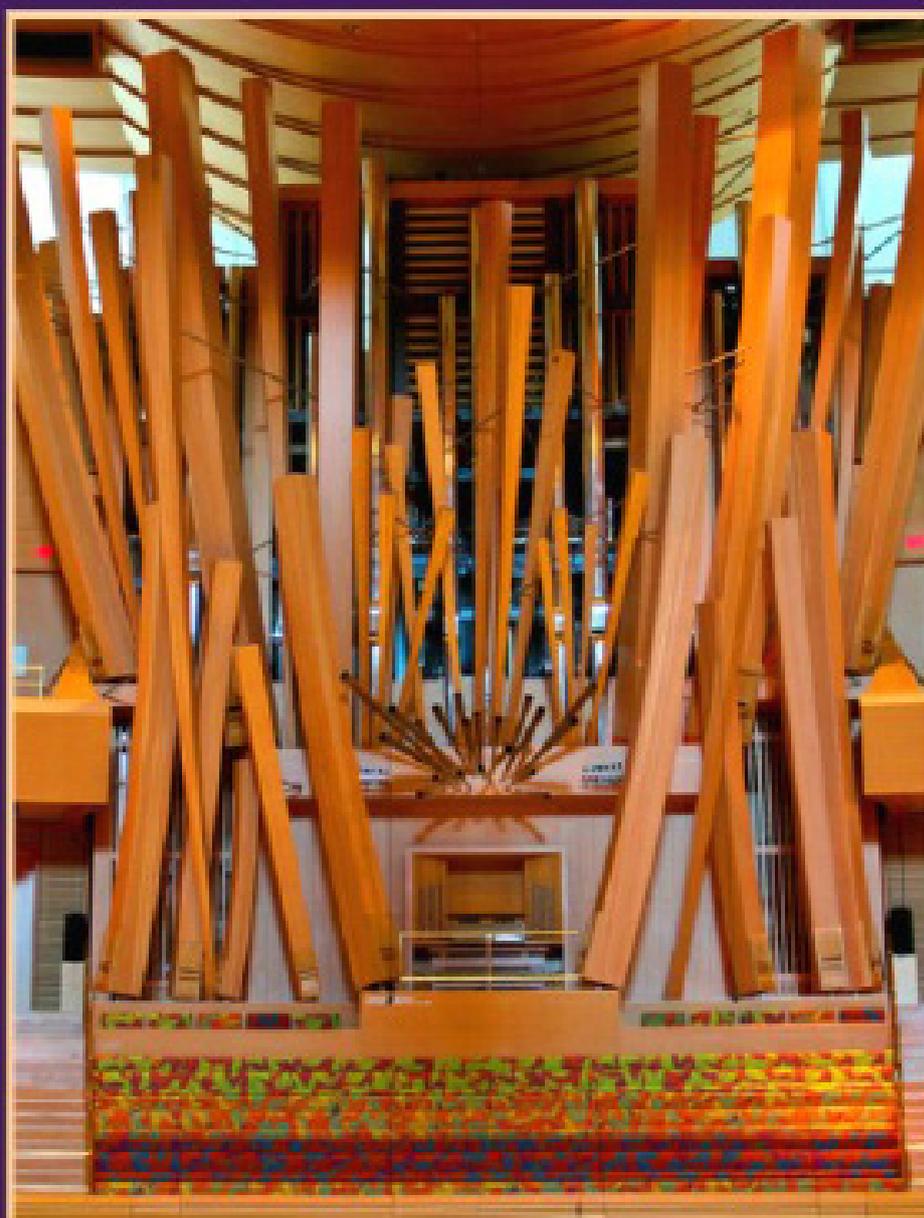


eISSN 2587-9731

Современные проблемы МУЗЫКОЗНАНИЯ



Contemporary Musicology
2023/4

eISSN 2587-9731

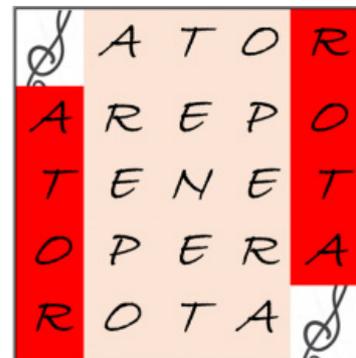


Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2023/4



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4>

eISSN 2587-9731

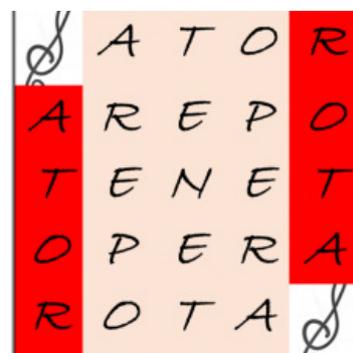


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ



2023/4



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4>



Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject category of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics (COPE)*.

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission (VAK)*, in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (D.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTS* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU*.

The journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications*.

Certificate of Registration: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: Gnesin Russian Academy of Music.

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers (ASEP)* and the *Publishers' International Linking Association (PILA)*.

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process

Authors retain copyright and grant Contemporary Musicology right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**



Crossref





Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE (Committee on Publication Ethics)*.

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Российская академия музыки имени Гнесиных**».

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association (PILA)*.

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru



ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки
Российской Федерации

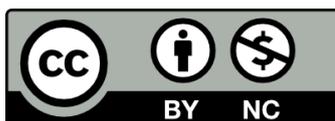


Crossref

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU



АНРИ
Ассоциация научных
редакторов и издателей



РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index

EDITOR-IN-CHIEF

IRINA P. SUSIDKO, DR.SCI. (ART STUDIES), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow,
Russian Federation



EDITORIAL BOARD

LEVON O. HAKOBIAN

Dr.Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

MIKHAIL L. ANDREEV

Dr.Sci. (Philology), Academician of the Russian Academy of Sciences, Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russian Federation

LORENZO GENNARO BIANCONI

PhD, Emeritus Professor, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

VERA B. VAL'KOVA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ANDREAS WEHRMEYER

Dr.Sci. (Art Studies), Sudetendeutsches Musikinstitut, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, Regensburg, Germany

LARISA L. GERVER

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

PETR N. GORDEEV

Dr.Sci. (History), Herzen University, Saint-Petersburg, Russian Federation

ZIVAR M. GUSEINOVA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russian Federation

NATALIA S. GULYANITSKAYA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ANDREI V. DENISOV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russian Federation

VADIM R. DULAT-ALEEV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russian Federation

EKATERINA N. DULOVA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Belarusian State Academy of Music, Bolshoi Theatre of Belarus, Minsk, Belarus

LARISSA V. KIRILLINA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

DINA K. KIRNARSKAYA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

SVETLANA V. LAVROVA

Dr.Sci. (Art Studies), Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russian Federation

GIUSEPPINA LA FACE

PhD, Alma Mater Professor, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

INNA NARODITSKAYA

PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois USA

TATIANA I. NAUMENKO

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ALEXEI A. PANOV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

ALEKSANDR S. RYZHINSKII

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

TATIANA B. SIDNEVA

Dr.Sci. (Cultural Studies), Full Professor, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russian Federation

ILDAR D. KHANNANOV

PhD, Associate Professor, Music Theory, Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, MD, USA

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

PHILIP EWELL

PhD, Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, New York, USA

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор
(РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян
доктор искусствоведения (ГИИ, Москва, Россия)
Михаил Леонидович Андреев
доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, Москва, Россия)
Лоренцо Дженнаро Бьянкони
PhD, почетный профессор, адъюнкт профессор (Болонский университет, Болонья, Италия)
Вера Борисовна Валькова
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Андреас Вермайер
доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, Регенсбург, Германия)
Лариса Львовна Гервер
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Пётр Николаевич Гордеев
доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия)
Зивар Махмудовна Гусейнова
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия)
Наталья Сергеевна Гуляницкая
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Андрей Владимирович Денисов
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия)
Вадим Робертович Дулат-Алеев,
доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия)
Екатерина Николаевна Дулова
доктор искусствоведения, профессор (Белорусская государственная академия музыки, Большой театр Беларуси, Минск, Беларусь)
Лариса Валентиновна Кириллина
доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, Москва, Россия)
Дина Константиновна Кирнарская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Светлана Витальевна Лаврова
доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия)
Джузеппина Ла Фаче
PhD, профессор (Болонский университет, Болонья, Италия)
Инна Народицкая
PhD, профессор (Северо-западный университет, Эванстон, Иллинойс, США)
Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Алексей Анатольевич Панов
профессор, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона
(Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия)
Александр Сергеевич Рыжинский
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Татьяна Борисовна Сиднева
доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия)
Ильдар Дамирович Ханнанов
PhD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США)
Татьяна Владимировна Цареградская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Филип Юэлл
PhD, профессор теории музыки, (Городской университет Нью-Йорка, Нью-Йорк, США)



eISSN 2587-9731

Contemporary Musicology



eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina P. Susidko,
Doctor of Art Studies, Professor

Deputy Chief Editors

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Scientific Editor

Nina V. Pilipenko,
Doctor of Art Studies, Associate Professor

Editor and Translator

Anton A. Rovner,
PhD, Cand.Sci. (Arts)

Editor

Artur A. Mingazhev

Website Administrator

Valery S. Poroshenkov

Correctors

Yana A. Gorelik
Irina I. Starodubtseva

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Сусидко Ирина Петровна —
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент
Порошенков Валерий Сергеевич

Ответственный редактор

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор

Пилипенко Нина Владимировна
доктор искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик

Ровнер Антон Аркадьевич —
PhD, кандидат искусствоведения

Редактор

Мингажев Артур Аскарлович

Администратор веб-сайта

Порошенков Валерий Сергеевич

Корректоры

Горелик Яна Александровна
Стародубцева Ирина Игоревна

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069 г. Москва, ул. Поварская д. 30–36

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:

<https://gnesinsjournal.ru>



I. History of Music in Letters and Documents *История музыки в письмах и документах*

Anton Rubinstein and Grand Duke Konstantin Nikolayevich. Concerning the History of Their Interactions.....9

Антон Рубинштейн и великий князь Константин Николаевич. К истории взаимоотношений (на английском языке)

Grigory A. Moiseev / Григорий Анатольевич Моисеев

Arnold Schönberg's and Alban Berg's Personal Libraries as a Source of Study of Artistic Biographies.....29

Личные библиотеки А. Шёнберга и А. Берга как источник изучения творческой биографии

Yulia S. Veksler / Юлия Сергеевна Векслер

II. Music and Literary Text | Музыка и слово

On the Narrative and Architectonics Applied to Daniil Kharm's Prose.....50

Вопрос о нарративе и архитектонике — применительно к прозе Даниила Хармса

Larisa L. Gerver / Лариса Львовна Гервер

III. Music at the Turn of the 20th and 21st Centuries

Музыкальное творчество рубежа XX-XXI столетий

City Noir by John Adams: a Way to Interpretation.....68

«Сити Нуар» Джона Адамса: опыт интерпретации

Tatiana V. Tsaregradskaya / Татьяна Владимировна Цареградская

IV. Instrumentation and Arrangement

Инструментовка и аранжировка

The Peculiarities of Orchestration in Compositions for Parade Ground Concerts of Wind Bands: The Present-Day State of the Problem.....104

Особенности инструментовки произведений для плац-концерта духового оркестра: современная практика

Andrey A. Nisenbaum / Андрей Анатольевич Нисенбаум

Olga V. Sobakina / Ольга Валерьевна Собакина

Cover illustration:

Organ in Walt Disney Concert Hall (design by F. Gehry, 2004)

Иллюстрация на обложке:

Орган в Концертном зале имени Уолта Диснея (дизайн Ф. Гери, 2004)

*History of Music
in Letters and Documents*

Original article

UDC 78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-009-028>



**Anton Rubinstein and Grand Duke
Konstantin Nikolayevich.
Concerning the History of Their Interactions***

Grigory A. Moiseev

Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation,

gmoiseev@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-2361-7997>



Abstract. The topicality of the research and the academic novelty of the work are stipulated by the fact that for the first time on the basis of unpublished archival documents it presents an overview of the interactions between the august director of the Imperial Russian Musical Society, Grand Duke Konstantin Nikolayevich (1827–1892) and the founder of this largest concert and educational organization, the outstanding Russian musician Anton Rubinstein (1829–1894). Various methods of analysis are made use of in the article, including comparative analysis of source materials and the biographical method. The main material of the research is formed by the Grand Duke's personal diaries. They reflect all of Rubinstein's artistic roles — a prodigy musician, the unsurpassed chamber music player, the prolific composer, the pianist, the conductor, the promoter of Russian

*The article is based on a presentation read at the International Scholarly Conference *Musical Scholarship in the Context of Culture. Musicology and the Challenges of the Informayional Epoch*, which took place at the Gnesin Russian Academy of Music on October 27–30, 2020 with the support of the Russian Foundation for Fundamental Research» (Project No. 20-012-22033).

Translated by Dr. Anton Rovner.

music abroad, the director of the St. Petersburg Conservatory, and the educator. The peculiarity of the interrelationship between Konstantin Nikolayevich and Anton Rubinstein is conditioned by several factors — on the one hand, their belonging to the same generation, and on the other hand, the lengthy time-span of their communication. The article is written in a four-part structure. The first section deals with the phenomenon of composer's protection as a child and the history of the dedication of two of his compositions — the early *Piano Concerto in D minor* (1849) and the *Piano Octet opus 9* (1856). The second section is associated with the musical life and ensemble performance at the imperial court. It demonstrates how from the diary entries it becomes possible for us to restore the chronology of Rubinstein's performances at the imperial and grand-ducal residences, to acquire the perception of his instrumental ensemble partners, his musical repertoire and his audience. The central place of the article is taken up by the section *The Composer and the Pianist*. It contains critical comments made by Grand Duke Konstantin Nikolayevich about various musical works pertaining to different genres (chamber music, operas and symphonies), as well as about visiting seven *Historical Concerts* held in St. Petersburg in January and February 1886. In the final part, an attempt is made to look at Rubinstein, the director of the St. Petersburg Conservatory through the eyes of the august patron of this educational institution.

Keywords: Anton Rubinstein, Grand Duke Konstantin Nikolayevich, Russian Musical Society, St. Petersburg Conservatory, august patronage, Marble Palace

For citation: Moiseev, G. A. (2024). Anton Rubinstein and Grand Duke Konstantin Nikolayevich. Concerning the History of Their Interactions. *Contemporary Musicology*, (4), 9–28. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-009-028>

*История музыки
в письмах и документах*

Научная статья

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-009-028>

**Антон Рубинштейн и великий князь
Константин Николаевич.
К истории взаимоотношений***

Григорий Анатольевич Моисеев

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Российская Федерация
gmoiseev@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-2361-7997>

Аннотация. Актуальность исследования и научная новизна работы определяются тем, что впервые на основе неопубликованных архивных документов предложен обзор взаимоотношений августейшего президента Императорского Русского музыкального общества великого князя Константина Николаевича (1827–1892) и основателя этой крупнейшей концертно-просветительской организации, выдающегося русского музыканта Антона Рубинштейна (1829–1894). В статье используются методы музыкального источниковедения, компаративный анализ источников, биографический метод. Основным материалом послужили личные дневники великого князя. В них отражены все артистические амплуа Рубинштейна — музыканта-вундеркинда, непревзойденного ансамблиста, плодовитого композитора, пианиста, дирижера, пропагандиста русской музыки за рубежом, директора Петербургской консерватории, просветителя. Своеобразие взаимоотношений Константина Николаевича с Антоном Рубинштейном обусловлено несколькими факторами. С одной стороны, их принадлежностью к одному поколению. С другой — долговременностью их общения. Статья имеет четырехчастную структуру. В первом разделе затронуты феномен детского покровительства и история посвящения двух произведений — фортепианного Концерта *d-moll* (1849) и фортепианного

* Статья основана на докладе, прочитанном на Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», состоявшейся в Российской академии музыки имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при поддержке Российского Фонда Фундаментальных Исследований (Проект № 20-012-22033).

