажей».

⁴ Специально проявлениям георгики в музыкальном искусстве посвящена статья автора [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва : Шк. «Яз. рус. культуры», 1996. С. 191–219.
2. Андреев М. Л. Итальянское возрождение: от стиля к жанру // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П. А. Гринцер. Москва : Наследие, 1994. С. 297–325.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В. Г. Апфельрота ; ред. пер. и коммент. Ф. А. Петровского. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1957. 184 с. (Памятники мировой эстетич. и критич. мысли).
4. Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. С. 447–483.
5. Ганин В. Н. Поэтика пасторали. Эволюция английской пасторальной поэзии XVI–XVII веков. Oxford : Perspective publ., 1998. 193 с.
6. Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье / отв. ред. М. Л. Гаспаров. Москва : Наука, 1986. С. 91–169.
7. Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе XVIII века. Москва : Наследие, 1999. 256 с.
8. Иоанн Гарландский. «Поэтика». Избранные места // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье / отв. ред. М. Л. Гаспаров. Москва : Наука, 1986. С. 178–190.
9. Коробова А. Г. О влиянии жанра пасторальной георгики в оратории Й. Гайдна «Времена года» // Старинная музыка. 2009. № 2. С. 1–5.
10. Пахсарьян Н. Т. «Пасторальный век» во французской поэзии XVIII столетия // Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем : сб. науч. тр. / отв. ред. Круглов Ю. Г. Москва : Альфа : МГОПУ, 1999. С. 36–47.
11. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 1. Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / пер. с фр. Е. Гречаной, с итал. З. Потаповой ; ред. и коммент. В. Брянцевой. Москва : Музыка, 1986. 311 с.
12. Туано Арбо. Оркеззография, или Трактат о танце в форме диалога... // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 135–142.
13. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1 / сост. и ред. С. С. Мокульского. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Искусство, 1953. 816 с.
14. Holschneider A. Musik in Arkadien // Festschrift W. Gerstenberg / ed. C. von Dadelsen und A. Holschneider. Wolfenbüttel, 1964. S. 59–67.
15. Jung H. Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos. Bern ; München : Francke Verlag, 1980. 296 p.
16. Kintzler C. Poétique de l'Opéra Français: de Corneille à Rousseau. [Paris] : Minerve, 1991. 582 s.

17. Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. Das ist gründliche Anzeige alter derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nußen vorstehen will. Hamburg, 1739. 484 S.

Alla G. Korobova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: 2011korobova@mail.ru.
ORCID: 0000-0003-3115-4099. ResearcherID: AAV-7839-2021. SPIN-код: 3753-0820

THE PROBLEMATIC OF THE GENRE STATUS OF PASTORAL IN THE THEORETICAL CONCEPTS OF THE XVI–XVIII CENTURIES AND ITS REFLECTION IN THE MUSICAL THEATER

Abstract. Pastoral is a long-lived genre in the history of European art, it has been preserved for more than two millennia. Throughout this time, theoretical perception has been an integral component of the existence of this genre. The article focuses on the XVI–XVIII centuries, when the “era of reflective traditionalism” (in the terminology of S. S. Averintsev), having experienced its final flourishing, was coming to an end. In this historical period, in the context of characteristic aspirations for a normative interpretation of the genre system of art, the problems of the genre status of pastorage, which for a number of reasons has advanced to the forefront of artistic creativity, are actualized, reflecting important processes in the system of guidelines of artistic thinking. Theoretically, the main intrigue was that the pastoral genre was not mentioned in Aristotle’s “Poetics”, which became the “philological Bible” from the middle of the XVI century (M. L. Andreev). The initial absence of genre in Aristotelian theory, combined with the activity of its poetic (and then theatrical) elaboration, was a paradox for artistic thinking. It stimulates further consideration of the essence of the pastoral genre – already in the art of the Modern Era. From the point of view of *musical* pastoralism, this era is also interesting because a new theatrical genre, opera, is being involved in the sphere of theoretical ideas about pastorage.

Keywords: theory of genres; pastorage; “The theory of three styles”; “The Virgil’s wheel”; pastoral opera; historia – argumentum – fabula; pastoral decorum; georgica

For citation: Korobova A. G. *Problematika zhanrovogo statusa pastorali v teoreticheskikh predstavleniyakh XVI–XVIII vekov i ee otrazhenie v muzykal’nom teatre* [The problematic of the genre status of pastoral in the theoretical concepts of the XVI–XVIII centuries and its reflection in the musical theater], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 7–18. (in Russ.).

REFERENCES

1. Averintsev S. S. *Zhanr kak abstraktsiya i zhanry kak real’nost’: dialektika zamknutosti i razomknutosti* [Genre as Abstraction and genres as Reality: the Dialectic of closure and open condition], S. S. Averintsev. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii*, Moscow, Shkola «Yazyki russkoy kul’tury», 1996, pp. 191–219. (in Russ.).
2. Andreev M. L. *Ital’yanskoe vozrozhdenie: ot stilya k zhanru* [Italian Renaissance: from style to genre], P. A. Grintser (resp. ed.) *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya*, Moscow, Nasledie, 1994, pp. 297–325. (in Russ.).
3. Aristotle. *Ob iskusstve poezii* [Ars poetica], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoy literatury, 1957, 184 p. (in Russ.).
4. Bakhtin M. M. *Epos i roman* [Epic and Novel], M. M. Bakhtin. *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let*, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1975, pp. 447–483. (in Russ.).

5. Ganin V. N. *Poetika pastorali. Evolyutsiya angliyskoy pastoral'noy poezii XVI–XVII vekov* [The poetics of pastoral. The evolution of English pastoral poetry of the XVI–XVII centuries], Oxford, Perspective publ., 1998, 193 p. (in Russ.).
6. Gasparov M. L. *Srednevekovye latinskie poetiki v sisteme srednevekovoy grammatiki i ritoriki* [Medieval Latin Poetics in the system of Medieval Grammar and Rhetoric], M. L. Gasparov (resp. ed.) *Problemy literaturnoy teorii v Vizantii i latinskom srednevekov'e*, Moscow, Nauka, 1986, pp. 91–169. (in Russ.).
7. Zyкова E. P. *Pastoral' v angliyskoy literature XVIII veka* [Pastoral in English literature of the XVIII century], Moscow, Nasledie, 1999, 256 p. (in Russ.).
8. Johannes de Garlandia. «*Poetika*». *Izbrannyye mesta* ["Poetics". Selected places], M. L. Gasparov (resp. ed.) *Problemy literaturnoy teorii v Vizantii i latinskom srednevekov'e*, Moscow, Nauka, 1986, pp. 178–190. (in Russ.).
9. Korobova A. G. Pastoral georgic in J. Haydn's "Seasons", *Starinnaya muzyka* (Early music quarterly), 2009, no. 2, pp. 1–5. (in Russ.).
10. Pakhsaryan N. T. «*Pastoral'nyy vek*» *vo frantsuzskoy poezii XVIII stoletiya* [The "Pastoral Age" in French poetry of the XVIII century], Yu. G. Kruglov (resp. ed.) *Pastoral' v sisteme kul'tury: metamorfozy zhanra v dialoge so vremenem: sb. nauch. tr.*, Moscow, Al'fa, MGOPU, 1999, pp. 36–47. (in Russ.).
11. Rolland R. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. V 8 vyp. Vyp. 1. Opera v Evrope do Lyulli i Skarlatti. Istoki sovremennogo muzykal'nogo teatra* [Musical and historical heritage, in 8 iss. Iss. 1: Opera in Europe before Lully and Scarlatti. The Origins of modern musical theater], Moscow, Muzyka, 1986, 311 p. (in Russ.).
12. Thoinot Arbeau. *Orkezografiya, ili Traktat o tantse v forme dialoga...* [Orchésographie, or A Treatise on dance in the form of a dialogue...], *Music academy*, 1999, no. 1, pp. 135–142. (in Russ.).
13. Mokulsky S. S. (comp. ed.) *Khrestomatiya po istorii zapadnoevropeyskogo teatra. T. 1* [A chrestomathy on the history of Western European theater, vol. 1], 2nd ed., amend. and augm., Moscow, Iskustvo, 1953, 816 p. (in Russ.).
14. Holschneider A. *Musik in Arkadien* [Music in Arcadia], *Festschrift W. Gerstenberg*, Wolfenbüttel, 1964, pp. 59–67. (in German).
15. Jung H. *Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos* [The Pastoral: Studies on the history of a musical topos], Bern, München, Francke Verlag, 1980. 296 p. (in German).
16. Kintzler C. *Poétique de l'Opéra Français: de Corneille à Rousseau* [Poetics of French Opera: from Corneille to Rousseau], Paris, Minerve, 1991, 582 p. (in French).
17. Mattheson J. *Der Vollkommene Capellmeister. Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nußen vorstehen will* [The Perfect Capellmeister...], Hamburg, 1739, 484 p. (in German).

Татьяна Вячеславовна Смирнова

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки (Новосибирск, Россия).

E-mail: s-tatyana-v@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1051-1539

ДИНАСТИИ ИТАЛЬЯНСКИХ МУЗЫКАНТОВ ПРИ ДВОРЕ ТЮДОРОВ

В статье представлена общая характеристика деятельности прибывших из Италии в Англию музыкантов и служивших впоследствии целыми династиями при дворе Тюдоров. Известные биографические факты, отклики современников о представителях музыкальных семей Бассано, Лупо и Феррабоско и краткий обзор их творческого наследия позволяют сделать выводы о важной роли итальянцев в процессах формирования и развития придворной культуры ренессансной Англии и её музыкально-звукового облика. Члены семьи Бассано, прославленные инструментальные мастера, исполнители и композиторы внесли особый вклад в развитие исполнительства на духовых инструментах. Музыкальная семья Лупо оставила значительный след в исполнительстве на виолах. Исполнительскую и композиторскую деятельность, по крайней мере один из членов семьи Феррабоско, Альфонсо-старший, совмещал с деятельностью тайного агента. Анализ композиторского наследия представителей названных музыкальных династий позволил обозначить их жанровые приоритеты, особое внимание к разработке избранных танцевальных жанров, а также мадригалов и возникших на их основе «матригалных фантазий». Содержащиеся в статье иллюстрации сохранившихся старинных музыкальных инструментов, изготовленных Бассано, способствуют конкретизации некоторых представлений об используемом в исполнительской практике XVI века музыкальном инструментарии.

Ключевые слова: ренессансная Англия, Тюдоры, Бассано, Лупо, Феррабоско, старинные музыкальные инструменты

Для цитирования: Смирнова Т. В. Династии итальянских музыкантов при дворе Тюдоров // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 19–29.

Эпоха королевской династии Тюдоров даже по прошествии многих столетий остаётся одной из наиболее ярких и значительных в английской истории и культуре. Династия правила с 1485 по 1603 год, всего 118 лет, за которые Англия смогла превратиться «из заштатного государства... в великую мировую державу» [1, 77], и которые по праву стали называть «Золотым веком» Англии и английского двора.

В области музыкального искусства эпоха Тюдоров непременно ассоциируется с достижениями «трёх великих „Т“» – Тавернера, Тая и Таллиса – мастеров хорошего письма, а также Бёрда, Морли и Доуленда, сыгравших важную роль в разви-

тии духовной и светской музыки. Наряду с английскими музыкантами свой особый вклад в процессы формирования и развития придворной культуры ренессансной Англии внесли иностранные, в том числе итальянские музыканты.

Одним из первых итальянских музыкантов, приглашённых к английскому двору, был Дионисио Меммо. Органист кафедрального собора Венеции Сан Марко прибыл в Лондон в 1516 году, где обрёл личное покровительство Генриха VIII и был удостоен различных преференций. Но спустя девять лет после своего приезда в Британию, Меммо, попав под подозрение как тайный агент венецианского Дожа,

спешно покинул английскую столицу. Ввиду несохранившегося композиторского наследия и весьма слабых представлений об особенностях исполнительского стиля мастера, затруднительно делать какие-либо выводы о степени его влияния на английских музыкантов.

Сравнительно с Меммо, более глубокий след в истории английской музыки оставили представители музыкальной семьи Бассано (см. рис. 1), прибывшие в Лондон в 1531 году также из Венеции, слывшей в XVI столетии «самым музыкальным городом в Европе» [6, 329–330].

Бассано			
Джеронимо [Пифаро] (? – 1546/1550, Венеция)	Джакомо (? – 1559/1566, Венеция)	Орсетта (?)	Джованни (ок. 1558, Венеция – 1617, Венеция)
	Альвизе (? – 1554, Лондон)	Августин (?, Венеция – 1604, Лондон)	
		Лодовико (? – 1593, Лондон), супруг Елизаветы Даман	
		Лаура (?) , супруга Джозеффо Лупо	
	Гаспаро (? – 1577, Лондон)		
	Антонио (I) (? – 1574, Лондон)	Марк Антонио (1546, Лондон – 1599, Лондон)	
		Артур (1547, Лондон – 1624, Лондон)	Антонио (II) (1579, Лондон – 1658, Лондон)
		Эдуард (I) (1551, Лондон – 1615, Лондон)	
		Андреа (1554, Лондон – 1626, Лондон)	Томас (1589, Лондон – 1617, Лондон)
		Джеронимо (II) (1559, Лондон – 1635, Лондон)	Сципион (1586, Лондон – 1613, Лондон)
			Эдуард (II) (1588, Лондон – 1638, Лондон)
			Генри (1597, Лондон – 1665, Лондон)
		Елизавета (1545, Лондон – 1582, Лондон)	
		Лукреция (1556, Лондон – 1634, Лондон), супруга Николаса Ланье	
	Джованни (? – 1570, Венеция)		
	Баттиста (? – 1576, Лондон)	Эмилия (1569, Лондон – 1645, Лондон), супруга Альфонсо Ланье (сына Лукреции Бассано и Николаса Ланье)	

Рис. 1. Генеалогия семьи Бассано

Четверо из шести сыновей очень известного в Италии инструментального мастера и исполнителя на духовых инструментах Джеронимо Пифаро – Альвизе, Антонио, Гаспаро и Джованни – были приглашены ко двору Генриха VIII в группу исполнителей на шоумах и сакбутах. Но после своего первого визита в английскую столицу братья вернулись в Венецию. Спустя несколько лет, в 1538 году, Антонио вновь приехал в Лондон, получив назначение на придворную должность инструментального мастера. Немалые усилия, ввиду препятствия со стороны венецианского Дожа, пришлось приложить лично английскому королю, чтобы не только вернуть в Лондон трёх других братьев Бассано, но и добиться приезда их младшего брата Баттисты. Подобная целеустремлённость в заполучении венецианских музыкантов со всеми их инструментами вполне объяснима музыкальными и коллекционными интересами Генриха VIII, использующего всевозможные формы саморепрезентации, и отсутствием при английском королевском дворе своих ярких инструменталистов. К этому добавим, вслед за английским музыковедом Джоном Айзоном [6], подготовку английского двора к празднованию бракосочетания Генриха VIII с Анной Клевской.

Обосновавшиеся с осени 1539 года в Лондоне пять братьев Бассано организовали при дворе *Recorder Consort* – ансамбль исполнителей на духовых инструментах, а по завершении праздничных мероприятий получили пожизненный статус «музыкантов Его Величества Короля» [6, 332].

Поначалу духовой консорт состоял из пяти игроков, но позднее был расширен до шести участников: в 1550 году в него вошёл старший сын Альвизе – Августин. С постепенным уходом мастеров старшего поколения, заданные ими высокие стандарты исполнительства на духовых инструментах стали поддерживать их дети и внуки. Образовавшееся после смерти Альвизе вакантное место занял его младший сын Лодови-

ко. Должности Джованни, Антонио, Гаспаро перешли к сыновьям Антонио – Артуру, Эдуарду и Джеронимо. Освободившаяся со смертью Баттисты вакансия впервые за 36 лет существования консорта досталась представителю другой фамилии – Уильяму Даману¹, связанному дружбой с Бассано. А после смерти Дамана, его дочь Елизавета стала супругой Лодовико Бассано, взявшего на себя заботу о близких музыканта [11, 149]. Дальнейшие этапы развития консорта оказались связаны с деятельностью внуков Антонио Бассано – Антонио (II) и Генри, и представителей музыкальной династии Ланье – Альфонсо и Клементя, также состоявших в родстве с Бассано².

Почти столетняя история духового консорта в Англии, в составе которого на протяжении нескольких десятилетий были исключительно представители семьи Бассано, оборвалась к 1630 годам в результате структурной реорганизации групп придворных музыкантов в правление Карла I Стюарта.

Музыкальное семейство Бассано и их весьма разносторонняя деятельность³ привлекают внимание учёных разных стран ещё с конца XIX века. В числе дискуссионного остаётся вопрос об итальянском или еврейском происхождении рода. Крайние позиции заняли Алесслио Руффатти [12], профессор Падуанской Консерватории, и Роджер Прайор [11], британский литературовед. Руффатти, например, задаётся вопросом: почему выбор покинувших Венецию Бассано, если они были евреями, пал именно на Англию, где с 1290 до 1656 года действовал принятый Эдуардом I эдикт об изгнании евреев из страны? Тем не менее, известно и о весьма благосклонном (в силу целого ряда причин) отношении Генриха VIII к еврейским эмигрантам⁴. Американский исследователь Дэвид Ласоцки вслед за Прайором пишет о возможном (ввиду отсутствия прямых доказательств) тайном исповедовании семейством Бассано иудаизма под видом христианства, что-

бы обеспечить себе доступ к работе в христианских институтах [9].

Фамилия Бассано образована от названия итальянского города, откуда, скорее всего, и происходил род музыкантов. Но в Бассано семья была известной под другой фамилией – Пива (*Il Piva*), совпадающей с названием инструмента – итальянской волынки и исполняемого под его звучание танца [8]. Новую фамилию – Бассано – семья взяла по прибытии в начале XVI века в Венецию. Причины переезда остаются до конца не ясными: кроются ли они в религиозных воззрениях Бассано⁵ [11] или в сложившейся крайне неблагоприятной ситуации в городе в связи с Войной Кам-

брейской Лиги [12], части масштабных Итальянских войн.

Как бы там ни было, семья Бассано занимала прочные позиции в музыкальных кругах Италии. Основатель музыкальной династии – Джеронимо – настраивал органы в старинной церкви Сан Франческо в Бассано, состоял в группе *trombe e piffari* венецианского Дожа. Лоренцо Маручини, венецианский доктор и писатель, автор заметок по истории города Бассано (см. рис. 2), называет Джеронимо изобретателем нового басового духового инструмента и превосходным *Pifaro*, чье мастерство в изготовлении флейт⁶ высоко оценивали современники [10].

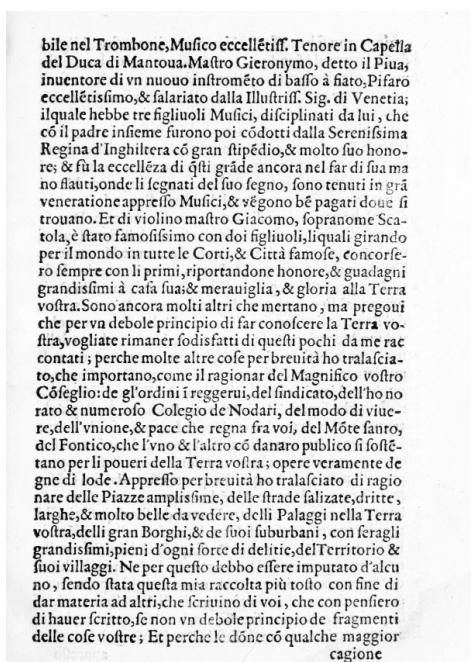
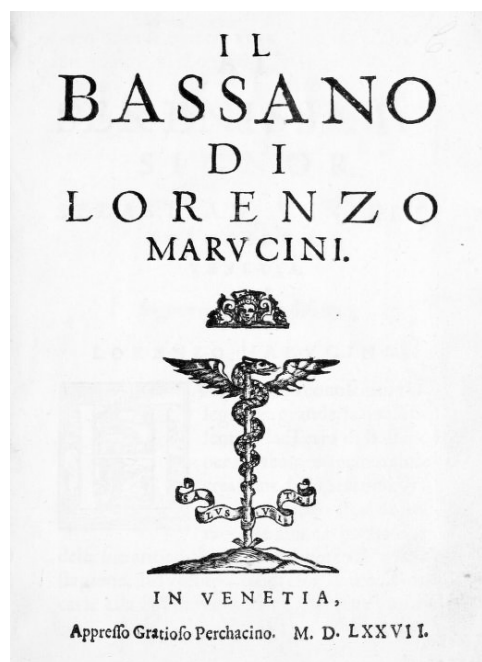


Рис. 2. Титульный лист и страница с текстом о Джеронимо Бассано из венецианского издания 1577 года «Бассано» Лоренцо Маручини

Альвизе, один из сыновей Джеронимо, прежде чем перебраться в Англию, состоял, как и отец, на службе у Дожа, значился исполнителем на духовых инструментах в Скуоле Сан Марко, благотворительной организации в Венеции, и *Concerto Palatino*, духовом ансамбле, обслуживающем городские мероприятия в Болонье. Джованни

Бассано, возможно, внук Джакомо (ещё одного сына Джеронимо, оставшегося в Венеции), был корнетистом и *maestro de Concerti* в венецианском соборе Сан Марко, оставил значительное композиторское наследие, в силу чего, собственно, и является в настоящее время самым известным представителем династии.

О всех Бассано Эдмунд Харвел, английский посол в Венеции, отзывался как о самых превосходных и добродетельных музыкантах и, по его же словам, все они «бедны и не имеют возможности самостоятельно оплатить дорогостоящее путешествие в Англию» [12]. Так это или нет, но с переездом в Лондон члены семьи Бассано смогли значительно укрепить свои позиции.

Инструменты Бассано, вероятно, составляли часть легендарной, но, к сожалению, не сохранившейся коллекции музыкальных инструментов Генриха VIII. Её существование подтверждается лишь данными инвентарной описи королевского имущества, составленной вскоре после смерти короля в 1547 году (см. рис. 3).

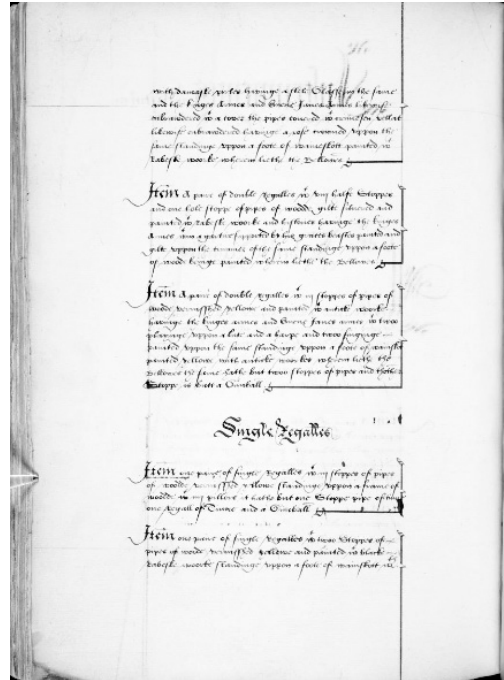
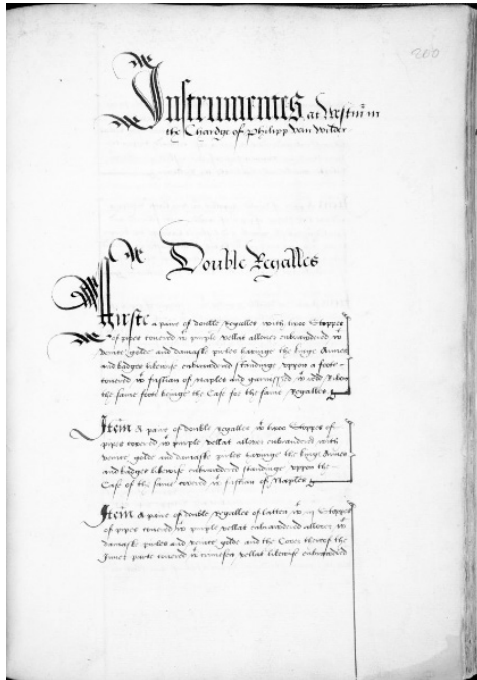


Рис. 3. Инструменты в Вестминстере, находящиеся в ведении Филипа ван Уайлдера (страницы инвентарной описи имущества Генриха VIII (f. 200, f. 201). 1547.

Британская библиотека, Лондон

В этом документе, ныне хранящемся в Британской библиотеке, перечислены более 300 инструментов, как редкостных и мастерски сделанных из дорогостоящих материалов и представляющих исключительно коллекционный интерес, так и предназначенных непосредственно для игры.

Слава о Бассано как искусных мастерах простиралась далеко за пределы тех городов и стран, в которых они жили и работали. А изготовленные ими инструменты пользовались повышенным спросом сре-

ди высокопоставленных лиц и музыкантов различных европейских культур (см. рис. 4–7). В описи музыкальных инструментов Раймунда Фуггера, члена влиятельной семьи банкиров из Аугсбурга, составленной в 1566 году, упомянут большой сундук, в котором хранились 27 больших и малых рекордеров, изготовленных в Англии [13]. О большом рекордере, доставленном ко двору французского короля, опять-таки из Англии, упоминает на страницах своего трактата «De L'Harmonie Universelle» Марен Мерсенн. Несмотря на отсутствие в этих

исторических документах сведений об инструментальных мастерах, ими, о чём единодушно пишут все исследователи, были, очевидно, Бассано. Кроме того, известно об обращении епископа кафедрального собора Сьюдад-Родриго к сеньору Диего Гусману де Сильве, испанскому послу в Англии, с просьбой посодействовать в отправке рекордеров и крумхорнов из Британии в Испанию. За ним последовала просьба со стороны главы собора Бургоса о покупке необходимых для исполнителей инструментов, изготовленных в Англии уважаемыми мастерами. В числе других заказчиков музыкальных инструментов из «Туманного Альбиона» были кафедральные соборы Уэски и Саламанки [3].

Из немногочисленного сохранившегося композиторского наследия служивших в Англии Бассано известны инструментальные танцы (паваны, гальярды и позднее аллеманды) и фантазии, утвердившиеся в качестве ярких репрезентантов жанровой системы английской инструментальной музыки XVI–XVII веков.

В тесном контакте с Бассано находилась музыкальная семья Лупо (см. рис. 8). Её представители внесли весомый вклад в развитие исполнительства на струнных инструментах в Англии и обогащение репертуара для *Consort of viol* (консорта виол). Глава семьи Амброзио [из Милана] прибыл в Лондон около 1540 года вместе с другими музыкантами – Романо и Алессандро из Милана, Джорджо из Кремоны, Винченцо и Альберто из Венеции. Все они были рекрутированы на придворную службу в качестве инструменталистов в «новую» группу исполнителей из Италии на виолах (*newe vialles*), обособленную от созданной тремя десятилетиями ранее «старой» группы фламандских виолистов (*old vials*).

По прибытии в Лондон Амброзио был зарегистрирован под фамилией Эльмалиах (*Deolmaleyex / Almaliach*), широко распространённой среди иберийских евреев, которые после принятия в 1492 году



Рис. 4. Теноровый рекордер (Tenor Recorder in C) Мастерская Бассано. Дерево. 62,85. Вторая половина XVI – середина XVII вв. Библиотека Конгресса США, коллекция Дейтона Кларенса Миллера (Dayton C. Miller), Вашингтон



Рис. 5. Теноровый рекордер (Tenor Recorder) Мастерская Бассано. Слоновая кость. Середина – конец XVI в. Эдинбургский университет, Эдинбург



Рис. 6. Корнет / Цинк (Corneta) Мастерская Бассано. Дерево, металл, кожа. XVI в. Музей музыки (Museu de la Musica), Барселона



Рис. 7. Корнет / Цинк (Corneta muda). Мастерская Бассано. Дерево. XVI в. Музей музыки (Museu de la Musica), Барселона

Альгамбрского эдикта вынуждены были покинуть Испанию и расселиться в других странах⁷. Вероятно по этой причине

предки Амброзио эмигрировали в Милан. Но после того как Миланское герцогство в результате династического кризиса (прерывание по мужской линии династии Сфорца после смерти Франческо II в 1535 году) и Итальянских войн оказалось владением Испании, сефардские семьи стали обосновываться на других терри-

ториях. Семья Амброзио перебралась в Венецию. Там у Амброзио родились двое сыновей – Пьетро и Джозеффо. Следуя по музыкальным стопам своего отца, наследники Амброзио сначала присоединились к гильдии музыкантов в Антверпене, но позднее обосновались в Англии при дворе Тюдоров.

Лупо			
Амброзио из Милана (?, Милан – 1591, Лондон)	Пьетро (1535, Венеция – 1608, Лондон)	Томас (1577, Лондон – 1642, Лондон)	
	Джозеффо (1537, Венеция – 1616, Ричмонд) супруг Лауры Бассано, дочери Альвизе	Томас (1571, Лондон – 1627, Лондон)	Теофил
		Горацио (1583, Лондон – 1626, Лондон)	

Рис. 8. Генеалогия семьи Лупо

По предположению Прайора, Амброзио был в числе тех, кого подвергли в 1542 году аресту в Лондоне после доноса Генриху VIII об укрытии среди его подданных тайных иудеев из Португалии [11]. Тогда-то и была приостановлена деятельность придворного *Consort of Viol*, вскоре, правда, восстановившего свою работу в обновлённом составе. А с 1559 года Амброзио стал фигурировать в официальных документах под фамилией Лупо. Этот псевдоним приняли и его потомки. Самым известным представителем музыкального семейства стал сын Джозеффо Лупо и Лауры Бассано – Томас Лупо. С 17 лет и до конца жизни он находился на службе у Тюдоров и их преемников Стюартов в качестве композитора и исполнителя на струнных инструментах. Жанровая система его инструментальной музыки – танцы (павана, гальярда, аллеманда) и фантазии для консорта виол – обнаруживает явные точки пересечения с наследием Бассано и других собственно английских композиторов, связанных долгом службы с королевским двором и домами влиятельных в Англии семей.

В творческом наследии Т. Лупо, равно как его коллег и современников, англий-

ских мастеров Джованни Копрарио, Джона Уорда, Альфонсо Феррабоско-младшего и Ричарда Мико, значитесь особый вид композиций, определяемый в британском музыкознании терминами «инструментальный мадригал» или «матригальная фантазия». Созданные преимущественно для пяти или шести голосов и связанные исключительно со звучанием виольного консорта «бестекстовые» композиции сопровождаются итальянскими подзаголовками, отсылающими или к отдельным строкам произведений итальянских поэтов, в частности, Франческо Петрарки и Джованни Баттиста Гварини, или инципитам светских вокально-полифонических пьес широкого круга итальянских музыкантов, включая Джованни Бассано, Феличе Анерио, Луку Маренцио.

Непосредственное знакомство англичан с произведениями итальянцев становилось возможным благодаря службе или путешествиям итальянцев в Англию и наоборот, а также изданию в английской столице крупных собраний континентальной музыки, подобно напечатанной в 1588 и 1597 годах антологии «*Musica Transalpina*», содержа-

щей итальянские мадригалы как собственно итальянских, так и фламандских композиторов в переводе на английский язык. Таким образом, путь англичан к мадригалу и возникшей на его основе «мадригальной фантазии» пролегал через пение с английскими текстами и игру на инструментах итальянских мадригалов, а также создание в подражание им собственных композиций.

Как искусного мадригалиста и театрального композитора, лютниста и пев-

ца особенно ценили в Англии Альфонсо Феррабоско-старшего (см. рис. 9). В течение 16 лет, с 1562 по 1578 год, он служил Елизавете I Тюдор и был самым высокооплачиваемым придворным музыкантом [4]. Родом Альфонсо был из Болоньи. О его отце, Доменико Марии, весьма востребованном в Италии музыканте⁸, сегодня вспоминают, скорее, как о коллеге Палестрины, с которым вместе служил и вынуждено покинул Сикстинскую капеллу.

ФЕРРАБОСКО			
Доменико Мария (1513, Болонья – 1574, Болонья)	Альфонсо (старший) (1543, Болонья, – 1588, Болонья) старший из восьми сыновей	Альфонсо (младший) (ок.1575–1628, Гринвич)	Альфонсо (1610–1660)
			Генри (1615–1658)
			Джон (1626–1682)
		Елизавета	

Рис. 9. Генеалогия семьи Феррабоско

Обстоятельства появления в Англии старшего сына Доменико Марии – Альфонсо – остаются не известными. Ясно то, что Елизавета I возлагала на него надежды не только как на талантливого музыканта, но и политического шпиона. Пользовавшийся расположением королевы и её верных подданных – Уильяма Сесила и Роберта Дадли, Альфонсо, неоднократно уличённый в подрывающих его репутацию поступках⁹, избегал наказания. А по мере усложнения отношений между протестантской Англией и католической Италией (в том числе по причине отлучения Римским Папой Елизаветы I от Церкви в 1570 году), искал возможность вернуться на родину. В конце концов, под предлогом смерти своей матери музыкант навсегда покинул Англию.

Препятствием для Феррабоско на пути в Италию стало его заключение в тюрьму папским нунцием в Париже Ансельмо Дандино: полного доверия к музыканту и тайному агенту не было ни со стороны английских протестантов, ни со стороны католи-

ков. Участие в его освобождении приняла лично Екатерина Медичи, обратившаяся по просьбе Елизаветы I с письмом к Папе. Спустя почти полтора года, в 1580 году, музыкант, наконец, достиг Италии.

Не исключено, что при освобождении Феррабоско пришлось взять на себя обязательства жить в Италии и более никогда не возвращаться в Британию, куда, однако, музыкант продолжал отправлять письма с просьбой к Елизавете I позаботиться об оставшихся в Англии его малолетних детях. Дочь, о которой в настоящее время ничего не известно, и сын, впоследствии известный музыкант, были для Елизаветы I своего рода гарантией возвращения Феррабоско на службу в Англию. Но этого не случилось. Воспитанный при дворе Елизаветы I Альфонсо Феррабоско-младший, похоже, никогда не пересекал рубежей Англии, и после смерти Елизаветы I служил новой правящей династии Стюартов – Якову I и двум его сыновьям – принцам Генри и Карлу. Сыновья Феррабоско-младшего –

Альфонсо, Генри и Джон – унаследовали придворные должности своего отца. Но после событий Гражданской войны и Революции судьба Альфонсо и Генри остается неизвестной, а вот Джон продолжил службу в качестве органиста и *master of the choristers* кафедрального собора в Или.