Перевод кандидата искусствоведения Антона Ровнера.

Октета ор. 9 (1856). Второй связан с придворным музыкальным бытом и ансамблевым исполнительством. В нем показано, как на основе дневниковых записей можно восстановить хронологию выступлений Рубинштейна в императорских и великокняжеских резиденциях, получить представление о его партнерах по ансамблю, репертуаре и слушательской аудитории. Центральное место занимает раздел «Композитор и пианист». В нем приводятся критические отзывы великого князя Константина Николаевича о произведениях разных жанров (камерно-инструментальных ансамблях, операх, симфониях), а также о посещении семи «Исторических концертов», состоявшихся в Петербурге в январе — феврале 1886 года. В завершающем разделе сделана попытка взглянуть на Рубинштейна — директора Петербургской консерватории глазами августейшего покровителя этого учебного заведения.

Ключевые слова: А. Г. Рубинштейн, великий князь Константин Николаевич, Русское музыкальное общество, Санкт-Петербургская консерватория, августейшее покровительство, Мраморный дворец

Для цитирования: Мусеев Г. А. Антон Рубинштейн и великий князь Константин Николаевич. К истории взаимоотношений // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 9–28. (На англ. яз.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-009-028>

“Konstantin was always interested in music. He was always a clever and intelligent person.”¹ Such a sympathetic characterization was bestowed in his *Autobiographical stories* by the legendary Russian composer, pianist and musical public figure Anton Rubinstein (1829–1894) to his august contemporary, Grand Duke Konstantin Nikolayevich (1827–1892).

“He is an incredible colossus.”² “It is hard to appease such an artist as he is.”³ This is what was written in his diaries about Rubinstein by His Imperial Highness Grand Duke Konstantin — the President of the *Russian Musical Society*⁴ and the patron of the St. Petersburg Conservatory, the founder of which was “the vehement Anton.”

¹ Rubinstein, A. G. (1983) *Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Literary Heritage: in 3 vols]* (L. A. Barenboim, Ed.) (Vol. 1). Muzyka, p. 68. (In Russ.).

² *Gosudarstvennyy arkhiv Rossiyskoy Federatsii (GARF) [State Archive of the Russian Federation]*. F. 722 (Konstantin Nikolayevich, velikiy knyaz') [Konstantin Nikolayevich, grand duke of Russia]. Op. 1, no. 1166. L. 149.

³ GARF. F. 722. Op. 1, no. 120. L. 110 back side.

⁴ The name of this organization had changed several times. It was established as the *Russian Musical Society* (RMS, founded in 1859), and fourteen years later it was transformed into the *Imperial Russian Musical Society* (IRMS, 1873). The initiator of this transformation was Grand Duke Konstantin Nikolayevich.

The theme of “the artist and the government,” set up by the paradigm “the poet and the tsar” (represented by Pushkin and Nicholas I) is one of paramount importance for Russian culture. At the same time, the relations of outstanding Russian musicians with representatives of the imperial family have not become the object of intense analysis up to the present time. The problem-related aspects of this subject matter have been traced by the author of the present article within the framework of the research project “Presidents of the Russian Musical Society (the 19th Century): Materials and Documents.”⁵ At the center of attention was the phenomenon of the august musical patronage, both official and private (see [1; 2; 3]). My recent publication emphasizes, once again, the importance of archival-documental research and the comprehension of this phenomenon “from new methodological positions, since in the historiography of the Soviet period the images of the patrons were construed as indubitably negative [i.e., standing against the figure of the musician], whereas in the texts of prerevolutionary historiographers — just as inevitably idealized.” [3, p. 67] The same work highlights the adherence of some of the modern authors to “apologetic tones, of an officious protrusion of the ‘philanthropy’ of the august persons” to the detriment of objective characterizations. [Ibid.]

This is frequently accompanied by a substitution of historical specificities with abstract discoursing. For example, Natalia Efimova in her work devoted to “the dialogue between the government and the musical community” under the “banner of the reigning imperial house,” [4, p. 154, 156] departs from her declared subject matter to the direction of a “state-oriented accent” in a “salon system of informal relations” and certain “patronizing relations built on idea-based relations,” [Ibid., p. 157] failing to comment her metaphorical formulations. The subject matter of musical patronage has become a sphere of attraction not only for musicologists, but also for culturologists, archivists and historians. The many-sided examination of the subject matter could have been conducive for the appearance of a productive interdisciplinary dialogue. However, this is deterred by a corporation-based insularity and an insufficient competence of the aforementioned specialists in the questions of music history, as a consequence of which the scholarly level of their publications does not stand up to criticism.⁶ Thus, the works of scholar of Scandinavian history Yulia Kudrina about Pyotr Tchaikovsky and Emperor Alexander III err due to their facilitated approach towards the issue and distortion of the facts. Unfortunately, one of its texts (*Vernopoddanny russkogo tsarya. Pyotr*

⁵ Project of the Russian Humanitarian Scholarly Fund No. 09-04-00396a. See <http://socionet.ru/publication.xml?h=spz:citis:infkar:02201260756%20> (accessed 06.12.2023).

⁶ See, for example, the contemporary scholarly edition of the diaries of Grand Duke Konstantin Nikolayevich for 1858–1864, in which the names of the musical public figures are deciphered with mistakes, the names of canonically famous musical compositions (by Mendelssohn, Beethoven, etc.) are omitted (replaced by suspension points), and the titles of operettas by Suppé and Offenbach are ridiculously translated into Russian, etc.: Mironenko, S. V. (Ed.). (2019). *Dnevnik velikogo knjazja Konstantina Nikolaevicha. 1858–1864* [The Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolayevich. 1858–1864]. ROSSPEN. (In Russ.).

Ilyich Tchaikovsky i imperatorskaya vlast' [*The Loyal Subject of the Russian Tsar. Pyotr Ilyich Tchaikovsky and the Imperial Authority*]) was accepted for publication by the journal *Muzykal'naya zhizn'* [*Music Life*] and published in commemoration of the 180th anniversary of the composer's birth. [5]⁷ The other weak point of research works of this type, the concentration of attention on the "top figures" (the emperor and the empress), leads to the result that the other representatives of the Romanov family (the Grand Dukes and grand duchesses) have remained beyond the scope of this research, even though the duties of patronage of musicians was allotted particularly to them, and particularly their interactions with the musicians were characterized by significant durations of time, as well as the abundance of personalized tints and artistic productivity.

The musical public activities of Grand Duke Konstantin Nikolayevich have made their way into the trajectory of scholarly research only in recent times. The familiarization with his personal archive, "musical diary" and correspondence has disclosed new strata of information connected with his undercover patronage extended to a number of musicians and music ensembles. The distinctive qualities of the interactions of Konstantin Nikolayevich with Anton Rubinstein was stipulated by their durable contact: their acquaintance was made during their childhood (in 1841) and continued for around half a century. In the Grand Duke's diaries all of Rubinstein's professional activities were reflected, including that of a musical child prodigy, a young court accompanist of singers, an ingenious pianist-interpreter, a prolific composer and an outstanding pedagogue, educator, promoter of Russian music abroad, conservatory director and administrator. Let us fix our attention on a few chosen subjects.

The Acquaintance. Childhood Patronage (the 1840s)

Most remarkable are the circumstances of Rubinstein's first meeting with Konstantin Nikolayevich, which had an almost random character. It took place at The Hague (on June 27, 1841) at a musical evening organized at the residence of King Willem II, where the main personage was the 11-year-old guest performer from Russia. According to the diary, "the little boy named Rubinstein, who,

⁷ I shall limit myself to two quotations that illustrate the scholarly level of this publication and shall comment them. The first quotation: "While being a tsesarevich, Alexander Alexandrovich assisted the composer materially" [5, p. 96]. The information that Tchaikovsky received material assistance from Alexander Alexandrovich when the latter held the status of heir and tsesarevich has not found any documental substantiation. The only exception is Modest Tchaikovsky's letter from December 2, 1893, but it gives admission to an obvious error (for more details on this, see [2, pp. 500–501]). The second quotation: "Nine sacred [sic!] musical compositions have been written by the composer upon the invitation of the emperor. Among them is the famous *All-Night Vigil* and *Liturgy of St. John Chrysostom*." [5, p. 97] Here a grave fallacy is made: three independent cycles created by the composer in different years have been mixed together: *Liturgy of St. John Chrysostom* opus 41 (1878), *All-Night Vigil* opus 52 (1882), and *Nine Sacred Musical Compositions* Tchs 79–87 (1885). To bring other examples (which are numerous) would be superfluous.

nonetheless, was Russian, played the piano quite well,” performing compositions by Henselt and Liszt’s transcriptions of Schubert’s songs.⁸ The Grand Duke himself (who at that time was 13 years old) turned out to be in Holland participating in a program of swimming studies. Having been drawn by the extraordinary talent of his compatriot, Konstantin expressed the desire to become acquainted with him. “I don’t know, how it was for others, but for me it was, at least, very amusing,” he wrote.⁹ “He was a guest and was very charming with me,” Rubinstein noted.¹⁰

In light of the subsequent biography of Anton Grigoryevich and, in perspective, of the history of Russian music, as well, it would be difficult to underestimate the significance of this meeting: under the impression of it, the Grand Duke prepared the ground for the child prodigy’s concerts at the court in the capital of Russia. The musician emphasized this especially: “In 1843 we returned to St. Petersburg. <...> I played at the Winter Palace. Konstantin Nikolayevich knew me and talked about me to the tsar’s family”.¹¹ It was particularly the Grand Duke who “discovered” Rubinstein for his parents — Emperor Nicholas I and Empress Alexandra Feodorovna, having therefore exerted patronage to him at the childhood stage of his artistic activities. The Grand Duke’s diary does not convey to us in details of their communication in the second half of the 1840s and the early 1850s. But, judging by the preserved financial documents, Rubinstein performed in Konstantin Nikolayevich’s residence in the capital city (the Marble Palace) and received valuable gifts from the Grand Duke’s court bureau.¹²

The initial period of their communication is crowned by a musical dedication: in 1849 the twenty-year-old Rubinstein dedicated his *Piano Concerto in D minor* to His Highness. The title page of the presentational manuscript bears the inscription in French: “Concerto pour le piano avec accompagnement d’Orchestre composé et très respectueusement dédié a Son Altesse Imperiale Monsieur le Grand Duc Constantin Nicolajewitch par Antoine Rubinstein.”¹³ Having published it seven years later in the form of the *Octet opus 9 for piano, flute, clarinet, horn, violin*,

⁸ GARF. F. 722. Op. 1, no. 78. L. 41–41 back side. The diary provides the impression not only of the advanced level of Konstantin Nikolayevich’s musical preparedness as a listener and an audience member (practically all of the compositions performed by Rubinstein were very familiar to him, their titles were precisely recorded by him), but also of what significance was provided to the education of the Grand Duke’s musical aesthetical taste (the basis was formed by the orchestral and chamber works of the Viennese classicists; a tremendous role was played by attending the opera).

⁹ Ibid., L. 41–41 back side.

¹⁰ Rubinstein, A. G. (1983) *Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]* (Vol. 1), p. 68.

¹¹ Ibid., p. 70.

¹² Thus, for example, in late March 1850 “artist Rubinstein” was presented with a brilliant breastpin worth 110 rubles in silver from the “English store” (*Rossijskij gosudarstvennyj istoricheskij arhiv* (RGIA) [Russian State Historical Archive]. F. 537. Op. 1, no. 30. L. 7–9).

¹³ The “Concerto for piano with accompanying orchestra, composed and respectfully dedicated to the Sovereign, Grand Duke Konstantin Nikolayevich by Anton Rubinstein.” (The presentational manuscript copy was preserved in the Grand Duke’s music collection. At the present time, it is preserved in the Manuscript Section of the Library of the Moscow State Conservatory [6, p. 166].)

viola, cello, and double-bass (Leipzig: Peters, 1856), Anton Grigoryevich preserved the dedication.¹⁴

The momentous character of the acquaintance, which took place abroad, is enhanced by the diary entries from the subsequent decades: the descriptions of Rubinstein's concerts in Western Europe at which the Grand Duke was present invariably convey the feeling of pride for the great musician's connection with Russia.¹⁵ The childhood meetings were not obliterated from the memories of both participants and left a mark on their subsequent relations. Their repercussions can be perceived in the notes made after almost half a century during the period of Rubinstein's Historical Concerts and the conjoint attendances of the student concerts at the St. Petersburg Conservatory in the 1880s.¹⁶

The Court Accompanist and Ensemble Performer (1850–1870-e)

Having emerged because of Grand Duke Konstantin Nikolayevich within view of the imperial family, Rubinstein in the early 1850s came into the circle of another influential personage — Grand Duchess Elena Pavlovna (1806–1873), due to the direct patronage of which the Russian Musical Society was established in 1859, and the St. Petersburg Conservatory — in 1862, where Anton Grigoryevich became its first director. At the same time, he ended up being one of the most high-demand musicians at the numerous imperial and grand-ducal residences, since the main form of palatial music-making was served by vocal and instrumental ensembles (orchestral concerts were held rarely). “What others consider as a career for an artist, I seem to have plenty; I do not have any business with anybody lower than the royal family,” Rubinstein confessed in one of his letters of the late 1850s.¹⁷

¹⁴ Rubinstein A. (n.d. [1856]). *Ottetto op. 9 pour Piano, Violon, Violoncelle, Contrebasse, Flûte, Clarinette et Cor*. C. F. Peters, p. 1.

¹⁵ See, for example, the diary entries made in Paris in 1882. January 23: “The Club of Russian artists, where there was a very nice evening. The performers who played were Brandukov, Poul Viardot and, most importantly, Anton Rubinstein, incredibly, as always, and Turgenev read from the series of his portraits about two old men resembling old-world country gentlemen; very cute and amusing” (GARF. F. 722. Op. 1, no. 1166. L. 147 back side). February 7: “I set out for Cirque D’Hiver to a concert which was conducted by Rubinstein and which consisted entirely of Russian music. Tchaikovsky’s Overture to *Romeo and I zhar i znoy* [And Heat and Sultriness] sung by Ryndina, Korsakov’s *Sadko*, Davidov’s *Cello Concerto* played by Verzhbilovich,” Susannin’s final aria sung by Malakhov, Dargomyzhsky’s *Kazachek* [Little Cossack] (so in the original. — G. M.), Rubinstein’s *Nimfa* [The Nymph] sung by Ryndina, and Rubinstein’s *Feramorz* dances. Everything was received extremely sympathetically” (GARF. F. 722. Op. 1, no. 113. L. 3–3 back side). The event was organized within the framework of the Sunday “Pasdeloup concerts” addressed to a broad circle of listeners; it took place in one of the commodious halls of Paris, the *Cirque d’Hivers* [Winter Circus].

¹⁶ While observing the students of the St. Petersburg Conservatory in January 1886, the aging Konstantin singles out among them the fourteen-year-old pianist Evgeny Gollidey, “who positively reminds me of Rubinstein, when he was little” (GARF. F. 722. Op. 1, no. 118, L. 158–158 back side). This sounds with special veracity from the mouth of a person who remembers the “original,” bearing witness to the fact, how strong were his childhood remembrances.

¹⁷ Rubinstein, A. G. (1984). *Literaturnoe nasledie: v 3 t.* [Literary Heritage: in 3 vols] (Barenboim L. A., Ed.) (Vol. 2). Muzyka, p. 83. (In Russ.).