Представленный в общих чертах на историческом фоне обзор деятельности прибывших из Италии и обосновавшихся в Англии музыкантов и их потомков, сохраняющих преемственную связь со старшими поколениями, позволяет вполне отчетливо обозначить их роль в процессах

формирования музыкально-звукового облика ренессансной Англии и кристаллизации её жанровой системы, главным образом, в области светской инструментальной музыки. Однако трепетные к собственным национальным традициям англичане хотя и приобщались к достижениям инонациональной культуры, старались развивать их в соответствии со своими художественными вкусами и эстетическими потребностями. А это, в свою очередь, актуализирует проблему англо-итальянских музыкальных связей и жанрово-стилевых взаимодействий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В зарубежных исследованиях содержатся противоречивые сведения о музыканте. В различных энциклопедических изданиях Дамана причисляют к итальянским музыкантам родом из Лукки, города Тосканы. Р. Прайор, акцентируя внимание на итальяно-еврейских корнях Дамана, называет его родным городом бельгийский Льеж. Однако прибывший в Лондон музыкант, фамилия которого была записана в вариантах *de Map* и *de Amato*, позиционировал себя как итальянец и именовал себя Гульельмо [11].

² Альфонсо и Клемент – сыновья Лукреции Бассано (дочери Антонио) и Николаса Ланье (скончался ок. 1613 года), французского музыканта из Руана, обосновавшегося в Лондоне с 1561 года (возможно, по причине своей приверженности к протестантизму) при дворе Елизаветы I Тюдор.

³ Фамильный герб Бассано с изображением шелкопрядов и тутовых деревьев может свидетельствовать о характере семейного дела – производстве шёлка [8].

⁴ Генрих VIII, проявляя особую доброжелательность к знатокам иврита, надеялся на их помощь в решении сложной семейной (имеется в виду, вероятно, его бракоразводный процесс с Екатерины Арагонской. – Т. С.) [5], а вместе с тем и религиозно-политической ситуации. Образовавшаяся при Генрихе VIII и его преемнике Эдуарде VI община марранов, распавшаяся при воцарении Марии Тюдор, возобновила своё существование в эпоху Елизаветы I Тюдор. А среди наиболее известных членов конгрегации марранов в Лондоне был королевский лекарь Родриго Лопес.

⁵ Нападки на евреев, инициированные францисканцами в конце XV века, привели к временным изгнаниям евреев из разных городов Италии – Брешии (1463), Бассано (1468, 1481), Пармы (1488) [2].

⁶ Под наименованием «флейта» (*flauti*) скрывается широкий спектр разнообразных духовых инструментов, отмеченных личной печатью мастера Джеронимо.

⁷ После изгнания евреев с Иберийского полуострова многие из них расселялись под видом испанских купцов в Англии.

⁸ Сначала Доменико Мария был певчим и *maestro di cappella* в базилике Сан Петронио в Болонье, позднее – *Magister Puerorum* (учителем и руководителем хора мальчиков) в капелле Джулия и певчим в Сикстинской капелле в Риме и, наконец, *maestro di cappella* в Сан Лоренцо в Дамасо.

⁹ Зарубежные исследователи пишут о замешанности Альфонсо Феррабоско в краже, жертвой которой стал то ли он сам, то ли обвинённый им паж лорда Ховарда Эффингема, о причастности Феррабоско к смерти слуги Филипа Сидни, о заговоре Феррабоско с католиками и связи с Эгремонтом Редклифом, участником восстания 1569 года, организованного с целью свержения с английского престола королев-протестантки, а также об участии Феррабоско в католической мессе в доме французского посла [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриева О. В. Елизавета Тюдор. Москва : Молодая Гвардия, 2012. 308 с.

2. Италия // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <https://eleven.co.il/diaspora/regions-and-countries/11873/> (дата обращения: 12.06.2022).
3. Beryl K. Bassano Instruments in Spain? // *The Galpin Society Journal*. 1987. Vol. 40. P. 74–75. URL: <https://www.jstor.org/stable/841172> (дата обращения: 14.06.2022).
4. Charteris R. A Memorial for Alfonso Ferrabosco the Elder // *The Musical Times*. 1988. Vol. 129, № 1746. P. 393–396. URL: <https://www.jstor.org/stable/965962> (дата обращения: 12.06.2022).
5. Exclusion Period for Jews: The Middle Period 1290–1656 in England // Oxford Jewish Heritage. URL: <https://www.oxfordjewishheritage.co.uk/english-jewish-heritage/174-exclusion-period-for-jews> (дата обращения: 12.06.2022).
6. Izon J. Italian musicians at the Tudor court // *The Musical Quarterly*. 1958. Vol. 44, № 3. P. 329–337. URL: <https://www.jstor.org/stable/740233> (дата обращения: 14.06.2022).
7. Kerman J. An Italian Musician in England, 1562–78 // *Revista de Musicología*. 1993. Vol. 16, № 1; Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones. Vol. 1. P. 561–573. URL: <https://www.jstor.org/stable/20795912> (дата обращения: 12.06.2022).
8. Lasocki D. The Bassano family, the recorder, and the writer known as Shakespeare. URL: <https://davidlasocki.com/store/Lasocki-The-Bassano-Family-the-Recorder-and-the-Writer-Known-as-Shakespeare-pdf-p144417533> (дата обращения: 14.06.2022).
9. Lasocki D. The Recorder Consort at the English Court 1540–1673. URL: <https://davidlasocki.com/store/Lasocki-The-Recorder-Consort-at-the-English-Court-1540%E2%80%931673-Part-1-pdf-p144435035> (дата обращения: 14.06.2022).
10. Marucini L. Il Bassano. Venetia : Appresso Gratioiso Pechacino, 1577. URL: <https://archive.org/details/ilbassanomarucinoamaru/mode/2up> (дата обращения: 12.06.2022).
11. Prior R. A second Jewish community in Tudor London // *Jewish Historical Studies*. 1988–1990. Vol. 31. P. 137–152. URL: <https://www.jstor.org/stable/29779866> (дата обращения: 14.06.2022).
12. Ruffatti A. Italian musicians at Tudor court – where they really Jews? // *Jewish Historical Studies*. 1996–1998. Vol. 35. P. 1–14. URL: <https://www.jstor.org/stable/29779976> (дата обращения: 14.06.2022).
13. Smith D. The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger // *The Galpin Society Journal*. 1980. Vol. 33. P. 36–44. URL: <https://www.jstor.org/stable/i234923> (дата обращения: 12.06.2022).

Tatyana V. Smirnova

Novosibirsk Glinka State Conservatory, Novosibirsk, Russia. E-mail: s-tatyana-v@mail.ru.

ORCID: 0000-0002-1051-1539

DYNASTIES OF ITALIAN MUSICIANS AT THE TUDOR COURT

Abstract. The article is devoted to a general description of the activities of musicians who arrived from Italy to England and subsequently served as whole dynasties at the Tudor court. Well-known biographical facts, the responses of contemporaries about the representatives of the Bassano, Lupo and Ferrabosco musical families, and a brief review of their creative heritage allow us to draw conclusions about the important role of Italians in the formation and development of the court culture of Renaissance England and its musical and sound appearance. Members of the Bassano family, renowned instrumental makers, performers and composers have made a special contribution to the development of wind instrument performance. The Lupo musical family has left a significant mark on viola playing. Performing and composing activities, at least one of the members Ferrabosco family, Alfonso-elder, combined with the activities of secret agents. The analysis of the compositional heritage of the representatives of these musical dynasties made it possible to identify their genre priorities as well as their special attention to the development of selected dance genres including madrigals and the “madrigal fantasies” that arose on their basis. The illustrations contained in the article of preserved ancient musical instruments made by Bassano make it possible to concretize some ideas about the musical instruments used in the performing practice of the 16th century.

Keywords: Renaissance England; Tudors; Bassano; Lupo; Ferrabosco; ancient musical instruments

For citation: Smirnova T. V. *Dinastii ital'yanskikh muzykantov pri dvore Tyudorov* [Dynasties of Italian musicians at the Tudor Court], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 19–29. (in Russ.).

REFERENCES

1. Dmitrieva O. V. *Elizaveta Tyudor* [Elizabeth Tudor], Moscow, Molodaya Gvardiya, 2012, 308 p. (in Russ.).
2. *Italiya* [Italy], *Elektronnaya evreyskaya entsiklopediy*, available at: <https://eleven.co.il/diaspora/regions-and-countries/11873/> (accessed June 12, 2022). (in Russ.).
3. Beryl K. Bassano Instruments in Spain?, *The Galpin Society Journal*, 1987, vol. 40, pp. 74–75, available at: <https://www.jstor.org/stable/841172> (accessed June 14, 2022).
4. Charteris R. A Memorial for Alfonso Ferrabosco the Elder, *The Musical Times*, 1988, vol. 129, no. 1746, pp. 393–396, available at: <https://www.jstor.org/stable/965962> (accessed June 12, 2022).
5. Exclusion Period for Jews: The Middle Period 1290–1656 in England, *Oxford Jewish Heritage*, available at: <https://www.oxfordjewishheritage.co.uk/english-jewish-heritage/174-exclusion-period-for-jews> (accessed June 12, 2022).
6. Izon J. Italian musicians at the Tudor court, *The Musical Quarterly*, 1958, vol. 44, no. 3, pp. 329–337, available at: <https://www.jstor.org/stable/740233> (accessed June 14, 2022).
7. Kerman J. An Italian Musician in England, 1562–78, *Revista de Musicología*, 1993, vol. 16, no. 1: Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones, vol. 1, pp. 561–573, available at: <https://www.jstor.org/stable/20795912> (accessed June 12, 2022).
8. Lasocki D. *The Bassano family, the recorder, and the writer known as Shakespeare*, available at: <https://davidlasocki.com/store/Lasocki-The-Bassano-Family-the-Recorder-and-the-Writer-Known-as-Shakespeare-pdf-p144417533> (accessed June 14, 2022).
9. Lasocki D. *The Recorder Consort at the English Court 1540–1673*, available at: <https://davidlasocki.com/store/Lasocki-The-Recorder-Consort-at-the-English-Court-1540%E2%80%931673-Part-1-pdf-p144435035> (accessed June 14, 2022).
10. Marucini L. *Il Bassano* [The Bassano], Venice, Appresso Gratioiso Pechacino, 1577, available at: <https://archive.org/details/ilbassanomarucinoomaru/mode/2up> (accessed June 12, 2022). (in Italian).
11. Prior R. A second Jewish community in Tudor London, *Jewish Historical Studies*, 1988–1990, vol. 31, pp. 137–152, available at: <https://www.jstor.org/stable/29779866> (accessed June 14, 2022).
12. Ruffatti A. Italian musicians at Tudor court – where they really Jews?, *Jewish Historical Studies*, 1996–1998, vol. 35, pp. 1–14, available at: <https://www.jstor.org/stable/29779976> (accessed June 14, 2022).
13. Smith D. The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger, *The Galpin Society Journal*, 1980, vol. 33, pp. 36–44, available at: <https://www.jstor.org/stable/i234923> (accessed June 12, 2022).

Данила Вадимович Любимов

Аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).
E-mail: lyubimov.dania@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-9103-1563. SPIN-код: 2514-0600

**«КАРНАВАЛ» РОБЕРТА ШУМАНА
В ОРКЕСТРОВКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Статья посвящена истории оркестровки «Карнавала» Роберта Шумана, выполненной в 1902 году группой отечественных композиторов. В их версии партитура стала включать в себя 21 номер (вместо 20 миниатюр Шумана). Некоторые текстовые изменения коснулись структурной, тональной, темповой, ритмической и фактурной организации. В статье освещаются особенности работы композиторов с оригинальным материалом и приёмы оркестрового письма.

Ключевые слова: Р. Шуман, фортепианный цикл «Карнавал», партитура, симфонический оркестр, балет

Для цитирования: Любимов Д. В. «Карнавал» Роберта Шумана в оркестровке русских композиторов // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 30–41.

Об истории оркестрованного «Карнавала» известно немного. Как сообщают композиторы-тектологи, редакторы партитуры «Карнавал» И. Н. Иордан и Г. В. Киркор, замысел инструментовки фортепианного цикла Шумана принадлежал Антону Григорьевичу Рубинштейну. На этот факт указывают пианистка и ученица композитора С. А. Малозёмова, а также оперная певица Н. А. Ирецкая. Пианист-виртуоз, поклонник творчества Шумана, Рубинштейн часто включал его сочинения в концертный репертуар своих гастрольных турне по Европе и России. Кроме того, он уделял особое внимание музыке немецкого композитора в рамках учебно-педагогической и концертно-просветительской деятельности.

Одним из творческих желаний Рубинштейна было создание оркестрового переложения всех пьес «Карнавала», однако смерть помешала выполнить инструментовку музыки этого фортепианного цикла. Спустя восемь лет, в 1902 году, мечту Рубинштейна осуществила группа ком-

позиторов петербургской школы во главе с Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым и А. К. Лядовым. Оркестровка «Карнавала» была посвящена памяти Рубинштейна. Об организации репетиций симфонического «Карнавала» читаем в письме Глазунова к В. В. Стасову от 15 апреля 1902 года: «Дорогой Владимир Васильевич! Поздравляю Вас с светлым праздником, желаю всего хорошего и при этом сообщая Вам, что репетиции Карнавала будут проходить [во] вторник, среду и пятницу в 2 часа в Большом зале Консерватории. Вход с переулка со стороны Торговой улицы. Любящий Вас А. Глазунов» [1, 230].

Примечательно, что премьерное исполнение инструментованного «Карнавала» оказалось связано с жанром балета. 20 апреля 1902 года в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории состоялся Благотворительный концерт, на котором в формате балетного представления были исполнены «Карнавал» (музыка Шумана) и «Костюмированный бал» (музыка Рубинштейна) в инструментовке отечествен-

ных композиторов (хореограф Н. Г. Легат, дирижёр Н. С. Кленовский). И. Иордан и Г. Киркор в предисловии к партитуре «Карнавала» указывают 20 апреля как дату премьерного исполнения. В. М. Красовская представляет иную хронологию событий.

В книге «Русский балетный театр начала XX века. Хореографы» историк балетного искусства пишет: «20 апреля 1902 года „Петербургская газета“ уведомила читателей, что для вечера, устраиваемого в пользу школы имени А. Г. Рубинштейна, недавно открытой на родине этого великого художника в с. Выхватинцах, придумана небывалая программа при участии таких композиторов, как гг. Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов и др. Устроительницы вечера, проф. консерватории г-жи Малозёмова и Ирецкая... затеяли осуществить мысль Рубинштейна увидеть знаменитый „Карнавал“ Шумана в лицах и на сцене. С этой целью упомянутые выше композиторы взялись оркестровать фортепианное произведение Шумана, и артисты и артистки нашей балетной труппы исполняют танцы, входящие в состав „Карнавала“ Шумана» [2, 429].

О другой дате премьеры свидетельствуют известия «Петербургской газеты», № 113 от 1902 года: «Вечер состоялся 26 апреля в Большом зале Консерватории, но имена постановщика и исполнителей не сохранились. Очевидно, однако, что танцы эти не были связаны сюжетом, а представляли собой отдельные номера, иногда возникавшие по ходу музыки» [цит. по: 2, 429]. Сегодня трудно сказать, когда именно состоялась премьера балетного «Карнавала» – 20 или 26 апреля 1902 года. Точная датировка требует дальнейшего исследования. Отметим, что «Карнавал» не ограничивается постановочной жизнью в балете. В одном из писем Глазунов упоминает о концертном исполнении оркестровой версии¹.

Обратимся к инструментовке фортепианного цикла Р. Шумана «Карнавал». Пар-

титура [4] создана для большого симфонического оркестра парного расширенного состава (с включением флейты пикколо). Многочисленная группа ударных инструментов представлена литаврами, треугольником, бубном, малым барабаном, тарелками, большим барабаном, там-тамом, колокольчиками. Арфа и орган дополняют состав оркестра. В отдельных номерах состав варьируется от камерного (соло кларнета, арфа и струнные) до полного. Заметные изменения, отличающие оркестровую версию отечественных композиторов от оригинала Шумана, коснулись структурной, тональной, темповой, ритмической и фактурной организации.

Оркестровый «Карнавал» содержит 21 пьесу (вместо 20 миниатюр Шумана [3]): *Intermezzo* из «*Valse allemande*» (по партитуре № 16) – «*Paganini*» – стало самостоятельной пьесой (по партитуре № 17), завершающейся репризой «*Valse allemande*». Неожиданным можно назвать намерение Глазунова оркестровать «*Sphinxes*» – комбинацию звуков-букв, расположенных между 8 и 9 номерами цикла. Ключ к пониманию идеи произведения представлен тремя вариантами (Es – c – h – a, As – c – h, A – Es – c – h) в записи бревисами. В первой музыкальной головоломке содержится монограмма фамилии Schumann, две других отсылают к чешскому городу Asch (Аш), в котором проживала муза Шумана – Эрнестина фон Фрикен. Композитор не предназначал «*Sphinxes*» для исполнения, однако многие пианисты их озвучивают². В партитуре «Карнавала» после музыки «*Réplique*» (№ 8) следует оркестровый вариант «*Sphinxes*», выполненный Глазуновым без обозначения номера.

В соответствии с замыслом Шумана отечественные музыканты сохранили жанровую основу, представив сочинение как программную оркестровую сюиту. Приведём имя каждого композитора и инструментованную пьесу.

Композитор	Название пьесы
А. К. Глазунов	«Préambule» (№ 1) «Pierrot» (№ 2) «Eusebius» (№ 5) «Sphinxes» «Chopin» (№ 12) «Pause» (№ 20) «Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins» (№ 21) – совместно с В. А. Калафати
Н. А. Римский-Корсаков	«Florestan» (№ 6)
А. К. Лядов	«A. S. C. H. S. C. H. A. (Lettres dansantes)» (№ 10) «Valse allemande» (№ 16) «Paganini» (№ 17)
Н. Н. Черепнин	«Papillons» (№ 9)
В. А. Калафати	«Coquette» (№ 7) «Réplique» (№ 8) «Chiarina» (№ 11) «Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins» (№ 21) – совместно с А. К. Глазуновым
Н. С. Кленовский	«Arlequin» (№ 3) «Promenade» (№ 19)
А. С. Аренский	«Pantalon et Colombine» (№ 15)
А. А. Винклер	«Estrella» (№ 13)
И. И. Витоль	«Reconnaissance» (№ 14)
А. Петров	«Valse noble» (№ 4)
Н. А. Соколов	«Aveu» (№ 18)

Среди всех композиторов, оркестровавших «Карнавал», особого внимания заслуживает имя Глазунова. Он не только инструментовал количественно больше пьес, нежели его коллеги, но также реализовал свой предыдущий опыт работы над оркестровкой симфонической сюиты «Шопениана» (ор. 46) из произведений Ф. Шопена.

Тональные изменения в «Карнавале» «позволили» себе Глазунов и Калафати. Открывающая цикл «Préambule» (№ 1) и заключительный «Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins» (№ 21) были транспонированы из исходной As-dur в B-dur (оркестровка первой пьесы принадлежит Глазунову, вторая выполнена им совместно с Калафати). Замена исходной тональности на B-dur, вероятно, была вы-

звана техническими возможностями инструментов.

Темповые обозначения в партитуре сохранены, кроме нескольких инструментовок Глазунова. В первом разделе «Préambule» (№ 1) темп *Quasi maestoso* заменен композитором на *Moderato Maestoso*, а темп второго раздела *Piu moto* – на *Piu mosso*. В «Eusebius» (№ 5) шумановское *Adagio* «превращается» в *Andante*. В инструментовках некоторых пьес также находим изменения обозначения метронома. Например, в пьесе Шумана «Florestan» (№ 6) половинная с точкой равна 69, а в оркестровке Римского-Корсакова она же равна 80.

Нотный текст пьес Шумана не претерпел серьезных изменений. Только Римский-Корсаков и Глазунов дописали

новые контрапункты. Римский-Корсаков в пьесе «Florestan» (№ 6) остроумно вводит имитации мотива в партии фагота, тогда как у Шумана нет этого элемента фактуры. Интерес вызывает выбор тембра фагота, который у венских классиков имел комическое амплуа.

Глазунов поступил более кардинально, прибегнув к сокращению музыкального текста некоторых пьес. К примеру, в репризе простой трёхчастной формы «Pierrot» (№ 2) он сократил четырёхкратное проведение основных мотивов до двухкратного, что усилило эффект контрастного вторжения аккордов коды.

Наибольшие изменения затронули фактуру «Карнавала». Переводя фортепианное изложение на язык оркестра, отечественные композиторы использовали богатый арсенал его регистровых, тембровых и динамических возможностей. Как это нередко бывает в циклических произведениях, состав оркестра варьируется в зависимости от музыкального образа той или иной пьесы. В партитуре «Карнавала» встречаются миниатюры, где задействован полный состав основных групп оркестра (№ 1, 6–9, 11, 17, 19–21), а также есть отступления от полного состава в сторону его сокращения вплоть до камерного варианта (№ 12 с солирующим кларнетом и арфой). Интересным образом выглядит состав «Sphinxes» (об этом чуть позже).

Особое внимание в инструментовке цикла уделено деревянным духовым инструментам, что можно объяснить характеристичностью их тембров, которые подходят для создания различных портретных зарисовок цикла Шумана (преимущественно камерных форм). В большинстве случаев именно им поручены главные мелодические проведения: первый кларнет и первая флейта (№ 5), кларнет соло (№ 12), первая флейта и первый гобой в октаву (№ 14). Например, Арлекина Шуман наделяет индивидуальным лейтритмом (восьмая и шестнадцатая под одним ребром),

неизменным на протяжении всей пьесы. В теме выделяются два мотива: короткие стремительные скачки на квинту и дециму в диапазоне – и октавное нисходящее завершение (f – es – d – c – b). Кленовский учитывает обилие скачков на широкие интервалы в своей оркестровке «Arlequin» (№ 3). Он распределяет эти мотивы между тембрами следующих инструментов: восходящие мотивы у первых скрипок и флейт на *p*, а нисходящий у всех деревянных (без флейт), двух валторн и квинтета струнных на *ff*. Так оркестровыми средствами подчёркивается контраст тематических элементов (см. пример 1).

В пьесе «Eusebius» (№ 5) фраза основной темы переходит от кларнета соло к флейте соло, в «Coquette» (№ 7) и «A. S. C. H. S. C. H. A. (Lettres dansantes)» (№ 10) к двум флейтам³ и двум кларнетам⁴ постепенно присоединяются два гобоя и два фагота⁵. Диалог деревянных и струнных инструментов встречается в «Pierrot» (№ 2) и в «Papillons» (№ 9).

Медная группа имеет традиционный для большого симфонического оркестра состав: четыре валторны in F⁶, две трубы in B, три тромбона и туба. Преимущественно, медные инструменты задействованы в оркестровых туттийных разделах (№ 1, 19–21).

Эффектные и красочные акценты достигаются отечественными композиторами за счёт мощного арсенала ударной группы⁷: литавры (№ 1–3, 6–8, 13, 19–21), треугольник (№ 1 и 21, а также в № 3, 19–20), бубен (единожды в № 3), малый барабан (№ 19), тарелки (№ 1, 3, «Sphinxes», № 19–21), большой барабан (№ 1–3, 19–21), там-там («Sphinxes»), колокольчики (№ 9 и 17).

Перейдём к примеру. В пьесе «Paganini» (№ 17) Шуман пытался посредством имитации характерных приёмов звукоизвлечения воссоздать на рояле скрипичную игру (переброс со струны на струну, широкие скачки, штрихи *staccato* и *molto staccato*). Оркестровка Лядова предназначена для парного расширенного состава: три флей-

ты (с флейтой пикколо), два гобоя, два кларнета in B, два фагота, четыре валторны, колокольчики и струнные. Основную музыкальную тему инструментального характера ведут все деревянные на *staccato*. Вначале участвуют только первая и вторая валторны, чуть позже присоединяются остальные инструменты. Колокольчики подражают хрустальному звучанию скрипки Паганини, вызывая в памяти знаменитый финал Второго скрипичного концерта «La campanella». Отметим, что колокольчики также излагают основную тему совместно с деревянными и струнными семействами (вначале без контрабасов, а затем они подключаются на *divisi*). Тембры колокольчиков и струнных маркируют контур мелодии, и благодаря им отчетливо узнаются опорные звуки темы (две мелодические секвенции: as – f – d – f – g – es – c и далее) (см. пример 2).

Из дополнительных инструментов в партитуре участвует арфа («Sphinxes» и № 12). В «Sphinxes» в партии арфы, настроенной по звукам уменьшенного септаккорда (C, Dis, Es, Fis, Ges, A, His), выдерживается приём *glissando* вверх-вниз (позже на *ad libitum* на *pp*). Следует подчеркнуть, что Глазунов не просто оркеструет бревисы «Sphinxes», а создаёт оркестровую фантазию с таинственной музыкальной образностью. Для этого он использует необычный состав оркестра: нет гобоев, фаготов, контрабасов, зато имеется полная медная группа (с сурдинами). Из ударных присутствуют тарелки (*tremolo* палочками), там-там, а также арфа (*glissando*) и орган с тремя мануалами. В струнной группе указано точное количество инструментов (девять скрипок, три альты, три виолончели), звуки которых образуют гармоническую вертикаль уменьшенного септаккорда в высоком регистре (игра флажолетами). Флейты и кларнеты исполняют хроматические пассажи. В партиях медных инструментов с сурдинами выписаны звуковые комбинации

«Sphinxes». Для усиления фантастического колорита Глазунов применяет нарастания и спады звучности от *pp* до *f*, темповые изменения (см. пример 3).

В пьесе «Chopin» (№ 12) «арию» солирующего кларнета сопровождают арфа и струнные инструменты. Арфа озвучивает арпеджированные пассажи на фоне строгого и сдержанного аккомпанемента струнных (гармоническая вертикаль). Музичирование камерного состава определяет умиротворённое настроение миниатюры. Оркестровка этой пьесы, выполненная Глазуновым, усиливает характерные черты романтического портрета Шопена. Отметим, что в отличие от фортепианного оригинала, Глазунов позволяет себе поставить знак репризы, повторяя музыку оркестровой композиции дважды (см. пример 4).

Из струнных инструментов мелодическую партию исполняют первые скрипки и альты (№ 15), первые и вторые скрипки (№ 11, 17 с колокольчиками). Аккомпанирующая роль поручена альтам, виолончелям и контрабасам (№ 16). Встречаются тембровые миксты, когда первые и вторые скрипки вместе с деревянными инструментами излагают мелодию (№ 3, 4). Также все струнные нередко задействованы в *tutti*, где в их партиях выстраивается гармоническая аккордовая вертикаль (№ 1, 19, 21).

Может показаться, что оркестровая версия «Карнавала» во многом теряет связь со стилем Шумана. «Иноземное» переложение Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Аренского и других композиторов нивелирует интимный характер звучания, предполагавшийся автором музыки. Возможно, сам музыкальный материал, написанный изначально для фортепиано, вызывает определённые трудности при его оркестровке. Но на наш взгляд, благодаря этой тщательной и бережно выполненной работе русских композиторов «Карнавал» Шумана приобрёл оркестровое звучание, что в дальнейшем послужило основой для его сценического воплощения. Рождение

небалетных образов Шумана на балетной сцене получило неординарную постановочную судьбу: первоначально в хореографическом экспромте выдающегося балетмейстера XX столетия М. М. Фокина (20 февраля 1910, зал А. И. Павловой, бал

«Сатирикон», Санкт-Петербург), позже в антрепризе Русского балета С. П. Дягилева в Берлине (20 мая 1910, Theater des Westens) и Париже (4 июня 1910, Grand Opéra). Затем одноименный балет украсил сцену Мариинского театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этот концерт прошёл 24 июля 1902 года в рамках седьмого Русского музыкального вечера в Павловске (редакторы партитуры И. Иордан и Г. Кирков указывают на 23 июля того же года). Программа концерта, кроме инструментованного «Карнавала» Р. Шумана, включала следующие произведения: Четвертая симфония Es-dur (ор. 48) А. К. Глазунова, Увертюра М. Н. Бариновой, «Huldigungsmarsch» («Триумфальный марш») Р. Вагнера и «Концертная фантазия» (ор. 56) для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского. Из письма Глазунова к Римскому-Корсакову мы узнаём, что Глазунова не устраивала оркестровка пьесы «Promenade» Н. С. Кленовского. Глазунов попросил Римского-Корсакова переделать её и прислать новый вариант. Однако Римский-Корсаков просьбу не выполнил. По словам Глазунова, на концерте «пришлось играть пошлость Кленовского» [1, 234].

² Назовём известных зарубежных и отечественных пианистов, которые исполняли «Сфинксы»: С. В. Рахманинов, С. Барер, Р. Джаноли, А. Корто, Д. Катчен, К. А. Герштейн, Э. Г. Гилельс, В. С. Горовиц, Т. Д. Гутман, В. В. Софроницкий, П. Г. Егоров, И. В. Лебедев, Д. Л. Мацуев и многие другие.

³ Одна флейта участвует только в пьесе «Promenade» (№ 19).

⁴ В партитуре строй кларнетов in B. Исключение составляет пьеса «Reconnaissance» (№ 14), в которой задействованы кларнеты in A (инструментовка И. И. Витоля). Замена строя обусловлена тональностью средней части (H-dur). Один кларнет in B участвует только в пьесе «Chopin» (№ 12), что продиктовано особенностями камерного состава оркестра (кларнет, арфа, струнные).

⁵ В «Sphinxes» и «Chopin» (№ 12) гобой и фаготы отсутствуют. Один гобой встречается в пьесе «Eusebius» (№ 5).

⁶ В некоторых пьесах композиторы свободно обращаются с валторнами в составе медной группы: в пьесах «Pantalon et Colombine» (№ 15) и «Aveu» (№ 18) Аренский и Соколов используют две валторны, в пьесе «Eusebius» (№ 5) Глазунов вводит одну валторну, а в оркестровке Глазунова «Chopin» (№ 12) этот инструмент отсутствует.

⁷ В танцевальных пьесах (№ 4, 10, 14, 16, 18) и пьесах-портретах (№ 5, 11, 12, 15) ударные инструменты не используются.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное / сост., вступ. ст. и примеч. М. А. Ганиной. Москва : Музгиз, 1958. 550 с. : нот., ил.
2. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2009. 656 с. : ил. (Мир культуры, истории и философии).
3. Шуман Р. Карнавал: Маленькие сцены, написанные на 4 ноты : для ф.-п. : соч. 9 / ред. А. Б. Гольденвейзера. Москва : Музгиз, 1956. 42 с.
4. Шуман Р. Карнавал : соч. 9 : партитура. В инструментовке русских композиторов для симфонического оркестра / ред. И. Иордан и Г. Киркора. Москва : Музгиз, 1956. 140 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

3. Arlequin

Инструментовка Н. Кленовского

Vivo [M. ♩. =96]

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in B
2 Fagotti
I, II
4 Corni in F
III, IV
2 Trombe in B
I, II
3 Tromboni
III
Timpani
Triangolo
Tamburino
Piatti
Cassa
Violini I
Violini II
Violenze
Violoncelli
Contrabassi

Vivo [M. ♩. =96]

Isolo
a2
sf p
ff
a2
ff
a2
ff
p
sf p
ff
sul G
sul G
sul G
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco

Пример 1. «Arlequin» (инструментовка Н. Кленовского)

17. Paganini

Инструментовка А. Лядова

Intermezzo. Presto [M. ♩ = 104]

The score is divided into two systems. The first system includes parts for 3 Flutes (I, II, III), 2 Oboes, 2 Clarinets in B, 2 Bassoons, 4 Horns in F (I, II, III, IV), and Campanelli. The second system includes Violini I, Violini II, Violen, Violoncelli, Contrabassi, Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Camp. II., and Archi. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 104 beats per minute. Dynamics include *p* (piano) and *sempre nascato* (always born). The woodwinds play rapid sixteenth-note passages, while the strings provide a steady accompaniment.

Пример 2. «Paganini» (инструментовка А. Лядова)

[illegible]

Пример 3. «Sphinxes» (инструментовка А. Глазунова)

12. Chopin

Инструментовка А. Глазунова

***Allegro agitato** *solo*

Clarinetto in B *[mf] dolce*

Arpa *p*

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

6

Cl. *stacc.* *f*

Hp. *stacc.* *f*

Vln. I *stacc.* *mf*

Vln. II *stacc.* *mf*

Vla. *stacc.* *mf*

Vc. *stacc.* *mf*

11

Cl. *rit.* *dim.* *1. a tempo* *dolce* *2. a tempo*

Hp. *rit.* *dim.* *1.* *2.*

Vln. I *dim.* *pp* *pp*

Vln. II *dim.* *pp* *pp*

Vla. *dim.* *pp* *pp*

Vc. *dim.* *pp* *pp*

* У Шумана "Agitato M ♩ = 152"

Пример 4. «Чопин» (инструментовка А. Глазунова)

Danila V. Lyubimov

Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russia. E-mail: lyubimov.dania@yandex.ru.

ORCID: 0000-0001-9103-1563. SPIN-код: 2514-0600

CARNAVAL BY ROBERT SCHUMANN ORCHESTED BY RUSSIAN COMPOSERS

Abstract. The article is devoted to the history of the orchestration of “Carnaval” by Robert Schumann, performed in 1902 by a group of Russian composers. In their version, the score began to include 21 numbers (instead of 20 Schumann miniatures). Some textual changes affected the structural, tonal, tempo, rhythmic and textural organization. The article highlights the features of composers' work with original material and methods of orchestral writing.

Keywords: R. Schumann; piano cycle “Carnaval”; partitura; symphony orchestra; ballet

For citation: Lyubimov D. V. «Karnaval» Roberta Shumana v orkestrovke russkikh kompozitorov [Carnaval by Robert Schumann orchestrated by Russian composers], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 30–41. (in Russ.).

REFERENCES

1. Glazunov A. K. *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. Izbrannoe* [Letters, articles, memoirs. Favorites], Moscow, Muzgiz, 1958, 550 p. (in Russ.).
2. Krasovskaya V. M. *Russkiy baletnyy teatr nachala XX veka. Khoreografy* [Russian Ballet Theater of the early twentieth century. Choreographers], 2nd ed., rev. St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2009, 656 p. (in Russ.).
3. Shumann R. *Karnaval: Malen'kie stseny, napisannye na 4 noty : dlya f.-p. : soch. 9* [Carnaval: Small scenes written in 4 notes: for pianoforte: Op. 9], Moscow, Muzgiz, 1956. 42 p. (in Russ.).
4. Shumann R. *Karnaval : soch. 9 : partitura. V instrumentovke russkikh kompozitorov dlya simfonicheskogo orkestra* [Carnaval: Op. 9: score. In the instrumentation of Russian composers for symphony orchestra], Moscow, Muzgiz, 1956, 140 p. (in Russ.).