Judging from the diaries of Konstantin Nikolayevich, an active attendee of private musical gatherings and the organizer of his own (at the *Marble Palace*), it is possible to receive an impression of the type of the participants involved, the character of the music-making, the repertoire and the listeners' auditorium, and to recreate the chronology of the performances. Let us cite some selected diary entries:

(March 5/17, 1857; Nice, Villa Bermond) "In the evening at Elena [Pavlovna]'s there is music. Rubinstein and Géraldy"¹⁸

(March 2, 1861; Mikhaylovsky Palace) "In the evening a gathering at Elena Pavlovna's. <...> The music was quite bad. The only good music was Beethoven's Kreutzer Sonata, which was played in a splendid manner by Rubinstein and Wieniawski."¹⁹

(April 8, 1861; Winter Palace) "Maria²⁰ had a little musical evening. Rubinstein, Schubert and Wieniawski played Beethoven's *Grand Trio in B-flat major*²¹, a movement from one of Mendelssohn's sonatas²² and various other miscellanea. It was rather good."²³

(April 26, 1861; *Mariinsky Palace*) "In the evening at Mary's²⁴ there was a large concert. The guests numbered 300 people and the entire diplomatic corps. The *Overture to Oberon*²⁵, played in such a way as I have never heard before. Mendelssohn's *Concerto for Violin*²⁶ — excellently. *Konzertstück* by Weber²⁷, Rubinstein, not very well and the entire *Sommernachtstraum*.²⁸ The orchestra was superb, the choruses less so."²⁹

¹⁸ GARF. F. 722. Op. 1, no. 134., L. 21 back side. Jean-Antoine-Juste Géraldi (1808–1869) was a French chamber singer, teacher and composer. A pupil of Garcia Sr. and Garcia Jr. During the years 1837–1850 he was a professor at the Brussels Conservatory. He became celebrated as a performer of Franz Schubert's songs and Giacomo Meyerbeer's romances. The presence of the highest Russian aristocracy in Nice in the middle of the 19th century was conducive to the expansion of international musical contacts. Special attention is merited by Count Eugene de Cessole, 1805–1876), an amateur violinist and composer, a close friend of Niccolò Paganini and a collector of musical score autographs. As the senator of Nice, Cessole had the opportunity of communicating with the most elevated Russian guests and is mentioned in Konstantin Nikolayevich's diary entry from November 29, 1858. Unfortunately, in the publication of the diaries (2019) his name is extremely distorted (*Dnevnik velikogo knjazja Konstantina Nikolaevicha. 1858–1864* [*The Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolayevich. 1858–1864*], p. 19). The correct spelling (in Russian) was verified according to Robert Adelson's catalogue (Adelson, R. (2020) *Autographes musicaux du XIX siècle. L'album niçois du Comte de Cessole*. Acadèmia Nissarda).

¹⁹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1153. L. 18 back side.

²⁰ Empress Maria Alexandrovna (1824–1880).

²¹ The *Trio for Piano, Violin, and Cello in B-flat*, opus 97, dedicated to Archduke Rudolf.

²² Most likely, what is meant here is the *Sonata for Cello and Piano No. 2, opus 58* dedicated to M. Yu. Vielgorsky.

²³ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1153. L. 27 back side.

²⁴ The Grand Duchess Maria Nikolayevna (1819–1876) was the eldest sister of Grand Duke Konstantin Nikolayevich.

²⁵ The *Overture to the opera Oberon* by Carl Maria von Weber.

²⁶ The *Concerto for Violin and Orchestra in E minor, opus 64*.

²⁷ The *Konzertstück for Piano and Orchestra in F minor, opus 79*.

²⁸ *A Midsummer Night's Dream opus 61 for soloists, female chorus and orchestra* by Felix Mendelssohn. In the publication of the diaries this entry was deciphered incompletely and with distortions (*Dnevnik velikogo knjazja Konstantina Nikolaevicha. 1858–1864* [*The Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich. 1858–1864*], p. 283).

²⁹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1153. L. 27 back side. L. 31 back side.

(February 21, 1866; *Mikhaylovsky Palace*) “In the evening at Elena P[avlovna]’s. Stockhausen³⁰ sang, Rubinstein and Wieniawski played Beethoven sonatas.”³¹

(December 19, 1869; *Mikhaylovsky Palace*) “To Elena P[a]v[lovna] for the evening, where Rubinstein played better than ever before.”³²

It is notable that, being in the service of Grand Duchess Elena Pavlovna, Rubinstein did not perform at the musical gatherings of Grand Duke Konstantin Nikolayevich. What was the reason for this? In one of his letters to Baroness Edith von Raden (1862) the musician calls Elena Pavlovna “his friend” and source of “everything good that occurs in the sphere of music,” while calling Grand Duke Konstantin Nikolayevich “his enemy” [7, p. 50]. This testifies to the competition of the two grand-ducal courts within the space of “musical St. Petersburg” of the 1860s.

After 1873, each visit of Rubinstein and his fellow chamber musicians to the *Marble Palace* for the grand-ducal musical matinees becomes a noticeable event:

(February 23, 1874) “From 2 to $\frac{3}{4}$ 6 music. <...> Rubinstein arrived. He played alone, then the *B-flat major Trio* by Beethoven and the *Adagio* from his *D-major Trio*. This was an inexpressible, unbelievable charm”³³

(November 11, 1875) “Anton Rubinstein was here, having brought from Paris Saint-Saens himself, with whom I had the chance to acquaint myself and invite him to my musical event on Thursday”³⁴

(November 13, 1875) “From 2 to $\frac{3}{4}$ 6 music. <...> Saint-Saëns was there. He played one Bach fugue on the organ and his own wonderful and extremely interesting quartet on the piano. then he played the entire first half of Mozart’s *Requiem*. This way, we had a very multitudinous dinner. Next to me sat Anton Rubinstein and Saint-Saëns”³⁵

(January 14, 1877) “From 2 to $\frac{1}{2}$ 6 music. <...> A. Rubinstein, Davydov and Auer arrived, and they played charmingly Beethoven’s charming *B-flat major Trio* with the wondrous *Adagio*.”³⁶

Rubinstein visited the *Marble Palace* afterwards too, but his visits were stipulated by other reasons.

About Rubinstein the Composer and the Pianist (the 1870s and 1880s)

An epigram to this section can be served by the diary entry made by the Grand Duke reflecting the contradictory impressions from one of Rubinstein’s concertos, where he presented himself both as a composer and a performer: “He played extraordinarily wonderfully Beethoven’s *Concerto in E-flat major* and himself conducted his own symphony, which is incredibly boring and tedious.”³⁷

³⁰ Julius Stockhausen (1826–1906) is a famous German baritone.

³¹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1157.L. 13.

³² GARF. F. 722. Op. 1, no. 97. L. 53.

³³ GARF. F. 722. Op. 1, no. 106. L. 26 back side.

³⁴ GARF. F. 722. Op. 1, no. 110. L. 14.

³⁵ GARF. F. 722. Op. 1, no. 110. L. 14 back side–15.

³⁶ GARF. F. 722. Op. 1, no. 112. L. 49.

³⁷ GARF. F. 722. Op. 1, no. 115. L. 102. It is referred to the *Forth (Dramatic) Symphony opus 95 in D minor*, which takes up more than one hour in performance. It was played at the Fifth Orchestral Meeting of the St. Petersburg Section of the *Imperial Russian Musical Society* (on December 17, 1883).

Let us focus our attention on his specialization as a composer. From the early 1870s, Rubinstein's compositions began to be performed regularly on the theatrical and concert stages of the Russian capital. How does Rubinstein appear on the pages of the Grand Duke's diary? What is his place in the hypothetical hierarchy of the contemporary composers as arrayed by the Grand Duke?

First of all, our attention is drawn by the comments about his chamber instrumental ensembles: Konstantin Nikolayevich, being a passionate amateur cellist and an encyclopedically educated connoisseur of chamber music,³⁸ demonstrated a constant interest in new chamber works. Not coincidentally, the highest appraisal was bestowed by the Grand Duke on Rubinstein's string quartets, especially *opus 90 No. 1 in G minor* — “a most interesting work with a charming scherzo in 5/8”,³⁹ “very beautiful, but frighteningly difficult.”⁴⁰ It is likewise not coincidental that one of the most ardent promoters of Rubinstein's chamber production was the *Russian Quartet* — a young chamber ensemble, the initiator of the creation of which is traditionally thought to be Anton Grigoryevich, and the tacit patron of which was Grand Duke Konstantin Nikolayevich (see [8]). The quartets are adjoined by the “perfectly made, interesting, beautiful, but extremely difficult” *String Sextet in D major, opus 97*,⁴¹ and among the piano ensembles there is a “the beautiful *Cello Sonata*” *opus 18*.⁴² The other chamber ensemble works involving the piano were accorded more reserved comments. The *Viola Sonata opus 49* seemed to the Grand Duke to be unintelligible in regards to the balance of sound: “The viola can barely be heard”.⁴³ The *Piano Quartet opus 66* was marked with a laconic “did not like”⁴⁴ as similarly was the *Piano Trio opus 108*.⁴⁵ (Was it possible that the reason for this evaluation was due to poor performances of these works?)

A separate block is comprised by notes about operatic and orchestral compositions — that part of the legacy by which usually the composer's reputation is formed. Only one of them — the programmatic musical-characteristic picture for orchestra *Ivan the Terrible opus 79* — was evaluated by Konstantin Nikolayevich as being perfect in all compositional parameters.⁴⁶ The others aroused critical

³⁸ “Being enthusiastic about playing quartets and quintets (with two cellos), he played at home though all the chamber works of both the classics and the contemporary composers. <...> He knew the chamber and orchestral literature sometimes better than the quartet players and the conductors, upon numerous occasions proving this in a witty manner,” — as Eduard Napravnik testified in his unpublished *Memoirs (Kabinet rukopisey Rossiyskogo instituta istorii iskusstv (KR RIII) [Cabinet of Manuscripts of the Russian Institute of Art History]*. F. 21 (Nápravnik E.F.). Op. 1. № 221. L. 20 backside–21).

³⁹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 102. L. 12.

⁴⁰ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1160. L. 23 backside.

⁴¹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 112. L. 9.

⁴² GARF. F. 722. Op. 1, no. 113. L. 3.

⁴³ GARF. F. 722. Op. 1, no. 106. L. 40.

⁴⁴ GARF. F. 722. Op. 1, no. 112. L. 39 back side–40.

⁴⁵ GARF. F. 722. Op. 1, no. 115. L. 115.

⁴⁶ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1161. L. 13.

comments, albeit, with the acknowledgment of positive sides, which he tried to convey to the composer (in most cases, unsuccessfully). The main motive of the critique was an insufficient selection of expressive musical material, combined with dramaturgical miscalculations and, as a consequence, a loss of interest on the part of the audience. Thus, having attended the premiere of *Makkavei* [*The Maccabees*] (February 4, 1877), the Grand Duke acknowledged: “In general, the music is good, and some of the numbers are outstanding, but the entire opera is still very boring, and on several occasions I almost fell asleep”.⁴⁷ His observation of the *Fourth (Dramatic) Symphony* was made in the same vein: “The scherzo is excellent and extremely original. The rest of the work also has some good and beautiful things, but, overall, it is overly extended”.⁴⁸

The Grand Duke had special expectations connected with the opera *The Demon*. He began his familiarization with it at the rehearsals at the *Mariinsky Theater* a month before the premiere.⁴⁹ (January 7, 1875): “I heard the first scene and the ballet music and found that it has decent spots in it”.⁵⁰ On January 11 he listened to “the second act with the ballet” and “the very end”.⁵¹ And, finally, on January 22, already in full: “In the evening, the first time at Rubinstein’s *The Demon* (the third performance). The first and third acts are very good. The second, besides the excellent ballet music, is long and boring.”⁵² It is possible that particularly at this performance the intense “backstage” conversation between Rubinstein and the Grand Duke took place in the presence of Eduard Napravnik and Mikhail Ippolitov-Ivanov. According to the latter’s memoirs, “Konstantin Nikolayevich tried to criticize something, and I was surprised, how sharply Anton Grigoryevich contradicted him, and Konstantin Nikolayevich, being himself rather harsh in conversation by his nature, went silent obediently and without contradictions”.⁵³

Another composition based on a plotline by Lermontov — *The Merchant Kalashnikov* — transfers us to a musical-political platitude. Having attended on February 22, 1880 the first performance of this opera by Rubinstein, “which he conducted himself,” Konstantin Nikolayevich noted with satisfaction: “He had great ovations and, in general, the public accepted the opera well. It is produced well and is listened to with interest, except for the second scene of Act II, which is very dull.”⁵⁴

⁴⁷ GARF. F. 722. Op. 1, no. 112. L. 61.

⁴⁸ GARF. F. 722. Op. 1, no. 108. L. 26.

⁴⁹ Most likely, he familiarized himself with it in the form of the piano-vocal score (it was listed in the musical library of the Marble Palace). The date of the premiere was January 13, 1875.

⁵⁰ GARF. F. 722. Op. 1, no. 108. L. 23 back side.

⁵¹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 108. L. 25 back side.

⁵² GARF. F. 722. Op. 1, no. 108. L. 33 back side–34.

⁵³ Ippolitov-Ivanov, M. M. (1934). *50 let russkoj muzyki v moih vospominaniyah* [50 Years of Russian Music in My Reminiscences]. Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, p. 28. (In Russ.). Rubinstein’s operas were also criticized by his other contemporaries including Napravnik and Tchaikovsky (see [9, p. 315]).

⁵⁴ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1164. L. 31.

However, having not stood three performances, the opera was suddenly taken off the repertoire. The prohibition was issued from the heir, tsesarevich Alexander Alexandrovich, which regarded the libretto ideologically disloyal.⁵⁵ The Grand Duke, as we can see, was of a differing opinion about it — the quoted response is devoid of any political subtext. The response of Konstantin Nikolayevich's son, Grand Duke Konstantin Konstantinovich, also has a favorable tone.⁵⁶ Thereby, the opinions of the representatives of the imperial family differed with each other. The composer himself reacted to such an unexpected prohibition extremely oversensitively. Having visited the Marble Palace a few days later (on February 26, 1880), most likely, he discussed the current situation with Konstantin, who at that time possessed some influence on the Russian opera.⁵⁷

Four years later, the tsar's family accepted the opera *Neron* [*Nero*] practically unanimously (on January 29, 1884). However, in the opinion of Konstantin Nikolayevich, the opera, once again, has “many excessively lengthy passages,” notwithstanding the “effective and beautiful spots” and the “splendid and exceedingly effective” production carried out by the St. Petersburg-based Italian troupe under the direction of Alberto Vicentini.⁵⁸ This became the last opera by Rubinstein of all those attended by the Grand Duke in stage performance.

The diary entries testify that although the Grand Duke allocated Rubinstein a high position in the hierarchy of composers, he did not list him among the greatest masters of modernity. He gave priority to Tchaikovsky for his “musical and melodic qualities” and to Serov for his “sublimity and grandiose qualities.” Rubinstein was merely provided with an “honorable” niche.

The Grand Duke perceived the art of Rubinstein the virtuoso absolutely differently. For him, just as for many other Russian contemporaries of his, Anton Grigoryevich was not only an unsurpassable pianist, one of his kind, but a national asset. An especially high status in the diaries is given to the educational project *Historical Concerts* (1886) — one of the culminating heights of the world art of piano playing. For Konstantin Nikolayevich, this triumph of his

⁵⁵ For more on this see Eduard Napravnik's unpublished “Memoirs” (*KR RIII*. F. 21 (Nápravník E.F.). Op. 1. № 221. L. 26, 35 back side). According to Anna Vinogradova, “as it is known, the reason for the prohibition was the “untimeliness” of the plotline of the opera, in which Kalashnikov's execution coincided in time with the real execution of activist of the *Narodnaya volya* [*People's Will*] political group Ippolit Mlodetsky, which took place on the day of the premiere of Rubinstein's opera. Another reason, possibly, was the scene of the first act, which created the impression of a parody of an Orthodox Christian Church Service (in which Ivan the Terrible himself was presented in the role of the patriarch).” [10, p. 68].

⁵⁶ “I especially liked the chorus *a cappella* of the oprichniks, the first scene and the entire third act. In the new opera, as in other works by Rubinstein, there is a lot of purposeless noise and clack sound in the orchestra” (*GARF*. F. 660 (Konstantin Konstantinovich, velikiy knyaz') [Konstantin Konstantinovich, Grand Duke of Russia]. Op. 1, no. 16. L. 118 back side).