Александра Владимировна Мельникова

Соискатель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия). E-mail: sasha_fdn@mail.ru.
ORCID: 0000-0001-5581-3023

ОПЕРА «ДОЛГИЙ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ УЖИН» ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА: СИМВОЛИЗАЦИЯ КАК СПОСОБ СМЫСЛОВОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ

В статье осуществлена попытка первого приближения к музыкальному тексту пока ещё подробно не исследованной отечественным музыковедением оперы Пауля Хиндемита «Долгий рождественский ужин» (1961), являющейся последней в хронологии оперного наследия композитора. Произведение трактуется в традиции *opus magnum*. Анализ производится с точки зрения некоторых стилистических и эстетических основ творчества последнего периода композитора – поисков универсального гармонического целого, единственно возможного к выражению именно музыкальными средствами. Специфика идеи, особенностей драматургии и композиции, а также методы пространственно-временного воплощения сюжета закономерно привели Хиндемита к символизации музыкального процесса на всех уровнях – от структуры целого (с помощью специфической для XX века трактовки Уайлдером родового мифа, ярко проявленного в литературном первоисточнике), до мельчайших универсально распознаваемых музыкальных мотивов, тесно связанных с европейской культурной памятью. Основное внимание в статье уделяется некоторым композиционным и драматургическим решениям оперы, также подвергающимся символизации с точки зрения темы, идеи, сюжета и содержания. Выявляемые уровни реализуются Хиндемитом в новой трактовке жанра камерной оперы, обогащённого исканиями театральной эстетики XX века. При этом весь комплекс поисков Хиндемита-композитора реализовался в творческом диалоге с автором литературного первоисточника, изобилующего символическими смыслами.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, Торнтон Уайлдер, «Долгий рождественский ужин», символизация, пространство, время, конструирование смысла

Для цитирования: Мельникова А. В. Опера «Долгий рождественский ужин» Пауля Хиндемита: символизация как способ смыслового конструирования // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 42–51.

Импульс к глубокому анализу последней камерной оперы П. Хиндемита «Долгий Рождественский ужин» был задан в единственной на сегодняшний день на русском языке монографии о Хиндемите исследователями Т. Левоу и О. Леонтьевой [5]. Опера трактуется авторами в контексте многостилевого наследия композитора как «нечто вроде музыкально-драматической поэмы, почти лишённой сюжетного действия в общепринятом понимании» [5, 150], упоминается её «утончённый, „белый“, почти бесплотный стиль» [5, 250]¹.

В зарубежном музыкознании опера «Долгий Рождественский ужин» после премьеры в Нью-Йорке в 1963 году вызвала заметный резонанс. Критики, определяя черты отличительного «позднего стиля» Хиндемита, говорили о вновь обрётённой ясности, демократичности, лиризме, ритмической и гармонической тонкости, отмечали колористическую изысканность партитуры. «Эта опера стала долгожданным изменением композиторского вектора после ряда «одинаковых» произведений Хиндемита... Взволнованность, столь долго отсутствующая в его произведениях, снова

вернулась» [цит. по: 15, 26]. Отметим преимущественный интерес зарубежного музыковедения к опере: подробным анализом этого произведения занимались А. Бринер, К. Дальхаус, М. Инвуд [15], Дж. Д'Анджело, Н. Шнайдер, Дж. Хэни [12] и др. Определяя «Долгий рождественский ужин» как яркое явление американской оперы, М. Инвуд ставит её в ряд некоторых произведений Дж. Гершвина, Л. Бернштейна, В. Томсона, Ж. К. Менотти, Х. Вейсгалла («Пасха»), Ф. Гласса («Эйнштейн на пляже») и др., что само по себе уже пробуждает исследовательский интерес к произведению П. Хиндемита. Однако, учитывая малую изученность оперы, представляется возможным сосредоточиться на основных музыкально-драматургических процессах, обусловленных идеей символизации камерной оперы как целого. Малые масштабы и структурная чёткость оперного замысла помогают композитору выразить неповторимую специфику оперного первоисточника, показательно характеризующую исследователями как магический реализм [4, 8].

В основе либретто – пьеса американского литератора, драматурга, педагога Торнтона Уайлдера «Долгий Рождественский ужин»². Её сюжет охватывает 90 лет жизни одной семьи на фоне «позолоченного века» американской истории. Десяносто встреч (=десяносто лет) за Рождественскими обедами зажиточного семейства Баярд содержит откровенную тенденцию к символизации происходящего, поскольку речь идёт о важнейшем периоде американской истории³. Действие разворачивается в столовой. «На сцене стоит стол с традиционной для американского Рождества индейкой. В глубине сцены – дверь, ведущая в холл. Слева, у самого края сцены дверь, драпированная чёрным бархатом. Двери означают Рождение/Жизнь и Смерть» [14, 3]. На протяжении всей оперы четыре поколения семейства, сменяя друг друга, говорят о прошлом и настоящем, рождении и смерти, вступлении в брак, наслед-

стве, семейном предприятии и т. д. Так, уже в либретто можно говорить о наличии в опере родового мифа, мифа памяти, мифа экзистенциально-исторического.

По предложению Хиндемита Уайлдер стал автором либретто, и, судя по переписке, их увлекала совместная работа над оперой. Уайлдер влиял на музыкальную форму в синтаксическом компоненте: расстановке пауз, подчёркивании важных слов и т. д.

Эстетические переключки композитора и либреттиста вызвали интерес Хиндемита к литературному творчеству Уайлдера. Выявляются общие тенденции, указывающие на стремление познать и зафиксировать универсальные законы, управляющие миром (пьесы «Наш городок», «Кожа наших зубов», роман «Каббала» и т. д. Уайлдера, «Ludus tonalis», «Гармония мира», а также теоретические работы «Руководство по композиции», «Мир композитора» Хиндемита); поиски прорыва в область абсолюта и преодоление «утраченного метафизического облика человека» («Поезд Гайавата» Уайлдера, «Художник Матис» Хиндемита). Поиск Уайлдером неизменных свойств человеческой природы, присущих ей «Всегда. Всюду. Во всём» вылились в три основные черты его стиля: цикличность, симфоничность, трансцендентность [4, 59], ярко воплотившиеся в «Долгом рождественском ужине».

Одно из определяющих свойств эстетики либреттиста – вера в «некую предустановленную гармонию, в которой могут встречаться отклонения от „нормы“, но всё движется от гармонии к гармонии» [4, 65]⁴. Хиндемита, в свою очередь, утверждал, что «гармония мира – это математические законы, на основании которых существует вселенная: во всём материальном мире представлены материальные законы, числа и отношения... лучше всего упорядоченные. Эти законы находятся в рамках познавательных возможностей человека» [13, 58]⁵.

Некоторые этические предпосылки, на которых базируется музыкальный театр Хиндемита, предполагающий в своей основе обращение к этическому, образовательному, духовному, экзистенциальному началу, стали важным основанием творческого тандема композитора и либреттиста⁶.

Однако главной творческой платформой послужила общая гуманистическая основа, преломленная сквозь всеобщую или личную историю их героев, их моральный выбор, религиозно-философские поиски ответов на краеугольные вопросы бытия, воплощённые Хиндемитом в музыкально-сценических опусах «Художник Матис», «Гармония мира», «Достославнейшее видение» и др., у Уайлдера – в пьесах и романах «К небу мой путь», «Женщина с Андроса», «Каббала», «Мост короля Людовика Святого» и др.⁷

Объединяющим фактором творческих поисков стали вопросы трактовки категории времени как одного из важнейших составляющих художественного целого. В поэтике Уайлдера часто встречаются временные провалы, остановки; состояния безвременья точно подмечены и реализованы композитором в опере. По замечанию Джеймса Д'Анджело, у Хиндемита «время есть сама экзистенция, проявляющаяся в длительных циклических волнах, циклах рождений и смертей, ведущих к бытию героев в другом времени и пространстве. Время как важнейший аспект существования ярко выражено в «Житии Марии» (1948), «Гармонии мира» (1957), в опере «Долгий рождественский ужин» (1961) [см.: 15, 39]. По мнению М. Инвуд, Хиндемит на протяжении большей части оперы передает состояние погружённости сюжета в безвременье через «зависания» в тоне *F*, а «колесо вечности» выражено с помощью одного и того же состава исполнителей четырёх поколений семейства Баярд.

Обращаясь к специфике драматургии пьесы, следует отметить активное исполь-

зование монтажного принципа, повторов, (акцентирующих ритуальное начало), свободное обращение со сценическим временем, которое реализуется путём использования условных деталей. К примеру, присутствие на сцене дверей Жизни и Смерти, использование седых париков, изменения голоса, мимики, авторских комментариев («из очень старой она становится безмерно старой»). И хотя Уайлдер меньше всего тяготел именно к символистскому театру, в пьесе присутствуют некоторые его черты: максимальная экономия театральных средств, пространственная статика (действие не выходит за пределы дома и рождественского стола). При этом одноактное решение замысла не способствует наличию яркой кульминации. По мнению Т. В. Кабановой, гораздо чаще одноактные пьесы – это аллегории, раскрывающие тот или иной закон духовной жизни, или свидетельствующий о непостижимости этих законов парадокс.

Таким образом, пьеса – первоисточник оперного сюжета – уже содержала в себе прямые предпосылки для процесса символизации. В этой связи «символическая картина сущности жизни, которая невыявлено кроется в музыке» [6, 261], заставляет обратиться ко всем уровням музыкального процесса: от структуры целого и его частей, до лейтмотивной системы и деталей сиюминутно происходящего на сцене. Исходя из этого принципиальным становится обращение к кандидатской диссертации Н. А. Гаврилиной, неслучайно посвящённой одному из ярких явлений XX века – знаменитому немецкому писателю Г. Гессе [2]. Систематизация Н. А. Гаврилиной указывает на символизацию как «один из принципов взаимодействия символа и текста» [2, 127] (в данном случае – многоуровневого замысла и способов его воплощения в опере), что служит предпосылкой для восприятия образа как символа (носитель символических значений в опере – время, пространство, события и судьбы героев).

Символизация как метод исходит из определения одной из функций термина «символ» и трактуется как «процесс не только интерпретации заданного смысла, но и как одновременного порождения этого смысла» [3]. Наиболее логичным здесь было бы обращение к наследию А. Ф. Лосева, труд которого ([7], первое издание – 1976) положил начало освоению советской наукой учения о символе. Большой корпус музыкально-философских трудов Лосева раскрывает разные аспекты проблемы символа и символизации, без которых сложно понять специфику музыкального произведения как такового. Определение Лосева побуждает нас обратиться к множеству единичностей музыкальной ткани – от драматургических до собственно символических средств музыкального выражения. «Символ вещи есть её смысловое обобщение согласно её внутренней закономерности» [7, 46–47]. Таким образом, символизация есть конструирование смысла вещи в её внутренней закономерности (закономерного протекания конкретных содержаний)⁸.

При том в осмыслении музыкальных процессов учитываются имманентные свойства музыки, которые, по Лосеву, есть символ, число и миф. Возможности символизации многократно увеличивают поле обобщения и конкретизации отдельных единичностей (драматургии, языка) и, в конечном итоге, содержание музыкального произведения. Превращение пьесы в оперное либретто приводит: к снятию сюжетной детализации; обнажению главных конфликтных зон, проявляющих содержательную ясность и высвечивающих рефренно-озвученные сюжетно-смысловые признаки времени и места («река», «индейцы», «церковь», «дом», «рождественский стол», «индейка», «вино», «снег» и т. д.); облачению содержательного ряда в жанровую форму. Так, жига – обобщённая характеристика мужской половины семейства, занятой успешно развивающейся

фирмой «Брэндон-Баярд», механический регтайм Эрменгарды – исторический признак «ускоряющегося» времени (XX века), интонационные способы сакрализации сцен-диалогов – подражание храмовому звучанию в сцене прощания с Сэмом. Мотив «креста», силлабические каденции в стиле церковных молитв в окончаниях сцен символически концентрируют и конкретизируют смысл оперы.

Таким образом, во всех вышеописанных случаях имманентные сюжетно-драматургические признаки пьесы (и либретто) Уайлдера, символизированные музыкальными средствами, порождают новое поле смыслов в рамках заданной Уайлдером – Хиндемитом целостно оформленной идеи. Понимание символических значений музыки неслучайно вписывается в философскую основу авторской теории композиции Хиндемита и его эстетических взглядов, идущих от пифагорейской традиции.

Сюжет о рождении, мирской суете, земных заботах семьи Баярд, смерти и снова рождении, присутствие незбылемых бытовых атрибутов жизни семейства: дома, воспоминаний о прошлом, обретения (в конце действия) нового дома в новом месте – принимает символическую форму круга-спирали⁹. Конкретизация бесконечной повторяемости времени укладывается в принцип круговой композиции как на уровне целого, так и на уровне частных эпизодов-ситуаций семейного единения. Форма канона на микроуровне структурно зеркалит заданный принцип круговой композиции.

Структура оперы отличается сквозным характером. Композиционно-драматургический процесс выстроен на сопоставлении пятнадцати сцен с сокращением их объёма и ускорением действия к финалу. Условным разделением между сценами являются уход из жизни и рождение членов семьи Баярд. Повторяющиеся вопросы действующих лиц («сколько лет этому дому?», «тёмного мяса или белого?» «не-

много красного вина?» и т. д.¹⁰), рождают идею безостановочного течения времени, показанную через смену поколений. В этой связи важно отметить, что в художественном произведении «носителем символических значений может быть любая фигура, которая за счёт лейтмотивного повторения и участия в ключевых эпизодах приобретает особую значимость и определяет структурообразующую функцию символа как его «самую важную стилистическую ценность» [2, 9]¹¹.

Драматургическое напряжение сюжета концентрически усиливается, порождая новые зоны противоречий¹². Конфликт, основанный на сопоставлении сцен жизни и смерти, постепенно захватывает уровни нарастающих расхождений между памятью и забвением (сцены 1–4), любовью и ненавистью к существующему порядку вещей (сцены 5–12), постепенно приводя к точке высшего напряжения – конфликту традиции и её распада (сцены 13–15), драматургически выраженного средствами трагедии-сатиры¹³.

Накопление и выход напряжения знаменуют три важных этапа действия представленных в 5, 10 и 12 сценах, последняя из которых является кульминационной и переломной (канон-секстет). Сцена представляет собой уже не просто «остановку» во времени (как два предыдущих трио-канона «Сколько лет мы живем в этом доме?» и «Время летит так быстро...»), а точку симультанности¹³. Одномоментно происходящее действие в настоящем, прошлом и будущем стилизовано под мотет (в форме шестиголосного канона с *santus firmus*). Благодаря тонкой колористической инструментовке (низкие духовые в сочетании с пиццикато струнных) происходит имитация эффекта эха и храмовой, органной звучности, что указывает на совмещении пространственных планов (дома и храма). В финале сцены вся «трёхмерная» звуковая картина «сворачивается» – время и пространство переходит в сюжетно-линейное

состояние – голоса вокальной и инструментальной партитуры замолкают, обнажая лишь ритмическое оstinato клавесина¹⁵.

Композитор погружает слушателя в поле символов, благодаря взятой за основу теме рождественской кэрол «*God rest you merry, gentlemen*»¹⁵. Рождественская народная песня (символ традиции, надежды, «весть утешения, радости»), звучащая во время рождественского ужина Баярдов в содержательном плане являет момент единения семейства, обращения их памяти как в прошлое, так и в будущее (на это указывает её интонационное родство с темой матушки Баярд, постоянно вспоминающей своё прошлое). Хиндемит, подчёркивая лиризм мелодии (силлабическая составляющая становится лирически-танцевальной), перерабатывает её с точки зрения метра, ритма и жанра (см. пример 1). Акцент на мелодичность, цикличность и полифоническую непрерывность (вступление по своей форме – двойная fuga) и в то же время сильное влияние гомофонности (идущее от первоисточника) выявляют закономерность, присущую стилю Хиндемита – чередование имитационно-полифонического типа изложения и гомофонно-гармонического принципа развития материала. Примечательна инструментальная «визуализация» идеи рождественского чуда, как бы нисходящего в мир: мелодия (in F) в окружении фигураций имитационно проводится сначала у флейты, затем у кларнетов, гобоев, валторн, последнее проведение – у струнных. Имитации второй темы fugи «парят» над фигурационным сопровождением и контрапунктами (струнных), что делает идею рождественского чуда буквально осязаемой.

Тема вступления, обрамляющая оперу, проявляется в драматургически важных линиях героев – представителей поколения «родоначальников», например, в лейтмотиве «воспоминаний» матушки Баярд (пример 2); лейтмотиве «детства»

(пример 3). Интонационное влияние темы вступления прослеживается также между второй темой фуги вступления и мелодией *cantus firmus* Сэма (пример 4), закрепляя тем самым своё принципиальное символическое значение для становления музыкально-драматургического плана оперы. Тема рождественской песни расширяет символическое поле внутри оперного сюжета, становясь центром притяжения нового поколения семейства Баярд¹⁷.

Важной драматургической составляющей оперы является базовый для многих мифологий и религий архетип Дома. В пьесе Уайлдера, равно как и в либретто, Дом становится объединяющим началом для всех поколений. Однако в первоисточнике он уродливо отражает семейные проблемы, стареет и умирает, символически соотносясь с идеей смерти памяти и семейных традиций Баярдов. В либретто же Дом – символ незыблемого, постоянного, часть семейной истории¹⁸. Для каждого героя оперного сюжета Дом – мерило времени и фактически единственное, что остается от прошлого, когда уже никто не помнит имён предков, которых «невозможно разглядеть за мхом на камнях» [14, 85]. Образ дома являет базовую в пространственно-временном континууме оперного действия основу, сопровождаясь статуйным тематическим аккордовым комплексом в сочетании с полифоническим напластованием голосов. Его образ «зримо» присутствует в каждой точке канонов «безвременья». В этой связи важная эстетическая составляющая, подтверждённая партитурой оперы – архитектурность, «осязаемость» музыкального процесса, чему Хиндемит придавал большое значение. Камерный состав оркестра позволяет ясно услышать графичность партитуры и стремление композитора к пространственному воплощению образов, в которых «фактурные планы соотносятся друг к другу, как тросы к подвесному мосту» [15, 68].

Один из важнейших принципов символизации, организующих пространство «Долгого рождественского ужина» – система родства тонов, которой был привержен композитор. Она ярко проиллюстрирована как на уровне персонажей оперы (четыре поколения семейства Баярд), так и на уровне больших структурных единиц и драматургических линий. Родство персонажей оперы зеркально отражается в терминологии теории Хиндемита, характерно сравнивающего свою систему родства тонов с «родоначальниками» – «сыновьями» – «внуками» – «правнуками»¹⁹.

Система родства тонов акустически усиливает структуру конфликтов. Чем дальше от основного тона, тем сильнее и резче противоречия между героями и их музыкальными характеристиками. К примеру, драматургический перелом в 13-й сцене, выстроенный в гротесковом ключе: тональные центры отстоят друг от друга на расстоянии тритона – от *Fis* к *C*. Значение тритона для Хиндемита – крайняя степень противостояния, непримиримый конфликт между отцом и сыном (по сюжету «отец» – Чарльз и «сын» – Родерик II – находятся в непримиримом мировоззренческом противоречии).

События настоящего и будущего времени озвучены в тоне *C*. Тон *F*, в свою очередь, закрепляется в сознании слушателя, поскольку сюжет естественным образом возвращается к точкам рождения-смерти, подчёркивая символическую сущность и вневременность происходящего. Опера заканчивается в тоне *C* – и это очевидная отсылка к тому, что история закончилась, но устремлена в будущее.

Таким образом, выявленные уровни символизации оперного сюжета присутствуют:

- в виде временных совмещений (в ансамблевых сценах);
- в виде сочетания пространств (трактовка домашнего рождественского ужина как части религиозного действия, симво-

лического момента сопряжения надежд и трагедий семьи);

- на уровне тематического процесса (влияние темы рождественской кэрол на главные драматургические линии – дома, рождения, смерти, воспоминаний и т. д.);

- на уровне формообразования (драматургически важные точки всегда представлены в форме канона, что само по себе обобщает сюжетный принцип – самопорождение);

- на уровне жанровых решений (процесс быстро сменяющегося времени показан через жанры – кэрол, жигу, траурный марш, буги-вуги и связанные с ними интонационно-ритмические, порождённые ими же типы фигураций);

- на уровне драматургии наблюдается движение от эпического типа (гармония) к трагедии-сатире (разрушению гармонии) и к её финальному восстановлению (новая жизнь), что подтверждает высказанные наблюдения о цикличности бытия, присущих замыслу Уайлдера–Хиндемита;

- на уровне инструментальной линии (выступающей как ещё один драматургический слой, символизирующий пространство сюжета мотивами креста, ударами колокола, замедляющегося и бегущего времени, гротескового смеха и т. д.);

- на уровне авторского стиля (персонажам и событиям придаются тональные

значения; в итоге выстраивается тональная драматургия, соответствующая разработанной Хиндемитом теоретической системе).

Опера «Долгий рождественский ужин» развивает уже когда-то найденное Хиндемитом в ранних камерных операх, но наследует некоторые стилиевые признаки больших опер: действие выходит на уровень тотальной символизации (продолжая, к примеру, идею эпилога оперы «Гармония мира», см.: [8]). Избранная сюжетная первооснова отвечала эстетическим установкам композитора, связанным с символическим воплощением идеи гармонического целого, способного запечатлеть весь универсум человеческого бытия как в линейном течении времени, так и в вертикальной симультанной его природе. И здесь главным средством структуризации, уточнения, расширения интонационного смысла первоисточника выступил именно символ на всех уровнях музыкального процесса: содержательном, драматургическом, языковом. Последняя опера Хиндемита – наглядный символ универсального дара композитора, в основе которого – баланс формы и содержания, драмы и рефлексии, глубины концепции и живой интонации, обращённой к экзистенции человеческой природы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Не являясь репертуарной в России, «Долгий рождественский ужин» П. Хиндемита впервые заявила о себе на I Международном фестивале камерной оперы в 2016 году в Санкт-Петербурге в исполнении артистов Национальной оперы Эстонии (премьера состоялась в 2014 году в Таллине). За год до фестиваля была завершена запись на английском языке (оригинальном), в 2008 году запись осуществили в Берлине на немецком (подстрочный перевод либретто сделан самим композитором). Хиндемит написал музыку для «Долгого рождественского ужина» в период с мая по август 1960 года в Блоне (Швейцария), где он и его жена Гертруда жили с 1953 года. Мировая премьера состоялась в Мангейме 17 декабря 1961 года вместе с двумя балетами Хиндемита: «Иродиадой» (1944, по поэме Малларме) и «Достославнейшим видением» (1938, о жизни святого Франциска Ассизского). В последний раз при жизни композитора опера прозвучала в Джульярдской школе (Нью-Йорк) и в Библиотеке Конгресса (Вашингтон) в 1963 году, за 9 месяцев до смерти Хиндемита.

² В 1931 году Уайлдер завершил шесть одноактных пьес, которые были опубликованы в сборнике, получившем название «Долгий рождественский ужин и другие пьесы» (Wilder Th. The Long Christmas Dinner and other plays in one act. – New York: Coward-McCann: – New Haven: Yale Univ. press, 1931). Сборник был издан Йельским университетом и обращён в основном к академической публике. Среди других пьес

«Долгий рождественский ужин» выделялся своим экспериментальным, мифологизирующим сюжетом, разрушающим пространственно-временные границы [см.: 4, 57]. Примечательна сюжетная перекличка финала одной из пьес сборника – «Поезд Гайавата» и эпилога оперы «Гармония мира» (автор либретто – сам композитор), в которых действие выходит на символический уровень. В конце пьесы Уайлдера происходит материализация пространственно-сущностной идеи «небесного»: планеты, архангелы обретают плоть и героине в момент смерти открывается мировая гармония. Так же, как и в эпилоге большой оперы Хиндемита, умирающему Кеплеру является истинный смысл «гармонии мира»: материализуясь в символическом пространстве персонажи истории предстают в виде сущностей планет солнечной системы.

³ С середины XIX века вплоть до начала Второй мировой войны – время быстрого взлёта экономики и политической жизни, реконструкции и индустриализации страны, а затем кризиса и Великой депрессии.

⁴ Мировоззренческая позиция Уайлдера продиктована христианским гуманизмом со следами протестантской идеологии, платонической концепцией и гностицизмом, подробнее об этом см.: [4].

⁵ Композитор фиксирует свои наблюдения в стройной теоретической системе, известной как теория рядов, проявляющей закономерности акустических соотношений в идее «централизованной тональности» [см.: 10].

⁶ Подробнее об этом см.: [13]. По замечанию М. Инвуд, в изобилии цитирующей в своей диссертации переписку Уайлдера и Хиндемита, чтобы глубже понять эстетику мира Уайлдера, необходимо погрузиться в мир его прозы, в особенности, пьесы «Наш город», романа «Мост короля Людовика Святого».

⁷ Проблема творческого метода Уайлдера в целом не определена и вызывает некоторые разногласия среди литературоведов. По их мнению, в творчестве писателя, следующего «неаристотелевскому» типу театра в рамках позднего романтизма, развиваются экзистенциализм, экспрессионизм и прочие способы острого выражения авторской субъективности.

⁸ Трактовка символа в определении Лосева представлена в его работах «Музыка как предмет логики» (1927), «Философия имени» (1927), «Диалектика мифа» (1930), «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976), «Знак. Символ. Миф» (1982) и др. Кроме того, осмысление проблемы взаимосвязи символического и музыкального как прямо, так и опосредованно раскрыто в ряде трудов Б. В. Асафьева, Ю. Н. Холопова, К. В. Зенкина, О. Ю. Осадчей и др.

⁹ Тема вступления in F в редуцированном виде проходит в конце оперного действия in C – обозначая новый виток жизни семейства. В связи с этим обратим внимание на последование содержательных рядов: жизнь–смерть–новая жизнь, где символом смерти оказываются драматургические принципы трагедии-сатиры [1], а смыслом новой жизни становится новый дом (восстановление гармонии – символ новой жизни).

¹⁰ В либретто намерено сняты дополнительные социальные противоречия (как это происходит, например, с темой пьянства, которое в либретто оперы – лишь незначительный ингредиент бесконечного рождественского ужина).

¹¹ Поле смыслов «Долгого рождественского ужина» априори насыщено символикой (начиная с авторского комментария к партитуре), поэтому несколько раз повторяемые лейтмотивы вполне органично могут трактоваться с точки зрения символического значения.

¹² Рождение или смерть, заложенные в переходе от одной сцены к другой, с переключением от праздника к зонам рефлексии – моментам семейного единения в состоянии «бездвременья», порождают новые точки драматургического напряжения (воплощённые с помощью жанрового контраста сцен «забвения», «временного провала» и обрамляемых эпизодами светливого празднования, воспоминаний, диалогов между действующими лицами).

¹³ См.: [1; 9; 11].

¹⁴ Уход Сэма на войну, его желание запомнить этот момент семейного единения и его смерть – на фоне звуковой панорамы встречи очередного рождества в семейном кругу, когда все уже знают о том, что Сэм убит и пытаются примириться с этим: «что мы можем сделать», «только время поможет...» [14, 108–109].

¹⁵ Благодаря структурно-жанровым, стилевым, содержательным свойствам музыкальной составляющей процесса воплощена модель-квинтэссенция замысла Уайлдера–Хиндемита: совмещение пространственного и временного планов сюжета.

¹⁶ Идея начать оперу одной из рождественских песен принадлежала Уайлдеру.

¹⁷ В финале тема вступления сокращаясь, теряет инструментальную плотность, развитие формообразование, метрически (5/8, вместо 6/8), жанрово и ритмически изменяясь (хорал).

¹⁸ «Сколько лет этому дому?»; «Отец срубил дерево и построил дом своими руками, как давно это было...»; «Как долго живем мы в этом доме?»; «Война закончится, и Сэм вернется домой...»; «Нам нужно перестроить дом...»; «Дом твой насколько пожелаешь...»; «И они построили новый дом...» [14].

¹⁹ Звуки хроматической гаммы (природный способ получения которой – интервалы обертонового ряда) Хиндемит рассматривает, руководствуясь принципом акустического родства, как семейство [10, 5]. Например, в контексте центрального тона всей оперы *F* картина будет следующая: родоначальник – *F*, сыновья – *C, B, D, A, As, Des*, внуки – *G, Es, Ges, E*; правнук – *H*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. В. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1991. 24 с.
2. Гаврилина Н. А. Внутритекстовые механизмы символизации художественного образа (на материале малой прозы Г. Гессе) : дис. ... канд. филолог. наук. Самара, 2011. 151 с.
3. Доброхотов А. Л. Символ // Новая философская энциклопедия : в 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Мысль, 2010. URL: <https://iphlib.ru/library/library/collection/newphilenc/page/about> (дата обращения: 31.07.2022).
4. Кабанова Т. В. Драматургия Торнтон Уайлдера : дис. ... канд. филолог. наук. Москва, 1984. 183 с.
5. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 460 с.
6. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Москва : Книга по требованию, 2015. 388 с.
7. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
8. Мельникова А. В. Т. Манн – П. Хиндемит: миф «Гармонии мира» // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 89–93.
9. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль. Москва : Музыка, 1976. 477 с.
10. Холопов Ю. Н. Пауль Хиндемит и его *Ludus tonalis* // Хиндемит П. *Ludus tonalis*. Москва : Музыка, 1965. С. 3–5.
11. Черкашина М. Р. Социально-психологическая трагедия. Опера Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» // Советская музыка. 1971. № 6. С. 62–71.
12. Haney J. «Marking Time Musically» on the event // The Long Christmas Dinner, performed on December 19, 2014 at Alice Tully Hall, Lincoln Center. URL: <https://americansymphony.org/concert-notes/marking-time-musically-paul-hindemiths-the-long-christmas-dinner/> (дата обращения: 31.07.2022).
13. Hindemith P. A composer's world. Horizons and limitations. Mainz, 2000. 167 p.
14. Hindemith P. The long Christmas dinner. Opera in one act. Libretto by T. Wilder. Mainz : Schott music, 1961. 130 p.
15. Inwood M. «The long christmas dinner» by Paul Hindemith, libretto by Thornton Wilder: an eclectic analysis. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the School of Education. New York University, 1997. 155 p.

Alexandra V. Melnikova

Rachmaninoff Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia.
E-mail: sasha_fdn@mail.ru. ORCID: 0000-0001-5581-3023

OPERA “A LONG CHRISTMAS DINNER” BY PAUL HINDEMITH: SYMBOLIZATION AS A METHOD OF MEANING CONSTRUCTION

Abstract. The article attempts the first approximation to the musical text of Paul Hindemith's opera *The Long Christmas Dinner*, which has not yet been studied in detail by Russian musicologists. Being the last in the chronology of the composer's operatic heritage, *The Long Christmas Dinner* is interpreted in the tradition of opus magnum. The analysis is carried out from the point of view of some stylistic and

aesthetic foundations of the composer's last period – the search for a universal harmonic whole, the only one possible to be expressed precisely by musical means. The specificity of the idea, the features of dramaturgy and composition, as well as the methods of spatio-temporal embodiment of the plot naturally led Hindemith to symbolize the musical process at all levels – from the structure of the whole (with the help of Wilder's interpretation of the generic myth, specific to the twentieth century, vividly manifested in the literary source), to the smallest universally recognizable musical motifs closely associated with European cultural memory. The main attention in the article is paid to some compositional and dramatic decisions of the opera, which are also subject to symbolization in terms of theme, idea, plot and content. Hindemith realizes the revealed levels in a new interpretation of the genre of chamber opera, enriched by the search for theatrical aesthetics of the twentieth century. At the same time, the whole complex of Hindemith's searches as a composer was realized in a creative dialogue with the author of a literary source, replete with symbolic meanings.

Keywords: Paul Hindemith; symbolization; Thornton Wilder; The Long Christmas Dinner; space; time

For citation: Melnikova A. V. Opera «Dolgiy rozhdestvenskiy uzhin» Paulya Khindemita: simvolizatsiya kak sposob smyslovogo konstruirovaniya [Opera "A long Christmas dinner" by Paul Hindemith: symbolization as a method of meaning construction], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 42–51. (in Russ.).

REFERENCES

1. Beketova N. V. *Tragicheskoe i satiricheskoe v operakh Shostakovicha : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Tragic and satirical in Shostakovich's operas: dissertation], Moscow, 1991, 24 p. (in Russ.).
2. Gavrilina N. A. *Vnutritekstovye mekhanizmy simvolizatsii khudozhestvennogo obraza (na materiale maloy prozy G. Gesse)* [Intratextual mechanisms of artistic image symbolization (based on the material of the short prose of Hermann Hesse): dissertation], Samara, 2011, 151 p. (in Russ.).
3. Dobrokhotov A. L. *Simvol* [Symbol], *Novaya filosofskaya entsiklopediya*, in 4 vols., 2nd ed., rev. and augm., Moscow, Mysl', 2010, available at: <https://iphlib.ru/library/library/collection/newphilenc/page/about> (accessed July 31, 2022). (in Russ.).
4. Kabanova T. V. *Dramaturngiya Torntona Uayldera : dis. ... kand. filolog. nauk* [Drama by Thornton Wilder: dissertation], Moscow, 1984, 183 p. (in Russ.).
5. Levaya T. N., Leontyeva O. T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Hindemith. Life and creativity], Moscow, Muzyka, 1974, 460 p. (in Russ.).
6. Losev A. F. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a subject of logic], Moscow, Kniga po trebovaniyu, 2015, 388 p. (in Russ.).
7. Losev A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [Symbol problem and realistic art], 2nd ed., rev., Moscow, Iskusstvo, 1995, 320 p. (in Russ.).
8. Melnikova A. V. T. Mann – P. Khindemit: mif «Garmonii mira» [T. Mann – P. Hindemith: the myth of "The Harmony of the World"], *Music Scholarship*, 2015, no. 2 (19), pp. 89–93. (in Russ.).
9. Sabinina M. D. *Shostakovich-simfonist: dramaturgiya, estetika, stil'* [Shostakovich-symphonist: dramaturgy, aesthetics, style], Moscow, Muzyka, 1976, 477 p. (in Russ.).
10. Kholopov Yu. N. *Paul' Khindemit i ego Ludus tonalis* [Paul Hindemith and his Ludus tonalis], *Khindemit P. Ludus tonali*, Moscow, Muzyka, 1965, pp. 3–5. (in Russ.).
11. Cherkashina M. R. *Sotsial'no-psikhologicheskaya tragediya. Opera D. Shostakovicha «Katerina Izmaylova»* [Socio-psychological tragedy. Opera by D. Shostakovich "Katerina Izmailova"], *Sovetskaya muzyka*, 1971, no. 6, pp. 62–71. (in Russ.).
12. Haney J. "Marking Time Musically" on the even, *The Long Christmas Dinner, performed on December 19, 2014 at Alice Tully Hall, Lincoln Center*, available at: <https://americansymphony.org/concert-notes/marking-time-musically-paul-hindemiths-the-long-christmas-dinner/> (accessed July 31, 2022).
13. Hindemith P. *A composer's world. Horizons and limitations*, Mainz, 2000, 167 p.
14. Hindemith P. *The long Christmas dinner*, Mainz, Schott music, 1961, 130 p.
15. Inwood M. "The long christmas dinner" by Paul Hindemith, libretto by Thornton Wilder: an eclectic analysis. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the School of Education, New York University, 1997, 155 p.

ПО МАТЕРИАЛАМ ЮБИЛЕЙНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ К 130-ЛЕТИЮ С. С. ПРОКОФЬЕВА



УДК 786.2

Антон Борисович Бородин

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: abborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1321-6279. SPIN-код: 6150-1622

К ВОПРОСУ О СКРЯБИНСКОМ ВЛИЯНИИ НА РАННЕЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО С. С. ПРОКОФЬЕВА: ПРООБРАЗЫ ФАКТУРНЫХ РЕШЕНИЙ

В статье рассматривается вопрос о скрябинском влиянии на раннее фортепианное творчество С. С. Прокофьева. Материалами работы стали избранные произведения обоих композиторов, а также дневники Прокофьева. Основываясь на компаративном методе анализа, в исследовании приводятся примеры возможных прообразов фактурных решений, на которые ориентировался Прокофьев при создании собственных опусов. В частности, своеобразным референсом для кульминации разработки его Третьей сонаты ор. 28 с большой долей вероятности стала кода Пятой сонаты Скрябина ор. 53. Данный вывод подтверждается информацией, полученной из дневника, которая косвенно свидетельствует о небезосновательности такого предположения. Каждая из высказанных гипотез подкреплена соответствующими аргументами и нотными примерами. Помимо этого, работа содержит ретроспективу взглядов Прокофьева на творчество старшего коллеги. Высказывания композитора часто носят аналитический характер, указывающий на заинтересованный прагматичный подход к изучаемому им музыкальному тексту, что также оправдывает выбор предлагаемой темы.

Ключевые слова: раннее фортепианное творчество С. С. Прокофьева, фортепианное творчество А. Н. Скрябина, фактура, прообраз, референс

Для цитирования: Бородин А. Б. К вопросу о скрябинском влиянии на раннее фортепианное творчество С. С. Прокофьева: прообразы фактурных решений // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 52–59.

Каратыгин считал мою музыку антитезой Скрябину,
и слава богу, что эта антитеза появилась.

С.С. Прокофьев. «Автобиография»

В пору юбилейных дат в концертном сезоне 2021/2022 особое внимание уделяется двум знаковым фигурам отечественной и мировой музыкальной культуры – А. Н. Скрябину и С. С. Прокофьеву. Каждый из композито-

ров обладал уникальным стилем, который оттачивался годами, и сегодня деятельность этих авторов подразделяется исследователями на определённые периоды. Говоря о музыкантах подобного масштаба, мы ча-

сто применяем глаголы в настоящем времени, поскольку их творческое наследие продолжает жить в мировой музыкальной культуре – на филармонических сценах, в консерваторских классах, в виртуальном пространстве Интернета.

Существует серия книг, названия которых объединяет общий гипотетический знаменатель: «Если бы Бах вёл дневник...», «Если бы Гендель вёл дневник...» и т. д. В случае с Прокофьевым мы находимся в той счастливой ситуации, когда автор взял инициативу в свои руки и, не допуская применения к определённым страницам своей биографии сослагательного наклонения, аккуратно заносил музыкальные впечатления и мысли на бумагу. Некоторые факты творческого пути композитора, изложенные в дневнике (включая Дневник-27), можно сопоставить с его «Автобиографией». И всё же повествование от первого лица не исключает возникновения у внимательного читателя уточняющих вопросов, ответы на которые пытаются дать современные исследователи.

Перечитывая дневник Прокофьева, обнаруживаешь, казалось бы, парадоксальный интерес автора к такому полярному ему композитору как Скрябин. Всего насчитывается двадцать семь заметок с упоминанием его имени. В свете этого примечателен факт, что среди немногочисленных записей Сергея Сергеевича с исполнением произведений коллег на валрики Duo-Art присутствуют две пьесы Александра Николаевича (прелюдия Ми-бемоль мажор, соч. 45 № 3, «Окрылённая поэма», соч. 51 № 3). В «Автобиографии» же Прокофьев описывает беседу с Н. Н. Черепниным, где высказывает твёрдое намерение посвятить Скрябину симфоническую картину «Сны» оп. 6 [4, 510].

К слову, о параллелях между ранним творчеством Прокофьева и поздними сочинениями Скрябина писали Виктор Юльевич Дельсон в книге «Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева» [1], Тамара

Николаевна Левая в статье «Под знаком модерна: А. Н. Скрябин и С. С. Прокофьев в 1913 году» [2] и работе «Скрябин и художественные искания XX века» [3]. Попробуем со своей стороны взглянуть на этот вопрос, вчитываясь в текст дневника и сопоставляя полученную информацию с некоторыми сочинениями обоих композиторов.

Первая запись о Скрябине появилась в дневнике 3 марта 1908 года, ещё в период обучения Прокофьева в консерватории: «Играли „Le Divin Poème“ Скрябина. Какая прелесть! Ужасно мне нравится она» [5, 42]. Второе упоминание имени композитора относится к 23 октября 1909 года и повествует уже об исполнении Прокофьевым Пятой сонаты Александра Николаевича: «После чая начали музицировать. Какая-то барышня прескверно пропела пару романсов, затем обратились ко мне, прося сыграть мои сочинения. Я предложил сыграть сначала 5-ю Сонату Скрябина. Все оживлённо согласились. Накануне я был у Захарова и с успехом демонстрировал её там. Соната вызвала шум и оживление, так как действительно редко приходится слушать такие взбалмошные вещи» [5, 95]. Запомним этот эпизод с сонатой и продолжим листать страницы дневника.

Кроме заметки о знакомстве с брошюрой «Поэмы экстаза», содержащей стихотворный текст, Прокофьев пишет о переложении им первой части «Божественной поэмы» Скрябина. Также 15 февраля 1910 года он подробно описывает свою встречу с композитором, где читается нескрываемое любопытство Сергея Сергеевича и даже явная симпатия: «Через минуту выбежал Скрябин, такой маленький, щупленький, изящный. У него было удивительно хорошенькое лицо, все его фотографии в сто раз хуже, – чудные глазки, тонкие черты и какое-то особенное гениальное очарование. <...> Я всё время любовался им, хотя по тону моего разговора он едва ли мог заметить это. <...> Я был несколько опечален, что просмотр рукописи отклады-

вается, но очарован вниманием гениального маэстро» [5, 115].

11 декабря 1912 года Прокофьев делает следующую запись о посещении концерта Скрябина: «24 Прелюдии (ор. 11) мне доставили мало удовольствия, а 7-ю Сонату я слушал с чрезвычайным любопытством. Соната интересная, но материал значительней пятой, совсем нестрашная и в конце концов звучит не резко. Как недостаток – перепевы многих приёмов из старых опусов» [5, 189]. Как видим, Прокофьев не относился к категории безоговорочных поклонников Скрябина, а со своей точки зрения объективно изучал его композиторскую манеру. Подтверждение этому мы увидим в записи от 5 апреля 1913 года, в котором он описывает своё впечатление от «Божественной поэмы» спустя три года после переложения её Первой части и встречи с маэстро: «„Божественная поэма“ Скрябина – прекрасная вещь, хотя местами скучноватая, неприлично длинная и иногда плохо оркестрованная» [5, 257].

Показательное высказывание Прокофьева можно обнаружить и в записи от 26 сентября 1913 года: «Видел у него (Мясковского. – А. Б.) на пюпитре девятую и десятую сонаты Скрябина. Немножко поиграл; с первого взгляда многое очень славно, а главное, совсем не так сложно; я боялся, что он после путаных шестой и седьмой сонат полезет ещё дальше на высоты отрицания» [5, 357]. Через год Прокофьев акцентирует внимание на Шестой сонате: «Сыграл 6-ю Сонату Скрябина и нашёл в ней много интересного. В прошлом году меня не хватило разобрать её всю до конца» [5, 504]. Или 13 октября 1914 года: «Когда они удалились, разыгрывал 6-ю Сонату Скрябина. Сегодня я её играл во второй раз. В её гармонии есть очень тонкий аромат, изысканность и аристократизм.

Такое мнение для меня самого ново, ибо к последним сонатам Скрябина я до сих пор относился скептически» [5, 512].

Очевидно, соната как форма и жанр интересует Прокофьева не случайно, поскольку она показательна с точки зрения композиторского мастерства, где концентрируются фактурные находки автора, намечаются определённые стилевые тенденции. У самого Прокофьева в этом смысле есть сочинение, которое своеобразной аркой охватывает рассматриваемый нами период с 1907 по 1917 год – это его Третья фортепианная соната. Как известно, произведение было создано на материале одной из консерваторских одночастных сонат, написанной в 1907-м, и закончено в 1917 году. В кульминационном развороте разработки этого сочинения можно наблюдать удивительное сходство с кульминацией в коде Пятой сонаты Скрябина, которую, как мы помним, Прокофьев играл на вечере в 1909 году (примеры 1, 1а, 2, 2а).

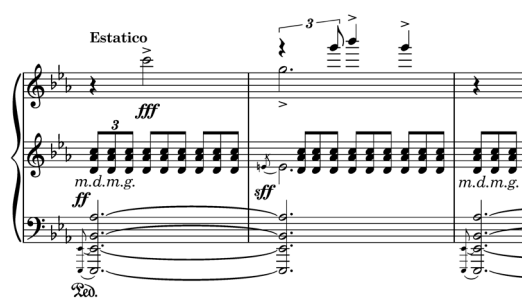
Именно в этом разделе Третьей сонаты хорошо читается типичный для Скрябина «трубный глас», а не в тактах, обозначенных Прокофьевым *quasi tromba* (т. 213–216). В кульминационных зонах почти синонимичны определения композиторов: ***Estatico*** – у Скрябина и ***con effetto***^{*} – у Прокофьева. Прокофьевым соблюдается и скрябинский трёхъярусный принцип построения вертикали: басовая линия с удвоением в октаву, аккордовая поддержка экстатического нагнетания и одноголосное проведение лейтмотива. Разумеется, заметны и отличия в развитии материала: в то время как у Скрябина идёт непрерывное, сквозное нарастание к финальному «взлёту» на последней странице, у Прокофьева кульминация за счёт *allargando* приводит к темповому расширению и сходится почти в кластере на фермате перед репризой.

^{*} Вполне возможно, термин ***con effetto*** (с эффектом), фигурирующий во всех изданиях Третьей сонаты, появился в результате типографской опечатки или описки самого композитора. Учитывая формальный и не очень подходящий данному разделу характер этого определения, предположим, что Прокофьев имел в виду ***con affetto*** (с аффектом, с чувством).

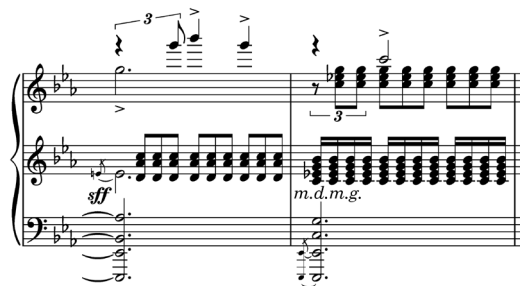
Кроме этого, в скрябинской сонате сохраняется гармоническая основа на ми-бемоле в виде органного пункта, что по звучанию напоминает органную поддержку оркестра (вспомним органную партию в «Прометее»). И в этом плане интересен комментарий в дневнике Прокофьева от 18 сентября 1918 года: «Альтшуллер инструментует 9-ю сонату и „Роème Satanique“ Скрябина. Мне не очень нравятся приёмы Альтшуллера, но вот идея: инструментовать 5-ю Сонату! Она может выйти ослепительно. Скрябин никогда не мог выполнить своих полётов: то ему мешали средства фортепиано, то неумение владеть оркестром. Я думаю, из 5-й Сонаты я сделаю замечательную вещь» [5, 736]. (Как мы теперь знаем, этим планам не суждено было сбыться.)

Показательно высказывание Прокофьева в письме Мясковскому от 6 (19) июля 1909 года, где он особенно подчёркивает удачность фактурного решения Скрябиным завершающего кульминационного раздела сочинения: «Пятую сонату Скрябина (= усовершенствованную четвёртую) я очень люблю. Я даже хочу её выучить наизусть. Но только её сплошная болезненность в течение девятнадцати страниц, в конце концов, утомляет и приедается; мне кажется, соната слишком растянута и теряет форму. Конец разработки очень хорош, но высшее место по подъёму – иступление последней страницы, *estatico*» [4, 459]. Последняя фраза Прокофьева позволяет с большой долей вероятности допустить не случайность обозначенного выше сходства.

Таким образом, десять лет Пятая соната Скрябина находилась в звуковом окружении Прокофьева. Третья соната была закончена композитором в 1917-м и к этому же году относится завершение «Мимолётности» № 1 из оп. 22. С пятнадцатого такта этой пьесы можно обнаружить ещё один «призрак» Пятой сонаты, а именно темы интродукции: рельефную мелодию и спу-



Пример 1. А. Н. Скрябин. Соната № 5, т. 433–434



Пример 1а. А. Н. Скрябин. Соната № 5, т. 436–437



Пример 2. С. С. Прокофьев. Соната № 3, т. 140–141



Пример 2а. С. С. Прокофьев. Соната № 3, т. 146

скающиеся по хроматизмам восьмые (примеры 3, 4).

У Прокофьева видна смысловая трансформация этого фактурного решения: скрябинскому томлению и замиранию он противопоставляет линейно разворачивающуюся звуковую ткань с ремаркой *semplіce*. В «Мимолётности», которая по объёму составляет всего лишь одну страницу, дважды встречается авторская ремарка *misterioso* в моменты введения композитором архаично звучащих аккордовых параллелизмов.

По поводу применения в сочинениях параллельных последовательностей примечателен комментарий Прокофьева от 26 декабря 1912 года в отношении скрябинских этюдов из оп. 65: «Нововышедшие Этюды Скрябина в нонах, септимах и квинтах он (Н. Мяковский. – А. Б.) ругает, находит выполнение бессмысленным. Сравнивая с ними „Наваждение“ и особенно „Снежок“, он находит моё применение параллельных нон несравненно более удачным. Мне скрябинские Этюды не нравятся» [5, 200]. Учитывая год создания упомянутых выше пьес Прокофьева (1908), можно определённо утверждать, что при их написании музыкальный материал опуса № 65 не являлся предметом для его вдохновения. Помимо «Наваждения», в ракурсе применения интервальных параллелизмов вспоминается «Мазурка» из оп. 12 (был опубликован в 1914 году в издательстве П. И. Юргенсона), законченная, как и весь опус, на год позже скрябинских этюдов (примеры 5, 5а).

Если в «Наваждении» Прокофьев вводит блоки параллелизмов лишь фрагментарно, а в «Снежке», судя по сохранившемуся отрывку, чередует секундовые и гармонические последовательности с вполне традиционной организацией фактуры, то в Мазурке он ставит перед собой намеренное ограничение на использование каких-либо других сочетаний звуков кроме кварт. В этом, безусловно,



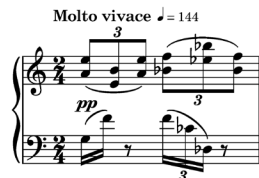
Пример 3. А. Н. Скрябин. Соната № 5



Пример 4. С. С. Прокофьев. «Мимолётность» № 1



Пример 5. С. С. Прокофьев. Мазурка оп. 12



Пример 5а. А. Н. Скрябин. Этюд оп. 65 № 3

проявляется определённая композиторская концепция, доводящая изначальную идею до её строгой реализации. Скрябин же в своих трёх этюдах избегает жёсткого соблюдения «интервального правила», по-видимому, опасаясь формальности художественного результата, и предоставляет партии левой руки относительную свободу, направляя её лишь по вектору гармонических эллипсисов.

Было ли появление квартовой мазурки результатом знакомства Прокофьева со скрябинским опусом 65? Думается, процесс прорастания идеи шёл по нескольким «параллельным» векторам. С одной стороны, подобное движение звуков являлось результатом исполнительской инерции, когда они выстраивались в своеобразные позиционные комплексы, подчиняясь естественной физиологии рук пианиста. С другой, присутствовал и вполне абстрактный экспериментальный подход к организации музыкальной ткани как к конструкции – что вполне созвучно аналогичным тенденциям в архитектуре и живописи. Третий аспект, который не следует сбрасывать со счетов, связан с неизбежным интересом к творческим находкам коллег-композиторов. Стоит подчеркнуть, что использование в фактуре принципа параллельности к началу XX века не являлось чем-то уникальным. Нетипичным и новаторским было применение бестерцовых и очевидно диссонирующих созвучий в качестве основного композиционного приёма. Нас не должно смущать и название этой пьесы, поскольку мазурка присутствует в творческом наследии многих современников Прокофьева.

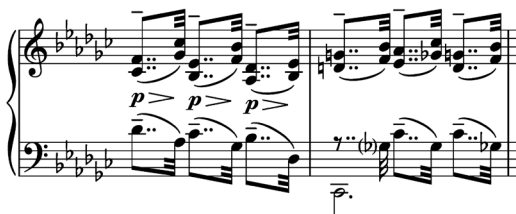
Вкрапления квартовых параллелизмов можно наблюдать и у самого Скрябина в Восьмой сонате под опусом № 66 (издана в 1913 году), сочинённой вслед за тремя этюдами, что говорит о продолжении эксперимента с интервалами. Она не упоминается у Прокофьева ни в дневнике, ни в «Автобиографии», но это не исключает вероятности использования данного раздела сочинения в качестве референса. Если взглянуть на материал главной партии (сонаты Скрябина), то в ней явно присутствуют черты танцевальности (пример 6).

Любопытно рассмотреть и возможное влияние уже самого Прокофьева на не менее полярного ему Дебюсси. Как известно,

в 1913 году он играл перед французским композитором в период его визита в Россию. Данный факт отражён в дневнике Прокофьева: «Ещё один певец – и выступил я с 3-м „Этюдом“ и „Легендой“. Чуть волнуясь и заплетаясь пальцами, я сыграл их. Публика выслушала внимательно и одобрительно захлопала. Дебюсси встал, подошёл и похвалил вещи и своеобразность техники» [5, 381]. Упомянутая «Легенда» вошла в цикл 10 пьес под опусом 12, в который была включена и «квартовая» мазурка. В 1915 году Дебюсси заканчивает свои 12 этюдов для фортепиано, и помимо использования в них прочих параллелизмов, он представляет этюд на кварты. При желании между этими достаточно разными пьесами можно найти формальные признаки сходства: размер 6/8 в этюде передаёт скрытую танцевальность, а ремарки *scherzando* у Прокофьева (т. 26) и *scherzandare* у Дебюсси (т. 49) обнаруживают кратковременное пересечение аффектов. В тактах 33–34 этюда в разделе *Ballabile grazioso* мимолётно «прорываются» черты мазурки (пример 7):



Пример 6. А. Н. Скрябин. Соната № 8



Пример 7. К. Дебюсси. Этюд № 3

Для сравнения приведём сходный фрагмент из Мазурки Прокофьева (пример 8).

К слову, «Легенда», сыгранная для Дебюсси, также содержит параллелизмы – в начале пьесы материал правой руки дублирован в квинты, что заставляет вспомнить скрябинский этюд оп. 65 № 3. У Прокофьева данный интервал несёт совсем другую фоническую функцию и придаёт фактуре архаичное звучание, перекликающееся с названием сочинения (пример 9).

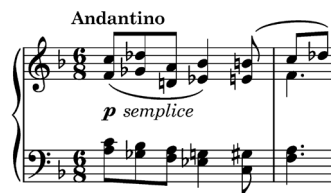
Разумеется, мы не встретим в фортепианном творчестве Прокофьева точных цитат из сочинений Скрябина. Изучение скрябинских произведений было необходимо Прокофьеву для поиска новых идей, для калибровки собственных композиторских «рецепторов». Он, скорее, вдохновлялся Скрябиным, чем следовал его парадигмам. 5 января 1922 года, находясь в процессе очередных поисков, он уже пишет следующее: «Но всё же мне Скрябин сейчас далёк и ближе мне Стравинский, полнокровный, со своей изумительной техникой. Всегдашний вопрос: что более настоящее для художника – идти в глубь своего мастерства или в ширь космоса? Скрябин или Стравинский? Оба, соединённые воедино!» [6, 231].

Рассмотренные в статье примеры показывают, как прорастали и трансформировались изученные Прокофьевым фактурные концепции. Зная о подспудном влиянии на творчество Прокофьева других его современников – Рахманинова, Стравинского и др., думаем, мы можем наблюдать схожий подход композитора в переработке и их музыкальных идей с целью обогащения своего авторского языка.

Запись в дневнике от 28 января 1926 года достаточно полно характеризует зрелый



Пример 8. С. С. Прокофьев. Мазурка оп. 12



Пример 9. С. С. Прокофьев. «Легенда» оп. 12

взгляд Прокофьева на творчество кумира своей молодости и подводит своеобразный промежуточный итог исканиям композитора относительно скрябинского стиля: «Сегодня Кусевицкий репетировал ещё 3-ю Симфонию Скрябина. Я не понимаю, почему современный Париж, во главе со Стравинским и Дягилевым, ругает Скрябина, считая увлечение им – дурного вкуса модой. Пускай у Скрябина много нескладностей, пускай его программность и философствование делают часто его музыку чуждой, но всё же и огульное отрицание его есть, по-моему, тоже дань моде: у Скрябина замечательный мелодический дар, большое контрапунктическое чутьё, много красивых гармоний (но не тогда, когда он делается рабом своих гармоний), а всё это делает из него настоящего большого композитора, к которому надо относиться с большим уважением, чем Стравинский. Сегодня я с чрезвычайным удовольствием слушал Божественную поэму» [6, 374].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва : Совет. композитор, 1973. 285 с.
2. Левайт Т. Н. Под знаком модерна: А. Н. Скрябин и С. С. Прокофьев в 1913 году // От модерна к авангарду / отв. ред. С. В. Грохотов. Москва : Моск. консерватория, 2021. С. 158–166.

3. Левая Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 184 с.
4. Прокофьев С. С. Автобиография. Изд. 2-е, доп. Москва : Совет. композитор, 1982. 601 с.
5. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 1. 1907–1918. Париж : sprkfv, 2002. 815 с.
6. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 2. 1918–1933. Париж : sprkfv, 2002. 892 с.

Anton B. Borodin

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: abborodin@mail.ru.

ORCID: 0000-0002-1321-6279. SPIN-код: 6150-1622

TO THE QUESTION OF SKRYABINSKY INFLUENCE ON EARLY PIANO WORKS OF S. S. PROKOFIEV: PROTOTYPES OF INFORMATION SOLUTIONS

Abstract. The article deals with the issue of Scriabin's influence on the early piano work of S. S. Prokofiev. The materials of the work are selected works of both composers, as well as Prokofiev's diaries. Based on the comparative method and the method of analysis, in the study the author gives examples of possible prototypes of textural solutions, which Prokofiev was guided by when creating his own opuses. In particular, as a kind of reference for the culmination of the development of his Third Sonata op. 28 with a high degree of probability became the coda of Scriabin's Fifth Sonata op. 53. This conclusion is confirmed by the information obtained from the diary, which indirectly testifies to the reasonableness of such an assumption. Each of the stated hypotheses is supported by the corresponding arguments and musical examples. In addition, the work contains a retrospective of Prokofiev's views on the work of a senior colleague. The composer's statements are often analytical in nature, indicating an interested pragmatic approach to the musical text he is studying, which also justifies the choice of the proposed topic.

Keywords: early piano works by S. S. Prokofiev; piano works by A. N. Scriabin; texture; prototype; reference

For citation: Borodin A. B. *K voprosu o skryabinskom vliyanii na rannee fortepiannoe tvorchestvo S. S. Prokof'eva: proobrazy fakturnykh reshenij* [To the question of Scriabin's influence on the early piano work of S. S. Prokofiev: prototypes of textural solutions], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 52–59. (in Russ.).

REFERENCES

1. Delson V. Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva* [Piano creativity and pianism of Prokofiev], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 285 p. (in Russ.).
2. Levaya T. N. *Pod znakom moderna: A. N. Skryabin i S. S. Prokof'ev v 1913 godu* [Under the sign of modernity: A. N. Scriabin and S. S. Prokofiev in 1913], S. V. Grokhotov (resp. ed.) *Ot moderna k avangardu*, Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2021, pp. 158–166. (in Russ.).
3. Levaya T. N. *Skryabin i khudozhestvennye iskaniya XX veka* [Scriabin and artistic searches of the XX century], St. Petersburg, Kompozitor, 2007, 184 p. (in Russ.).
4. Prokofiev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography], 2nd ed., augm., Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1982, 601 p. (in Russ.).
5. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 1. 1907–1918* [Diary in 3 pts. Pt. 1. 1907–1918], Paris, sprkfv, 2002, 815 p. (in Russ.).
6. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 2. 1918–1933* [Diary in 3 pts. Pt. 2. 1918–1933], Paris, sprkfv, 2002, 892 p. (in Russ.).

Эльвира Артуровна Хуснутдинова

Аспирант кафедры истории музыки Уфимского государственного института искусств
имени Загира Исмагилова (Уфа, Россия). E-mail: husnutdinovae48@mail.ru

**С. С. ПРОКОФЬЕВ И С. А. КУСЕВИЦКИЙ:
ШТРИХИ К ДВОЙНОМУ ПОРТРЕТУ**

В статье рассматриваются биографические параллели Сергея Прокофьева и Сергея Кусевицкого, делается акцент на важном для них периоде с 1909 до 1921 года – времени знакомства двух крупных музыкантов, зарождения совместной творческой деятельности и многолетней дружбы. В задачу данной работы входит рассмотрение взаимоотношений Прокофьева и Кусевицкого и выявление их биографических и творческих пересечений на основе изучения эпистолярного наследия музыкантов и других материалов.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, С. А. Кусевицкий, композитор, дирижёр, издатель, деятельность

Для цитирования: Хуснутдинова Э. А. С. С. Прокофьев и С. А. Кусевицкий: штрихи к двойному портрету // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 60–66.

Два крупных музыканта – Сергей Сергеевич Прокофьев и Сергей Александрович Кусевицкий – великие личности, принадлежащие не только своей эпохе, но и, безусловно, являются весомыми фигурами в истории всего мирового искусства. Несмотря на принадлежность к разным поколениям, их объединяли схожие творческие интересы, благодаря чему родилось долгое и результативное общение. Более сорока лет композитор и дирижёр были связаны крепкой дружбой и творческими отношениями. Оба поддерживали друг друга на протяжении всей жизни как в духовном, так и материальном плане.

Кусевицкий заметил одарённость Прокофьева уже на начальном этапе формирования композитора, предвосхитил его будущую известность и признание у публики. Прокофьев, в свою очередь, ценил авторитет Кусевицкого в музыкальных кругах. Композитор нуждался в нём как в неустанным пропагандисте своего творчества, а именно дирижёре – уникальном интер-

претаторе своих сочинений. Важна была для Прокофьева и издательская деятельность Кусевицкого. Кроме того, оба оказались близки друг другу по духу, их мнения по различным вопросам часто совпадали, что способствовало их взаимовыгодному сотрудничеству.

Творчество Сергея Кусевицкого и Сергея Прокофьева складывалось под влиянием одних и тех же исторических событий, несмотря на то, что Кусевицкий был старше Прокофьева на семнадцать лет.

В 1909 году С. Кусевицкий, уже заявив о себе как о дирижёре, планировал поднять русскую музыкальную жизнь не ниже уровня западноевропейских стран. Он желал изменить существовавшую в России систему организации концертов, структуру высшего музыкального образования, а также устройство музыкально-издательского дела. Грандиозной можно назвать его мысль о построении в центре Москвы «Хра-

ма искусств», где проходили бы концерты, выставки картин и, кроме того, обучали бы музыке [1, 89–90]. Известно, что не всё из задуманного им осуществилось. Однако, в конце концов, в результате женитьбы на Наталье Константиновне Ушаковой он стал обладателем собственного оркестра и печатного издательства. Вместе с женой Кусевицкий становится основателем и совладельцем «Русского музыкального издательства» (РМИ), зарегистрированного в Берлине 25 марта 1909 года¹. Позже, в 1914 году, у Кусевицких добавится ещё одно издательство – «А. Гутхейль»² [см.: 4].

Во главе РМИ стоял художественный совет. В него кроме самого Кусевицкого входили С. Рахманинов, А. Гедике, Н. Метнер, А. Оссовский, А. Скрябин, Н. Струве (в качестве секретаря)³.

В то время, когда Кусевицкий уже приобрёл славу и авторитет музыканта, молодой и малоизвестный композитор Прокофьев только начинал свой творческий путь. В 1910-м, то есть спустя год после появления у Кусевицкого своего издательства, Прокофьев предпринимал попытки, пока безуспешные, увидеть свои сочинения напечатанными. Кроме того, он желал услышать их на концертной сцене. Но известные музыкальные деятели того времени, А. Зилоти и Э. Купер, отказали ему, в том числе и в исполнении симфонической картины для оркестра «Сны». После чего композитор Н. Мясковский, со студенческой скамьи близкий друг Прокофьева, посоветовал ему обратиться со «Снами» к С. Кусевицкому: «С Кусевицким Вы, пожалуйста, сцепитесь; он нужен не только как игратель, но и как издатель» [5, 8]. Мясковский имел в виду «Концерты С. Кусевицкого» и Российское музыкальное издательство. Несмотря на то, что «Сны» так и не прозвучали под управлением Кусевицкого, творческий союз возник, и многолетняя дружба между двумя титаническими личностями XX века зародилась.

Свои первые сочинения Прокофьев прислал именно в РМИ, но получил в результате голосования отказ от большинства членов совета. Композитор послал в издательство рукописи своей Первой фортепианной сонаты ор. 1 и Четырёх этюдов ор. 2, после чего получил от одного из членов совета РМИ Николая Струве ответ: «Милостивый Государь! Мы отправляем Вам через наше Моск[овское] отд[еление] почтой Ваши манускрипты: Соната ор. 1 и два этюда ор. 2 и доводим до сведения Вашего, что Совет не нашёл возможным издать эти произведения» [5, 9].

В феврале 1913 года Прокофьев предпринимает вторую попытку издания своих сочинений. Он пишет Кусевицкому первое письмо, являющее собой образец обращения к дирижёру с чётко выраженной целью собственной выгоды: «Глубокоуважаемый Сергей Александрович, разрешите обратиться к Вам с покорнейшей просьбой выслушать от меня мои сочинения. В воскресенье я буду в Москве в Вашем концерте и беру на себя смелость представиться Вам. Приношу моё извинение за причиняемое беспокойство и позволю себе приложить письмо от Александра Вячеславовича Оссовского. Примите уверения в совершеннейшем уважении к Вам» [5, 11].

Итогом описанных усилий, предпринятых Прокофьевым, стало долгожданное знакомство начинающего композитора с уже опытным дирижёром. Оно состоялось 24 февраля 1913 года на последнем симфоническом утреннике Кусевицкого сезона 1912/13 года. Музыковед А. Астров в своей монографии о Кусевицком даёт следующее описание этой встречи: «Дирижёр пригласил Прокофьева к себе, внимательно выслушал и заверил, что обязательно включит его сочинения в программу своих концертов» [1, 152].

Сам Кусевицкий считал: для того, чтобы лучше оценить талант молодого композитора, следует ближе познакомиться с его творчеством. Поэтому прежде, чем

печатать сочинения Прокофьева, он решил удостовериться в их потенциальном успехе среди публики. В 1914 году Прокофьев был приглашён принять участие в седьмом Общедоступном симфоническом концерте Кусевицкого. Это стало большим событием в жизни начинающего свою карьеру композитора и пианиста. В авторском исполнении прозвучал Первый фортепианный концерт, а также четыре пьесы на бис – Прелюдия До мажор (соч. 12), Этюды № 3 и 4 (соч. 2) и «Наваждение» (соч. 4). Можно констатировать, что «Концерты С. Кусевицкого» определили возможность дальнейшего участия Прокофьева в «Концертах А. Зилоти», впервые представляя свои сочинения слушателям. И хотя, как формулирует музыковед В. А. Юзефович, Зилоти относился к музыке молодого композитора «с отвращением», он всё же давал ему место в программах, так как предчувствовал интерес, который могли вызвать прокофьевские сочинения у публики [5, 23].

В 1915 году Кусевицкий загорелся желанием не только издать, но и исполнить сделанную композитором на основе балета «Ала и Лоллий» партитуру «Скифской сюиты». Однако совет РМИ не одобрил это произведение для издания, против публикации выступили Рахманинов и Метнер. Позже, чтобы не портить отношения с членами РМИ, Кусевицкий опубликовал сюиту Прокофьева в недавно приобретённом им издательстве «А. Гутхейль».

Решение Кусевицкого издавать произведения Прокофьева и исполнять их стало долгожданным событием для композитора. Об этом он узнал лишь в 1916 году. Встреча с дирижёром произошла на вечере у Петра Сувчинского⁴. Кусевицкий сообщил о намерении дирижировать «Скифскую сюиту» в следующем, 1917 году. Однако задуманному не суждено было сбыться, мероприятие не состоялось⁵.

Возможность знакомства столичной публики с произведениями молодого композитора возникла вскоре. 8 февраля 1917 года

в Москве Прокофьев дал авторский концерт, на котором присутствовали известные музыканты – Рахманинов, Метнер (напомним, члены совета РМИ), Асафьев, а также писатели Бальмонт и Маяковский. В числе слушателей был и Кусевицкий⁶. Очевидно, что «встреча» с сочинениями Прокофьева укрепила убеждённости дирижёра в большом таланте молодого композитора.

Первые годы после революции оказались сложными для российской интеллигенции, в том числе для Прокофьева и Кусевицкого. Несмотря на события, связанные с тяжёлой для искусства общественно-исторической обстановкой, Кусевицкий напечатал произведения Прокофьева вместе с сочинениями других композиторов. В 1917 году в фирме «А. Гутхейль» были опубликованы вокальная сказка «Гадкий утёнок», «Мимолётности» для фортепиано, Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса с фортепиано, Два ромаса (соч. 9), Третья и Четвёртая сонаты. Позже, в 1918 году, Кусевицкий договорился с молодым композитором об издании «Скифской сюиты», балета «Про Шута» и оперы «Игрок», выдав ему аванс в счёт гонорара на солидную сумму 6000 рублей. В своих статьях и материалах И. Стравинский пишет о том, что Кусевицкий «был чрезвычайно щедрым человеком и, как ни один другой дирижёр, помогал композиторам в материальном отношении» [1, 154]. В этом же году Прокофьев играл в особняке Кусевицких отрывки из только что написанной им кантаты «Семеро их». Дирижёр был в полном восторге и заявил, что «свет не видел такой партитуры» [5, 34].

В апреле 1918 года, за месяц до своей эмиграции, Прокофьев выступает в Петрограде с Первой («Классической») симфонией. Его решение об отъезде из России было уже принято, и даже долгожданная готовившаяся постановка оперы «Игрок» на сцене Мариинского театра, не смогла удержать композитора на родине. Кусевицкий

снабдил Прокофьева рекомендательным письмом к М. И. Альтшулеру, возглавлявшему в Америке «Русский симфонический оркестр» [5, 35].