⁵⁷ See Grand Duke Konstantin Nikolayevich's diary entry (February 26, 1880): “At home I had a meeting with Rubinstein” (*GARF*. F. 722. Op. 1, no. 1164. L. 33).

⁵⁸ *GARF*. F. 722. Op. 1, no. 115. L. 127–127 back side.

contemporary was especially significant, because he was a witness of the latter's entire artistic path.

The Grand Duke attended the cycle of concerts fully:

(on January 4) "At 8 o'clock at the first of the historical concerts. <...> Rubinstein played composers from the 16th and 17th centuries, and played them with unutterable mastery. What a colossal force and memory this person has!"⁵⁹

(January 11) "At Rubinstein's historical concert. Today he played 8 sonatas by Beethoven. This is extremely tiring."⁶⁰

(January 18) "At Rubinstein's third historical concert. This time he played Franz Schubert, Weber and Mendelssohn. Naturally, it was superb, but, in my opinion, he spoiled many pieces, because he took to fast tempos."⁶¹

(January 25) "At 8 o'clock I am present at the assembly of nobility at Rubinstein's fourth concert, which consisted entirely of Schumann's compositions, and he played them exceedingly superb."⁶²

(February 1) "In the evening at Rubinstein's fifth historical concert. He played Hummel, Moscheles, Henselt, Thalberg and Liszt and has once again showed himself as an unrivaled colossus."⁶³

(February 8) "At 8 o'clock at Rubinstein's sixth historical concert devoted solely to Chopin. Naturally, he played superbly, but, once again, he spoiled many things a great deal, by taking too fast tempos. <...> It finished only at 3/4 11."⁶⁴

(February 16) "At the Hall of the St. Peter and St. Paul for a repeat of the last of Rubinstein's historical concerts (Chopin and the Russian composers). During the intermissions, we smoked with Rubinstein in a separate room."⁶⁵

Given that the notes are written down laconically, each one of them is endowed with its own characteristic feature, and the last one — even with something "all too human." I shall specify that only three of the concerts were bestowed unreserved fascination on the part of Konstantin Nikolayevich. To the others he made a set of comments, among which the complaint about the parameter of tempo is symptomatic.⁶⁶ All of this characterizes him as a very demanding and even extraordinary listener. Having familiarized himself with the performances

⁵⁹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 118. L. 144 back side. The works of ten composers were performed: William Byrd, John Bull, François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel, Carl Philip Emmanuel Bach, Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart.

⁶⁰ GARF. F. 722. Op. 1, no. 118. L. 149 back side. It is hard not to agree with such a comment, after having seen the list of the performed sonatas (No. 14, 17, 21, 23, 27, 28, 30, 32), the aggregate timing of which adds up to about three hours.

⁶¹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 118. L. 153 back side.

⁶² GARF. F. 722. Op. 1, no. 118. L. 157.

⁶³ GARF. F. 722. Op. 1, no. 119. L. 1–1 back side.

⁶⁴ GARF. F. 722. Op. 1, no. 119. L. 6–6 back side.

⁶⁵ GARF. F. 722. Op. 1, no. 119. L. 10–10 back side.

⁶⁶ The complaints about "incorrect" tempos, as Natalia Vlasova notices, "more frequently in the excessively fast tempos, which at times leads to 'ambiguity,' haste in the performance" sounded out frequently in Rubinstein's address from the mouths of both Russian critics and those from other countries. At the same time, "the musician's performing style was unified, regardless of whether he performed as a conductor or a pianist". [11, p. 121]

of the most outstanding listeners (among others, Franz Liszt), having discussed their performing art with his interlocutors (including Feodor Litke, Rudolf Kündinger, Eduard Napravnik and others), he accumulated an abundant amount of experience as a listener. If we are to speak of a virtuoso who could provide competition for Anton Rubinstein, from the angle of the Grand Duke, it could only be his younger brother Nicholas. He characterized the latter's playing with the same epithets. His diary contains several mentions of the two brothers making music together.⁶⁷ However, we would not find any direct comparisons between them.

Konstantin Nikolayevich also had the opportunity of comparing the brothers in another, administrative sphere of activities, as well.

Rubinstein the Conductor in the Eyes of the August Patron

When the Grand Duke assumed the position of the chairman of the Chief Directory of the Russian Musical Society and the patron of the conservatories, (1873), the creative activity of Anton Rubinstein, who stood at the origins of these institutes, was mainly connected with concert and compositional projects abroad. Substantial aid in solving questions of musical organization was provided to His Highness by Nikolai Rubinstein (1835–1881), who up to his death was his closest assistant (as the director of the Moscow Conservatory, he was a member of the Chief Directory); between them warm human relations were formed.

Nonetheless, each one of Anton Grigoryevich's appearances in St. Petersburg was marked by the Grand Duke in his diary. This was not only the already mentioned theatrical and orchestral premieres under his direction and the chamber music performances at the Marble Palace, but also the discussions of important organizational projects. Thus, in June, 1873 the Grand Duke "had a lengthy conversation with A. Rubinstein, who returned from his American trip, about our musical activities".⁶⁸ In the summer of 1878, Rubinstein is mentioned in the role of virtually the sole intermediary who could resolve the conflict between cellist Karl Davydov (at director of the St. Petersburg Conservatory at that time) and the other members of the Chief Directory of the Imperial Russian Musical Society in the question of appointing a director of the *Concerts Russes* at the World Fair in Paris.⁶⁹ After the death of his brother, Anton Grigoryevich, who at that time did not hold any official post at the *Imperial Russian Musical Society*, is mentioned numerous times in the diary as an influential consultant in the determination of the fate of the orphaned Moscow Conservatory. In April 1881, the members of the Chief Directory, taking his suffrage into consideration, make the decision of introducing there "an interregnum with

⁶⁷ See, for example, the diary entry from December 28, 1876: "In the evening at the Kononov Hall for the benefit of the Kologrivov family. <...> Both of the Rubinstein brothers played Schumann's variations for two pianos, and this was splendid" (GARF. F. 722. Op. 1, no. 112. L. 39 back side–40).

⁶⁸ GARF. F. 722. Op. 1, no. 104. L. 83 back side.

⁶⁹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1160. L. 52–52 back side.

the local small-range powers”.⁷⁰ On January 19, 1885 he single-handedly provides the Grand Duke with “the thought of appointing Tchaikovsky” as the director of that educational institution.⁷¹

Discovering anew these and others unknown details, we convince ourselves of how high was the status of reputation which Rubinstein held, not only in the eyes of the Grand Duke, but also of the public opinion in Russia, overall. He “was considered by public consent to be the head of the entire musical affair in our native country” (cit. from: [12, p. 98]). With the aim of consolidating this position, the project was developed for establishing for Anton Grigoryevich the title of “Honorable Director of Music” affiliated with the Russian imperial court (the implementator was Senator Andrei Markevich, Grand Duke Konstantin Nikolayevich’s assistant in directing the Imperial Russian Musical Society; the project was not realized — see [Ibid., pp. 94–100]). In light of the foregoing, the invitation addressed to Rubinstein to return to heading the St. Petersburg he had established does not appear as unexpected, even despite the stressful situation emerged around his “invocation to reign” (stipulated by the sudden escapement of Karl Davydov in January 1887). Incidentally, it came not from the Grand Duke, who was absent from the capital city and compulsorily played the role of an observer, but from the already mentioned Markevich.⁷²

After having returned to St. Petersburg, Konstantin Nikolayevich immediately met with Rubinstein: “We discussed the conservatory and, generally, talked about musical matters, and coincided in our thoughts. I hope that the affair would take a favorable turn.”⁷³ Undoubtedly, hope centered on the entire experience of their previous communication. Indeed, the first impressions from Anton Grigoryevich’s actions gave hopes by their serious qualities, while his displeasure with “the entire piano instruction and the professors and their programs” could be explained by the fact that “it was difficult to satisfy such an artist as he was.”⁷⁴

However, soon after that (on June 14, 1887) the Grand Duke expressed his worry about the future:

“At the Marble Palace I have a musical counsel with Rubinstein. Great changes are to occur. We spoke in general, about the conservatory and its future, about establishing our own concert orchestra, and various musical matters. I am continuing to be cautious that the business with Rubinstein would not last long.”⁷⁵

⁷⁰ GARF. F. 722. Op. 1, no. 1165. L. 144–144 back side.

⁷¹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 117. L. 52 back side.

⁷² See Moiseev, G. A. (Ed.). (2011). Konstantin Nikolaevich (vel. kn.), Markevich A. N. Perepiska (1885–1889) [Konstantin Nikolayevich (Grand Duke), Markevich A. N. Correspondence (1885–1889)]. T. S. Tsar’kova (Ed.), *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2009–2010 g.* [Yearbook of the Handwriting Department of the Pushkin House for 2009–2010]. Dmitriy Bulanin, pp. 540–596, pp. 564–565. (In Russ.).

⁷³ GARF. F. 722. Op. 1, no. 117. L. 77.

⁷⁴ GARF. F. 722. Op. 1, no. 120. L. 110 back side.

⁷⁵ GARF. F. 722. Op. 1, no. 121. L. 51–51 back side.

Such an unfavorable prediction was the consequence of Anton Grigoryevich's peremptory demand to bring in, instead of the then active official conservatory *Regulations*, the *Provisions for the St. Petersburg Conservatory* developed by him. In the event of their non-adherence, he threatened to leave his post immediately. The *Regulations* were printed out and sent to the august patron. Such an initiative, as well as the ultimatum manner shocked the Grand Duke. "I have read them and have determined that they completely destroy and topple down the present *Provisions*," he wrote. "It seems to me that our venerable Anton Grigoryevich <...> has set himself on the path of personal arbitrariness. <...> is this not a case of setting a knife against my throat? — la bourse ou la vie,⁷⁶ do not interfere with my predilections, or I shall leave! <...> I hope that he [Rubinstein] would not want me to change my opinion of him in such radical a manner."⁷⁷ Nonetheless, the conditions were partially accepted by His Highness. "I could not do anything else, because in the event of a different answer on my part, Rubinstein would immediately leave, frightful confusion would begin, and both the conservatory and the Musical Society <...> would be thereby placed in a most difficult, it could be said, desperate position."⁷⁸

It goes without saying that such confessions could only be entrusted to a personal diary, or a private correspondence. Other rules of the game were active in a public space. And for this reason, upon a crossed reading of a number of documents, the feeling of nervous tension arises. The contrast is present (1887):

"I congratulate you with my whole heart in regard to the twenty fifth anniversary of the conservatory you have created, which has been so valuable to Russia; I ask you to convey my heartfelt congratulations to all the members of the conservatory, the teachers and the learners; I wish that it continue to flourish; they all know that I love all of them with my entire heart" (September 8, Konstantin — to Rubinstein, a salutatory dispatch).⁷⁹

"I preserve an inner deep doubt, that things would hardly go successfully with Rubinstein's character" (diary from October 10).⁸⁰

(1888): "To the conservatory, where <...> especially for me the second act of Wagner's *The Flying Dutchman* has been prepared. <...> generally, it was very charming, and I thanked everybody cordially, and kissed Rubinstein" (diary from February 16).⁸¹

"I received Anton Rubinstein. It is difficult to speak with him about practical affairs, and I find that his mind is impractical" (diary from August 24).⁸²

The discharge of the atmosphere was aided by outer circumstances — the authorization coming from Emperor Alexander III to build the new building

⁷⁶ Your purse or your life. — French.

⁷⁷ Moiseev, G. A. (Ed.). (2011). Konstantin Nikolaevich (vel. kn.), Markevich A. N. Perepiska (1885–1889) [Konstantin Nikolayevich (Grand Duke), Markevich A. N. Correspondence (1885–1889)], p. 580, 582.

⁷⁸ Ibid., p. 579.

⁷⁹ Ibid., p. 575.

⁸⁰ GARF. F. 722. Op. 1, no. 121. L. 116–116 back side.

⁸¹ GARF. F. 722. Op. 1, no. 122. L. 48.

⁸² GARF. F. 722. Op. 1, no. 123. L. 36.

for the St. Petersburg Conservatory. It seems that the Grand Duke gave a sigh of relief, since Rubinstein set part of his energy onto a positive channel and disengaged himself from the utopian ideas of the inner transformation of that educational institution (from which both the teachers and the students suffered). However, they both were not fated to view the final result — the paths of their lives were terminated at the beginning stage of this grandiose project.

Conclusion

In the field of art studies in the 20th and 21st centuries outside of Russia, the subject of “the artist and the government,” “music and patronage” are being actively developed on the materials from various time periods, in diverse angles and forms. At that time, the phenomenon of Russian musical patronage is practically not reflected at all in them. In Philip Taylor’s monograph *Anton Rubinstein. A Life in Music* (2007) the Grand Duke is mentioned only a few times. The latter have to do with Konstantin Nikolayevich’s contacts with Anton Grigoryevich only in the year of their childhood and youth [13, pp. 15, 29, 82]. In the offered work, on the basis of the materials of the Grand Duke’s archive, their ambiguous and peculiar interactions are shown. It can only be hoped that the filling of the existent lacuna by facts and reflections presented for the first time shall serve as a definite contribution to world musical historiography.

References

1. Moiseev, G. A. (2020). E. F. Nápravník’s Memoirs in the Mirror of the Grand Duke Konstantin Nikolayevich’s Personal Diaries. *Musicology*, (11), 12–25. (In Russ.). <http://doi.org/10.25791/musicology.11.2020.1157>
2. Moiseev, G. A. (2020). Pyotr Ilyich Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Konstantinovich: A Posthumous Dialogue. *Observatory of Culture*, 17(5), 496–509. (In Russ.). <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2020-17-5-496-509>
3. Moiseev, G. A. (2018). The Russian Musical Society under Royal Patronage. *Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship*, (4), 66–73.
4. Efimova, N. I. (2018). The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community. *Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship*, (4), 154–160.
5. Kudrina, Yu. V. (2020). The Loyal Subject of the Russian Tsar. Pyotr Ilyich Tchaikovsky and the Imperial Authority. *Muzykal’naja zhizn’ [Music Life]*, (5), 96–99. (In Russ.).
6. Rassina, E. B. (2006). *Biblioteka Moskovskoj konservatorii [Library of the Moscow Conservatory]*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russ.).
7. Moiseev, G. A. (2014). Unpublished Letters of A. G. Rubinstein to Baroness Editha von Rahden. *Music Academy*, (3), 44–54. (In Russ.).

8. Moiseev, G. A. (2018). "Russian Quartet" in the Mirror of the Documents of the Russian Musical Society and the Grand Duke Konstantin Nikolayevich's Personal Diary (1870–1884). *Musicology*, (9), 11–21. (In Russ.).
9. Petukhova, S. A. (2023). From the History of the Stage Existence of Anton Rubinstein's Operas in Russia: The Paradoxes of Perception. In I. P. Susidko, P. V. Lutsker, N. V. Pilipenko (Eds.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021 (Vol. 1, pp. 313–324). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-313-324>
10. Vinogradova, A. S. (2016). A. G. Rubinstein in the artistic biography of F. I. Stravinsky. In T. Z. Skvirskaja (Ed.), *Anton Grigoryevich Rubinstein: Essays Anton Grigoryevich Rubinstein* (pp. 59–73). Compozitor Publishing House. (In Russ.).
11. Vlasova, N. O. (2016). Anton Rubinstein and the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: An Episode in the Life of an Artist. *Journal of Moscow Conservatory*, 7(3), 92–133. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2016.26.3.05>
12. Moiseyev [Moiseev], G. A. (2016). Materials Devoted to A. G. Rubinstein in the State Archives of the Russian Federation (after the Romanovs Imperial Family collections). In T. Z. Skvirskaja (Ed.), *Anton Grigoryevich Rubinstein: Essays* (pp. 93–108). Compozitor Publishing House. (In Russ.).
13. Taylor, Ph. S. (2007). *Anton Rubinstein. A Life in Music*. Indiana University Press.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Моисеев Г. А. Воспоминания Э. Ф. Направника в зеркале личных дневников великого князя Константина Николаевича // Музыковедение. 2020. № 11. С. 12–25. <https://doi.org/10.25791/musicology.11.2020.1157>
2. Моисеев Г. А. П. И. Чайковский и великий князь Константин Константинович: посмертный диалог // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 5. С. 496–509. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2020-17-5-496-509>
3. Moiseev G. A. The Russian Musical Society under Royal Patronage // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 4. Р. 66–73.
4. Efimova N. I. The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community. Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 4. Р. 154–160.
5. Кудрина Ю. В. Верноподданный русского царя. Петр Ильич Чайковский и императорская власть // Музыкальная жизнь. 2020. № 5. С. 96–99.
6. Рассина Э. Б. Библиотека Московской консерватории. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006.
7. Моисеев Г. А. Неизданные письма А. Г. Рубинштейна к баронессе Э. Ф. фон Раден: Русское музыкальное общество, консерватория и музыка при дворе // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 44–54.