К этому времени оркестр Кусевицкого уже перестал существовать. Концерт 30 апреля 1917 года был последним, на котором он дирижировал своим симфоническим оркестром. Однако Кусевицкий не расстался с дирижёрской деятельностью. Весной 1917 года он получил должность главного дирижёра и управляющего Государственного оркестра (ранее Придворного).

В мае 1918 года Прокофьев отправился за границу. Кусевицкий, в отличие от него, дольше оставался в России, эмигрируя лишь спустя два года после отъезда композитора. В своих мемуарах дирижёр Р. Баршай вспоминает, что Кусевицкий отправил свою семью в Европу, при этом оставаясь с оркестром: «Это желание приобщить массы к искусству им двигало и казалось ему созвучным новой эпохе. <...> Кусевицкий на протяжении ещё нескольких лет стремился оставаться на родине, пытаясь быть нужным советскому правительству» [2, 48].

До эмиграции дирижёра из России отношения между ним и Прокофьевым только начинались, после его прибытия за границу их судьбы тесно переплелись.

Узнав об эмиграции Кусевицкого из России и о его приезде в Париж, Прокофьев тут же написал ему письмо с приветственными словами и намерением встретиться в скором времени. Музыковед В. А. Юзёфович в своих комментариях к переписке Прокофьева с Кусевицким отмечает, что появление дирижёра за границей много значило для композитора. Он надеялся на помощь в исполнении и издательстве своих произведений, так как для иностранной публики на тот момент ещё не был известен.

Кусевицкий пригласил Прокофьева к себе в Экс-ле-Бен, где жил некоторое время. Однако в связи с личными обстоя-

тельствами гость приезжать не торопился. Долгожданная встреча дирижёра с композитором произошла в Париже, в октябре 1920-го, и стала первым шагом в возобновлении сотрудничества двух музыкантов. Её итогом стало обещание Кусевицкого публиковать сочинения композитора, ранее отвергнутые американскими издательствами: «Сказки старой бабушки» (ор. 31), «Четыре пьесы для фортепиано» (ор. 32). Прокофьев получил за них денежный аванс.

Вторая встреча состоялась в феврале 1921 года в Лондоне. Кусевицкий сообщил Прокофьеву, что намерен печатать его произведения, однако гонораров платить не сможет. Зато дирижёр предлагал 50 процентов от выручки с продажной цены. Композитор вынужден был согласиться, – для того, чтобы издать ноты [5, 43].

Кусевицкий, несмотря на то, что ему самому было трудно адаптироваться к жизни за границей, по мере сил старался оказывать помощь Прокофьеву. Дирижёр стремился вписаться в концертную жизнь Парижа. В частности, он возглавлял сборные оркестры «Концертов Колонна» и «Концертов Ламурё». В его планах было возобновить активную исполнительскую деятельность, выступая во главе постоянного оркестра или собственной антрепризы.

Как говорилось выше, ещё в 1915 году Кусевицкий готовил премьеру «Скифской сюиты» Прокофьева в России⁷. Ныне он выбрал данное сочинение для того, чтобы первым познакомить зарубежную публику с музыкой неизвестного ей на тот момент композитора. За честь «представить Прокофьева первым» разгорелась борьба между дирижёром и организатором «Русских сезонов» в Париже Сергеем Дягилевым, который ставил балет «Про Шута». Прокофьев вёл себя весьма дипломатично в «войне двух Сергеев», боялся испортить отношения с каждым. Исполнение Кусевицким «Скифской сюиты» всё же состоялось двумя неделями раньше премьеры балета⁸. Впоследствии «Скифская сюита»

стала одним из любимых сочинений Кусевицкого. Доказательством тому может служить следующий факт: всего за период с 1924 по 1949 год он исполнил её 34 раза. По сравнению с другими сюитами она занимает в его репертуаре лидирующее место. Однако обе премьеры музыки Прокофьева критики встретили разноречиво. Например, В. Юзефович в вышеназванных комментариях к переписке Прокофьева с Кусевицким приводит фразу одного из рецензентов об услышанной им «Скифской сюите»: «Партитура Прокофьева воспламенила энтузиазм, и, вместе с тем, гнев» [5, 50].

Доброжелательное отношение Кусевицкого к музыке Прокофьева, сложившееся в России, за рубежом не оставалось только лишь таковым. Его интерес к исполнению сочинений молодого композитора возрастал с каждым разом. Так, ещё во время первой их встречи за границей, в Париже, Прокофьев поделился с Кусевицким мыслями о происходящей в то время работе над Третьим фортепианным концертом, мировая премьера которого была обещана Чикагскому оркестру. Дирижёр сразу ответил, что желает провести европейскую премьеру концерта и издать его. Этот факт наводит на мысль о том, что Кусевицкий на тот момент полностью доверял таланту композитора и заранее предвидел будущий успех его сочинений.

Постепенно отношения Прокофьева с Кусевицким выходили за рамки чисто деловых и творческих. Они приобретали всё более дружеский характер, распространяясь и на их семьи. Так, например, в одном из писем к жене дирижёра Наталье Константиновне Кусевицкой композитор поделился чувствами, связанными с недавно произошедшим с ним случаем. Он весьма откровенно и одновременно с юмором описал своё падение с велосипеда: «...у меня произошла неприятность: я, между нами, получил пощёчину от земного шара, упав на него щекою с велосипеда. Земной шар был сердитый и сделал мне „чёрный глаз“,

окровавил щёку, разорвал губу и даже выбил зуб. <...> Теперь я несколько оправился и уже несколько раз проткнул его шпагой» [5, 51].

Тот факт, что особая роль в дружбе композитора и дирижёра принадлежит женщинам, представляется важным и интересным. Так, Прокофьев часто адресовал письма именно Кусевицкой, а не самому маэстро. В своих эпистолярных беседах они обсуждали композиторскую и исполнительскую деятельность, дирижёрские выступления маэстро. Они общались и на темы, не имеющие отношения к музыке: «методика» выведения кур, разложение карточного пасьянса и др.

Причиной написания писем жене, а не самому Кусевицкому, В. Юзефович считает стремление композитора не беспокоить дирижёра без особого повода. Очевидно, что Наталья Константиновна имела возможность повлиять на мужа в вопросах исполнения и издательства сочинений Прокофьева. Имеется пример, когда благодаря влиятельному слову Натальи Кусевицкой в 1921 году издательство «А. Гутхейль» готовило к выходу в свет солидный список произведений Прокофьева: партитуру симфонической сюиты из оперы «Любовь к трём апельсинам» в шести частях; Увертюру на еврейские темы для кларнета, двух скрипок, виолончели и фортепиано; авторские переложения для фортепиано балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» и оперы «Любовь к трём апельсинам»; концертную обработку автора для фортепиано Марша и Скерцо из оперы; а также «Сказки старой бабушки», «Четыре пьесы для фортепиано» (Танец, Менуэт, Гавот, Вальс) и «Пять песен без слов» для голоса с фортепиано.

Кроме Натальи Кусевицкой была ещё одна женщина, которая способствовала дружбе Прокофьева и Кусевицкого. Это мать композитора Мария Григорьевна Прокофьева. Побывав в Grand Opera на вторичном исполнении «Скифской сюи-

ты», она написала письмо Кусевицкому, в котором выразила своё восхищение его дирижёрским талантом. Таким образом, отношения между двумя семьями становились всё более тёплыми, приобретая ещё больший дружеский тон.

На протяжении долгих лет общения (около сорока) отношения между Прокофьевым и Кусевицким не всегда оставались самыми лучшими. Но, несмотря на встречавшиеся расхождения в личных музыкальных вкусах и интересах, они сохраняли не

только рабочий, но и близкий дружеский тон. Очевидно главное – обоим привлекало новое в искусстве. Прокофьев вошёл в историю музыки как новатор в области композиции, Кусевицкий – в сфере дирижирования. Имело значение и умение извлекать взаимную пользу от общения, и некоторое сходство характеров. Прокофьев и Кусевицкий обменивались мнениями в ходе творческой работы, давали друг другу ценные советы. Продолжая творческие параллели, нельзя не подчеркнуть, что и композитор, и дирижёр до конца своих дней были преданы искусству.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыковед Е. Левашёв ставит РМИ Кусевицких в один ряд с известным издательством М. Беляева. Он находит сходство в том, что оба печатали в основном инструментальную музыку, романсы, хоры, и мало выпускали оперы [3, 746–749]. Однако, при всём этом издательство Кусевицкого являлось уникальным в своём роде: оно подразумевало самоорганизацию композиторов. Об этом пишет другой музыковед, А. Оссовский: «Предполагалось, что Кусевицкий внесёт в фонд общества [«Самоиздательство композиторов»] оборотный капитал на определённых условиях, хозяевами же дела будут сами композиторы – члены общества, в пользу которых и будет идти весь чистый доход» [цит. по: 3, 746]. Кроме того, преследовалась ещё одна цель: охрана авторских и издательских прав композиторов, поэтому издательство было зарегистрировано в Германии, а не России [3, 747]. Таким образом, Кусевицкий заботился не только о собственной материальной стороне, но и о доходах композиторов.

² Вышеназванное издательство Кусевицкий приобрёл у К. Гутхейля, бывшего австрийского подданного. Данная московская фирма имела авторитет, так как обладала правами на «Русалку» А. Даргомыжского, три оперы А. Серова и некоторые произведения С. Рахманинова. Владение ещё одним издательством дало возможность Кусевицкому печатать сочинения композиторов, опираясь на собственный вкус и чутьё независимо от мнений совета РМИ [3, 751].

³ Е. Левашёв добавляет в данный список совета Л. Сабанеева [3, 749].

⁴ Пётр Петрович Сувчинский (1892–1985) – русский музыкант, музыкальный писатель и организатор, публицист.

⁵ Причиной явилось то, что с началом войны и революций многие музыканты ушли на фронт.

⁶ Об этом пишет В. Юзефович в комментариях к переписке Прокофьева с Кусевицким [см.: 5].

⁷ На премьере в Петрограде 16(29) января 1916 года дирижировал С. Прокофьев.

⁸ Юзефович свидетельствует о том, что дирижёр внёс по просьбе автора некоторые исправления [5, 51].

ЛИТЕРАТУРА

1. Астров А. В. Деятель русской музыкальной культуры С. А. Кусевицкий. Ленинград : Музыка, 1981. 192 с. : ил.
2. Дорман О. В. Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана. Москва : АСТ : CORPUS, 2013. 352 с.
3. Левашёв Е. М. Издательство С. Кусевицкого // История русской музыки : в 10 т. / под ред. Л. З. Коробельниковой и Е. М. Левашёва. Москва : Музыка, 2004. Т. 10-Б: 1890–1917. С. 746–753.
4. Нехамкин Э. Три ипостаси Сержа Кусевицкого. URL: <https://www.peoples.ru/art/music/conductor/kusevickiy/history.html> (дата обращения: 17.10.2021).

5. Прокофьев С., Кузевитский С. Переписка, 1910–1953 / подгот. текста и коммент. В. А. Юзефович. Москва : Дека-ВС, 2011. 534 с.
6. Nice D. Prokofiev : From Russia to the West, 1891–1935. New Haven ; London : Yale Univ. Press, 2003. 390 p.

Elvira A. Khusnutdinova

Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts, Ufa, Russia. E-mail: husnutdinovae48@mail.ru

S. S. PROKOFIEV AND S. A. KOUSSEVITSKY: STROKES FOR A DOUBLE PORTRAIT

Abstract. The article examines the biographical parallels of Sergei Prokofiev and Sergei Koussevitzky, focuses on the important period for them from 1909 to 1921 – the time of the acquaintance of two major musicians, the emergence of joint creative activity and long-term friendship. The purpose of this work is to consider the relationship between Prokofiev and Koussevitzky and to identify their biographical and creative intersections based on the study of the epistolary heritage of musicians and other materials.

Keywords: S. S. Prokofiev; S. A. Koussevitsky; composer; conductor; publisher; activity

For citation: Khusnutdinova E. A. S. S. Prokofiev i S. A. Kusevitskiy: shtrikhi k dvoynomu portretu [S. S. Prokofiev and S. A. Koussevitsky: strokes for a double portrait], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 60–66. (in Russ.).

REFERENCES

1. Astrov A. V. *Deyatel' russkoy muzykal'noy kul'tury S. A. Kusevitskiy* [A figure of Russian musical culture S. And Koussevitzky], Leningrad, Muzyka, 1981, 192 p. (in Russ.).
2. Dorman O. V. *Nota. Zhizn' Rudol'fa Barshaya, rasskazannaya im v fil'me Olega Dormana* [Note. The life of Rudolf Barshay, told by him in the film by Oleg Dorman], Moscow, ACT, CORPUS, 2013, 352 p. (in Russ.).
3. Levashev E. M. *Izdatel'stvo S. Kusevitskogo* [S. Koussevitsky Publishing House], L. Z. Korabelnikova, E. M. Levashev (eds.) *Istoriya russkoy muzyki : v 10 t.*, Moscow, Muzyka, 2004, vol. 10-B, pp. 746–753. (in Russ.).
4. Nekhamkin E. *Tri ipostasi Serzha Kusevitskogo* [The Three hypostases of Serge Koussevitzky], available at: <https://www.peoples.ru/art/music/conductor/kusevitskiy/history.html> (accessed October 17, 2021). (in Russ.).
5. Prokofiev S., Koussevitsky S. *Perepiska, 1910–1953* [Correspondence, 1910–1953], Moscow, Deko-VS, 2011, 534 p. (in Russ.).
6. Nice D. *Prokofiev : From Russia to the West, 1891–1935*, New Haven, London, Yale Univ. Press, 2003, 390 p.

Иван Денисович Поршнеv

Студент V курса научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (науч. руководители – канд. искусствovedения, доц. А. В. Булычёв; д-р искусствovedения, проф. Е. С. Власова) (Москва, Россия).
E-mail: porshnev-music98@mail.ru

**«ЖДАЛИ ЗНАКОМОГО, А ОТ НЕЗНАКОМОГО ОТМАХНУЛИСЬ»:
история концертных исполнений музыки балета «Стальной скок»
С. С. Прокофьева в СССР (1928, 1929, 1932)¹**

Статья посвящена истории концертных исполнений музыки балета С. С. Прокофьева «Стальной скок» в СССР (1928, 1929, 1932). Задачами исследования являются реконструкция истории концертных исполнений музыки балета в Советской России и музыкально-текстологическая реконструкция окончательного варианта сюиты из балета. Делается вывод, что музыка «Стального скока» в СССР не имела успеха, чему виной стал целый ряд различных обстоятельств. Возлагаемые композитором надежды на популяризацию музыки «нового советского балета» путём исполнения фрагментов из партитуры на Родине не оправдались, и в силу причин как художественного, так и идеологического характера партитура «Стального скока» на долгие годы была отправлена «под сукно», а музыка балета была фактически забыта в Советской России.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, балет «Стальной скок», сюита, Ассоциация современной музыки (АСМ), Первый симфонический ансамбль (Персимфанс), Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), Ленинградская государственная академическая филармония (Госфил, Ленгосфил)

Для цитирования: Поршнеv И. Д. «Ждали знакомого, а от незнакомого отмахнулись»: история концертных исполнений музыки балета «Стальной скок» С. С. Прокофьева в СССР (1928, 1929, 1932) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 67–88.

До настоящего времени история концертных исполнений музыки балета «Стальной скок» С. С. Прокофьева не была в фокусе исследователей-музыковедов. Лишь в некоторых трудах (монографии И. В. Нестьева [8] и М. Доринье [13], сборнике «Прокофьев о Прокофьеве» с комментариями В. П. Варунца [25], комментариях В. А. Киселёва к переписке Прокофьева и Н. Я. Мяковского [31], комментариях В. А. Юзефовича к переписке Прокофьева и С. А. Кузевицкого [30] и статье автора этих строк «„Стальной скок“ С. С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не)судьбы» [10]) мы можем обнаружить справочную информацию о тех или иных испол-

нениях в городах США, Советской России, Франции и Нидерландов. Между тем, в опубликованном эпистолярном и мемуарном наследии Прокофьева, а также в неизвестных широкому кругу читателей архивных документах вопросы исполнения и восприятия музыки «Стального скока» на родине автора занимают достаточно объёмную нишу. При жизни Прокофьева она звучала в СССР в 1928, 1929 и 1932 годах в Москве и Ленинграде. Подтверждённые документами факты исполнения музыки вызывают конкретные вопросы: как в разные годы воспринималась музыка «Стального скока» в Советской России, какие фрагменты из музыки балета звучали

в концертах, какое количество вариантов сюиты существовало и что представляет собой её окончательный вариант?

Исходя из стремления ответить на эти вопросы, в настоящей статье решаются две задачи: точное воссоздание истории концертных исполнений музыки «Стального скака» в СССР и музыкально-текстологическая реконструкция окончательного варианта сюиты из балета. Объектом исследования является отражённое в документах времени восприятие музыки «Стального скака» (мемуарное и эпистолярное наследие композитора и его современников, периодическая печать и впервые вводимые в научный обиход материалы из фондов Отдела рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) и Российского национального музея музыки (РНММ)), а также тематическое наполнение и оркестровое оформление окончательного варианта сюиты из «Стального скака», что стало возможным благодаря обнаруженному в Архиве нотной библиотеки Большого театра (АНБ ГАБТ) неполному комплекту голосов сюиты.

Вы дали слишком много нового, а не дали себя приятного, любезно-хлёсткого и... знакомого.

Из письма Н. Я. Мясковского С. С. Прокофьеву²

Согласно обнаруженному в Российском национальном музее музыки письму Л. М. Цейтлина Прокофьеву от 1 июля 1927 года, идея исполнения фрагментов из балета «Стальной скак» в Советской России принадлежала именно руководителю Первого симфонического ансамбля (Персимфанса). Желание познакомить широкую публику с музыкой первого произведения Сергея Сергеевича на современную советскую тематику не было случайностью: оно подогревалось и установившимися между Прокофьевым и Цейтлиным во время

первой гастрольной поездки композитора в СССР в январе – марте 1927-го товарищескими отношениями³, и дошедшими до музыкальной общественности Москвы известиями о скандальной премьере «Стального скака» в Париже 7 июня⁴. В своём письме Лев Михайлович сообщал о планах включить в «программу [одного из] экстренных симфонических концертов»⁵ фрагменты музыки балета. Всегда заботившийся о судьбе своей музыки композитор в ответном письме от 21 июля горячо приветствовал данную инициативу и сообщал о том, что рукописные комплекты партий находятся в процессе изготовления [см.: 21, 172–173], а несколько позже, согласно обнаруженному в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки письму Прокофьева Цейтлину от 26 декабря 1927 года, «заранее радовался исполнению [фрагментов из „Стального скака“] в Москве»⁶. Фактически право на премьерное исполнение музыки балета было отдано Персимфансу. Но, несмотря на это, различные трудности организационного характера внутри Заслуженного коллектива республики, а также то, что рукописный материал «Стального скака», согласно письму Н. Я. Мясковского Прокофьеву от 12 апреля 1928 года, так и не был получен Цейтлиным [см.: 31, 274–275], послужили импульсом для активных действий руководителя Ассоциации современной музыки (АСМ) В. В. Держановского, о чём сам композитор в письме к Николаю Яковлевичу от 1 мая сообщал следующее: «Держановский, ввиду неисполнения Персимфансом „Стального скака“, потребовал, чтоб я дал его [„Стальной скак“] для концерта 27 мая, чему я смущённо повиновался» [31, 277].

Премьерное исполнение фрагментов музыки балета «Стальной скак» в Советской России состоялось 27 мая 1928 года в рамках Седьмого симфонического собрания Ассоциации современной музыки под управлением В. Савича (Шавича) (рис. 1). В этом же концерте наряду с прокофьев-

Ассоциация Современной Музыки при ГАХН.
Сезон 1927/28 — V год.

В воскресенье, 27-го мая, в 2 ч. дня,
в Большом зале Консерватории,
СЕДЬМОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ
ПОД УПРАВЛЕНИЕМ
Владимира САВИЧА.

В программе

С. ПРОКОФЬЕВ „СТАЛЬНОЙ СКОК“ (балет)
(Рукопись, в 1-ый раз).

О. РЕСПИГИ I. ФОНТАНЫ РИМА (1-е исп.)
II. ПИНИИ РИМА (повтор.)

Ф. ЛИСТ „Прелюдии“ Симфоническая поэма

И. БРАМС Академическая увертюра.

—

БИЛЕТЫ ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ

—

Подробная программа в № 31
«Современной Музыки»

Рис. 1. Программа концерта Седьмого симфонического собрания Ассоциации современной музыки 27 мая 1928 года (Журнал «Современная музыка», 1928, № 30, с. 137)

ской партитурой прозвучали «Фонтаны Рима» и «Пинии Рима» О. Респиги, симфоническая поэма «Прелюды» Ф. Листа и «Академическая (торжественная) увертюра» И. Брамса. В периодической печати нам удалось обнаружить пять рецензий на этот концерт:

1) «„Стальной скок“: Новый балет Прокофьева в концерте АСМ» М. М. Сокольского (скрывающегося за псевдонимом М. Гринберг⁷) [41];

2) «Савич» А. С. Цуккера (скрывающегося за псевдонимом А. Сахаров) [51];

3) «Концерты ассоциации современной музыки» Е. М. Браудо [45];

4) «VII симфоническое собрание Ассоци[иации] Соврем[енной] Музыки» А. Н. Дроздова [43];

5) «„Стальной скок“ – С. Прокофьева» Ю. В. Келдыша [47].

Общий тон последовавшей критики свидетельствовал о постигшем разочаровании от новой прокофьевской партитуры. Так, например, М. Гринберг (М. М. Сокольский) назвал «Стальной скок» «„скоком назад“ для Прокофьева» [41], а А. Сахаров (А. С. Цуккер) утверждал, что «„советская“ тема отнюдь не помогла успеху вещи, ибо „созвучность“ её нашей современности осталась более чем сомнительной» [51]. Е. М. Браудо настаивал на том, что «окончательное впечатление даст только исполнение этого балета на сцене» [45], а А. Н. Дроздов писал о наступившей «реакции против крайностей „прокофьевизма“» [43]. Наиболее точно, на наш взгляд, причины неуспеха объяснены Мясковским в письме Прокофьеву от 30 мая 1928 года [см.: 31, 278–280]. Среди них Николай Яковлевич называет ошибочным решение исполнять только определённые номера из кардинально отличного по стилю от предыдущих произведений балета, а не всю партитуру целиком, а также обращает внимание Прокофьева на неудовлетворительное качество исполнения под управлением В. Савича. Узнав о том, кто дирижировал

концертной премьерой в Москве, Сергей Сергеевич в неопубликованном и хранящемся в Российском национальном музее письма Держановскому от 4 июля, не стеснялся в выражениях:

«Я был в совершенном бешенстве, когда узнал, что Вас дёрнуло поручить [„]Стальной скок[“] Шавичу, этому маленькому дирижёру из провинциального американского городка. Ничего нет удивительного после этого, что [„]Скок[“] провалился, – и мне право остаётся ругать только самого себя, что Вам его доверил. Но всё-таки я рассчитывал, что исполнять его будет [К. С.] Сараджев и мне в голову не могло прийти, что Вы, с бухта-барахты, подсунете партитуру сомнительному гастролёру, который не мог передать ни духа пьесы, ни вообще даже просто выучить как следует ноты. У Вас есть какое-то оправдание, что Шавича хвалили в Москве, но это уж просто какая-то придурь москвичей, желающих во чтобы то ни стало открыть нового дирижёра в куче мусора. Словом, спасибо, удружили»⁸.

Однако самым настоящим «ударом хлыстом» стала исполненная оскорбительных вульгарно-социологических обвинений в адрес автора музыки Ассоциации современной музыки и некоторых рецензентов⁹ статья Ю. В. Келдыша «„Стальной скок“ – С. Прокофьева» [47]. Её появление не было случайностью, так как премьера фрагментов музыки «Стального скока» совпала с одной из самых безобразных страниц в истории музыкального искусства сталинского времени – травлей Н. С. Голованова и так называемой борьбой с «головановщиной», пик которой пришёлся на весну-лето 1928 года¹⁰. Кардинальная смена курса власти в культурной жизни страны предполагала создание нового, «созвучного» времени репертуара для музыкальных театров, а в советском информационном пространстве начала разворачиваться первая инициированная «сверху» и посвящённая этой проблеме дискуссия. Среди предста-

вителей художественной интеллигенции Прокофьев имел беспрекословный авторитет, и его «Стальной скок» достаточно активно «продвигался» как образец отвечающего идеологическим постулатам современности музыкального репертуара. Представители радикально настроенной РАПМ по своим идеологическим убеждениям не могли допустить подобного развития событий, и статья Келдыша стала одной из отправных точек в развернувшейся в 1928–1932 годах систематической борьбе против «Стального скока», Прокофьева и так называемой «прокофьевщины»¹¹.

Прокофьев не сказал здесь нового и уступает хотя бы Онеггеру.

Из рецензии Д. Н. Мазурова¹²

Отсутствие успеха после концертной премьеры «Стального скока» в Москве стало поводом для того, чтобы Прокофьев обратил свой взор на Ленинград. Безусловным помощником во всех ленинградских делах Сергея Сергеевича был Б. В. Асафьев. Именно его перу принадлежит прекрасная статья «„Стальной скок“ Сергея Прокофьева» [40], которая была создана под непо-

средственным руководством Прокофьева во время поездки Асафьева в Швейцарию осенью 1928 года, а затем опубликована под псевдонимом *Игорь Глебов* в вечернем выпуске знаменитой «Красной газеты» от 30 сентября 1928 года.

Исполнение фрагментов музыки балета в Ленинграде изначально было назначено на 31 октября 1928 года в рамках Первого концерта Второго абонемена Государственной академической филармонии под управлением В. А. Дранишникова. Однако запланированная премьера по неизвестным причинам была перенесена на более поздний срок. Возможным поводом подобного сдвига могла стать перегруженность программы концерта в этот день, которая, помимо «Стального скока», включала в себя Вторую симфонию и Третий концерт для фортепиано с оркестром Прокофьева.

Впервые Ленинград услышал музыку балета 30 декабря 1928 года в рамках Третьего концерта Второго абонемена Филармонии под управлением Н. А. Малько (рис. 2, 3–6). В этот же вечер со сцены Филармонии прозвучали Концерт для альта с оркестром П. Хиндемита в исполнении автора и симфоническая поэма С. В. Рахма-



Рис. 2. Афиша концертов в Государственной академической филармонии с 25 по 30 декабря 1928 года (Журнал «Жизнь искусства», 1928, № 52 (23 декабря), с. 21)

нинова «Колокола». В прессе нам удалось обнаружить всего лишь три рецензии:

1) «„Стальной скок“ Прокофьева в Филармонии» Д. Н. Мазурова (скрывающегося за псевдонимом ДЭМ) [44];

2) «В Ак[адемической] Филармонии» А. Н. Крюгера [48];

3) «Филармония» И. И. Соллертинского (скрывающегося за псевдонимом SOL.) [52].

Негативны по тону рецензии Д. Н. Мазурова и А. Н. Крюгера, рецензия же И. И. Сол-

лертинского отличается нейтральностью тона. Фактически исполнение абсолютно неизвестной музыки «Стального скока» в Ленинграде прошло незамеченным и не имело успеха. Весьма любопытны следующие строки из письма Асафьева Мясковскому от 29 января 1929 года: «„Стальной скок“ – чудесно. Но я не могу ни одного человека здесь [в Ленинграде] убедить, что это так. Не принимают!» [18, 416].



Рис. 3. Программа Симфонического концерта оркестра Государственной академической филармонии 30 декабря 1928 года со статьями Ю. Я. Вайнкопа (скрывающегося за псевдонимом Ю. В.) (РНММ. Ф. 480 (Попов Г. Н.). Инв. № 2265. Л. 1–2об.)

ПРОГРАММА.

Отделение I.

1. Прокофьев. — „Стальной скок“, сюита из балета,
соч. 41 (1925 *).

- | | |
|--------------------------|-----------------|
| 2. Поезд с мешечниками. | |
| 6. Матрос и работница. | |
| 9. Фабрика | } Без перерыва. |
| 10. Молоты | |
| 11. Заключительная сцена | |

Уже самый перечень подзаголовков сцен балета указывает на его содержание. «Стальной скок» — балет из советской жизни. Первая его часть — картина вокзала во время голода и разрухи; вторая (гранью является 7-я сцена) — картина завода на полном ходу. Музыка балета открывается размеренным движением четко-ритмованного напева, переходящим в живое и бодрое Allegro, построенное на варьировании одной темы (в первый раз — у первых скрипок и альтов). Вторая сцена — Allegro energico, основанное на ясно очерченных, ровно движущихся темах. Третья сцена звукописует облик комиссаров. Начинаясь в Andantino она переходит в Allegro, в котором всплывает тема предыдущей сцены (скрипки и альты). Четвертая сцена — папиросники и ирисники — примыкает непосредственно к третьей, составляя между ней и без перерыва следующей пятой (Moderato) контрастное ядро по живости движения (ритм тарантеллы — $\frac{6}{8}$) и яркости оркестрового колорита. Прихотливо и узорчато звучит музыка шестой (Andante con moto) сцены, в основу которой положено интонационно-образительное начало: диалог матроса и работницы. За этой занятой по фактуре и вместе с тем лирически окрашенной сценой следует широко-развитое симфоническое интермеццо, в котором обращает на себя внимание яркая тема русского склада (с отзвуками кучкистского «богатейства»). Эта сцена — седьмая — оставляет сильное впечатление сосредоточенной в себе мощью и энергией. Восьмая сцена, оживленное Allegro (малоинтересная

*) В первый раз.

по музыке), приводит к трем идущим без перерыва сценам, поражающей силы и мастерства. В них воплощены ритмы ожившего металлургического завода, отражен упрямый и непоколебимый ход механизмов и суровая воля строителей и организаторов индустриального быта страны. Заключительная сцена—апофеоз стальной мощи и творческого напряжения. Балет открывает ту новую яркую страницу творчества Прокофьева, которая чрезвычайно удачно была охарактеризована нашим выдающимся музыковедом Игорем Глебовым, как «музыкальный, художественно-реалистический конструктивизм».

2. Хиндемит, П.—Камерная музыка № 5 (концерт для альты), ор. 36, № 4 (1927) *).

1. Schnelle Halbe.
2. Langsam.
3. Mässig schnell.
4. Variante lines Militärmarsches.

В одной из своих статей выдающийся германский музыковед Пауль Беккер, говоря о творчестве Хиндемита отмечает ту особенность его музыки, что она кажется созданной самим инструментом для себя, настолько она вытекает из специфических особенностей данного инструмента. Это тонкое наблюдение вполне оправдывается на примере концерта для альты с сопровождением камерного оркестра. Альт как бы ожил и сам замуницировал. Никаких потуг на внешние эффекты, никакой игры в музыкальные бирюльки, полное отсутствие «переживаний» и мелодраматических сантиментов. Сплошной, могучий поток музыкального движения, в котором ритм и мелос—альфа и омега. Изумительно «дыхание» этого композитора: на протяжении 209 тактов первой части этого концерта ни одной «передышки» в разворачивании музыкального материала солирующего инструмента. Контрастом к этому напористому движению, в процессе которого автор «вырисовывает» любопытные полифонические «узоры», является спокойная вторая часть, в которой партия альты расцвечена изысканным орнаментальным рисунком, иногда достигая значительной технической сложности и образуя моменты каденцеобразного характера.

Третья часть—острое и живое скерцо; финал—маршеобразного характера, энергичный и выразительный, обогащенный труднейшей каденцией. Весь концерт пронизан огромной жизненной силой, зарядкой воли и энергии, высоким мастерством и формальной четкостью. Каждая мелодическая линия—точно выкована. Лучшие качества музыки Хиндемита здесь даны в аспекте крайней простоты. Законный наследник Баха—определение в применении к Хиндемиту более, чем уместное—продолжает оставаться таковым и в этом концерте.

*) В первый раз.

Отделение II.

3. Рахманинов.—„Колокола“, поэма для оркестра, соло и хора на текст Эдгара По (перев. К. Бальмонта), соч. 35.

1. Allegro ma non tanto. Хор, тенор-соло и оркестр.
2. Lento. Сопрано-соло, хор и оркестр.
3. Presto. Хор и оркестр.
4. Lento lugubre. Баритон-соло, хор и оркестр.

Поэма С. В. Рахманинова написана на текст «Колоколов» Э. По (в переводе Бальмонта). Это произведение позволило создать композитору четыре различных по настроению музыкальных картины на общей основе использования звона, как определяющего стиль фактора (явление чрезвычайно характерное для русской музыки). Первая часть—легкий, серебристый звон колокольчиков; вторая—томный и нежный перезвон колоколов; третья—набат и гул медного ада; четвертая—скорбный, похоронный звон. Открывается поэма симфоническим вступлением. Соло тенора приводит к вступлению хора, хор чередуется с солистами, либо используется в качестве фона. Прекрасный эпизод—пение хора с закрытым ртом. К концу первой части нагнетание звучности достигает значительной степени (Ля-бемоль мажор; *Maestoso*), ниспадая и истаявая в завершительных тактах оркестра. Медленная и певучая вторая часть обволакивает своими томными, переливчатыми оркестровыми звучаниями хроматически-звонкую партию хора. Здесь встречается широко-развитое лирическое соло сопрано. Эта часть—ноктюрн. Яркий контраст лирической песенности второй части дает третья—стремительный, то пронзительно-звонкий, то набатный поток музыки, отображающий адский вихрь, «медно стонущий прибой». Жуткие, воющие хроматизмы (заставляющие вспомнить ползущие вниз хроматизмы из оперы «Франческа да Римини» этого же автора) хора усиливают оттенок мрачности. На громадном подъеме—всплеске звучности обрывается это фантастическое видение. Звучат похоронные колокола четвертой части. Здесь автор использовал попевку знаменитой секвенции Фомы Чеданского (1230 г.) «*Dies irae*» (чрезвычайно выразительной у фоготов и виолончелей пиццикато). Порывистое Allegro на момент разрывает тоску и мрак похоронных звонов, сменяется нежной и певучей симфонической интерлюдией (*andante*) и возвращается к исходному движению, в котором баритон-соло на замечательном фоне пения хора с закрытыми ртами приводит к заключительным фразам оркестра, завершая это эмоционально-насыщенное, колоритное и выразительное произведение.

Ю. В.

Начало концерта в 8^{1/2} час. веч.

Вход и выход из зала во время исполнения решительно воспрещается. Лица, желающих покинуть зал до окончания концерта, просят пользоваться перерывом и не мешать остальным слушателям.

Ленинградский Областант № 21769.—Тираж 725 экз.—Издание Тет-кино печать.
Гип. 1-й Ленингр. Арт. Печ., Моховая, 40.

Не только мне, но и многим Вашим не-любцам (но хорошим, конечно, музыкантам) музыка чрезвычайно понравилась.