8. Моисеев Г. А. «Русский квартет» в зеркале документов Русского музыкального общества и личного дневника великого князя Константина Николаевича (1870–1884) // Музыковедение. 2018. № 9. С. 11–21.

9. Петухова С. А. Из истории сценического бытования опер Антона Рубинштейна в России: парадоксы восприятия // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 313–324. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-313-324>

10. Виноградова А. С. А. Г. Рубинштейн в творческой судьбе Ф. И. Стравинского // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2016. (Петербургский музыкальный архив. Вып. 13). С. 59–73.

11. Власова Н. О. Антон Рубинштейн и общество друзей музыки в Вене: эпизод из жизни артиста // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 3. С. 92–133. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2016.26.3.05>

12. Моисеев Г. А. Материалы А. Г. Рубинштейна в Государственном архиве Российской Федерации (по фондам императорской семьи Романовых) // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2016. (Петербургский музыкальный архив. Вып. 13). С. 93–108.

13. Taylor Ph. S. Anton Rubinstein. A Life in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

Information about the author:

Grigory A. Moiseev — Cand. Sci. (Art Studies), Leading Researcher, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

Сведения об авторе:

Моисеев Г. А. — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Российская Федерация

Статья поступила в редакцию 01.11.2023;
одобрена после рецензирования 05.12.2023;
принята к публикации 15.12.2023.

The article was submitted 01.11.2023;
approved after reviewing 05.12.2023;
accepted for publication 15.12.2023.

*История музыки
в письмах и документах*

Научная статья

УДК 78.06

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-029-049>



**Личные библиотеки А. Шёнберга и А. Берга
как источник изучения творческой биографии**

Юлия Сергеевна Векслер

Нижегородская государственная
консерватория имени М. И. Глинки,
г. Нижний Новгород, Российская Федерация,
wechsler@mts-nn.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>



Аннотация. Личные библиотеки композиторов начали изучаться сравнительно недавно, всего около 100 лет тому назад. Между тем это ценнейший источник исследования творческой биографии, который несет отпечаток как личности владельца, так и всего его поколения. Библиотека позволяет судить о вкусах и пристрастиях автора, помогает реконструировать творческие замыслы, порой содержит разного рода маргиналии, которые в современном источниковедении получили статус текстов.

Судьбы библиотек А. Шёнберга и его ученика А. Берга сложились по-разному. Шёнберг не был библиофилом, библиотека служила ему рабочим инструментом и отражала его многосторонние интересы в различных областях знания. Несмотря на многочисленные переезды, его библиотека сохранила свою целостность. Сам Шёнберг составил ее частичную опись, расположив

книги в соответствии со своей иерархией ценностей. Систематическое изучение его книжного собрания началось в Институте Арнольда Шёнберга в Лос-Анджелесе и было продолжено в Центре Арнольда Шёнберга после перемещения его архива в Вену. Особую ценность в шёнберговской библиотеке имеют его полемические маргиналии, в которых он ведет воображаемую дискуссию с современниками: Х. Пфифцнером, Ф. Бузони, Х. Шенкером. Они дополняют корпус опубликованных и неопубликованных музыкально-теоретических текстов Шёнберга.

Библиотека Берга до сих пор находится в венской квартире композитора. Доступ к его книгам исследователи получили сравнительно поздно, после смерти вдовы Берга Хелены в 1976 году. Систематизация и каталогизация библиотеки еще не закончена. Берг происходил из семьи антиквара, библиофильство он унаследовал от отца. Уже с юных лет библиотека была для него средством познания себя и мира, о чем свидетельствует составленное им масштабное собрание цитат «О самопознании». Берг, как и Шёнберг, имел привычку полемизировать с оппонентами в форме маргиналий (такова полемика с В. Кругом в его книге «Новая музыка»). Большой интерес у исследователей вызывают берговские рабочие экземпляры драмы «Воццек» Г. Бюхнера, а также диалоги «Дух земли» и «Ящик Пандоры» Ф. Ведекинда, которые использовались композитором в работе над либретто обеих опер. Они позволяют реконструировать творческий процесс и содержат ценные указания в отношении драматургии и композиции, характеристики персонажей, а также формы отдельных частей.

Продолжающийся процесс оцифровки архивов Шёнберга и Берга позволяет надеяться на то, что доступ к личным библиотекам композиторов получат исследователи на всех континентах.

Ключевые слова: личные библиотеки композиторов, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, маргиналии

Для цитирования: Векслер Ю. С. Личные библиотеки А. Шёнберга и А. Берга как источник изучения творческой биографии // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 29–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-029-049>

Music History
in Letters and Documents

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-029-049>

**Arnold Schönberg's and Alban Berg's
Personal Libraries
as a Source of Study of Artistic Biographies**

Yulia S. Veksler

Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory,
Nizhny Novgorod, Russian Federation,
wechsler@mts-nn.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. Composers' personal libraries began to be the objects of research relatively recently, only about a hundred years ago. Meanwhile, it presents a valuable source for research of composers' artistic biographies, which bears the imprint of the personalities both of the owner of the book collection and of his or her entire generation. The library makes it possible to evaluate the tastes and the predilections of the composer in question, helps reconstruct his or her artistic ideas, at times contains various types of marginalia, which in modern source studies have acquired the status of texts.

The fate of Arnold Schönberg's library and that of his student Alban Berg unfolded differently from each other. Schönberg was not a bibliophile, his personal library served him as a working tool and reflected his multifaceted interests in various fields of knowledge. Despite his numerous relocations, his library retained its integrity. Schönberg himself compiled a partial inventory of it, arranging the books in accordance with his hierarchy of values. The systematic study of his book collection began at the Arnold Schönberg Institute in Los Angeles and was continued at the Arnold Schönberg Center after his archive was moved to Vienna. Of particular value in the Schönberg library are his polemical marginalia, in which he conducts imaginary discussions with contemporaries: Hans Pfitzner, Ferruccio Busoni, Heinrich Schenker and others. They complement the corpus of Schönberg's published and unpublished music theory texts.

Berg's library is up to the present day located in the composer's Vienna apartment. Researchers received access to his books at a relatively late date, after the death of Berg's widow Helena in 1976. The systematization and cataloging of the Berg Library has not been finished up to the present time. Berg came from an antiquarian family, he inherited his bibliophilia from his father. Already from a young age, he perceived his personal library a means of cognition of himself and the world, as evidenced by the large-scale collection of quotations *Von der Selbsterkenntnis* [*About Self-Cognition*] compiled by him. Berg, like Schönberg, had a habit of polemizing with opponents in the form of marginalia (such is his polemics with Wilhelm Krug in his book *Neue Musik*). Of great interest to researchers are Berg's work copies of Georg Büchner's dramatic play *Wozzeck* by, as well as Frank Wedekind's dilogy of plays *Erdgesit* [*The Spirit of the Earth*] and *Die Büchse der Pandora* [*Pandora's box*] which were used by Berg during his work on the librettos for each of his two operas. They make it possible to reconstruct the composer's creative process and contain valuable instructions regarding the dramaturgy and compositional form, the protagonists' characteristic features, as well as the formal structures of separate sections of the operas.

The ongoing process of digitization of Schönberg's and Berg's archives makes it possible for us to hope that researchers on all the continents will be granted access to personal libraries of these two composers, as well as those of other composers.

Keywords: personal libraries of composers, Arnold Schönberg, Alban Berg, marginalia

For citation: Veksler, Yu. S. (2023). Arnold Schönberg's and Alban Berg's Personal Libraries as a Source of Study of Artistic Biographies. *Contemporary Musicology*, (4), 29–49. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-029-049>

Введение

Изучая биографию и творчество композитора, мы привлекаем самые разные источники, хранящиеся в его архиве. В их числе рукописи — нотные и текстовые, переписка и дневники, мемуары и записные книжки. Подчас важное значение имеют даже такие мелочи, как почтовые квитанции: они могут, например, подтвердить факт отсылки письма, впоследствии утраченного. Один из редких, но чрезвычайно ценных источников — это композиторская библиотека.

Нынешнее поколение, живущее в цифровую эпоху, вряд ли может понять ценность библиотек, которые сейчас массово сдаются в макулатуру. Но еще четверть века назад дело обстояло иначе. Библиотека была атрибутом не только образованности и культуры, но и состоятельности, маркером определенного социального слоя. Книги не просто читали, их бережно хранили, коллекционировали, передавали по наследству. Поскольку они были очень дороги, позволить себе купить их могли не все. Поэтому книга была лучшим подарком, и в этом избитом выражении нет преувеличения — их дарили и ко дню рождения, и на праздники, и по другим поводам.

«Писатель мертв, но его книги все еще говорят», — утверждает Поль Валери (цит. по: [1, р. 120]). Личные библиотеки писателей уже давно стали предметом пристального внимания и состоятельных коллекционеров, и ученых-литературоведов. В свое время Екатериной II были приобретены книжные собрания французских просветителей Дидро и Вольтера. Сейчас сохранность личных библиотек обеспечивают государственные и научные учреждения, которые приняли эстафету от меценатов. Например, Национальная библиотека Франции хранит издания, принадлежащие Анатолию Франсу и Ромену Роллану, Научная библиотека Института русской литературы (Пушкинского Дома) — книжные собрания Александра Сергеевича Пушкина, Александра Александровича Блока и Александра Николаевича Островского.

Если изучение личных библиотек писателей имеет долгую традицию, то композиторские стали предметом исследования сравнительно недавно: в 1920 – 1930-е годы вышли первые публикации о библиотеках Иоганна Себастьяна Баха и Вольфганга Амадея Моцарта, затем, почти полвека спустя — о книжных собраниях Рихарда Вагнера и Иоганнеса Брамса¹. В XXI веке подобные исследования получают новый импульс: появились работы о библиотеках Оливье Мессиаана, Мориса Равеля, Арнольда Шёнберга, Венсана д'Энди, Милия Алексеевича Балакирева, Петра Ильича Чайковского, Игоря Федоровича Стравинского и многих других². С развитием новых технологий

¹ См. об этом подробнее в обстоятельной статье А. де Монпелье, которая содержит указание на большой круг исследований о библиотеках западных композиторов [1, р. 4].

² Из исследований о библиотеках русских композиторов следует назвать диссертацию А. Г. Айнбиндер о библиотеке Чайковского [2], публикации Т. А. Зайцевой о библиотеке Балакирева [3] и Т. Б. Барановой-Монигетти о библиотеке Стравинского [4].

личные собрания становятся более доступными, начинается процесс их оцифровки наряду с нотными и текстовыми рукописями и письмами.

В статье речь пойдет о двух композиторских библиотеках. Одна из них принадлежала главе новой венской школы Арнольду Шёнбергу, другая — его ученику Альбану Бергу. И хотя Шёнберг и Берг на протяжении многих лет жили в одном городе, в Вене, судьбы их библиотек различны.

Библиотека Шёнберга: идеальный рабочий инструмент

Арнольд Шёнберг — выходец из мелкобуржуазной среды. Он не был библиофилом, коллекционировать раритеты не позволяло ему материальное положение. Его библиотека не имела цели демонстрации благосостояния или образованности владельца. Для него она была прежде всего рабочим инструментом — инструментом крайне необходимым и отвечающим его потребностям.

О том, какой он видел свою библиотеку, свидетельствует письмо, отправленное Бергу в сентябре 1916 года. Берг, как он сам считал, сделал достойный подарок учителю ко дню рождения — письма Рихарда Вагнера Хансу фон Бюлову³. Но реакция Шёнберга оказалась неожиданной. Мэтр воспринял подаренную книгу как прозрачный намек на то, что он сам не умеет писать письма. Поэтому ему предлагают поучиться этому у других, как он язвительно заметил, «принять к сведению, какие прекрасные письма пишут другие композиторы, в отличие от!!!»⁴. Любая книга для него — учебник, в данном случае учебник эпистолярный — иначе он к чтению не относился. Была и другая причина недовольства. Он выговаривает Бергу за то, что из-за многочисленных подаренных книг его библиотека лишается индивидуальности: «Моя библиотека состоит, в конце концов, большей частью из книг, которые нравятся другим; которые себе желали другие; о которых я никогда не подумал бы или подумал бы в последнюю очередь», следовательно, «у нее никогда не будет моего лица, <...> у нее будет такое вот смешанное лицо, что соответствует всеобщему образованию»⁵.

Берг усвоил урок. И лишь через девять лет, в 1925 году, уже будучи автором «Воццека» и известным композитором, он вновь осмелился подарить учителю эпистолярный том писем своего любимого писателя Августа Стриндберга. В сопроводительном послании этот важный для него шаг дарения обосновывается в семи пунктах:

³ Wagner R. Briefe an Hans von Bülow. Jena: Eugen Diedrichs, 1916. Archiv / Nachlaß Schönberg: BOOK W2.

⁴ Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg / hrsg. von J. Brand, Ch. Hailey, A. Meyer. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. I. S. 620. Прежде Берг дарил учителю письма по меньшей мере дважды: пяти-томное собрание писем Бетховена на Рождество 1910 года и письма Бальзака на Рождество 1912. См. *ibid.* S. 621.

⁵ *Ibid.*

Если я вновь прихожу на твой день рождения с томом «Писем», мой дорогой друг, — несмотря на твою антипатию к эпистолярным собраниям, то это происходит по следующим причинам:

- 1.) поскольку это письма *Стриндберга*
- 2.) поскольку это не частные письма, но сообщения и распоряжения, которые дают разъяснения по поводу *творчества* его последних 20 лет, и это в сжатой и лаконичной форме, как нигде более в сочинениях Стриндберга
- 3.) поскольку это издание содержит также несколько еще не опубликованных статей и эссе Стриндберга
- 4.) поскольку письма дают абсолютно полную картину его деятельности в «современном театре» (как похожа она — вплоть до деталей распоряжений — на твою деятельность в Обществе закрытых исполнений музыки!)
- 5.) поскольку из них можно познакомиться со Стриндбергом как автором писем.
- 6.) поскольку все это мне так неопишимо нравится, что я не могу думать, что и ты не испытаешь немного удовольствия.

Наконец, поскольку том — даже непрочитанный — образует дополнение к твоему в остальном полному собранию сочинений Стриндберга⁶.

Шёнберга очень беспокоило то, что потомки, которые «на основании библиотеки судят об интеллектуальном уровне ее обладателя»⁷, получат неправильное представление о нем и его взглядах. Опасность такого рода действительно существует — библиотека динамична, она меняется на протяжении жизни автора вместе с ним и еще больше меняется после его смерти. Какие-то книги безвозвратно теряются, поступают новые, дублирующие друг друга тома обмениваются⁸, в этих процессах могут участвовать члены семьи и близкие друзья владельца. Иногда среди своих оказываются и чужие экземпляры, взятые на время, но не возвращенные. И все же библиотека Шёнберга имеет свое лицо, и «многочисленные книги, подаренные учениками, друзьями и соратниками, являются неотъемлемой частью ее облика, точно так же, как и книги о музыке, издания классиков, приключенческие романы, учебники иностранных языков, шахматные руководства, которые принадлежат его частному книжному собранию»⁹.

Судьба библиотеки Шёнберга поистине удивительна. На протяжении своей жизни он многократно менял квартиры¹⁰, несколько раз переезжал из Вены в Берлин и обратно, а в 1933 году, в связи с приходом к власти национал-социалистов, вынужден был эмигрировать в Америку. Библиотека, пусть и не сразу, следовала за ним. В американскую эмиграцию Шёнберг отправил-

⁶ Ibid., Bd. II. S. 246.

⁷ *Bungardt-Eckhart J.* Ex libris Arnold Schönberg: Bücher und Zeitschriften in der Nachlassbibliothek: kommentierter Katalog. Wien: Arnold Schönberg Center Privatstiftung, 2021. Journal of the Arnold Schönberg Center 18 / 2021. S. 9.

⁸ 28 декабря 1911 года Шёнберг сообщает своему ученику Г. Яловцу о подаренной на Рождество книге Стриндберга: «Трижды тот же том!». Цит по: *ibid.* S. 15.

⁹ Ibid. S. 10.

¹⁰ Согласно корреспонденции, Шёнберг менял свой адрес не менее 20 раз. См. *Ibid.* S. 12.

ся налегке, все его вещи остались в Европе. И лишь три года спустя, в 1936-м, в Лос-Анджелес были доставлены его книги, ноты, рукописи и инструменты (он смог оплатить их транспортировку лишь тогда, когда один из учеников, кинокомпозитор Ральф Райнгер (*Ralph Rainger*), выплатил годовой гонорар авансом¹¹.

В 1951 году Шёнберг ушел из жизни. В 1970-х его архив (в том числе личная библиотека) был перевезен в только что созданный Институт Арнольда Шёнберга в Университете Южной Калифорнии (*Arnold Schönberg Institute*). Несмотря на то, что многие книги отсырели и были в плохом состоянии, их удалось сохранить, кроме того, сразу же началась каталогизация. Однако спустя два десятилетия Университет отказался выделять на него средства и предпочел финансировать бейсбольную команду. В результате было принято решение о перемещении архива в Вену, где был создан Центр Арнольда Шёнберга (*Arnold Schönberg Center*). Таким образом, библиотека, которая дважды пересекла Атлантический океан, вновь вернулась на родину композитора. В Вене началось ее фундаментальное изучение, а в 2021 году отдельным изданием вышел аннотированный каталог¹².

Шёнберг сам помог своим будущим исследователям. В 1913 году — в то время он уже был автором «Лунного Пьеро» и жил с семьей в Берлине — он начинает составлять опись личной библиотеки¹³. Композитор вносит в нее первые 330 томов, не просто переписывая ноты и книги по алфавиту, но устанавливая некую иерархию, на основании которой мы можем понять его систему ценностей (см. иллюстрацию 1).

Список книг Шёнберга открывается трудами Вагнера (12 томов), затем указаны Артур Шопенгауэр и Иммануил Кант, далее следуют Библия, Платон и Аристотель, за ними две книги скандально известного философа Отто Вейнингера, автора бестселлера начала века «Пол и характер», и труды Фридриха Ницше. Потом идут книги символистов: 28 томов шведского писателя Августа Стриндберга (впоследствии их стало 42) и 18 томов бельгийца Мориса Метерлинка. Затем Шёнберг указывает современную прозу и поэзию, которую он положил или планировал положить на музыку: поэтов Стефана Георге, Рихарда Демеля (у каждого 10 томов), Райнера Марию Рильке, писателей Генрика Ибсена, Оноре де Бальзака и Петера Альтенберга. Далее записаны четыре тома Анри Бергсона и пять томов писем Бетховена. В дальнейшем опись пополняется последними выпусками журнала «Факел» (*Die Fackel*), издаваемого венским сатириком Карлом Краусом, а также сочинениями Василия Кандинского, Оскара Уайльда, Эмиля Золя. В 1918 году Шёнберг вносит в каталог

¹¹ См. Ibid. S. 12.

¹² *Bungardt-Eckhart J. Ex libris Arnold Schönberg: Bücher und Zeitschriften in der Nachlassbibliothek: kommentierter Katalog. Wien: Arnold Schönberg Center Privatstiftung, 2021. (Journal of the Arnold Schönberg Center 18 /2021.)*

¹³ Ibid. S. 12–14, 309–340.

последние записи — книги по музыкальной теории: учения о гармонии, контрапункте и инструментовке.

В авторскую опись попали не все книги композитора. Сейчас наше представление о его библиотеке неизмеримо полнее. Всего в ней около 1100 томов¹⁴, половину из которых составляет художественная литература: немецкие, а также английские, испанские, итальянские, французские, русские книги в немецком переводе (в том числе сочинения Льва Николаевича Толстого и Федора Михайловича Достоевского, чтение которого считал обязательным Густав Малер, духовный отец Шёнберга). В книжном собрании композитора много учебников, и не только по теории музыки: его интересовали языки, шахматы и даже домоводство. Он был обладателем многочисленных справочников, среди которых, например, унаследованная из родительского дома многотомная энциклопедия Мейера (*Meyers Konversations-Lexikon*) — немецкоязычный аналог словаря Брокгауза и Ефрона. Помимо этого, библиотека включала около 200 книг по музыкальной теории и истории музыки (учебники, биографии, словари, музыкально-теоретические трактаты), около 100 по философии и религии, почти 30 книг об изобразительном искусстве. Шёнберг собрал огромное количество периодических изданий о музыке. Примерно 100 томов из его библиотеки имеют дарственные надписи авторов.

Своеобразным показателем значимости книги для Шёнберга был собственноручный переплет. Он лично переплетал наиболее востребованные и часто используемые экземпляры (см. иллюстрацию 2), стремясь их сохранить или же «облагородить». В частности, так композитор поступал с партитурами, по которым должен был дирижировать.

Шёнберг, как, впрочем, и Берг, всегда читал с карандашом в руках. Книга давала ему пространство для письма. Он делал пометки на полях, отчер-

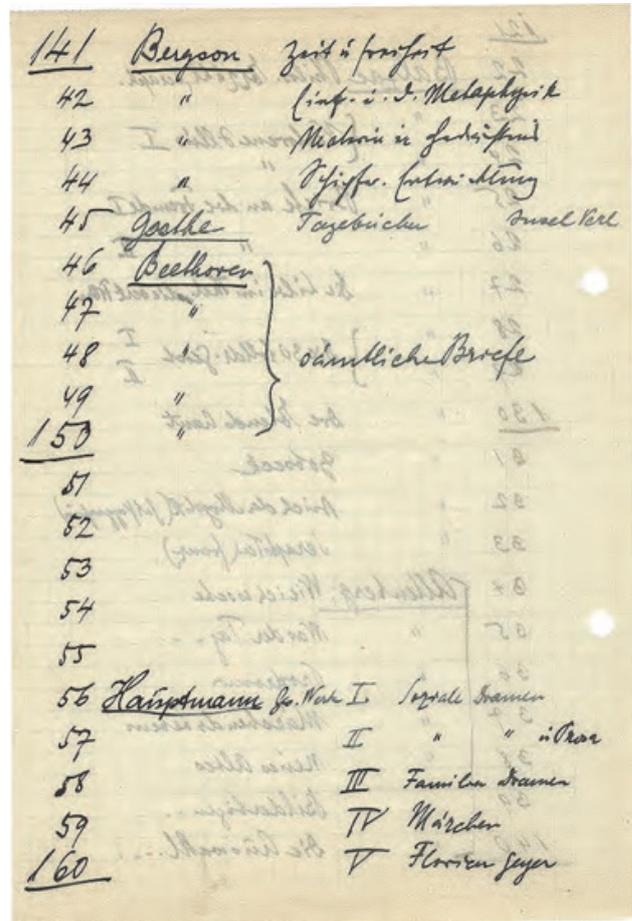


Иллюстрация 1. Страница из составленной А. Шёнбергом описи его личной библиотеки. Источник иллюстрации: *Bungardt-Eckhart J. Ex libris Arnold Schönberg: Bücher und Zeitschriften in der Nachlassbibliothek: kommentierter Katalog. S. 311.*

¹⁴ Краткое описание, а также полный каталог см. *Ibid.*, S. 20–21, 39–308.

кивания, писал комментарии. Когда места не хватало, клеивал в книгу листочки с собственными записями. Пометки помогали структурировать текст, выражали непосредственную реакцию на прочитанное. Шёнберг возражал автору, подтверждал его правоту, нападал на него. Из маргиналий рождались его собственные статьи, которые, однако, не всегда были завершены или опубликованы.



Иллюстрация 2. Переплетенные Шёнбергом книги из его личной библиотеки.
Источник иллюстрации: *Bungardt-Eckhart J. Ex libris Arnold Schönberg: Bücher und Zeitschriften in der Nachlassbibliothek: kommentierter Katalog. S. 23*

Изучение маргиналий в последние годы стало весьма востребованной областью гуманитарных наук, основанной на междисциплинарных взаимодействиях. Исследователей интересует то, что остается за рамками произведения как целого и не вписывается в них, особого рода «культуры на полях» (*Randkulturen*): паратексты и гипертексты, аннотации, примечания, комментарии (см. [5, S. 7]). Они в изобилии содержатся в книгах Шёнберга, который придавал большое значение таким малым формам текстов, обозначая их термином *Glosse* (в переводе с немецкого «глосса», «ироническое замечание», «ремарка») ¹⁵

Так, с карандашом Шёнберг читал «Эскиз новой музыкальной эстетики» Ферруччо Бузони, провозвестника неоклассицизма. Шёнберговские маргиналии были опубликованы вместе с текстом книги уже после смерти ком-

¹⁵ В современном шёнберговедении подобные маргиналии и краткие заметки (Д. Шмидт относит их к «паратекстам», см. [6, S. 124]) уже приобрели статус текста.

позитора¹⁶. Многочисленные пометки содержатся и в полемической брошюре немецкого композитора Ханса Пфицнера «Футуристическая опасность», направленной против Бузони, которого Пфицнер считал футуристом (см. иллюстрацию 3). Шёнберг уважал и ценил и того, и другого, признаваясь: «Если бы для меня имела значение партийная точка зрения, то Пфицнер и Бузони, которые кажутся мне двумя из немногих достойных внимания характеров нашего времени, были бы моей партией» (цит. по: [7, S. 211]). Однако он не мог удержаться от полемики с Пфицнером — она так и осталась в книге и при жизни не была опубликована, как, впрочем, и планировавшаяся статья против Пфицнера под названием «Ложная тревога»¹⁷.



Иллюстрация 3. Маргиналии Шёнберга в брошюре Х. Пфицнера «Футуристическая опасность». Источник иллюстрации: [6, S. 80]

Шёнберг подробно комментирует и статью Клауса Прингсхайма «Новая музыка?» (1926) в журнале *Die Weltbühne*¹⁸. Ее автор, дирижер и музыкальный критик, ученик Малера, ставит под сомнение легитимность современного музыкального искусства и нападает как на «атоналистов», так и на «объективистов». Он полагает, что упразднение двух основ музыки — тональности и индивидуализма — губительно для нее: «атональная музыка, по сути, самоуничтожается, а музыка внеличная пытается игнорировать человека, что едва ли возможно» [8, с. 136]¹⁹. К сожалению, комментарии Шёнберга пока не расшифрованы, в то время как они могли бы дополнить другие его материалы по столь важной для него проблеме, содержащиеся как в отдельных заметках (они сохранились в архиве), так и в статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль».

Шёнберг вступает в диалог и со знаменитым австрийским теоретиком Генрихом Шенкером. В связи с предполагае-

¹⁶ *Busoni Ferruccio. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg u. einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verl. 1974.*

¹⁷ *Falscher Alarm. Arnold Schönberg Center, Wien T01.18. Подробнее о полемике с Бузони см. в [7, S. 210–212].*

¹⁸ *Schönberg A. Kommentar zu: Pringsheim K. Neue Musik? I. Die Atonalen. II. Die Objektiven. Die Weltbühne 22 (1926). Nachlass Schönberg: P17. ASC.*

¹⁹ Подробнее об этом см. [8, с. 136–137].

мой публикацией ретушированной партитуры Девятой симфонии Бетховена он оставляет комментарии к шенкеровскому анализу ее медленной части. Шенкер считает ее вариациями, Шёнберг категорически отрицает такое толкование: «Неверно. Это простое рондо, тема которого, как обыкновенно бывает в рондо, всякий раз варьируется», хотя здесь «варьирование заходит несколько дальше, чем обычно» [9, S. 56].

Все эти маргиналии имеют непреходящую ценность, издание их, запланированное в рамках полного собрания сочинений Шёнберга, призвано продемонстрировать «значимость коммуникативной среды, а также «богатство и плотность взаимосвязей» в шёнберговских текстах [8, S. 124]²⁰

Библиотека Берга: познание себя и мира

Библиотеке Берга выпала иная судьба. Отец композитора — антиквар, владелец лавки колониальных товаров — был весьма состоятельным человеком. В этой семье читали все и читали очень много. Не было исключением и Берг, о чем свидетельствует юношеская фотография будущего композитора с книгой²¹ (см. иллюстрацию 4). Литературный кругозор Берга был исключителен, хотя высшего, академического образования он так и не получил. Еще живя в родительском доме, 18-летний юноша начал составление грандиозного собрания цитат «О самопознании». В 11 тетрадях содержится более 1000 записей (см. иллюстрацию 5). Из них мы можем узнать, какие книги читал Берг, хотя, скорее всего, не все они находились в его собственности. В алфавитном указателе цитат чаще всего встречаются имена Иоганна Вольфганга Гёте, Генрика Ибсена, Оскара Уайльда, Карла Крауса, Отто Вейнингера. Берг использует особую систему записи: каждая цитата снабжается не только номером, но



Иллюстрация 4. Берг в «Шёнбруннском доме» в Вене, где он родился и провел детские годы. Источник иллюстрации: Ender D. Alban Berg im Bild: Fotografien und Darstellungen 1887–1935. Wien: Köln: Böhlau Verlag, 2023. S. 22.

²⁰ В числе посвященных этой теме исследований следует назвать и статью В. П. Варунца о маргиналиях Шёнберга к интервью Стравинского см.: Варунц В. П. Комментарии к маргиналиям: Шёнберга о Стравинском и Стравинского об Асафьеве // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 182–184.

²¹ Сохранилось несколько фотографий Берга за чтением, см. Ender D. Alban Berg im Bild: Fotografien und Darstellungen 1887–1935. Wien: Köln: Böhlau Verlag, 2023. S. 22, 25.

и обозначением темы, нередко перекрестные ссылки. Судя по порядку цитат, Берг выписывал понравившиеся ему фрагменты в процессе чтения той или иной книги. В его собрании есть и русские писатели: Горький, Достоевский, Толстой, Тургенев, Пушкин²².

Некоторые афоризмы цитатного собрания восходят к самому Бергу и его друзьям. Пример тому — остроумные вариации на знаменитые строки из «Фауста» Гёте о вечно-женственном, звучащие в Восьмой симфонии Малера:

- «Вечно-женственное влечет нас ввысь» (*Das Ewig-weibliche zieht uns hinan*) (И. В. Гете, «Фауст»)
- «Вечно-женственное притягивает нас (*zieht uns an*)» (Г. Ибсен. «Пер Гюнт»);
- «Вечно женственное тянет нас вниз (*zieht uns hinab*)» (Ф. Ницше);
- «Вечно женственное поднимает нас (*zieht uns auf*)» (Фрида Землер²³);
- «Вечно женственное раздевает нас (*zieht uns aus*)» (Альбан Берг, см.: [10, с. 1032]).