*Из письма Н. Я. Мясковского
С. С. Прокофьеву*¹³

Третье исполнение музыки «Стального скака» в СССР состоялось 7 и 14 января 1929 года в Москве в рамках Шестых концертов Первого и Второго абонементов Персимфанса (рис. 7). Это были два целиком посвящённых творчеству Прокофьева концерта, в программах которых, помимо «Стального скака», мы находим горячо любимые в Советской России сюиту из балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» («Шут») и Третий концерт для фортепиано с оркестром. Единственным откликом в прессе на эти концерты стала статья Ю. В. Келдыша (скрывающегося за псевдонимом К. Ш.) «„Прокофьевский“ концерт Персимфанса» [46], в которой были продолжены все ранее высказанные мысли относительно творчества Прокофьева в целом и его отдельных произведений в частности. В письме В. Э. Мейерхольду от 4 мая 1929 года композитор охарактеризовал эту рецензию следующими словами: «Какой печальный экземпляр: злобная глупость и глупая злоба, от которой он, впрочем, и задохнётся» [28, 221].

Не менее тенденциозной выглядит следующая запись от 14 января 1929 года в дневнике А. Б. Гольденвейзера – одного из представителей консервативного направления в музыкальном искусстве 1920-х годов: «Слышал [сегодня в концерте Персимфанса] слабый в высшей степени „Стальной скак“... Прокофьева» [20, 263]. Однако опять же наиболее взвешенным и точным, на наш взгляд, выглядит отзыв Мясковского в письме Прокофьеву от 21 января, в котором он констатировал и весьма высокую культуру исполнения Заслуженного коллектива Республики, и положительную оценку произведения со стороны самых различных по складу

творческого мироощущения музыкантов [см.: 31, 288–290].

История сценической (не)судьбы «Стального скака» на сцене Большого театра достаточно подробно рассмотрена в научной литературе¹⁴. Кратко она изложена самим Прокофьевым в его «Автобиографии»:

«Большой театр решил поставить „Стальной скак“, который уже трижды исполнялся в Москве концертно. На одном из проигрываний и обсуждений довольно резко выступили против „Стального скака“ представители Ассоциации пролетарских музыкантов. Я отвечал им. Большой театр заколебался, постановка в конце концов не состоялась, и пока мне пришлось удовлетвориться той ролью, которую „Стальной скак“ сыграл за границей» [29, 185].

В «Стальном скаке» мне удалось, наконец, изобрести стройную сюиту.

*Из письма С. С. Прокофьева
В. В. Держановскому*¹⁵

Согласно имеющимся в нашем распоряжении программам всех восьми концертов, на которых исполнялась сюита, мы можем сделать вывод о том, что в СССР прозвучали как минимум четыре её различных варианта: первый – 27 мая 1928 года в Москве; второй – 30 декабря 1928 года в Ленинграде; третий – 7 и 14 января 1929 года в Москве и, наконец, четвёртый, известный как окончательный вариант, – 25, 26 ноября 1932 года в Ленинграде (см. табл. 1).

В Автобиографии Прокофьева есть следующие строки: «Раньше [до 1931 года] „Стальной скак“ исполнялся в концертах по сокращённой балетной партитуре, но это было неудовлетворительно. Лишь весной 1931 года мне пришла ясная мысль, как можно сделать четырёхчастную сюиту» [29, 190].

Премьера окончательного варианта сюиты состоялась в Париже в Зале Плейель 26 ноября 1931 года (рис. 8). Перед ис-

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

КОНЦЕРТЫ ПЕРСИМФАНСА

СЕЗОН 1928-29 ГОДА

Шестой концерт I абонемент — 7 января 1929 г.

Шестой концерт II абонемент — 14 января 1929 г.

С УЧАСТИЕМ ПРОФЕССОРА МГК

С. Е. ФЕЙНБЕРГА.

ПРОГРАММА ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Сергея ПРОКОФЬЕВА

Сюита из балета „Стальной Скок“.

- a) Поезд с мешечниками.
- b) Матрос в браслете и работница.
- c) Перестройка декораций.
- d) Фабрика.
- e) Молоты.
- f) Заключительная сцена.

Без перерыва.

3-й концерт для фортепиано с оркестром оп. 26 C-dur.

- I. Andante. Allegro. Andante. Allegro.
- II. Тема с вариациями.
Tema. Andantino.
1. L'istesso tempo.
2. Allegro.
3. Allegro moderato.
4. Andante meditativo.
5. Allegro giusto.
Tema. L'istesso tempo.
- III. Allegro ma non troppo. Poco più mosso. Meno mosso. L'istesso tempo.
Allegro.

Исп. С. Е. ФЕЙНБЕРГ.

П Е Р Е Р Ы В

Сюита из балета „Сказка про шута, семерых шутов перешутившего“.

- I. Шут со своею шутихою.
- II. Танец шутиных жен.
- III. Шуты убивают своих жен.
- VI. Танец шутиных дочерей.
- VII. Приезд купца, танец поклонов и выбор невесты.

- VIII. В спальне у купца.
- IX. Молодуха оборотилася козлухой.
- X. Пятый антракти похороны козлухи.
- XI. Ссора купца с шутом.
- XII. Заключительный танец.

Начало в 8 час. вечера.

Рояль фабрики К. БЕХШТЕЙН.

Рис. 7. Программа концертов Первого симфонического ансамбля 7 и 14 января 1929 года
(Журнал «Персимфанс», 1929, 7 января (№ 6), с. 3)

SALLE PLEYEL

Les Artistes Associés de 
l'Orchestre Symphonique de Paris

Jeudi 26 Novembre 1931, à 21 heures précises

FESTIVAL PROKOFIEFF

Sous la Direction de **Roger DÉSORMIÈRES**

Symphonie Classique, en ré majeur, op. 25.

I. *Allegro.*
II. *Larghetto.*
III. *Gavotte.*
IV. *Finale.*

Concerto de piano n° 1
interprété par l'Auteur

Quatrième Symphonie, en ut majeur, op. 47.

Andante pour cordes (1^{re} Audition)
sous la direction de l'Auteur

I. *Andante essai. Allegro eroico.*
II. *Andante tranquillo.*
III. *Rondo. Moderato, quasi Allegretto.*
IV. *Allegro risoluto. Moderato. Coda.*

Nouvelle Suite du Pas d'Acier

Piano GAVEAU

— 3 —

Рис. 8. Программа концерта «Festival Prokofieff» 26 ноября 1931 года с пометами С. С. Прокофьева (РНММ. Ф. 3 (Держановский В. В.). Инв. № 940. Л. 2)

полнением сюиты в Амстердаме 23 января 1932 года в интервью газете «Telegraf» Прокофьев озвучил следующее: «Эту сюиту я окончательно доработал только в прошлом году. Насколько легко мне даётся подобного рода работа, настолько трудна она оказалась на сей раз. Мне пришлось переделывать буквально всё» [25, 100]. Сеем предположить, что до «изобретения стройной сюиты» [см.: 27, 288], то есть её окончательного варианта в 1931 году, не существовало никакого унифицированного первоначального варианта. В качестве «сюиты» предполагалось исполнение заранее намеченных композитором фрагментов, которые оставались идентичны по своему тексту номерам из балетной партитуры и компоновались по принципам составной (или контрастно-составной) формы. Окончательный же вариант 14-минутной (согласно письму композитора В. В. Держановскому от 24 августа 1932 года [см.: 27, 291–293]) сюиты потребовал от Прокофьева значительной переработки балетной партитуры, что выражалось в мастерской компоновке определённых тематических фрагментов в рамках каждой из частей четырёхчастной сюиты при сохранении всех нюансов оркестрового письма.

Согласно письму Прокофьева Л. Т. Атовмьяну от 7 ноября 1932 года, нотный материал (в том числе и партитура) сюиты из балета «Стальной скок» должен был привезти сам композитор [см.: 34, 36]. Сохранившийся в Архиве нотной библиотеки Большого театра (АНБ ГАБТ) неполный рукописный комплект голосов включает в себя партии первых и вторых скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов¹⁶. По нашему мнению, этот комплект может свидетельствовать о том, что в оркестре Большого театра группа струнных инструментов была на десять человек больше, чем в предыдущих местах исполнения, что соответственно и вызвало нехватку партий в привезённом автором полном комплекте голосов. Исходя из этих обстоятельств, пе-

реписчикам был дан заказ снять дополнительные копии для первых и вторых скрипок, альтов и виолончелей – по одному пульту; для контрабасов – два пульта. После исполнений сюиты в Москве и Ленинграде привезённый нотный материал был оплачен в советских рублях и возвращён Прокофьеву, а специально сделанные для оркестра Большого театра дополнительные партии были сданы в его библиотеку. Четырьмя переписчиками использованы чёрные чернила, пометы сделаны простым, красным или синим карандашами. Использована нотная бумага вертикального формата размером 350 на 280 мм с маркировкой: **B. C. № 2: 12 Lin. Printed in Leipzig Foreign**. Контрабасовые голоса датированы 23 ноября 1932 года и подписаны переписчиком Д. И. Глаголевым¹⁷.

На основании обнаруженного комплекта голосов представляется возможным сделать реконструкцию музыкального тематического наполнения окончательного варианта сюиты в сравнении с полной партитурой балета (табл. 2). В связи с тем, что мы имеем дело лишь с неполным комплектом голосов, говорить о каких-либо изменениях в оркестровке практически невозможно. Однако в партиях струнных мы смогли обнаружить реплики из партий инструментов группы деревянных духовых (флейты, гобои, кларнеты и фаготы) и фортепиано. В качестве предположения выскажем мысль о том, что оркестровое письмо в окончательном варианте сюиты не подвергалось значительным изменениям, а осталось идентичным партитуре балета.

Подробнейшим образом структуру созданной сюиты Прокофьев изложил в письме Держановскому от 24 августа 1932 года:

«Сюита „Стальной скок“ состоит из четырёх частей: первая соответствует 1-му номеру балета, вторая шла в Париже под названием „Комиссары, ораторы и граждане“ – это по-новому скомпонованная часть, в которую вошли материалы из 2-го, 3-го и 5-го номеров балета. Третья часть – без

изменения „Матрос и работница“, только в заглавии опущен злосчастный якуловский браслет. Четвёртая часть озаглавлена „Фабрика“, и в неё включены материалы из трёх последних номеров балета. Компонировка этой части мне доставила больше всего

возни, но зато вышла лучше всех, так как удалось сохранить постепенное нарастание, которое в балете чередовалось с падениями, мотивированными сценически, но при концертном исполнении ослаблявшими эффект» [27, 292].

Табл. 1. Сводная таблица исполнений музыки балета «Стальной скок» в СССР в 1928, 1929 и 1932 годах

Год	Дата	Место	Дирижёр	Музыка
1928	27 мая	СССР, Москва (Ассоциация современной музыки при ГАХН, Седьмое симфоническое собрание)	Владимир Савич	Фрагменты из балета «Стальной Скок». (Рукопись, в 1-й раз). [1.] * Явление участников; [2.] Поезд с мешечниками; [6.] Матрос в браслете и работница; [7.] Перестройка декораций; [9.] Фабрика; [11.] Заключительная сцена
	30 декабря	СССР, Ленинград (Государственная академическая филармония, Третий концерт II абонемент)	Николай Малько	«Стальной скок», сюита из балета, соч. 41 (1925)* [* – В первый раз.] 2. Поезд с мешечниками. 6. Матрос и работница 9. Фабрика БЕЗ 10. Молоты ПЕРЕРЫВА 11. Заключительная сцена
1929	7 и 14 января	СССР, Москва (Московская консерватория, Шестые концерты I и II абонементов Персимфанса)	–	Сюита из балета «Стальной Скок» [2.] а) Поезд с мешечниками; [6.] б) Матрос в браслете и работница; [7.] с) Перестройка декораций
				[9.] d) Фабрика; БЕЗ [10.] е) Молоты; ПЕРЕРЫВА [11.] f) Заключительная сцена
1932	25 и 26 ноября, 5 декабря	СССР, Москва (ГАБТ СССР)	Сергей Прокофьев	Сюита из балета «Стальной Скок» соч. 41, bis 1927/32 г. I. Явление участников; II. Комиссары, ораторы и граждане;
	1 декабря	СССР, Ленинград	Владимир Дранишников	III. Матрос и работница; IV. Фабрика

Обсуждая программы будущих концертов в Москве и Ленинграде в рамках третьей поездки в СССР в ноябре – декабре 1932 года, Прокофьев в том же письме В. В. Держановскому от 24 августа 1932 года выражал уверенность в том, «что сюита эта [из „Стального скока“] произведёт впечатление» [27, 292],

и говорил о готовности «лично продирижировать ею, но разумеется лишь в том случае, если аудитория будет подготовлена принять без протестов»¹⁸. «Это уже Вам решать, в какой мере осталась в силе нелепая кампания против „Стального скока“ и в какой мере её последствия могут быть уничтожены»¹⁹.

* Здесь и далее указывается номер соответствующей сцены в партитуре.

Табл. 2. Музыкально-тематическое содержание окончательного варианта сюиты из балета «Стальной скок»

Прокофьев С. С. Сюита из балета «Стальной скок» (Ор. 41-bis): В четырёх частях: Комплект голосов. М., 1932		Прокофьев С. С. «Стальной скок» (Ор. 41): Балет в двух картинах: Оркестровая партитура. Paris: Edition Russe de Musique, [1929]. 231 с.	
Источник: АНБ ГАБТ. Оркестровые партии (ОП). Инв. № 5989. Л. 1–35		Источник: РНММ. Ф. Библиотека С. С. Прокофьева. Инв. № 7862/48202: Прокофьев С. С. «Стальной скок» (Ор. 41): Балет в двух картинах: Оркестровая партитура. Paris: Edition Russe de Musique, [1929]. 231 с.	
Название:	Тематизм:	Такты:	
В программке:	В комплекте голосов:		
№ 1: «Явление участников»	№ 1: «Явление участников»	№ 1: «Явление участников»	Полностью
№ 2: «Комиссары, ораторы и граждане»	№ 2: «Комиссары»	№ 3: «Комиссары»; № 2: «Поезд с мешочниками»; № 5: «Оратор»; № 2: «Поезд с мешочниками»	1–60; 1–72; 10–48; 96–115
№ 3: «Матрос и работница»	№ 3: «Матрос в браслете и работница»	№ 6: «Матрос в браслете и работница»	Полностью
№ 4: «Фабрика»	№ 4: «Фабрика»	№ 9: «Фабрика»; № 10: «Молоты»; № 9: «Фабрика»; № 10: «Молоты»; № 11: «Заключительная сцена»	1–20, 22, 24–25, 26 (первая ½ такта), 27, 29–37, 43–59; 33–39, 48–63; 73–80/81; 74/75–88 (транспонировано на ½ тона вверх); 128–153, 158–177, 180–182, 184–190

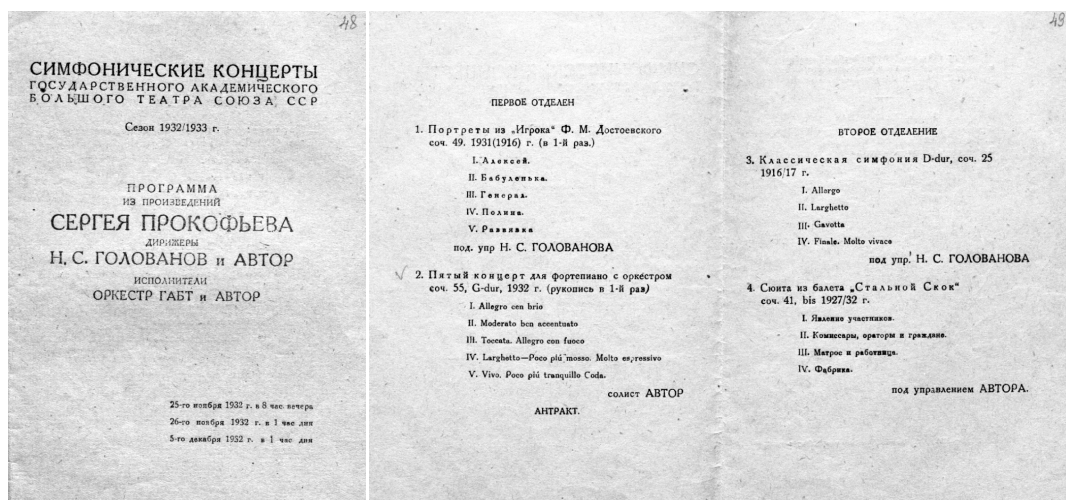


Рис. 9–10. Программа Симфонических концертов Государственного академического Большого театра СССР (ГАБТ СССР) 25, 26 ноября и 5 декабря 1932 года.
(РГАЛИ. Ф. 2743 (Ламм П. А.). Оп. 1. Ед. хр. 351. Л. 48–49)²²

По прибытии в СССР 21 ноября 1932 года Прокофьев в интервью Держановскому, опубликованном в газете «Рабочий и искусство» от 27 ноября, утверждал, что ему «особенно хочется продирижировать лично эту вещь [сюиту из „Стального скока“], чтобы попытаться убедить в её созвучности новой [советской] жизни» [42]. Безусловно, что после драматичной истории балета в Большом театре композитор хотел взять реванш. Окончательный вариант сюиты прозвучал «с огнём» [26, 459] под управлением автора со сцены Государственного академического Большого театра СССР трижды – 25 и 26 ноября, а также 5 декабря. Во всех трёх концертах помимо сюиты из «Стального скока» были исполнены «Четыре портрета и Развязка из оперы „Игрок“», Пятый концерт для фортепиано с оркестром и «Классическая симфония».

В крайне скудной на сей раз московской прессе «Стальной скок» был упомянут лишь в одной из двух рецензий. 3 декабря в «Вечерней Москве» вышла статья «Сергей Прокофьев» А. Я. Гаямова, в которой есть следующие строки: «Может быть, это он [Прокофьев], одетый матросом, появляется в балете „Стальной скок“? <...> Построив [этот] балет... на советском материале, С. Прокофьев и в дальнейшем не намеревается отходить от советской тематики» [39]²⁰.

Прозвучавшая в Ленинграде 1 декабря в рамках Симфонического концерта оркестра Филармонии сюита из «Стального скока» также практически не упоминалась в прессе. Единственным откликом, который содержал достаточно резкую критику в адрес представленной вниманию публики партитуры, стала статья «Концер-

25 **СИМФОНИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ** **26**
Н О Я Б Р Я **Государственного Академического** **Н О Я Б Р Я**
1932 г. **БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР** **1932 г.**
в 8 часов веч. **в 1 час дня**
для абонентов

Проф. Н. С.
ГОЛОВАНОВ
Сергей
ПРОКОФЬЕВ

ПРОГРАММА:
С. ПРОКОФЬЕВ
Классическая симфония
„Портреты“, сюита (I-й раз) под упр. Н. С. Голованова
5-й концерт для ф.-п. с орк. (I-й раз) — исп. автор и оркестр ГАБТ под упр. проф. Н. С. Голованова
„Стальной скок“, сюита из балета — под упр. автора

Концертное архитектурно-акустическое сооружение
художника-архитектора **Б. А. Матружина**
Масштаб 1:50. Тираж 100. Изд. 1932.

Билеты продаются в сменной кассе Б. Театра (пл. Свердлова) с 12 ч. дня до 6 ч. веч. и в Петровской театральной кассе (Петровка, 5) с 11 ч. д. — 5 ч. в.

Рис. 11. Афиша Симфонических концертов Государственного академического Большого театра СССР (ГАБТ СССР) 25 и 26 ноября 1932 года. (РНММ. Ф. 468 (Голованов Н. С.). Инв. № 6518. Л. 1)

ты С. С. Прокофьева» В. И. Музалевского, вышедшая 5 декабря в вечернем выпуске «Красной газеты»²¹ [50].

Несмотря на предпринятые Прокофьевым многочисленные попытки реабилитировать «Стальной скок» в глазах широкой публики, ничего не могло поспособствовать преодолению инертности восприятия этого произведения после неудачных концертных премьер 1928 года в Москве и Ленинграде. Первичные негативные впечатления, подкреплённые организованными в единую кампанию выпадами РАПМовцев, способствовали формированию и закреплению определённого отношения как

к художественной, так и к идеологической ценности партитуры «Стального скока». Конечно, многие талантливые и чуткие музыканты того времени по достоинству оценили значимость этого произведения композитора. Однако исполнение окончательного варианта сюиты из «Стального скока», несмотря на достаточно мощную рекламную кампанию, не имело того эффекта, на который рассчитывал Прокофьев. Балет на долгие годы был отправлен «под сукно» и фактически был вычеркнут из советского музыкального пространства, разделив тем самым судьбу большинства произведений композитора, написанных за рубежом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В основу статьи положен одноименный доклад, прочитанный 12 июля 2022 года на ежегодной конференции Института изучения русской музыки (*The 2022 Institute for Russian Music Studies Conference*) в г. Випитено (Штерцинг), Италия.

² [31, 279].

³ Более подробно об этом см.: [26].

⁴ Более подробно о восприятии «Стального скока» в Париже и Лондоне в XX, XXI и XXII сезонах Русского балета см.: [9; 33].

⁵ РНММ. Ф. 179 (Первый симфонический ансамбль (Персимфанс)). Инв. № 24. Л. 5.

⁶ ОР РГБ. Ф. 438 (Коллекция В. Г. Данилевского). Картон № 4. Ед. хр. 15. Л. 2.

⁷ Настоящие имена рецензентов установлены по Библиографическому словарю музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР Г. Б. Бернандта и И. М. Ямпольского [см.: 1; 2].

⁸ РНММ. Ф. 3 (Держановский В. В.). Инв. № 912. Л. 1.

⁹ Особенно яростной критике была подвергнута статья «„Стальной скок“ Сергея Прокофьева» автора, скрывающегося за псевдонимом Вера В. (возможно, В. В. Держановский), опубликованная в № 31 журнала «Современная музыка» [38] и носящая неприемлемый (с точки зрения Ю. В. Келдыша и представителей Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ)) агитационно-рекламный характер с целью привлечь внимание публики к факту исполнения в СССР скандально известного в Западной Европе произведения.

¹⁰ Более подробно об этом см.: [6; 19; 7; 4; 23; 24].

¹¹ Более подробно об этом см.: [10].

¹² [44].

¹³ [31, 289].

¹⁴ Более подробно об этом см.: [12; 22; 35; 11; 32; 3; 5; 17; 16; 13; 14; 15].

¹⁵ [27, 288].

¹⁶ АНБ ГАБТ. Оркестровые партии (ОП). Инв. № 5989. Л. 1–35. Кроме того, в Архиве нотной библиотеки Большого театра удалось обнаружить изданное Российским музыкальным издательством Сергея и Натальи Кусевичких авторское переложение «Стального скока» для фортепиано в две руки (см.: АНБ ГАБТ. Клавиры балетные (КБ). Инв. № 3041. 60 с.). Благодаря заведующего АНБ ГАБТ Б. В. Мукосея за предоставленную возможность ознакомиться с нотными материалами.

¹⁷ Благодаря кандидата искусствоведения, доцента кафедры теории музыки МГК им. П. И. Чайковского, старшего научного сотрудника сектора Теории музыки ГИИ, сотрудника АНБ ГАБТ О. А. Бобрик за предоставленные сведения.

¹⁸ РНММ. Ф. 3 (Держановский В. В.). Инв. № 946. Л. 1.

¹⁹ Там же. Более подробно о подготовке приезда С. С. Прокофьева в СССР в ноябре–декабре 1932 года см. также: [34].

²⁰ Другая рецензия была опубликована 29 ноября 1932 года в газете «Вечерняя Москва» за авторством И. Ледогорова и носит название «Лицо мастера: На концертах С. Прокофьева» [49].

²¹ Упомянем также ещё две обнаруженные в ленинградской периодике статьи, посвящённые приезду С. С. Прокофьева и принадлежащие перу В. М. Богданова-Березовского: «У рояля композитор: Концерты С. Прокофьева» в «Красной газете» от 5 декабря [37] и «Сергей Прокофьев» в № 35–36 журнала «Рабочий и театр» [36].

²² Аналогичная программа хранится в фонде Н. А. Гарбузова в Российском национальном музее музыки (см.: РНММ. Ф. 321 (Гарбузов Н. А.). Инв. № 1854. Л. 1–2).

ЛИТЕРАТУРА

Научные издания

1. Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М. Кто писал о музыке : Библиогр. словарь муз. критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. В 4 т. Т. 1. А – И. Москва : Совет. композитор, 1971. 356 с.
2. Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М. Кто писал о музыке : Библиогр. словарь муз. критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. В 4 т. Т. 3. Р – Ч. Москва : Совет. композитор, 1979. 206 с.
3. Власова Е. С. «...Пахнет контрреволюционностью»: об «Апельсинах» и «Стальном скаке» в Большом театре (1929) // С. С. Прокофьев : к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е. С. Власова. Москва : Композитор, 2016. С. 330–339.
4. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке : документир. исслед. Москва : Классика-XXI, 2010. 455 с.
5. Власова Е. С. Коллективный балет «Четыре Москвы» («Сто Октябрей») в Большом театре 1920-х годов // Opera musicologica. 2018. № 4. С. 18–34.
6. Власова Е. С. Официальная концепция в советском музыкальном искусстве рубежа 20–30-х годов и её отражение в музыкальном радиовещании : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1994. 245 с.
7. Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода: борьба агитационной и художественной концепций : дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2010. 726 с.
8. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва : Совет. композитор, 1973. 664 с.
9. Поршнев И. Д. «Стальной скак» С. С. Прокофьева в Париже и Лондоне (1927 год) // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 4. С. 104–150.
10. Поршнев И. Д. «Стальной скак» С. С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не) судьбы // Журнал общества теории музыки. 2021. № 2. С. 8–35.
11. Суриц Е. Я. «Стальной скак», 1927 // Балет. 1983. № 2. С. 26–28.
12. Февральский А. В. Прокофьев и Мейерхольд // Сергей Прокофьев. 1953–1963. Статьи и материалы / сост. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман. Москва : Совет. композитор, 1962. С. 92–105.
13. Dornigé M. Serge Prokofiev. Paris : Fayard, 1994. 807 p.
14. Jaffé D. Sergey Prokofiev. London : Phaidon, 1998. 240 p.
15. Nice D. Prokofiev. From Russia to the West. 1891–1935. London : Yale Univ. Press, 2003. 390 p.
16. Robinson N. Sergei Prokofiev. A biography. New York : Viking, 1987. 573 p.
17. Seroff V. Sergei Prokofiev. A Soviet tragedy. New York : Taplinger, 1979. 338 p.

Источники

18. Асафьев Б. В., Мясковский Н. Я. Переписка. 1906–1945 годы / публ., текст. подгот. и науч. коммент. Е. С. Власовой. Москва : Композитор, 2020. 560 с.
19. Власть и художественная интеллигенция. Документ ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Артизов и О. Наумов. Москва : Демократия, 1999. 868 с.
20. Гольденвейзер А. Б. Дневник. Тетр. вторая – шестая (1905–1929) / сост. Е. И. Гольденвейзер. Москва : Тортуга, 1997. 356 с.
21. Мартынова С. Из переписки Прокофьева // Сергей Прокофьев : Письма. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. Москва : Дека-ВС, 2007. С. 148–178.

22. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. 1917–1939 / сост. и коммент. А. В. Февральского. Москва : Искусство, 1968. 643 с.
23. Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1971 / сост. Л. В. Максименков. Москва : МФД, 2013. 859 с.
24. Николай Голованов и его время. Кн. 1 / ред.-сост., авт. коммент. и прилож. О. Захарова, А. Наумов ; науч. ред. М. Рахманова. Челябинск : Авто Граф, 2017. 535 с.
25. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. Москва : Совет. композитор, 1991. 285 с.
26. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 3. 1926–1933. Москва : Классика-XXI, 2017. 627 с.
27. Прокофьев С. С. Из писем молодого Прокофьева [В. В. Держановскому] (1922–1934) / публ. и коммент. М. Г. Рыцаревой // Музыка России : сб. ст. Москва : Совет. композитор, 1986. Вып. 6. С. 245–301.
28. Прокофьев С. С. Письма к В. Э. Мейерхольду // Музыкальное наследство / публ. и коммент. К. Н. Кириленко и М. Г. Козловой. Москва : Музыка, 1968. Т. 2, ч. 2. С. 214–231.
29. Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев : Материалы, документы, воспоминания / сост. С. Н. Шлифштейн. Москва : Музгиз, 1961. С. 13–197.
30. Прокофьев С. С., Кусевитский С. А. Переписка: 1910–1953 / подгот. текста и коммент. В. А. Юзевич. Москва : Дека-ВС, 2009. 531 с.
31. Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / сост. и подгот. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко ; коммент. В. А. Киселевой. Москва : Совет. композитор, 1977. 597 с.
32. Пролетарские музыканты о «Стальном скоке» С. Прокофьева / подгот. М. Е. Таракановым // Сергей Прокофьев. Дневник. Письма, Беседы. Воспоминания. Москва : Совет. композитор, 1991. С. 199–202.
33. Р. В. [Беляев В. М.] Сергей Прокофьев: (Творческий и жизненный путь). Москва : Гос. муз. изд-во, 1932. 24 с.
34. Рядом с великими: Атовмьян и его время / сост., текстолог. ред., коммент., исслед. разделы и предисл. Н. Кравец. Москва : Рос. ун-т театр. искусства – ГИТИС, 2012. 492 с.
35. Сергей Дягилев и русское искусство : Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 1 / сост. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Москва : Изобразит. искусство, 1982. 493 с.

Периодические издания

36. Б. Б. [Богданов-Березовский В. М.] Сергей Прокофьев // Рабочий и театр. 1932. № 35–36. С. 14.
37. Богданов-Березовский В. Уроляя композитор. Концерты С. Прокофьева // Красная газета. 1932. 5 дек. С. 4.
38. Вера В. [Держановский В. В.] «Стальной скок» Сергея Прокофьева // Современная музыка. 1928. № 31. С. 156–157.
39. Гаямов Ал. Сергей Прокофьев // Вечерняя Москва. 1932. 3 дек. С. 3.
40. Глебов И. [Асафьев Б. В.] «Стальной скок» Сергея Прокофьева // Красная газета: Веч. вып. 1928. 30 сент. С. 4.
41. Гринберг М. [Сокольский М. М.] «Стальной скок». Новый балет Прокофьева в концерте АСМ // Вечерняя Москва. 1928. 31 мая. С. 3.
42. Держановский Вл. В вагоне // Рабочий и искусство. 1932. 27 нояб. С. 2.
43. Дроздов Ан. VII симфоническое собрание Ассоц. Соврем. Музыки // Музыка и революция. 1928. № 5–6. С. 46.
44. ДЭМ. [Мазуров Д. Н.] «Стальной скок» Прокофьева в Филармонии // Ленинградская правда. 1929. 9 янв. С. 4.
45. Е. Бр. [Браудо Е. М.] Концерты Ассоциации Современной Музыки // Правда. 1928. 7 июня. С. 8.
46. К. Ш. [Келдыш Ю. В.] «Прокофьевский» концерт Персимфана // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 36–37.
47. Келдыш Ю. «Стальной скок» – С. Прокофьева // Музыкальное образование. 1928. № 3. С. 44–45.
48. Крюгер А. В Ак[адемической] Филармонии // Рабочий и театр. 1929. 13 янв. (№ 3). С. 9.
49. Ледогоров И. Лицо мастера: На концертах С. Прокофьева // Вечерняя Москва. 1932. 29 нояб. С. 3.
50. Музалевский В. Концерты С. С. Прокофьева // Красная газета: Веч. вып. 1932. 5 дек. С. 3.
51. Сахаров А. [Цуккер А. С.] Савич // Наша газета. 1928. 2 июня. С. 4.
52. SOL. [Соллертинский И. И.] Филармония // Жизнь искусства. 1929. 20 янв. (№ 4). С. 17.

Ivan D. Porshnev

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia. E-mail: porshnev-music98@mail.ru

**“WAITED FOR SOMETHING WELL-KNOWN,
BUT WAVED OFF THE UNKNOWN”:
the History of Concert Performances of Music from the “Pas d’Acier”
by Sergey Prokofiev in USSR (1928, 1929, 1932)**

Abstract. The article is devoted to the history of concert performances of music from “Pas d’Acier” ballet by Sergey Prokofiev in USSR (1928, 1929, 1932). The aims of this research are the reconstruction of the history of the “Pas d’Acier” music concert performances in Soviet Russia; and the musical-textual reconstruction of the final version of the suite. The Author concludes that the “Pas d’Acier” music was not successful in USSR. The reasons for this were numerous. The hopes, that the composer cherished, to popularize the “new Soviet ballet” music in the motherland through performances of the ballet score didn’t come true. The “Pas d’Acier” score was put under the bushel for ideologic and artistic reasons; and this ballet music was forgotten in Soviet Russia until Prokofiev’s death.

Keywords: S. Prokofiev; ballet “Pas d’acier”; the suite; the Modern Music Association; the First Symphony Ensemble; the Russian Association of Proletarian Musicians; Leningrad State Academic Philharmonic

For citation: Porshnev I. D. «Zhdali znakomogo, a ot neznakomogo otmakhnulis’»: istoriya kontsertnykh ispolneniy muzyki baleta «Stal’noy skok» S. S. Prokofeva v SSSR (1928, 1929, 1932) [“Waited for something well-known, but waved off the unknown”: the history of concert performances of music from the “Pas d’Acier” by Sergey Prokofiev in USSR (1928, 1929, 1932)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 67–88. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bernandt G. B., Yampolsky I. M. *Kto pisal o muzyke : Bibliograficheskiy slovar’ muzykal’nykh kritikov i lits, pisavshikh o muzyke v dorevolutsionnoy Rossii i SSSR. V 4 t. 1* [Who wrote about music : A Bibliographic Dictionary of Music Critics and People who wrote about music in Pre-revolutionary Russia and the USSR, in 4 vols., Vol. 1], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1971, 356 p. (in Russ.).
2. Bernandt G. B., Yampolsky I. M. *Kto pisal o muzyke : Bibliograficheskiy slovar’ muzykal’nykh kritikov i lits, pisavshikh o muzyke v dorevolutsionnoy Rossii i SSSR. V 4 t. 3* [Who wrote about music : A Bibliographic Dictionary of Music Critics and People who wrote about music in Pre-revolutionary Russia and the USSR, in 4 vols., Vol. 3], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1979, 206 p. (in Russ.).
3. Vlasova E. S. «...Pakhnet kontrrevolyutsionnost’yu»: ob «Apel’sinakh» i «Stal’nom skoke» v Bol’shom teatre (1929) [“...Smells of counterrevolution”: about “Oranges” and “Pas d’Acier” at the Bolshoi Theater (1929)], E. S. Vlasova (ed., comp.) *S. S. Prokofev : k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis’m’a, dokumenty, stat’i, vospominaniya*, Moscow, Kompozitor, 2016, pp. 330–339. (in Russ.).
4. Vlasova E. S. *1948 god v sovetskoy muzyke : dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in Soviet Music : a documented study], Moscow, Klassika-XXI, 2010, 455 p. (in Russ.).
5. Vlasova E. S. *Kollektivnyy balet «Chetyre Moskvyy» («Sto Oktyabrey») v Bol’shom teatre 1920-kh godov* [Collective ballet “Four Moscow” (“One Hundred Octobers”) at the Bolshoi Theater of the 1920s], *Opera musicological*, 2018, no. 4, pp. 18–34. (in Russ.).
6. Vlasova E. S. *Ofitsial’naya kontseptsiya v sovetskom muzykal’nom iskusstve rubezha 20–30-kh godov i ee otrazhenie v muzykal’nom radioveshchaniy : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The official concept in the Soviet musical art of the turn of the 20–30s and its reflection in music broadcasting: dissertation], Moscow, 1994, 245 p. (in Russ.).