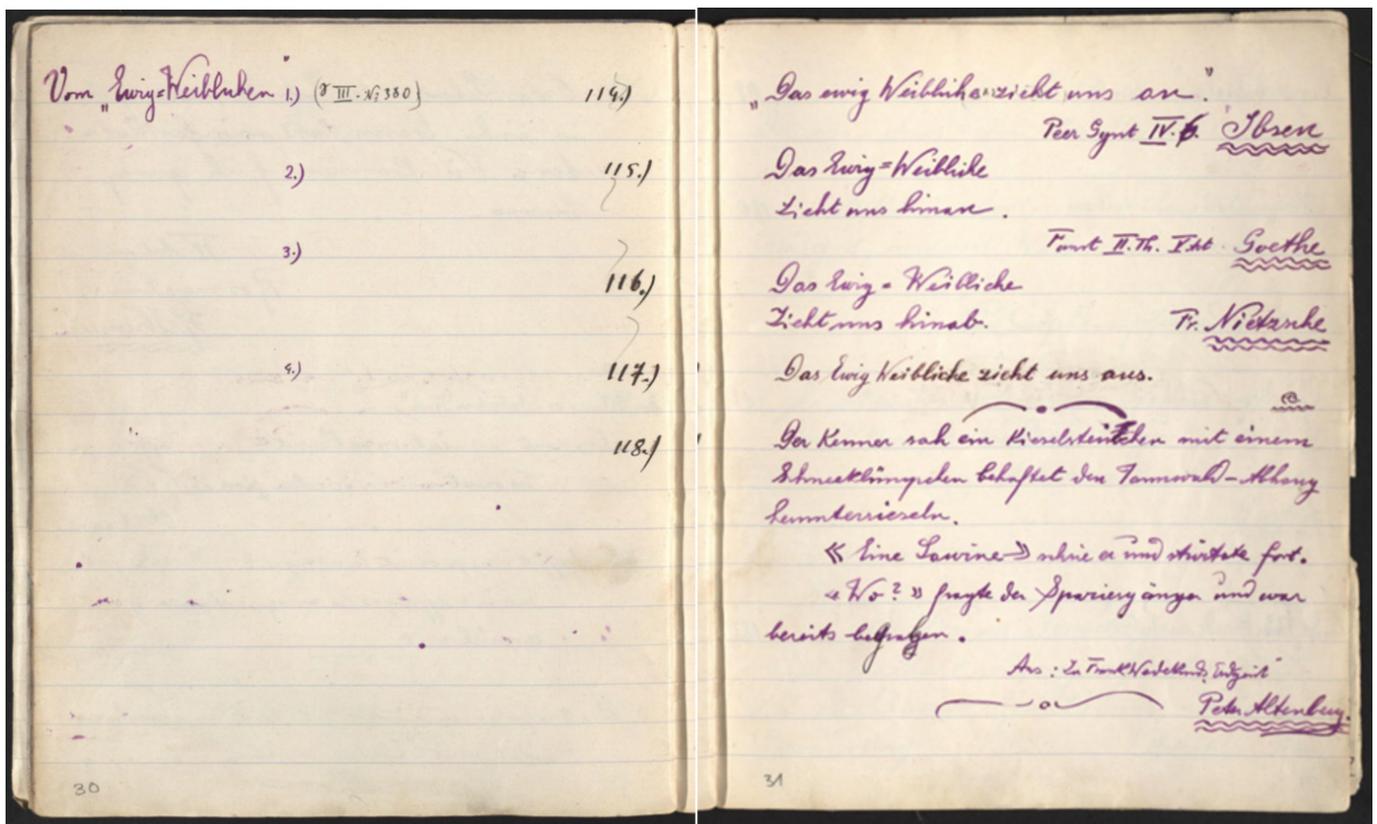


Иллюстрация 5. Страницы из цитатного собрания Берга «О самопознании». Записи о «вечно-женственном». Австрийская национальная библиотека, Музыкальное собрание, F 21 Berg 100/I, f. 30-31. Источник иллюстрации: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13930174> (дата обращения: 5.11.2023)

В 1911 году Берг женился на Хелене Наховской. Молодожены обосновались недалеко от Шёнбрунна, в тихом аристократическом районе на окраине

²² Подробнее о цитатном собрании см. [10, с. 1020–1038].

²³ Фрида Землер — подруга юности Берга, отдохавшая в семейном пансионе его матери в Каринтии.

Вены, где сняли квартиру (*Trauttmansdorffgasse 27*). Именно здесь возникла личная библиотека Берга, которую составили книги из его родительского дома и книги его жены (см. иллюстрацию 6). Если собрание Шёнберга постоянно перевозилось с места на место, библиотека Берга начиная с 1911 года и до настоящего времени не меняла своей прописки. Долгое время ею владела его вдова Хелена, а после ее смерти в 1976 году библиотека перешла в ведение фонда Берга (*Alban Berg Stiftung*). Но, в отличие от шёнберговской, она изучена не столь хорошо, окинуть ее взглядом невозможно. Полный каталог библиотеки Берга находится в процессе создания, поэтому информация о ней доступна лишь по запросу. Начиная с 1980–1990-х годов доступ к берговскому книжному собранию получили исследователи, разрабатывающие различные темы, связанные с его творчеством. Соответственно, осваивались те или иные части библиотеки²⁴. Сведения о книгах, нотах, пластинках Берга присутствуют в недавно опубликованном иллюстрированном издании «Дома у Хелены и Альбана Берга»²⁵.



Иллюстрация 6. Библиотека Берга в его венской квартире на *Trauttmansdorffgasse 27*. Австрийская национальная библиотека, Собрание фотографий и графики, US 13.186/4 POR MAG. Источник иллюстрации: <http://data.onb.ac.at/rec/baa657334> (дата обращения: 5.11.2023)

В последние годы фонд Альбана Берга предпринял решительные шаги по сохранению, систематизации и изучению берговской библиотеки. В настоящее время реализуется грандиозный проект оцифровки всех книг и нот.

²⁴ Наиболее подробное описание части берговской библиотеки приводит В. Грацер. См. [11, S. 261–279].

²⁵ См. *Ender D. Zu Hause bei Helene und Alban Berg: eine Bilddokumentation*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2020. S. 143–161.

Для этой цели венская компания *Treventus* разработала и построила робот, который сканирует и переворачивает страницы автоматически²⁶. Доступ к дигитализатам вне сомнения сообщит новые импульсы берговедению. Минусы оцифровки (утрата «сенсорного восприятия библиотеки: визуального впечатления от корешка, ощущения и запаха переплета и книжных страниц» [12, S. 138]) абсолютны несопоставимы с ее преимуществами, особенно для ученых за пределами западноевропейских стран.

Библиотека Берга намного больше шёнберговской, она включает несколько тысяч томов. Часть их по-прежнему находится в квартире, часть — в собрании Берга в Австрийской национальной библиотеке (*Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, F 21 Berg*). Многие в составе библиотек Берга и Шёнберга совпадают, но есть и различия. К примеру, в книжной коллекции Берга нет иудаики, но много книг о мистике. Берг владел грандиозным собранием Стриндберга, оно включает 64 тома, которые снабжены многочисленными пометками²⁷. Одна из них особенно примечательна: в эссе «Примирение с жизнью» отчеркнуто и помечено инициалами Шёнберга следующее: «Однако есть люди, к которым, кажется, ты приговорен. Тебя держат фатальные, необъяснимые, эластичные узы; они растягиваются, но никогда не рвутся. В подобных отношениях мы приговорены к тому, чтобы служить другому невзирая на личную антипатию»²⁸. Эти слова позволяют сделать вывод о взаимоотношениях учителя и ученика. Берговская библиотека содержит много современных книг, подаренных авторами и, соответственно, подписанных для Берга: в их числе тома Франца Верфеля, Элиаса Канетти, Зигфрида Кракауэра, Зома Моргенштерна (последний подарил Бергу за несколько дней до его смерти только что опубликованный роман «Сын блудного сына»)²⁹.

Берг, как и его учитель, читал с карандашом в руках, делал многочисленные пометки и отчеркивания. Так, шестью восклицательными знаками помечена отчеркнутая красным карандашом глава «Эмансипированные женщины» культовой книги Вейнингера «Пол и характер» (см. иллюстрацию 7). Есть и подобные шёнберговским маргиналии полемического характера. К примеру, они содержатся в книге Вальтера Круга «Новая музыка»³⁰, автор которой — юрист и музыкант-любитель довольно консервативных взглядов³¹.

²⁶ См. об этом на сайте Фонда: https://www.absw.at/cms.php?content=0&menu=0&id_news=34 (дата обращения: 5.11.2023).

²⁷ Описание некоторых берговских маргиналий в книгах Стриндберга см. [13, S. 65].

²⁸ Strindberg 1921, 1284. Strindberg, August. Ein drittes Blaubuch. Nebst dem nachgelassenen Blaubuch / übertragen von Emil Schering. München: Müller, 1921. S. 901–1312. Alban Berg Stiftung.

²⁹ Ender D. Zu Hause bei Helene und Alban Berg: eine Bilddokumentation. S. 151.

³⁰ Krug W. Die neue Musik. Erlenbach b. Zürich: Rentsch, 1920. Alban Berg Stiftung.

³¹ Вальтер Круг (Walther Krug, 1875–1955) — юрист, верховный судья в Шопфхайме (Баден), был сыном друга юности Фридриха Ницше Густава Круга. О книге Круга и комментариях Берга в ней см. также нашу статью [8, с. 138].

Берг возмущен его негативным отношением к новому искусству, в то же время признает правоту его некоторых суждений. К сожалению, пока не удалось расшифровать эти записи до конца. Среди наиболее примечательного в них — намеченный на полях книги ряд соответствий писателей и музыкантов:

[Морис] Метерлинк — [Клод] Дебюсси
[Герман] Зудерман³² — [Эдвард] Григ
[Герман] Бар — [Рихард] Штраус
[Федор] Достоевский — [Густав] Малер
[Герхард] Гауптман — [Макс] Регер
[Август] Стриндберг — [Арнольд] Шёнберг
[Вильям] Шекспир — [Рихард] Вагнер
[Людвиг] Гангхофер³³ — [Ханс] Пфицнер
[Генрих] Клейст — [Антон] Брукнер³⁴

Интересно, что о сродстве — «излучениях Бога» — между философами/писателями и композиторами в 1911 году писал Бергу Веберн, который прислал ему на Рождество том писем Канта. У Веберна эти параллели выглядели так: Кант — Бетховен, Стриндберг — Малер, Метерлинк — Шёнберг³⁵.

Еще одна группа книг из библиотеки Берга — экземпляры литературных первоисточников его опер. Они важны для изучения оперного творчества композитора. Как известно, обе его оперы относятся к категории «литературных», то есть не имеющих либретто, но написанных на подлинный текст драматического произведения. Разумеется, в этом случае текст должен быть сокращен, иногда перекомпонован. Эту работу делал сам Берг, и мы можем реконструировать ее на основе его рабочих экземпляров драмы Георга Бюхнера «Войцек» и двух драм Франка Ведекинда: «Дух земли» и «Ящик Пандоры». Берг планирует сокращения, указывает членение текста и возможные музыкальные формы, выписывает ключевые слова, набрасывает некоторые музыкальные идеи.

На одной из пустых страниц берговского экземпляра «Войцека»³⁶ перед шмуцтитолом наклеена небольшая газетная вырезка с анонсом премьеры драмы в театре «Резиденцбюне» 5 мая 1914 года (f. 2). Побывав на ней, Берг сразу же решил сочинить оперу на этот сюжет.

Некоторые пометки в тексте намечают детали будущего сочинения. Так, в сцене «Комната Мари» (ее Берг помещает в третье действие, обозначив римской цифрой III) буквами АВААВ и римскими цифрами намечены контуры музыкальной формы монолога Мари (f. 15 v). Третьей сцене (*Wirthaus*/Кабак) предшествует крещендо на одном тоне начиная с **ppp**, которое знаменует пе-

³² Герман Зудерман (*Hermann Sudermann*, 1857–1928) — немецкий беллетрист и драматург.

³³ Людвиг Альберт Гангхофер (*Ludwig Albert Ganghofer*, 1855–1920) — немецкий писатель.

³⁴ *Krug W.* Die neue Musik. S. 5. Alban Berg Stiftung.

³⁵ Веберн А. Лекции о музыке. Письма / пер. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 86.

³⁶ *Büchner G.* Wozzeck-Lenz: Zwei Fragmente. Leipzig: Insel-Verlag, 1913. ÖNB, F 21 Berg 128. 41 Bl.

реход от момента убийства Мари к последующей сцене (f. 18). На шмуцтитуле следующей драмы «Ленц» Берг делает заметки о драматургии оперы в целом. Он подробно описывает переход от второй к третьей сцене. Здесь появляется указание на ударные, а также ритм польки, исполняемой на расстроенном фортепиано (f. 20, см. иллюстрацию 8).

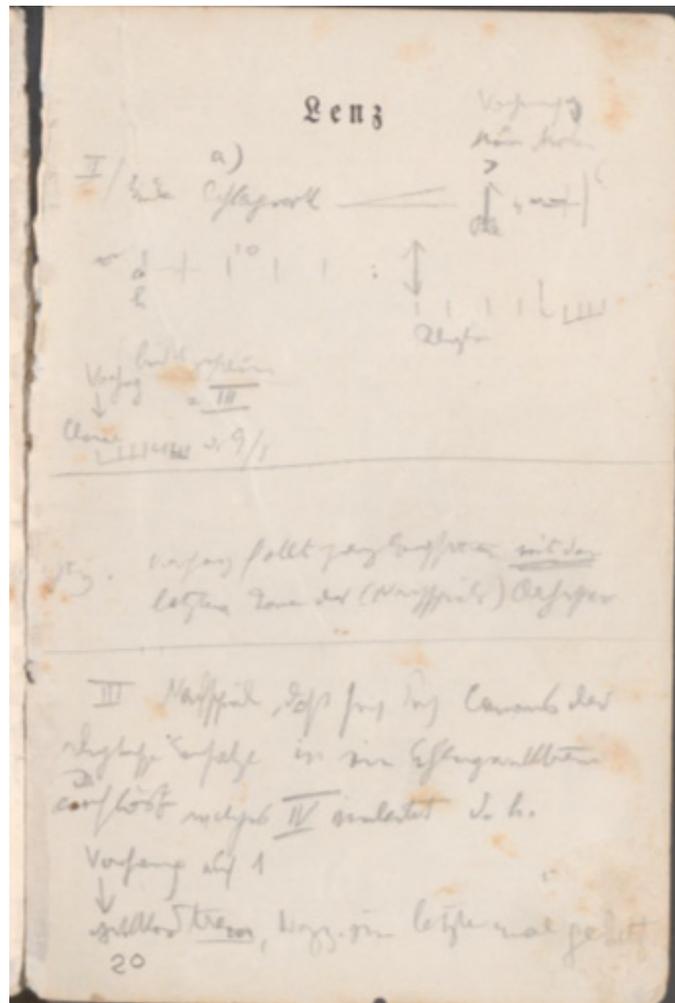


Иллюстрация 8. Заметки о драматургии оперы «Воцек» в берговском экземпляре двух драм Г. Бюхнера. ÖNB MS, F 21 Berg 128, f. 20. Источник иллюстрации: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14362150> (дата обращения: 5.11.2023)

Не менее интересен экземпляр драмы Ведекинда «Ящик Пандоры»³⁷. Подробнее всего комментирована последняя страница книги (f. 51, см. иллюстрацию 9), которая содержит завершение драмы: предсмертный крик Лулу, циничные слова ее убийцы, Джека-Потрошителя, (*Das war ein Stück Arbeit!* / «Вот это работенка!») и заключительные реплики Гешвиц. Пометки содержатся внизу страницы: это большое диминуэндо от **fff** к **ppp** в момент крика Лулу (такт 1294), который сопровождается литаврами (Pke), ритмическая модель Гешвиц (*2 od 3mal* / «дважды или трижды»), которая представляет собой

³⁷ *Wedekind F. Die Büchse der Pandora. Tragödie in 3 Aufzügen mit einem Prolog. München: Georg Müller, 1921. 97 S. ÖNB, F 21 Berg 132/I. 55 Bl.*

волнообразное уменьшение и увеличение ритмических единиц, создающее *accelerando-ritardando*, сопровождающееся нарастанием и спадом звучности. Берг набрасывает и темповую регрессию: *Presto-Allegretto-Adagio*³⁸.