7. Vlasova E. S. *Sovetskoe muzykal'noe iskusstvo stalinskogo perioda: bor'ba agitatsionnoy i khudozhestvennoy kontseptsii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Soviet Musical Art of the Stalinist Period: the struggle of Propaganda and Artistic Concepts], Moscow, 2010, 726 p. (in Russ.).
8. Nestyev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [The Life of Sergei Prokofiev], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 664 p. (in Russ.).
9. Porshnev I. D. «*Stal'noy skok*» S. S. Prokof'eva v Parizhe i Londone (1927 god) ["Pas d'Acier" by S. Prokofiev in Paris and London (1927)], *Contemporary musicology*, 2020, no. 4, pp. 104–150. (in Russ.).
10. Porshnev I. D. «*Stal'noy skok*» S. S. Prokof'eva v SSSR (1927–1932): istoriya stsenicheskoy (ne)sud'by ["Pas d'Acier" by S. Prokofiev in USSR (1927–1932): the history of a stage fate], *Zhurnal obshchestva teorii muzyki*, 2021, no. 2, pp. 8–35. (in Russ.).
11. Surits E. Ya. «*Stal'noy skok*», 1927 ["Pas d'Acier", 1927], *Balet*, 1983, no. 2, pp. 26–28. (in Russ.).
12. Fevralsky A. V. *Prokof'ev i Meyerkhof'd* [Prokofiev and Meyerhold], I. V. Nestyev, G. Ya. Edelman (comp.) *Sergey Prokof'ev. 1953–1963. Stat'i i materialy*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1962, pp. 92–105. (in Russ.).
13. Dorigné M. *Serge Prokofiev* [Sergey Prokofiev], Paris, Fayard, 1994, 807 p. (in French).
14. Jaffé D. *Sergey Prokofiev*, London, Phaidon, 1998, 240 p.
15. Nice D. *Prokofiev. From Russia to the West. 1891–1935*, London, Yale Univ. Press, 2003, 390 p.
16. Robinson H. *Sergei Prokofiev. A biography*, New York, Viking, 1987, 573 p.
17. Seroff V. *Sergei Prokofiev. A Soviet tragedy*, New York, Taplinger, 1979, 338 p.
18. Asafyev B. V., Myaskovsky N. Ya. *Perepiska. 1906–1945 gody* [Correspondence. 1906–1945], Moscow, Kompozitor, 2020, 560 p. (in Russ.).
19. Artizov A., Naumov O. (comp.) *Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya. Dokument TsK RKP(b) – VKP(b), VChK – OGPU – NKVD o kul'turnoy politike. 1917–1953* [The government and the artistic intelligentsia. Document of the Central Committee of the RCP(b) – the CPSU (b), the Cheka – OGPU – NKVD on cultural policy. 1917–1953], Moscow, Demokratiya, 1999, 868 p. (in Russ.).
20. Goldenveyzer A. B. *Dnevnik. Tetr. vtoraya – shestaya (1905–1929)* [Diary. The second – sixth notebook (1905–1929)], Moscow, Tortuga, 1997, 356 p. (in Russ.).
21. Martynova S. *Iz perepiski Prokof'eva* [From Prokofiev's correspondence], M. P. Rakhmanova (ed.-comp.) *Sergey Prokof'ev: Pis'ma. Vospominaniya. Stat'i*, Moscow, Deko-VS, 2007, pp. 148–178. (in Russ.).
22. Meyerkhof V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy. Ch. 2. 1917–1939* [Articles. Letters. Speeches. Conversations. Pt. 2. 1917–1939], Moscow, Iskusstvo, 1968, 643 p. (in Russ.).
23. Maksimenkov L. V. (comp.) *Muzyka vmesto sumbura: Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1971* [Music instead of confusion: Composers and Musicians in the Soviet Country. 1917–1971], Moscow, MFD, 2013, 859 p. (in Russ.).
24. Zakharova O., Naumov A., Rakhmanova M. (eds.) *Nikolay Golovanov i ego vremya. Kn. 1* [Nikolai Golovanov and his time. B. 1], Chelyabinsk, Avto Graf, 2017, 535 p. (in Russ.).
25. Varunts V. P. (ed.-comp.) *Prokof'ev o Prokof'ev: stat'i, interv'y* [Prokofiev about Prokofiev: articles, interviews], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 285 p. (in Russ.).
26. Prokofiev S. S. *Dnevnik. 1907–1933. V 3 t. T. 3. 1926–1933* [Diary. 1907–1933. In 3 vols. 3. Vol. 3. 1926–1933], Moscow, Klassika-XXI, 2017, 627 p. (in Russ.).
27. Prokofiev S. S. *Iz pisem mladogo Prokof'eva [V. V. Derzhanovskomu] (1922–1934)* [From the letters of the young Prokofiev to V. V. Derzhanovsky (1922–1934)], *Muzyka Rossii: sb. st.*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1986, iss. 6, pp. 245–301. (in Russ.).
28. Prokofiev S. S. *Pis'ma k V. E. Meyerkhof'du* [Letters to V. E. Meyerhold], K. N. Kirilenko, M. G. Kozlova (eds.) *Muzykal'noe nasledstvo*, Moscow, Muzyka, 1968, vol. 2, pt. 2, pp. 214–231. (in Russ.).
29. Prokofiev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography], S. N. Shlifshteyn (comp.) *S. S. Prokof'ev: Materialy, dokumenty, vospominaniya*, Moscow, Muzgiz, 1961, pp. 13–197. (in Russ.).
30. Prokofiev S. S., Kusevitsky S. A. *Perepiska: 1910–1953* [Correspondence: 1910–1953], Moscow, Deko-VS, 2009, 531 p. (in Russ.).
31. Prokofiev S. S., Myaskovsky N. Ya. *Perepiska* [Correspondence], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1977, 597 p. (in Russ.).
32. Tarakanov M. E. *Proletarskie muzykanty o «Stal'nom skoke» S. Prokof'eva* [Proletarian musicians about S. Prokofiev's "Pas d'Acier"], *Sergey Prokof'ev. Dnevnik. Pis'ma, Besedy. Vospominaniya*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, pp. 199–202. (in Russ.).
33. R. V. [Belyaev V. M.] *Sergey Prokof'ev: (Tvorcheskij i zhiznennyy put')* [Sergey Prokofiev: (Creative and life path)], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1932, 24 p. (in Russ.).

34. Kravets N. (ed., comp.) *Ryadom s velikimi: Atovm'yan i ego vremya* [Next to the great ones: Atovmyan and his time], Moscow, Rossiyskiy universitet teatral'nogo iskusstva – GITIS, 2012, 492 p. (in Russ.).
35. Zilbershteyn I. S., Samkov V. A. (comp.) *Sergey Dyagilev i russkoe iskusstvo : Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu. Perepiska. Sovremenniki o Dyagileve. V 2 t. T. 1* [Sergey Diaghilev and Russian Art : Articles, open letters, interviews. Correspondence. Contemporaries about Diaghilev. In 2 vols. Vol. 1], Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982, 493 p. (in Russ.).
36. B. B. [Bogdanov-Berezovsky V. M.] *Sergey Prokof'ev* [Sergey Prokofiev], *Rabochiy i teatr*, 1932, no. 35–36, pp. 14. (in Russ.).
37. Bogdanov-Berezovsky V. *U rolyalya kompozitor. Kontserty S. Prokof'eva* [The piano has a composer. Concerts by S. Prokofiev], *Krasnaya gazeta*, 1932, December 5, pp. 4. (in Russ.).
38. Vera V. [Derzhanovsky V. V.] «*Stal'noy skok*» *Sergeya Prokof'eva* [“Pas d'Acier” by Sergey Prokofiev], *Sovremennaya muzyka*, 1928, no. 31, pp. 156–157. (in Russ.).
39. Gayamov A. *Sergey Prokof'ev* [Sergey Prokofiev], *Vechernyaya Moskva*, 1932, December 3, pp. 3. (in Russ.).
40. Glebov I. [Asaf'ev B. V.] «*Stal'noy skok*» *Sergeya Prokof'eva* [“Pas d'Acier” by Sergey Prokofiev], *Krasnaya gazeta: Vech. vyp.*, 1928, September 30, pp. 4. (in Russ.).
41. Grinberg M. [Sokolsky M. M.] «*Stal'noy skok*». *Novyy balet Prokof'eva v kontserte ASM* [“Pas d'Acier”. Prokofiev's New Ballet in the ASM Concert], *Vechernyaya Moskva*, 1928, May 31, pp. 3. (in Russ.).
42. Derzhanovsky V. *V vagone* [In the carriage], *Rabochiy i iskusstvo*, 1932, November 27, pp. 2. (in Russ.).
43. Drozdov A. *VII simfonicheskoe sobranie Assotsiatsii Sovremennoy Muzyki* [VII Symphony Meeting of the Association of Contemporary Music], *Muzyka i revolyutsiya*, 1928, no. 5–6, pp. 46. (in Russ.).
44. DEM. [Mazurov D. N.] «*Stal'noy skok*» *Prokof'eva v Filarmonii* [“Pas d'Acier” by Prokofiev at the Philharmonic], *Leningradskaya Pravda*, 1929, January 9, pp. 4. (in Russ.).
45. E. Br. [Braudo E. M.] *Kontserty Assotsiatsii Sovremennoy Muzyki* [Concerts of the Association of Contemporary Music], *Pravda*, 1928, June 7, pp. 8. (in Russ.).
46. K. Sh. [Keldysh Yu. V.] «*Prokofevskiy*» *kontsert Persimfansa* [“Prokofiev” concert of Persimfans], *Proletarskiy muzykant*, 1929, no. 1, pp. 36–37. (in Russ.).
47. Keldysh Yu. «*Stal'noy skok*» – *S. Prokof'eva* [“Pas d'Acier” by Prokofiev], *Muzykal'noe obrazovanie*, 1928, no. 3, pp. 44–45. (in Russ.).
48. Kryuger A. *V Akademieskoy Filarmonii* [At the Academic Philharmonic], *Rabochiy i teatr*, 1929, January 13 (no. 3), pp. 9. (in Russ.).
49. Ledogorov I. *Litso mastera: Na kontsertakh S. Prokof'eva* [The face of the master: At the concerts of S. Prokofiev], *Vechernyaya Moskva*, 1932, November 29, pp. 3. (in Russ.).
50. Muzalevsky V. *Kontserty S. S. Prokof'eva* [Concerts by S. S. Prokofiev], *Krasnaya gazeta: Vech. vyp.*, 1932, December 5, pp. 3. (in Russ.).
51. Sakharov A. [Tsukker A. S.] *Savich* [Savich], *Nasha gazeta*, 1928, June 2, pp. 4. (in Russ.).
52. SOL. [Sollertinskiy I. I.] *Filarmoniya* [Philharmonic], *Zhizn' iskusstva*, 1929, January 20 (no. 4), pp. 17. (in Russ.).

Ольга Эдуардовна Милованова

Преподаватель Колледжа-интерната Центра искусств для одарённых детей Севера
(Ханты-Мансийск, Россия). E-mail: milol66@yandex.ru

КОМПОЗИТОР НА ВОЙНЕ – Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

В статье рассматривается важный период жизни композитора с 1914 по 1918 годы (время военной службы), который до настоящего момента не привлекал специального исследовательского внимания. Между тем война стала значительным рубежом в жизни Мясковского, отделив ранний период его творчества, и неожиданно благотворно сказалась на внутреннем самочувствии и дальнейшей творческой деятельности композитора. На основании сопоставления исторических сведений о ходе военных действий с письмами Мясковского к родным и друзьям автор предпринимает попытку реконструировать путь композитора-офицера по дорогам войны. Для работы были использованы опубликованные письма композитора, а также материалы из личного архива Мясковского, хранящиеся в РГАЛИ.

Ключевые слова: Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, В. В. Держановский, Серебряный век, журнал «Музыка», Первая мировая война, крепость Перемышль, Ревель

Для цитирования: Милованова О. Э. Композитор на войне – Н. Я. Мясковский // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 89–97.

К чёрту войну всякую.

Н. Я. Мясковский

Первая мировая война открыла «эпоху социальных потрясений» XX века. В один из страшных вооружённых конфликтов человеческой истории, официально продлившийся с 28 июля 1914-го по 11 ноября 1918 года, были втянуты 38 государств из 59, существовавших в то время. Только в первый год в военных действиях приняло участие 70 млн человек. От 9 до 10 млн погибло в кровавой бойне. Не пощадила война и мирное население – по разным данным от 7 до 12 млн мирных граждан погибло, а 55 млн пострадало.

В истории и культурной парадигме России Первая мировая война явилась рубежом, завершившим «некалендарное» XIX столетие и отделившим эпоху Серебряного века от последующей революционной действительности.

Начало войны было отмечено всеобщим патриотическим подъёмом в обще-

стве – выходили посвящённые ей выпуски журналов, альманахи, сборники поэтов и писателей. Поэты Серебряного века, предсказавшие роковое переломное время, откликнулись стихами на катастрофу, претворившуюся в реальность. Николай Гумилёв, Александр Блок, Сергей Городецкий, Николай Клюев, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Зинаида Гиппиус, Валерий Брюсов, Иван Бунин, Саша Чёрный, Игорь Северянин, Фёдор Сологуб и др.

Многие ушли на фронт добровольцами. Гумилёв сражался в кавалерии, А. Н. Толстой, С. А. Есенин, А. Н. Вертинский, А. И. Юрасовский (композитор и дирижёр) служили в санитарных поездах. Военными корреспондентами стали Брюсов для «Русских ведомостей» и Городецкий для «Русского слова». Блок строил военные укрепления в Пинских болотах. Е. Я. Белюсов (виолончелист, первый исполнитель сочинений С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, Ф. С. Якименко, А. Т. Гречанинова)

служил в Пятигорском военном оркестре. С 1916 года до самого окончания воевал в пехотном полку на Западном фронте будущий основатель школы дифференциальной психологии и автор книги «Психология музыкальных способностей» Б. М. Теплов.

Война стала рубежом и в жизни Мясковского, подытожив ранний период его творчества. К началу Первой мировой войны ему исполнилось 33 года. Это был зрелый человек и сложившийся композитор, творческий багаж которого представляли семь вокальных, шесть симфонических циклов, камерные инструментальные опусы. Но для потомственного офицера, детство которого прошло в Нижегородском кадетском корпусе, закончившего в 1902 Военно-инженерное училище, четыре года прослужившего в сапёрных подразделениях Зарайска, Москвы и Петербурга, а самое главное, искренне считавшего боль страны своей болью, призыв на действительную военную службу не подлежал обсуждению.

1 августа 1914 года он был мобилизован в инженерные войска младшим офицером Второй ополченской сапёрной роты в г. Боровичи Новгородской губернии. Но на фронт он попал не сразу. Вдали от военных действий пути серых будней солдатской жизни тяготили его: обучение солдат обращению с ружьём, шагистике, уставу, сапёрному делу, отчёты, списки, ведомости, приходы, расходы и ещё уйма мелочей. Раздражали Мясковского и неустойчивость его положения (на одно место сапёра вместе с ним прибыл ещё один офицер), неразбериха, противоречивые приказы командования, а особенно – глубокое внутреннее неприятие всего происходящего. «Я не испытываю никакого подъёма, никакого патриотического волнения с самого начала войны... У меня кроме недоумения диким немецким озлоблением... лишь чувство какой-то необъяснимой отчуждённости ко всему происходящему, точно вся эта глупая животная, звериная возня происходит

в совершенно другой плоскости», – писал он В. В. Держановскому 19 августа 1914 года [3, 380].

В конце сентября полк Мясковского перебросили в Красное село, а чуть позже – к деревне Капитолово в 20 верстах от Петрограда. Близость к столице дала ему возможность вырваться на пять дней в город – повидать родных, купить новые нотные издания и даже поиграть в четыре руки с Прокофьевым свою Вторую симфонию.

30 октября Мясковского назначили младшим офицером 26-го сапёрного батальона, который после затянувшегося ожидания 2 ноября был отправлен под крепость Перемышль.



*Землянка около деревни Рокшице
под Перемышлем. 1915 год*

*На фото: Мясковский, Глезер, денщики
(РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Д. 74. Л. 3 об.)*

Крепость считалась неприступной и состояла из 18 фортвов, оснащённых артиллерией, гаубицами, скорострельными орудиями, мортирами, кроме того, имела электроснабжение, прожектора, лифты, вентиляторы, помпы, рефлекторы для улучшения условий круглосуточной обороны. Её осада продлилась с 17 сентября 1914 до 22 марта 1915 года. 26-й сапёрный батальон Мясковского, расквартированный в селе Сокольники в пяти верстах к югу от Львова, занимался строительством фортификационных сооружений и периодически оказывался под обстрелом противника. Из письма Прокофьеву 15 января 1915 года:

«...Ощущение поганое, какая-то муть в душе и сознание полной беспомощности – чуешь приближающийся снаряд и решительно не знаешь, куда податься. Я пробыл там минут 15–20, около и высоко над головой разорвалось штук 5 шрапнелей, невдалеке какой-то тяжёлый снаряд, которым убило лошадь, а очень близко – шагах в 10 сзади наповал убило солдата-пехотинца» [5, 130–131].

В ночь с 18 на 19 марта гарнизон крепости решился на отчаянную атаку в надежде захватить русские военные склады, после чего соединиться с австро-венгерскими армиями в Карпатах. Мясковский – непосредственный участник событий – писал Держановскому 1 апреля 1915 года: «Плохо дело. Как-то, чуть ли не 6 или 7 марта, я написал... что кругом меня свист, вой, треск и прочие снарядные прелести. Оказалось, что это была несколько преувеличенно трескучая прелюдия к сдаче Перемышля, и по-нашему – южному фронту была направлена исключительно для отвлечения внимания от места вылазки на восточный сектор... австрийские бестии пускали свои снаряды почти исключительно по наиболее необходимым дорогам и жилым местам – невдалеке от своей землянки я насчитал около 10 воронок от 12-дюймовых снарядов, в каждую из которых целиком моя землянка могла влезть. Было весьма жутко» [4, 391–392].

Осознав безнадёжность дальнейшего сопротивления, 21 марта комендант крепости отдал приказ о капитуляции. «В ночь накануне падения Перемышля на нашем участке был назначен штурм сильнейших передовых позиций – каково же было наше удивление, когда вместо ожидавшегося расстрела, в нас пустили парой шрапнелей с форта, а затем... мы свободно при сияющем солнце дошли до форта с развевавшимся на нём белым флагом, виде перед этим очень эффектный взрыв самого форта № 7. Сюрприз был ошеломляющий и весьма приятный» [4, 392].

В результате капитуляции Перемышля трофеями русской армии стали 900 орудий, в плен попало 9 генералов, свыше 2 500 офицеров и 11 700 солдат австро-венгерской армии. Осада и падение Перемышля стало самым крупным успехом Русской императорской армии.

Уже через три дня батальон Мясковского отправили в Карпаты в направлении на Мезо (Mezzo) – Лаборг. Здесь он занимался в первую очередь починкой дорог и мостов. Приходилось много ездить верхом – под его опекой оказались 40–45 вёрст от железнодорожной станции Загуряс (между Лиско и Санок) до Бескидского перевала. «Карпатская операция» или «Зимнее сражение в Карпатах» («Резиновая война»), продлившееся с 7 января до 15 апреля 1915 года, представляла собой попеременные попытки российской и австро-венгерской армий без каких-либо военных выгод прорвать линию фронта в тяжёлых зимних условиях в Карпатах. Ожесточённые бои, вопиющая неразбериха привели к чудовищным потерям.

Вторжение русских войск в Австро-Венгрию и угроза потери союзника заставили Германию начать подготовку к крупномасштабной операции по прорыву русского фронта в Галиции. Целью было отсечь войска, находившиеся на территории Венгрии. Главнокомандующий Юго-Западным фронтом Н. И. Иванов, получая донесения о готовящейся Германией операции, не предпринял никаких серьёзных действий: фронт был растянут на 600 километров, 8-я и половина 3-й армии находились в Карпатах и не могли быстро вернуться назад, позиции плохо укреплены. К прорыву, начавшемуся 2 мая 1915 года, русская армия была не готова.

К 15 мая 8-я армия заняла позицию между рекой Сан и Днестром. Батальон Мясковского расположился в деревне Липино в 20 верстах от Ярослава, недалеко от местечка Олешице, находящегося в соседстве с городом Лобачева. Из пись-

ма к Прокофьеву от 17 мая 1915 года: «...Мы находились в состоянии неудержимого, лихорадочного бегства под напором немчуры. Было это нечто кошмарное: пушки, аэропланы, пулемёты, разрывные пули, бессонные ночи и ходьба, ходьба, ходьба! <...> ...войска тают как весенний снег: в один день от полка в три с лишним тысячи человек остаётся человек – 600–700!» [5, 134–135].

Но уже спустя неделю пришлось оставить и эту последнюю оборонительную позицию. Удар немцев на участке между Ярославом и Перемышлем заставил 8-ю армию отходить за Днестр и дальше двигаться к собственным границам. В одном из боёв композитор получил тяжёлую контузию. Он обратился с просьбой о переводе в тыл, но получил отказ от командования в связи с катастрофической недостаточностью офицеров.

Продолжая отступать, батальон Мясковского оказался недалеко от города Лобачева, в местечке Олешеце Киевского округа. 26 мая 1915 года Мясковский писал Держановскому: «Живём и работаем пока всё ещё на речке Лобачевке в весьма большой близости к немцам. Совсем недавно были у нас жестокие истребительские бои (наше якобы наступление), окончившееся возвращением на старые позиции, но... в половинном составе... Перемышль, говорят, сдан. Ну, и на кой чёрт мы весь огород городили? не пора ли кончать?» [2, 112–113].

15 июня Германская армия нанесла главный удар на Львовском направлении. Русские войска, испытывая острую нехватку личного состава и артиллерии, наскоро строили укрепления, принимали бой и отходили. 22 июня был сдан город Львов, на этом завершилась Горлицкая операция, успешно проведённая германским командованием. В этих боях погибли или получили ранения многие офицеры батальона, в котором служил Мясковский, и он вынужден был принять командование ротой. 3 июля композитор писал сестре Ев-

гении: «Должен сообщить вам вещь, которая может отразиться несколько невыгодно на моём ближайшем житье-бытье. Дело в том, что командующего нашего Тотлебена на этих днях довольно сильно контузило... Все заместители его люди неопытные и, естественно, в делах ратных боязливые. Следствие – моя командировка в Питер – едва ли скоро разрешимая проблема» [7, 1].

В июле Германия ударной группой сразу трёх армий начала атаки со всех сторон, стремясь захватить Русскую армию в кольцо. 4 августа пришлось оставить Варшаву. 20 августа была сдана крепость Новогеоргиевск, в которой родился Мясковский. Спустя два дня русские войска оставили Осовец – вторую по значению крепость в Польше. Уклоняясь от окружения, русская армия отходила на Люблин. К 30 августа она вышла на линию Гродно – Свислочь – Пружаны – верховья Ясельды. Таким образом, в течение лета 1915 года, отступив с территории австрийской Галиции, русская армия потеряла Польшу. А в результате Виленской операции, начавшейся 22 августа, к началу октября Россия потеряла и Литву. Большое отступление стало тяжёлым моральным потрясением, атмосфера отчаяния и упадка душевных сил охватила русскую армию.

Ко 2 октября русские войска выровнялись и прочно заняли фронт от Балтийского моря до румынской границы. Бои приняли местный характер. Рота, которую возглавил Мясковский, строила тыловые позиции в 30 верстах от Двинска.

В конце октября, наконец, решил его перевод в тыл – в батальон прибыл заместитель Мясковскому, и 4 ноября он уже ехал к новому месту службы в Ревель (ныне Таллин) на строительство Морской крепости Петра Великого. А 1 января 1916 года его назначили командиром роты крепостного батальона, с переводом в морское ведомство. Больше непосредственного участия в боевых действиях Мясковский не принимал.



Почтовая карточка. Петроград, Ревель.
26 июня 1917 (РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Д. 74.
Л. 7 об.)

В ноябре 1917 года Мясковский начал хлопотать об отставке – здоровье его было серьёзно подорвано контузией. Это проявлялось, кроме прочего, в остром малокровии и излишней нервности. 10 декабря 1917 года его перевели в Петроград на должность младшего офицера для поручений в Морской генеральный штаб. Несмотря на зависимость и помеху всецело отдать любимому делу – сочинению музыки, Мясковский продолжал служить, поддерживая семьи сестёр, оказавшихся под угрозой голодной смерти. А в конце 1918 года он вместе с Военно-морским генеральным штабом перебрался в Москву.

С московской творческой интеллигенцией Мясковский был тесно связан ещё с довоенных времён. Именно в Москве впервые прозвучали и тепло были приняты его симфонические произведения: «Молчание» (1911), Вторая симфония (1912), Первая симфония (1914), Третья симфония (1915). Дружеские и профессиональные отношения поддерживал Мясковский с редактором журнала «Музыка» Держановским, дирижёрами К. К. Сараджевым и Юрасовским. Несложно оказалось возобновить прежние знакомства и завести новые. Например, с одним из организаторов Государственного музыкального издательства, профессором Московской консерватории П. А. Ламмом. Демобилизовался с военной службы Мясковский только в 1921 году, за-

няв должности заместителя заведующего Музыкальным отделом Наркомпроса РСФСР, а также профессора Московской консерватории по классу композиции.

Таким образом, действительная служба композитора продлилась семь лет, из которых полтора года – на фронте. Выписка из Послужного списка свидетельствует о героизме и мужестве композитора, проявленных в боевых условиях: «Был на фронте: под крепостью Перемышль, в Галиции, в Польше на Северо-Западном фронте и в морской крепости Ревель – Ордена за боевые заслуги: Анна 4 степени, Анна 2 степени с мечами, Станислав 2 и 3 степени с мечами и бантами» [2, 104].

Но храбрый офицер, отлично знающий и исполняющий своё дело, завоевавший уважение и доверие солдат, – он ненавидел войну, предпочитая служить Отечеству своим искусством. Под ожесточёнными обстрелами, падая от усталости, выходя из себя от бестолковых бессмысленных приказов командования, мучаясь невыносимостью быта, он переживал только о невозможности слушать и сочинять музыку. Об этом – каждое его письмо. «...Когда будете в Питере, пришлите мне программы новых Зилотьевских и Кусевицких концертов – интересно, как у них там обернётся... Сообщайте мне о Ваших делах и о всем, что делается в музыке», – из письма к Прокофьеву 17 августа 1914 года [5, 120]. «Удастся ли достать инструмент...», «...Обмозговать „Идиота“?», «...Сегодня во сне слышал всю первую часть Четвёртой симфонии... проснулся и... всё забыл. Если бы вспомнить! – нечто для меня совершенно новое!», «...Без музыки в конец ошалел. Надо чем-нибудь помочь моему несчастью. Не пришлётё ли мне партитуру квартета Рославца... или что-нибудь хорошее оркестровое русское», – из писем к Держановскому [2, 92, 94, 105].

Какое-то время с прежней жизнью связывало композитора сотрудничество с журналом «Музыка». До конца ноября 1914 года (пока он не попал под огонь артиллерии

Перемышля) достаточно регулярно выходили заметки Мясковского: о Первом концерте Прокофьева и цикле пьес для детей «Моя матушка-Гусыня» М. Равеля (№ 194); симфонической сюите «Весна» К. Дебюсси (№ 195); трёх сочинениях для пения и фортепиано Н. А. Рославца (№ 197); Венской рапсодии Ф. Шмитта и «Охоте короля Артура» Дж. Гай-Ропарца (№ 199). Кроме того, Мясковский сумел подготовить тематический разбор «Аластора» к исполнению в концертах Кусевицкого (№ 194) и Третьей симфонии к исполнению под управлением Купера (№ 210).

В то время как композитор изнывал на фронте, оторванный от привычных занятий, друзей и рояля, в обществе рос интерес к его творчеству. В какой-то мере его подогревали патриотические настроения публики первых лет войны. Произведения Мясковского были поставлены в абонементные концерты, их представляли лучшие музыканты в первоклассных концертных залах. А самое главное – руководили исполнениями те самые маститые дирижёры, внимания которых Мясковский так долго и так безуспешно добивался, посылая им на просмотр свои партитуры и получая обидные отказы.

Приведём хронику исполнения произведений Мясковского в годы войны.

5 ноября 1914 года во Втором симфоническом концерте под управлением С. А. Кусевицкого впервые в Москве была исполнена симфоническая поэма «Аластор». 12 ноября дирижёр представил эту программу публике в Петрограде.

14 февраля 1915 года в Седьмом симфоническом собрании РМО под управлением Э. А. Купера впервые в Москве прозвучала Третья симфония.

6 апреля 1915 года в Девятом симфоническом концерте под управлением Г. И. Варлиха были впервые в Петрограде представлены симфоническая сказка «Молчание» по Э. По и Вторая симфония, и в этот же день ученицы профессора Петроградской кон-

серватории Н. А. Ирецкой пели на выпускном экзамене в консерватории романсы Мясковского.

12 декабря 1915 года в Петрограде, в концерте Четвёртого симфонического собрания ИРМО под управлением дирижёра Н. А. Малько было ещё раз исполнено «Молчание».

12 февраля 1916 года в Москве, в первом отделении концерта Общества «Свободной эстетики» прозвучали романсы Мясковского в исполнении О. Н. Бутомо-Названовой, которой аккомпанировал В. Г. Каратыгин.

4 марта 1916 года в Москве, на Вечере русского романса Н. Г. Райского и Е. В. Богословского исполнялись и два романса Мясковского – «Сонет» и «Противоречия».

14 июня 1916 года под управлением А. П. Асланова в Павловске впервые в Петрограде прозвучала Третья симфония композитора.

14 декабря 1916 года в Третьем абонементном концерте «Музыкального современника» были исполнены камерные произведения Мясковского: Соната для фортепиано № 2 Б. Захаровым (впервые); Соната № 1 для виолончели с фортепиано Е. В. Вольф-Израэлем и Захаровым; романсы на слова З. Гиппиус («Закливание», «Кровь», «Внезапно», «Так ли?») пела О. А. Слободская в сопровождении М. А. Бихтера.

В июле 1917 года в Павловске впервые прозвучала Симфонietta A-dur op. 10 под управлением Н. Малько.

На исполнения произведений Мясковского откликались ведущие музыкальные обозреватели: В. В. Держановский, Г. П. Прокофьев, Н. П. Малков, А. В. Оссовский, В. Г. Каратыгин, Ю. Д. Энгель, Б. Д. Тюнеев. Две большие аналитические статьи Игоря Глебова (Б. В. Асафьева), посвящённые Мясковскому, опубликовал журнал «Музыка»: «„Аластор“ Мясковского» (№ 198, 22 ноября 1914 года) и «О творческом пути Н. Мясковского» (№ 219, 18 апреля 1915 года).

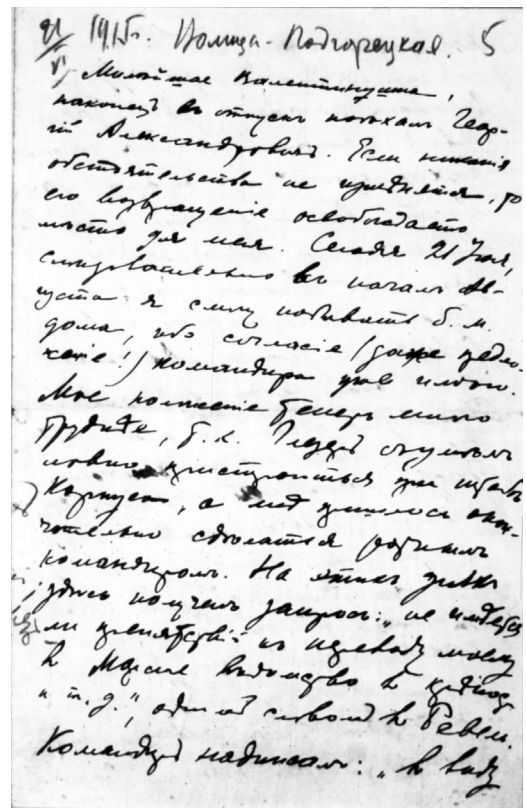
Живой интерес проявило к Мясковскому и нотное издательство П. И. Юргенсона. Одно за другим вышли из печати его сочинения: «Из З. Н. Гиппиус», Две пьесы для пения и фортепиано, Соната D-dur для виолончели и фортепиано; Соната № 1 d-moll для фортепиано и Соната № 2 fis-moll для фортепиано.

Разбору Первой фортепианной сонаты посвятил заметку С. Прокофьев («Музыка» № 210, 14 февраля 1915 года). Анализ Второй фортепианной сонаты опубликовал Каратыгин во Второй книге «Музыкального современника», вышедшего в октябре 1916 года.

В декабре 1915 года, вырвавшись на несколько дней из Ревеля в Петроград, Мясковский смог впервые после долгого перерыва услышать исполнение своего произведения. «Молчание» прозвучало под управлением Малько. Этого оказалось достаточно для возвращения к творческим поискам. 31 января 1916 года он писал Держановскому: «Не пришлёт ли мне каким-нибудь осторожным образом... партитуру Симфонии и Первой симфонии: я хочу их мельком просмотреть, ибо теперь чую там много ерунды» [2, 118]. Оставалась служба, по-прежнему занимавшая практически всё время, но над его головой, по крайней мере, не рвались снаряды, и можно было заняться любимым делом. Музыкальные темы, записанные в Галиции по настойчивой просьбе Держановского, понемногу прорастали в концепцию новой симфонии. А Третья симфония, после внесённых правок, прозвучала под управлением Асланова в Павловске значительно лучше, в чём Мясковский смог лично убедиться, исхлопотав несколько дней отпуска.

И уж когда в мае 1917 года в его распоряжении оказался рояль, Мясковский возвратился, наконец, к сочинению: «Сейчас я переживаю очень тоскливое время – жажды работы и невозможности ничего сделать настоящего... Я люблю муки твор-

чества, а не ногодрыгание. А для мук, увы, нет вовсе времени. С мрачным отчаянием начинаю смотреть и в будущее. Конца... не вижу, а хочу его... завтра», – писал он Асафьеву 15 августа 1917 года из Ревеля [2, 207]. Несмотря на это композитор полон новыми идеями, размышлениями и планами: «Хочу читать Монтеня „Опыты“, но не знаю, где достать по-русски. Хочу прочесть „Вильгельма Мейстера“ и „Вертера“ Гёте, хочу просмотреть сборник „Скифы“» [2, 207]. «...Не у вас ли „Баратынские“?... Я хочу над ними подумать» [2, 208]. «Валентинushка, если тебе не трудно, зайди к Юргенсону и купи: Метнер – соната (ор. 30) и Рахманинов – etudes tableaux (ор. 39) – всё. Стоить это будет около 11 рублей. Пришли мне», – из письма к сестре В. Я. Меньшиковой [6, 7].



Письмо Мясковского к своей сестре
В. Я. Меньшиковой от 21 июня 1915 года
(РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Д. 74. Л. 5)

Таким образом, Первая мировая война действительно стала крупным рубежом в жизни Мясковского. Явившаяся безусловным бедствием для миллионов людей, она неожиданно благотворно сказалась на судьбе композитора. Его произведения исполнялись на лучших концертных площадках страны и стали известны широкому кругу слушателей. Интерес к его творчеству, а также и к персоне подогревали многочисленные вполне благожелательные статьи в прессе. Насильно оторванный от сочинительства военными буднями, Мясковский смог взглянуть со стороны на путь, которым двигался до этих пор, осознать, сделать выводы, подвести итоги и наметить новое направление. Б. Л. Яворский считал войну «настоящим благодеянием» для Мясковского и надеялся, что благодаря ей он «откроется» [3, 108]. Точным проницательным взглядом Яворский разгадал всю глубину трагедии, скрывающейся под маской напускной иронии и самообладания. Он понял, что только внешняя, окружающая трагедия действительности поможет Мясковскому осуществить выход из замкнутости внутри себя, за границы своей личности и почувствовать свою сопричастность к народной жизни. Так и случилось. «Война сильно обогатила запас моих внутренних и внешних впечатлений и вместе с тем почему-то повлияла на не-

которое просветление моих музыкальных мыслей», – признавал позднее сам композитор в своих «Автобиографических заметках» [4, 14].

Война не только не усугубила трагедийного мировосприятия композитора, отражённого в его довоенном творчестве и обусловленного личным миропереживанием, историей раннего периода жизни, а наоборот, вернула его иным, способствовала его выходу в «открытое пространство» объективного внешнего мира. И если раньше композитор неоднократно признавался в письмах в своём стремлении к одиночеству, считая высшим наслаждением «безлюдье и глушь» [2, 44], то пережитая трагедия Первой мировой войны и последовавшие за ней революционные события, ужасы гражданской войны и красного террора заставили Мясковского изменить свои взгляды: «Я раньше думал, что достаточно иметь друзей мёртвых – собой оживляемых (книги, ноты), теперь убеждаюсь, что нужно ещё и просто живых во всех смыслах» [2, 144].

Под градом пуль и шквалом артиллерийского огня судьба хранила Мясковского для яркого творческого пути выдающегося композитора и выполнения благородной миссии Учителя, создателя своей школы, в которой воспитались несколько поколений отечественных композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В., Мясковский Н. Я. Переписка. 1906–1945 годы / публ., текстол. подгот. и науч. коммент. Е. С. Власовой. Москва : Композитор, 2020. 560 с.
2. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. Москва : Совет. композитор, 1989. 366 с.
3. Мясковский Н. Я. Собрание материалов. В 2 т. Т. 1 / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. Москва : Музыка, 1964. 393 с., 8 л. ил.
4. Мясковский Н. Я. Собрание материалов. В 2 т. Т. 2 / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. Москва : Музыка, 1964. 612 с., 7 л. ил.
5. Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка. Москва : Совет. композитор, 1977. 597 с., 1 л. портр.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

6. Письма Н. Я. Мясковского к В. Я. Меньшиковой // РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Д. 74. Л. 1–37.
7. Письма Н. Я. Мясковского к Е. Я. Фёдоровской // РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Д. 74. Л. 1–3.

Olga E. Milovanova

College Boarding Center for Arts for Gifted Children of the North, Khanty-Mansiysk, Russia.

E-mail: milol66@yandex.ru

A COMPOSER AT WAR – N. YA. MYASKOVSKY

Abstract. The article considers an important period of the composer's life, that from 1914 to 1918, including the years of military service, which was practically left unnoticed by researchers. Meanwhile, the war became a boundary in Myaskovsky's life, separating the early period of his work, and it rather unexpectedly had a beneficial effect on the internal well-being and further creative activity of the composer. Basing on a comparison of the available historical information about the course of hostilities with Myaskovsky's letters to the relatives and friends, the author makes an attempt to reconstruct the path of the composer-officer along the roads of war. The published letters of the composer were used for the work, as well as some materials from the personal archive of Myaskovsky, stored in the RGALI.

Keywords: N. Ya. Myaskovsky; S. S. Prokofiev; V. V. Derzhanovsky; Silver Age; Music magazine; World War I; the Peremyshl fortress; Revel

For citation: Milovanova O. E. *Kompozitor na voyne – N. Ya. Myaskovskiy* [A composer at war – N. Ya. Myaskovsky], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 89–97. (in Russ.).

REFERENCES

1. Asafyev B. V., Myaskovsky N. Ya. *Perepiska. 1906–1945 gody* [Correspondence. 1906–1945], Moscow, Kompozitor, 2020, 560 p. (in Russ.).
2. Lamm O. P. *Stranitsy tvorcheskoy biografii Myaskovskogo* [Pages of Myaskovsky's creative biography], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1989, 366 p. (in Russ.).
3. Myaskovsky N. Ya. *Sobranie materialov. V 2 t. T. 1* [Collection of materials. In 2 vols. Vol. 1], Moscow, Muzyka, 1964, 393 p. (in Russ.).
4. Myaskovsky N. Ya. *Sobranie materialov. V 2 t. T. 2* [Collection of materials. In 2 vols. Vol. 2], Moscow, Muzyka, 1964, 612 p. (in Russ.).
5. Prokofiev S. S., Myaskovsky N. Ya. *Perepiska* [Correspondence], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1977, 597 p. (in Russ.).
6. *Pis'ma N. Ya. Myaskovskogo k V. Ya. Men'shikovoy* [Letters of N. Ya. Myaskovsky to V. Ya. Menshikova], RGALI, f. 2040, register 1, delo 74, sheets of paper 1–37. (in Russ.).
7. *Pis'ma N. Ya. Myaskovskogo k E. Ya. Fedorovskoy* [Letters of N. Ya. Myaskovsky to E. Ya. Fedorovskaya], RGALI, f. 2040, register 1, delo 74, sheets of paper 1–3. (in Russ.).

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 78.078

Карина Юрьевна Тереханова

Соискатель кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: ktgum@bk.ru

РОССИЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА 100 ЛЕТ НАЗАД: из истории становления системы отечественного музыкального образования в первое десятилетие после Октябрьской революции 1917 года

В статье рассматривается формирование российской музыкальной школы в первое десятилетие после Октябрьской революции 1917 года. Рассматривается процесс становления системы музыкального образования преимущественно в его проекции на детские музыкальные школы. Анализируются труды исследователей советского и постсоветского времени по истории музыкального образования, а также материалы конференций первого послереволюционного десятилетия, проведением которых, как правило, отмечались принципиальные нововведения в музыкальном образовании. На основании этих источников делается вывод, что уже на стадии становления системы отечественного музыкального образования не подлежала сомнению высокая значимость детских музыкальных школ, как начальной ступени и общего, и специального музыкального образования. Структура статьи опирается на хронологию событий описываемого периода.

Ключевые слова: трёхступенная система музыкального образования, детские музыкальные школы, общее и специальное музыкальное образование

Для цитирования: Тереханова К. Ю. Российская музыкальная школа 100 лет назад: из истории становления системы отечественного музыкального образования в первое десятилетие после Октябрьской революции 1917 года // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 98–106.

Более 100 лет назад, когда после революции 1917 года существовавший во второй половине XIX века уклад музыкального образования был разрушен, новая власть с первых же дней принялась за создание системы музыкального образования. Важным участником строительства становились музыкальные школы, которые уже в 1919 году заняли начальное звено многоуровневого музыкального обучения. Од-

нако, школам, как и другим ступеням, ещё предстояло пройти через ряд качественных изменений. Проследим процесс становления системы и формирование начального звена российского музыкального образования.

Из трёх инициатив дореволюционного обучения музыке¹ – частной, общественной и государственной² – именно последней предстояло занять основную позицию

в строительстве системы музыкального образования, так как новая власть взяла курс на тотальное управление важнейшими отраслями государства, к которым относилась и сфера искусства.

Реформа музыкального образования началась с преобразования двух главных музыкально-образовательных учреждений страны – Московской и Петроградской консерваторий. Так, 12 июля 1918 года был издан декрет «О Московской и Петроградской консерваториях», в котором указывалось, что учреждения «переходят в ведение Народного Комиссариата Просвещения на равных со всеми высшими учебными заведениями правах с уничтожением их зависимости от Русского Музыкального Общества». И далее: «Всё имущество и инвентарь этих Консерваторий, необходимые и приспособленные для целей государственного музыкального строительства, объявляются народной государственной собственностью» [7, 11–12].

Как пишет В. И. Адищев, этим документом было зафиксировано три важных положения: во-первых, консерватории становились государственными учреждениями; во-вторых, они рассматривались как участники строительства системы музыкального образования; в-третьих, за консерваториями закрепился статус высших учебных заведений [1, 213], то есть *автономных специальных музыкальных образовательных учреждений*.

Хотя ранее данный статус и был закреплён за консерваториями³, тем не менее, по факту, обе они включали в свою структуру младшие классы и «приготовительное училище», успешно осуществлявшие предпрофессиональную подготовку учащихся.

Параллельно с формированием высшего звена в системе музыкального образования складываются и другие ступени будущей системы – начальная и средняя. Этот процесс начался с открытия новых учебных заведений, а также национализации всех дореволюционных учреждений

страны [6, 357–359], к которым относились и музыкальные. Например, после 1917 года в Петербурге продолжили свою деятельность открытые ранее Музыкальная школа Н. М. Быстрова, Музыкальные классы И. Г. Минтоват-Чижа, Санкт-Петербургская музыкальная школа, Музыкальная школа В. Н. Хитрово, Музыкальная школа Я. М. Ключкина [11]. В Москве после революции под названием «Вторая московская государственная музыкальная школа» продолжало свою деятельность национализированное Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных. Аналогичная история произошла и с Общедоступным музыкальным училищем В. Ю. Зограф-Плаксиной, переименованным в Шестую московскую государственную музыкальную школу⁴ [2, 312].

Всего, по подсчётам советского музыковеда и педагога Е. Ф. Бронфин, к началу 1919/20 учебного года в Петрограде и его окрестностях функционировало двадцать музыкальных школ [4, 101]. Их список приведён в сборнике материалов и документов «Из истории советского музыкального образования» [10, 90–91]. Подобные школы открывались и в других городах. Например, в статье «О задачах общего музыкального образования», музыковед, педагог, общественный деятель Н. Я. Брюсова и её соавтор А. А. Штейнберг зафиксировали, что в Москве в 1919 году было открыто семь школ, а в провинции – двадцать пять [5, 8].

Общей задачей музыкальных школ являлось систематическое приобщение народа (как взрослых, так и детей) к музыкальному искусству. Все заведения отличались по названиям: школы музыкального просвещения, народные консерватории, народные музыкальные школы, народные школы (или курсы) общего музыкального образования. При этом, Е. Ф. Бронфин подчёркивает следующее: «По методическим установкам школы не были однотипны. В одних делали ставку на специальное музыкальное образование (это прибли-

жало их к детским музыкальным школам-семилеткам наших дней), другие были школами массового музыкального просвещения и ставили целью „развитие творческого духа в народной среде“. В последних ориентировались на взрослых учащихся. Но везде преподавание было поставлено серьёзно» [4, 102].

Сказанное Е. Ф. Бронфин подтверждает фрагмент статьи «О том, что сделано»: «Первая школа, первая по времени открытия, служила примером для многих, будучи пионером в деле педагогических концертов, организации ученических вечеров; одной из первых ей пришлось совершить эволюцию в специальную школу I степени. Вторая – полная исканий – объединяет в себе и народную и специальную школы. Третья – расположенная в рабочем районе наиболее народная из всех школ – проявила себя внешкольной работой [...] Пятая с детским садом, носит характер студии. Шестая, с дошкольным отделением, сохранила тот отпечаток специальной школы, какой носила до национализации [...] Десятая – наиболее ярко проявляет интерес к коллективным занятиям по специальным предметам и стремится к осуществлению их на практике [...] Шестнадцатая – имеет определённые признаки настоящей народной школы. Семнадцатая – школа специальная I и II степени» [10, 94–95].

Таким образом, в школах музыкального просвещения складывалась ситуация, при которой каждое учреждение выбирало свой профиль обучения – либо музыкально-просветительский, либо специальный. В свою очередь, этот факт показывал, что, во-первых, складывающаяся система музыкального образования на данном этапе не могла приспособиться к реальной музыкально-образовательной жизни школ. Во-вторых, существовавшие школы было невозможно определённо отнести к начальным или средним учебным заведениям. В-третьих, налицо было активное, но одновременно бессистемное, взаимодей-

ствие общего и специального музыкального образования.

В 1919 году вопрос типизации⁵ становится весьма актуальным. Отмечая разнообразие учебных музыкальных заведений, музыковед П. А. Вульфius писал: «Как учреждения, несущие массам начатки музыкальной грамотности, они имели право на существование, как очаги профессиональной культуры – несомненно нуждались в пояснении, уточнении профиля, во включении в единую продуманную систему» [10, 15]. Решать эту проблему начали в то же время, но рассматривая её в кругу вопросов, связанных с формированием системы музыкального образования в целом.

Так, в октябре 1919 года МУЗО Наркомпроса выпускает «Основное положение о Государственном музыкальном университете» [10, 38–39], которое явилось первой попыткой сформировать многоуровневое музыкальное образование страны⁶.

Государственный музыкальный университет должен был представлять собой сеть музыкальных учреждений общего и специального музыкального образования от начальных до высших, которые подразделялись на три степени. Концепция университета заключалась в следующем: I степень даёт начальный курс специального музыкального образования. Учащиеся этого звена после прохождения курса либо продолжают обучение в школе II степени, либо выбывают из системы музыкального образования; II степень позволяет получить профессиональное образование, она готовит руководителей для школ I и II степени. III степень завершает специальное музыкальное образование.

Государственный музыкальный университет разделялся на шесть факультетов: музыкальной науки и композиции, вокальный, оркестровых инструментов, фортепианный, органнй, общеобразовательный. Первые пять мыслились как классы по специальностям, а шестой являлся музыкально-просветительским, состоящим из

дисциплин по общему музыкальному образованию для студентов других факультетов.

Данный проект на практике оказался неосуществимым, так как это Положение, отличавшееся общей декларативностью, не фиксировало ни чётких целей, ни задач обучения, ни содержания, ни возрастного ценза учащихся. Вместе с тем, исходя из формулировки I ступени Положения, дети, не поступающие на II ступень, расценивались недостойными системы, что не соответствовало задаче начального музыкального образования – воспитания просвещённого любителя музыки. На II ступени делался упор на обучение педагогов и музыкально-просветительских работников, при этом внимание к музыкантам-исполнителям исключалось. Также в Положении не было прописано, к какой ступени принадлежали конкретные образовательные учреждения.

Однако идея музыкального университета с подразделением музыкального образования на начальную, среднюю и высшую ступени с сохранением преемственной связи между ступенями нашла своё воплощение в утвердившейся позже структуре музыкального образования нашей страны: школа–училище–вуз [4, 108].

Но в 1919 году этот процесс ещё находился на стадии развития. Его следующими вехами стали два мероприятия, посвящённые вопросам народного и художественного образования. В декабре 1920 – январе 1921 года состоялось Первое партийное совещание по теме народного образования, на котором были определены задачи профессионализации всех ступеней народного образования⁷. Вместе с тем, в резолюции совещания зафиксирован возрастной ценз учащихся общеобразовательной школы и техникума. В общеобразовательной школе дети обучались с 8 до 15 лет. Курс техникума приходился на 15–19-летних и составлял четыре года. Освоение программы этого звена давало законченное образование квалифицированного специ-

алиста. Хотя совещание и охватывало проблемы народного образования широко, музыкальное здесь не исключалось. Поэтому многое из принятого на совещании было транслировано на систему музыкального образования.

В декабре 1921 года состоялась Первая всероссийская конференция по художественно-профессиональному образованию. К этому времени по приглашению А. В. Луначарского МУЗО Наркомпроса возглавил музыковед, педагог, доктор искусствоведения Б. Л. Яворский⁸. В мае 1921 года на заседании академического сектора МУЗО он выступил с докладом «О принципах построения учебных планов и программ в профессиональной музыкальной школе», основные положения которого отразились в резолюции Первой всероссийской конференции, а также, по словам Л. А. Баренбойма, оказали серьёзное влияние на последующую перестройку музыкального образования [3].

Вместе с тем резолюция конференции зафиксировала цель и задачи музыкального образования. Так, целью художественного образования являлось «создавать кадры специалистов по различным отраслям в области искусства и художественной промышленности» [10, 50]. Задачи состояли в следующем: «...подготавливать научных работников для обслуживания художественных и производственных учреждений Республики; распространять художественные знания и понимание художника среди широких пролетарских и крестьянских масс, интересы которых во всей деятельности художественных школ должны стоять на первом плане» [10, 50].

Вопросы, решаемые на этой конференции, были также связаны с введением Новой экономической политики (нэпа), требовавшей строго финансового контроля во всех областях народного хозяйства. Результатами этой политики стало сокращение сети музыкальных школ, финансируемых государством, введена плата за обучение,

которая, однако, не превышала 40% от числа бесплатных мест [10, 95]. Резолюция конференции учитывала сложившиеся обстоятельства, но тем не менее настойчиво отстаивала границы своих пожеланий, которые, в первую очередь, были связаны с сокращением числа финансируемых школ.

Что касалось типизации учебных заведений, то на конференции этот вопрос поднимался, однако в резолюции лишь ещё раз был продекларирован принцип разделения всех школ на три ступени. Вероятно, какие-либо конкретные решения к тому моменту ещё не были приняты, поэтому в итоговых положениях прописывались рекомендации для осуществления типизации, состав комиссии (выдающиеся музыкальные деятели, преподаватели и учащиеся музыкальных школ) и срок её проведения (в течение полутора месяцев).

Однако в повседневной практике типизация, пусть ещё и не чётко, но уже проявлялась. Так в 1920 и 1921 годах школы с просветительским уклоном стали именоваться народными городскими, а школы с уклоном на специальные предметы – государственными.

1922 год следует рассматривать как начало нового этапа в развитии музыкального образования страны, когда основное внимание с музыкально-просветительского переключилось на профессиональное музыкальное образование. В Петрограде это время связано с активной организацией музыкальных техникумов, образованных из сильных музыкальных школ и реорганизованных высших научно-учебных заведений⁹. В 1918–1920-х годах специалистов-профессионалов средней квалификации готовили различные специальные музыкальные школы, профессиональные курсы или студии.

В это же время некоторые музыкальные школы начали преобразовываться в школы I и II ступени, где учебный план II ступени приравнивался к обучению в техникуме.

Например, в Петрограде Шестая народная школа музыкального просвещения в 1921 году преобразовалась в государственную музыкальную школу I и II ступени, а к 1925 году она уже состояла из трёх звеньев – I ступени и II ступени, которая в свою очередь состояла из двух «концентров»¹⁰, то есть I и II ступени.

Важной вехой в истории музыкальных школ становится появление в первой половине 1920-х годов нового типа музыкальных школ – школ соцвоса¹¹, детских художественных (или только музыкальных) студий, в которых обучение было предназначено *исключительно для детей*. Таким образом, советская музыкальная школа в 1920-х годах встала на путь принципиального отказа от длительной традиции поливозрастного обучения. Музыкальные школы для взрослых были выведены в отдельную ветвь общего музыкального образования.

Все эти изменения к 1925 и 1926 годам позволили предпринять ещё одну попытку упорядочить типы музыкальных школ и создать стройную систему музыкального образования. На совещании заведующих ленинградскими музыкальными техникумами и школами, а также на конференции по среднему музыкальному образованию¹² рассматривались вопросы о связи общего музыкального образования детей с предпрофессиональным, отделение детского музыкального обучения от обучения взрослых, разъединение образования любителей и будущих профессионалов средней квалификации, предотвращение параллелизма работы школ и техникумов.

Исходя из доклада деятеля музыкального образования Н. Л. Гродзенской «О музыкальных школах соцвоса», вопрос о связи общего и специального образования детей остался открытым [10, 97]. Что касалось разделения подготовки профессионалов и просвещённых любителей, а также отдельного обучения взрослых и детей, то оно привело к следующей ор-

ганизационной структуре музыкальных учебных заведений, принятой в 1926 году на конференции-курсах в Ленинграде.

Начальное образование существовало в виде двух типов школ.

Первый тип – это школы I ступени исключительно для детей, с четырёхлетним периодом обучения¹³, работающие параллельно трудовой школе. Этот тип школы мог быть как самостоятельным учебным заведением (музыкальная школа I ступени), так и I ступенью музыкального техникума.

Второй тип начального образования – это курсы общего музыкального образования для взрослых с музыкально-просветительскими задачами.

Среднюю ступень профессионального музыкального образования представляли музыкальные техникумы¹⁴, а высшую – консерватории.

Таким образом, к 1927 году сложилась та организационная структура музыкального образования, которая к концу 1930-х годов окончательно сформируется в трёхступенную систему, где музыкальные школы займут начальную ступень музыкального образования.

Подведём итоги. Строительство системы музыкального образования пришлось

на первое десятилетие после октябрьской революции 1917 года. Первая трёхуровневая модель образования была предложена уже в 1919 году. Однако, как показала практика, система требовала существенных изменений, которые прорабатывались на совещаниях и конференциях 1920–1921-го и 1925–1926-го годов. И к 1927 году система приобрела очертания, которые в дальнейшем лишь уточнялись. Также успешному развитию системы музыкального образования способствовали уход от совместного обучения взрослых и детей на начальной ступени образования и переориентирование музыкально-образовательного процесса с массово-просветительского на специальный.

Как видим, формирование детской музыкальной школы проходило в едином потоке развития всей системы музыкального образования советского государства. В течение десятилетия, полного грандиозных перемен, школа успешно обеспечивала потребности и общего, и специального музыкального образования, тем самым доказав свою состоятельность как начального музыкально-образовательного центра и необходимого компонента в системе музыкального образования в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом подробнее: [14].

² Законодательно государственная инициатива музыкального образования оформляется с появлением главного органа управления культурой – Народного комиссариата по просвещению (Наркомпрос), в функции которого вошло решение вопросов, связанных с народным образованием. В июне 1918 года при Наркомпросе сформировался специальный Музыкальный отдел (МУЗО). Задача МУЗО заключалась в организации, регулировании и управлении музыкальной жизнью страны. Его деятельность была направлена на реализацию культурной политики по ликвидации музыкальной безграмотности и массовое музыкальное образование. По структуре МУЗО разделялось на подотделы общего и специального музыкального образования.

³ Например, в уставе Петроградской консерватории от 28 ноября 1878 (§ 1) указано: «Консерватории суть высшие специальные музыкально-учебные учреждения, имеющие целью образовывать оркестровых исполнителей, виртуозов на инструментах, концертных певцов, драматических и оперных артистов, капельмейстеров, композиторов и учителей музыкантов» [9, 45].

⁴ Ныне это Академический музыкальный колледж при Московской консерватории им. П. И. Чайковского.

⁵ «Разделение учреждений по уровням предоставляемого образования» [13, 34].

⁶ Составителями Положения являлись выдающиеся музыкальные деятели Петрограда и Москвы. В состав Петроградской комиссии входили: А. И. Зилоти, А. К. Глазунов, М. Н. Барина, И. С. Михельсон-Миклашевская, Л. В. Николаев, В. М. Беляев, С. С. Митусов, Б. В. Асафьев, А. П. Ваулим, В. Г. Каратыгин, А. В. Преображенский, А. К. Коутс, Г. Г. Фительберг, Я. Я. Гандшин, Ф. М. Бронфин, М. М. Миклашевский (Петрогр. правда. 1919, 3 марта).

⁷ См. об этом подробнее: [8, 347–356].

⁸ Ранее, с 1918 по 1920 год, эту должность занимал композитор Артур Лурье.

⁹ См. об этом подробнее: [10, 139].

¹⁰ Концентр – ступень обучения, связанная с предыдущей содержанием, но отличающаяся повышенной сложностью.

¹¹ Соцвос (сокр. от «социальное воспитание») – государственная программа ликвидации безграмотности населения в Советской России. Декретом Совнаркома РСФСР «О ликвидации безграмотности в РСФСР» от 26 декабря 1919 года в законодательном порядке население России в возрасте от 8 до 50 лет обязано было обучиться грамоте. См. об этом подробнее: [12]. В широком смысле слова система соцвоса преследовала цель всеобщего обучения населения основам политической, экономической, культурной грамотности, в том числе и грамотности музыкальной.

¹² Участниками, обсуждавшими проблемы музыкального образования, были выдающиеся деятели музыкальной культуры: композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог, общественный деятель, публицист Б. В. Асафьев, музыковед, композитор и педагог А. К. Буцкой, музыковед, виолончелист и педагог С. Л. Гинзбург, деятель в области музыкального образования и воспитания Н. Л. Гродзенская, музыкант, скрипач и музыкальный педагог В. А. Заветновский, музыкальный критик и композитор В. Г. Каратыгин, музыкант, дирижёр и музыкальный педагог И. В. Немцев, композитор, педагог, музыковед и фольклорист П. Б. Рязанов, музыковед, доктор искусствоведения, педагог и композитор Ю. Н. Тюлин и др.

¹³ С 1933 года преобразованы в семилетние музыкальные школы, чтобы приравнять период обучения с общеобразовательной школой.

¹⁴ В 30-е годы XX века переименованы в училища.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адищев В. И. «...Передаются в ведение Наркомпроса...»: к столетию «Декрета о Московской и Петроградской консерваториях» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. Екатеринбург, 2019. № 17. С. 212–216.

2. Аракелова А. О. Профессиональное музыкальное образование в период становления (1918–1930-е годы) // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 2. С. 312–315.

3. Баренбойм Л. А. Музыкальное образование // Belcanto.ru. URL: <https://www.belcanto.ru/musobr.html> (дата обращения: 16.04.2022).

4. Бронфин Е. Ф. Музыкальное воспитание и образование: гл. 4 // Бронфин Е. Ф. Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия (1917–1922). Ленинград : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1984. С. 97–119.

5. Брюсова Н. Я., Штейнберг А. А. О задачах общего музыкального образования // Художественная жизнь. 1919. № 2. С. 8–15.

6. Декреты Советской власти. Т. 2. 17 марта–10 июля 1918 г. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1959. 699 с.

7. Декреты Советской власти. Т. 3. 11 июля–9 ноября 1918 г. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1964. 676 с.

8. Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения: вопросы народного просвещения в основных директивах съездов, конференций, совещаний Центрального комитета и Центральной контрольной комиссии ВКП(б) / Ин-т планирования и организации народ. образования ; сост. А. Я. Подземский ; ред.: И. Д. Давыдов, И. Г. Клабуновский. 3-е изд., пересм. и доп. Москва ; Ленинград : Наркомпрос РСФСР, Учпедгиз, 1931. 496 с.

9. Из истории Ленинградской консерватории : Материалы и документы, 1862–1917 / сост.: А. Л. Биркенгоф, С. М. Вильскер, П. А. Вульфийс, Г. Р. Фрейндлинг ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1964. 328 с.

10. Из истории советского музыкального образования : сб. материалов и док. / сост. и редкол. Л. А. Баренбойм, С. М. Вильскер, П. А. Вульфius (отв. ред.), С. Л. Гинзбург, Е. М. Орлова, С. Я. Требелева. Ленинград : Музыка, 1969. 306 с.
11. Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные организации в Петербурге 1801–1917 : энцикл. Санкт-Петербург : Петровский фонд, 1999. 368 с.
12. Труды Пятого Всероссийского съезда заведующих отделами народного образования 27 мая – 2 июня 1926 г. Административно-организационное управление Н.К.П., 1926. 325 с.
13. Шестакова О. В. Истоки и предпосылки возникновения отечественных средних специальных музыкальных школ для одарённых детей // Специальные музыкальные школы для одарённых детей: история, современность, перспективы : материалы Всерос. с междунар. участием науч. конф. восьмой сессии Науч. совета по проблемам истории музыкального образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. Москва, 2022. С. 30–41.
14. Polotskaya E., Yegorova K. Musical and Educational Initiatives in Russia in the 2nd Half of the XIX – Early XX Centuries // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-20/125944309> (дата обращения: 06.04.2022).

Karina Yu. Terekhanova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Russia. E-mail: ktgum@bk.ru

**RUSSIAN MUSIC SCHOOL 100 YEARS AGO:
from the history of the formation of the system of domestic music education
in the first decade after the October Revolution of 1917**

Abstract. The article deals with the formation of the Russian music school in the first decade after the October Revolution of 1917. The process of formation of the system of music education is considered mainly in its projection on children's music schools. The works of researchers of the Soviet and post-Soviet times on the history of music education are analyzed, as well as materials of conferences of the first post-revolutionary decade, which, as a rule, marked fundamental innovations in music education. Based on these sources, it is concluded that already at the stage of formation of the system of domestic musical education, there was no doubt about the high importance of children's music schools as the initial stage of both general and special musical education. The structure of the article is based on the chronological events of the described period.

Keywords: three-stage system of music education; children's music schools; general and special music education

For citation: Terekhanova K. Yu. Rossiyskaya muzykal'naya shkola 100 let nazad: iz istorii stanovleniya sistemy otechestvennogo muzykal'nogo obrazovaniya v pervoe desyatiletie posle Oktyabr'skoy revolyutsii 1917 goda [Russian Music School 100 years ago: from the history of the formation of the system of domestic music education in the first decade after the October Revolution of 1917], *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 98–106. (in Russ.).

REFERENCES

1. Adishchev V. I. «...Peredayutsya v vedenie Narkomprosa...»: k stoletiyu «Dekreta o Moskovskoy i Petrogradskoy konservatoriyakh» [“...Are given to Narkompros...”: To the 100th anniversary of “The Decree on Moscow and

Petrograd conservatoires”], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, Yekaterinburg, 2019, no. 17, pp. 212–216. (in Russ.).

2. Arakelova A. O. *Professional'noe muzykal'noe obrazovanie v period stanovleniya (1918–1930-e gody)* [Formative professional musical education (1918–1930s)], *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2012, no. 2, pp. 312–315. (in Russ.).

3. Barenboym L. A. *Muzykal'noe obrazovanie* [Musical education], *Belcanto.ru*, available at: <https://www.belcanto.ru/musobr.html> (accessed April 16, 2022). (in Russ.).

4. Bronfin E. F. *Muzykal'noe vospitanie i obrazovanie: gl. 4* [Musical education and education, chap. 4], *Bronfin E. F. Muzykal'naya kul'tura Petrograda pervogo poslerevol'yutsionnogo pyatiletiya (1917–1922)*, Leningrad, Sovetskiy kompozitor, Leningradskoe otdelenie, 1984, pp. 97–119. (in Russ.).

5. Bryusova N. Ya., Shteynberg A. A. *O zadachakh obshchego muzykal'nogo obrazovaniya* [On the tasks of general music education], *Khudozhestvennaya zhizn'*, 1919, no. 2, pp. 8–15. (in Russ.).

6. *Dekrety Sovetskoy vlasti. T. 2. 17 marta – 10 iyulya 1918 g.* [Decrees of the Soviet power. Vol. 2], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1959, 699 p. (in Russ.).

7. *Dekrety Sovetskoy vlasti. T. 3. 11 iyulya – 9 noyabrya 1918 g.* [Decrees of the Soviet power. Vol. 3], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1964, 676 p. (in Russ.).

8. Podzemsky A. Ya. (comp.), Davydov I. D., Klabunovskiy I. G. (eds.) *Direktivy VKP(b) po voprosam prosveshcheniya: voprosy narodnogo prosveshcheniya v osnovnykh direktivakh s'ezdov, konferentsiy, soveshchaniy Tsentral'nogo komiteta i Tsentral'noy kontrol'noy komissii VKP(b)* [Directives of the AUCP(b) on education: issues of public education in the main directives of congresses, conferences, meetings of the Central Committee and the Central Control Commission of the AUCP(b)], 3rd ed., rev. and augm., Moscow, Leningrad, Narkompros RSFSR, Uchpedgiz, 1931, 496 p. (in Russ.).

9. Birkengof A. L., Vilsker S. M., Vul'fius P. A., Freyndling G. R. (comp.) *Iz istorii Leningradskoy konservatorii: Materialy i dokumenty, 1862–1917* [From the History of the Leningrad Conservatory], Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1964, 328 p. (in Russ.).

10. Vul'fius P. A. (gen. ed.) *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovaniya: sb. materialov i dok.* [From the history of Soviet musical education: Collection of materials and documents], Leningrad, Muzyka, 1969, 306 p. (in Russ.).

11. Petrovskaya I. F. *Muzykal'noe obrazovanie i muzykal'nye organizatsii v Peterburge 1801–1917: entsiklopediya* [«Musical education and musical organizations of St. Petersburg 1801–1917»: encyclopedia], St. Petersburg, Petrovskiy fond, 1999, 368 p. (in Russ.).

12. *Trudy Pyatogo Vserossiyskogo s'ezda zaveduyushchikh otdelami narodnogo obrazovaniya 27 maya – 2 iyunya 1926 g. Administrativno-organizatsionnoe upravlenie N.K.P.* [Proceedings of the Fifth All-Russian Congress of Heads of Departments of Public Education May 27–June 2, 1926 Administrative and organizational management N.K.P.], 1926, 325 p. (in Russ.).

13. Shestakova O. V. *Istoki i predposylki vozniknoveniya otechestvennykh srednikh spetsial'nykh muzykal'nykh shkol dlya odarenykh detey* [Origins and prerequisites for the emergence of domestic secondary special music schools for gifted children], V. I. Adishchev, K. V. Zenkin (eds.-comp.) *Spetsial'nye muzykal'nye shkoly dlya odarenykh detey: istoriya, sovremennost', perspektivy: materialy Vseros. s mezhdunar. uchastiem nauch. konf. vos'moy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya*, Moscow, 2022, pp. 30–41. (in Russ.).

14. Polotskaya E., Yegorova K. Musical and Educational Initiatives in Russia in the 2nd Half of the XIX – Early XX Centuries, *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, available at: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-20/125944309> (accessed April 06, 2022).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 30

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

Выпускающий редактор *Л. А. Серебрякова*
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 30.09.2022 г. Дата выхода в свет 28.10.2022 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,71. Уч.-изд. л. 7,06
Тираж 100 экз. Заказ № 16249

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