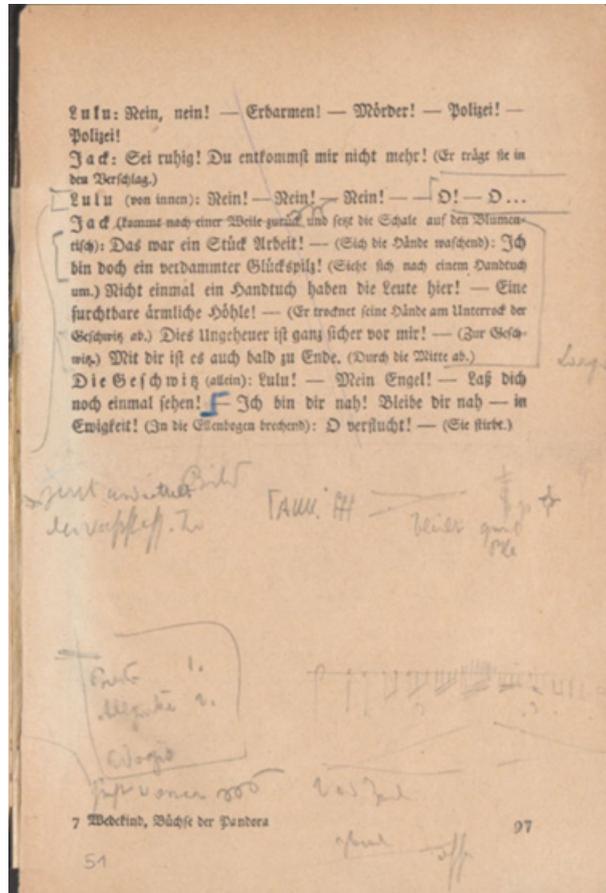


Иллюстрация 9. Заметки о драматургии оперы «Лулу» в берговском экземпляре «Ящика Пандоры» Ф. Ведекинда. ÖNB MS, F 21 Berg 132/I, f. 51. Источник иллюстрации: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14018234> (дата обращения: 5.11.2023).

Заключение

Подведем итоги. Композиторская библиотека — ценнейший источник для музыковеда. Она всегда содержит отпечаток личности владельца и нередко воссоздает портрет всего поколения, целой эпохи в истории культуры. Ее изучение дает информацию о воззрениях композитора, о его окружении и перипетиях его биографии, помогает реконструировать творческий процесс и документировать нереализованные музыкально-теоретические замыслы. Помещенные в контекст других вербальных источников — переписки, мемуаров, дневников, «библиотечные «единицы хранения» начинают «говорить», превращаются в живые документальные свидетельства» [4, с. 40]. Библиотека проживает свою судьбу, но в той же мере отражает и судьбу своего хозяина: перемены в его жизни, круг его общения, интересы и склонности, его взросление и духовное созревание. К сожалению, далеко не всегда мы можем

³⁸ См. об этом в нашем исследовании [14, с. 22].

воспользоваться этим источником: библиотеки малодоступны, подвержены порче и тлену, потомуки часто относятся к ним без должного пиетета, причиной их исчезновения становятся социальные катаклизмы. Многие личные библиотеки проданы с аукционов и рассеяны в различных книжных собраниях. Остается уповать на то, что деятельное участие в их сохранении государственных и частных учреждений, исследователей и архивистов, а также бурное развитие технологий позволит сберечь этот уникальный клад информации и предоставит его в неограниченное пользование всем интересующимся.

Список литературы

1. *Montpellier d'Annevoie M. de* La bibliothèque du compositeur: Vincent d'Indy, ses lectures épiques et "l'épopée musicale" // *Intersections*. 2019. No. 2. P. 119–144. <https://doi.org/10.7202/1091839ar>
2. *Айнбиндер А. Г.* Личная библиотека П. И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.
3. *Зайцева Т. А.* Похвала балакиревской библиотеке // *Opera Musicologica*. 2019. № 3 (41). <https://doi.org/10.26156/OM.2019.41.3.005>
4. *Баранова-Монигетти Т. Б.* Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера) // *Музыкальная академия*. 2021. № 2. С. 38–77. <https://doi.org/10.34690/148>
5. *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts* / hrsg. von A. Jaspers und A. B. Kilcher. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020. <https://doi.org/10.46500/83533667>
6. *Schmidt D.* Schreiben als Kommunikationsform. Zum Textstatus von Arnold Schönbergs Glossen // *Arnold Schönberg in seinen Schriften: Verzeichnis – Fragen – Editorisches* / hrsg. von H. Krones. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2011. P. 101–124. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205791584.101>
7. *Stuckenschmidt H. H.* Schönberg: Leben. Umwelt. Werk. Zürich: Atlantis, 1974.
8. *Векслер Ю. С.* Новая музыка как историческая категория в немецкоязычном музыкально-теоретическом дискурсе после Первой мировой войны // *Термины, понятия и категории в музыковедении. IV Международный конгресс Общества теории музыки* / отв. ред. Н. И. Наумова. Казань, 2–5 октября 2019 года. Материалы конгресса. Казань: Казанская государственная консерватория, 2021. С. 131–144.
9. *Glaser Th.* Arnold Schönbergs Annotationen in Beethovens Neunter Symphonie. In: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, 2017, no. 14, S. 51–64.
10. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009.
11. *Gratzer W.* Zur «wunderlichen Mystik» Alban Bergs: Eine Studie. Wien: Böhlau, 1993.
12. *Jaspers A.* Digitalisierung als epistemische Praxis. Vom Nutzen und Nachteil der digitalen Katalogisierung und Erschließung von

Autor:innenbibliotheken // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXXII. 2022. Н. 1. S. 133–154. https://doi.org/10.3726/92171_133

13. Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900 / hrsg. von Chr. Meyer. Wien: Arnold Schönberg Center, 2008.

14. Векслер Ю. С. О композиционном процессе Альбана Берга: монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2017.

References

1. Montpellier d'Annevoie, M. de. (2019). La bibliothèque du compositeur: Vincent d'Indy, ses lectures épiques et "l'épopée musicale". *Intersections*, (2), 119–144. <https://doi.org/10.7202/1091839ar>

2. Aynbinder, A. G. (2010). *Lichnaya biblioteka P. I. Chajkovskogo kak istochnik izucheniya ego tvorcheskoy biografii* [P. I. Tchaikovsky's Personal Library as a Source for Studying His Creative Biography]. [Unpublished PhD Thesis]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

3. Zaytseva, T.A. (2019). In Praise of Balakirev Library. *Opera musicologica*. 41(3). 56–67. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2019.41.3.005>

4. Baranova-Monighetti, T. B. (2021). Stravinsky's Music Library in the Context of His Biography and Work (Based on Archival Materials from Paul Sacher Foundation). *Music Academy*, 774(2), 38–77. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/148>

5. Jaspers, A. und Kilcher, A. B. (2020). *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wallstein Verlag. <https://doi.org/10.46500/83533667>

6. Schmidt, D. (2011). Schreiben als Kommunikationsform. Zum Textstatus von Arnold Schönbergs Glossen. In H. Krones (Ed.), *Arnold Schönberg in seinen Schriften: Verzeichnis – Fragen – Editorisches* (pp. 101–124). Böhlau Verlag. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205791584.101>

7. Stuckenschmidt, H. H. (1974). *Schönberg: Leben. Umwelt. Werk*. Atlantis.

8. Veksler, Yu. S. (2021). New Music as a Historical Category in the German-Language Musical and Theoretical Discourse after the First World War. In N. Naumova (Ed.), *Terms, Concepts and Categories in Musicology. IV International Congress of the Society for Theory of Music Congress proceedings* (pp. 131–144). Kazan, October 2–5, 2019. Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya. (In Russ.).

9. Glaser, Th. (2017). Arnold Schönbergs Annotationen in Beethovens Neunter Symphonie. *Journal of the Arnold Schönberg Center*, (14), 51–64.

10. Veksler, Yu. S. (2009). *Alban Berg i ego vremya. Opyt dokumental'noj biografii* [Alban Berg and His Time. The Experience of Documentary Biography]. Kompozitor. (In Russ.).

11. Gratzner, W. (1993). *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs: Eine Studie*. Böhlau.

12. Jaspers, A. (2022). Digitalisierung als epistemische Praxis. Vom Nutzen und Nachteil der digitalen Katalogisierung und Erschließung von Autor:innenbibliotheken. *Zeitschrift für Germanistik*, XXXII (1), 133–154. http://doi.org/10.3726/92171_133

13. Meyer, Chr. (Ed.). (2008). *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*. Arnold Schönberg Center.

14. Veksler, Yu. S. (2017). *O kompozicionnom processe Albana Berga [On the Compositional Process of Alban Berg]*. Izdatel'stvo Nizhegorodskoj gos. konservatorii im. M. I. Glinki. (In Russ).

Информация об авторе:

Векслер Ю. С. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Российская Федерация

Information about the author:

Yulia S. Veksler — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Music History Department, Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 08.11.2023;
одобрена после рецензирования 04.12.2023;
принята к публикации 15.12.2023.

The article was submitted 08.11.2023;
approved after reviewing 04.12.2023;
accepted for publication 15.12.2023.

Музыка и слово

Научная статья

УДК 78.085.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-050-067>



Вопрос о нарративе и архитектонике — применительно к прозе Даниила Хармса

Лариса Львовна Гервер

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

l.gerver@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>



Аннотация. Настоящая статья написана как отклик на формулировку темы конференции «Музыкальная композиция: нарратив *vs* архитектоника» (РАМ имени Гнесиных, 2022), в которой констатируется общность между музыкой, литературой и архитектурой, то есть музыкой и теми сферами творчества, которым изначально принадлежат *нарратив* и *архитектоника*. Музыка обладает равной способностью к восприятию композиционных принципов, актуальных для временных и пространственных искусств, и это обстоятельство ставит музыку в центр тройного сопоставления с нарративом (и представленной им литературой) и архитектоникой (и, соответственно, архитектурой).

Автор статьи предлагает повернуть схему тройного сопоставления таким образом, чтобы в центре оказалась не музыка, а литература. И не литература

вообще, а малая проза Даниила Хармса — преимущественная область наблюдений над особенностями *нарратива* в его творчестве. В организации сочинений Хармса играют заметную роль как *музыкальные*, так и *архитектурные* аналогии, обоснование которых мы находим в ряде его записей, рисунков и теоретических текстов. «Музыкальные» свойства поэзии и прозы Хармса изучены в достаточной степени, чего нельзя сказать о присущей ей *архитектоничности* — сравним с фигурирующим в записях Хармса «законом симметрии, законом равновесия» (Трактат о бесконечном, 1932). Инструментом выявления симметрии в литературном тексте служит *метротектонический метод Конюса*. В статье рассмотрены три примера *симметрично выстроенной* прозы Хармса — рассказы «Оптический обман», «Синфония №2» и «Сундук».

Ключевые слова: малая проза Даниила Хармса, симметрия, архитектоника прозы, метротектонический метод Г. Э. Конюса

Для цитирования: Гервер Л. Л. Вопрос о нарративе и архитектонике — применительно к прозе Даниила Хармса // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 50–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-050-067>

=====
Music and Literary Text
=====

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-050-067>

On the Narrative and Architectonics Applied to Daniil Kharms' Prose

Larisa L. Gerver

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
l.gerver@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Abstract. The present article was written as a response to the formulation of the theme of the conference *Musical Composition: Narrative and Architectonics* (Gnesin' Russian Academy of Music, 2022), where in the commonality between music, literature and architecture was stated – i.e., between music and those forms of creativity to whom *narrative* and *architectonics* initially pertain. Music possesses the equable capability of perception of compositional principles relevant to both the temporal and the spatial arts, and this circumstance places music in the center of a triple juxtaposition with narrative (and literature presented by it) and architectonics (and, correspondingly, architecture).

The author of the article suggests turning the scheme of the triple juxtaposition in such a way, that not music, but architecture would appear at the center. And the focus would be not literature in general, but specifically on Daniil Kharms' flash fiction – the primary sphere of observation of the peculiarities of the *narrative* in his works. In the organization of Kharms' literary works both *musical* and *architectural* analogies play a discernible role, the substantiation of which we find in a number of his diary notes, drawings and theoretical texts. The “musical” traits of Kharms' poetry and prose have been studied to a sufficient degree, which cannot be said about the inherent *architectonic* qualities intrinsic to them – let us compare them with “the law of symmetry, the law of equilibrium” mentioned in Kharms' notes (*Treatise about the Infinite*, 1932). The instrument of the revealing of symmetry

in a literary text is the *metrotectonic method of Konyus*. The article examines three examples of Kharms' *symmetrically aligned* prose — the short stories *The Optical Illusion*, *Symphony No. 2* and *The Trunk Box*.

Keywords: Daniil Kharms' flash fiction, symmetry, the architectonics of prose, Georgy Konyus' metrotectonic method

For citation: Gerver, L. L. (2023). On the Narrative and Architectonics Applied to Daniil Kharms' Prose. *Contemporary Musicology* (4), 50–67. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-050-067>

Настоящая статья написана как отклик на формулировку темы конференции «Музыкальная композиция: нарратив *vs* архитектоника»¹, в которой констатируется общность между музыкой, литературой и архитектурой, то есть музыкой и теми сферами творчества, которым изначально принадлежат *нарратив* и *архитектоника*. По словам философа Ирины Олеговны Щедриной, с помощью понятия «нарратив» обозначается «структурированное смысловое пространство, которое может быть изложено на любом языке (литературном, музыкальном, кинематографическом, художественном)» [1]. В этом перечне музыка следует сразу за литературой по праву. Приложимость понятия «нарратив» к музыке, к музыкальной композиции кажется особенно убедительной в силу представления об изначальном единстве музыки и слова². Неслучайно в истории этих искусств существовали периоды, когда музыка то «училась» у ораторского искусства правилам композиции (см. специально посвященную этой теме диссертацию Рассела О'Рурка [2]), то ставилась на первое место по значимости в овладении искусством поэзии³. Идея взаимосвязи музыки и слова, как и готовность увидеть в одном из них другое, продолжают свое существование. Характерна реакция Иванки Стояновой на приведенное ею определение Ээро Тараста: «Нарратив можно

¹ V Международная научная конференция «Техника музыкальной композиции: нарратив *vs* архитектоника» прошла в Российской академии музыки имени Гнесиных 18–20 апреля 2023 года. См. информацию о ней и сборник тезисов: <https://gnesin-academy.ru/mezhdunarodnaja-nauchnaja-konferencija-muzykalnaja-kompozicija> (дата обращения: 1.11.2023).

² Ср. закрепленные в языке выражения типа *a singer of love*, *ein Sanger der Freiheit*, *cantore di Laura* и т.п. Приведем и фрагмент из «Гейнриха фон Офтердингена» Новалиса, где решительно утверждается неразличимость двух сфер творчества и соответствующих им художников: «... случилось однажды, что один из этих удивительных поэтов или музыкантов — в сущности музыка и поэзия одно и то же <...> — собрался ехать за море в чужую страну...». (Новалис. Гейнрих фон Офтердинген; пер. З. Венгерова, В. Гиппиус, изд. подг. В. Б. Микушевич. М.: Ладомир; Наука, 2003. С. 35).

³ Ср.: «О музыке на первом месте!» — первую строку стихотворения «Искусство поэзии» Поля Верлена (в пер. В. Брюсова).

понять <...> как общую категорию человеческого мышления, как способность или компетентность, как умение расположить временные явления в определенную последовательность, в синтагматический континуум. Этот континуум имеет свои начало, развитие и конец» [3, с. 158]. Здесь Стоянова добавляет в скобках: «Легко узнать <...> известную нам триаду Бориса Асафьева *i-m-t*» [там же].

Столь же органична связь музыки с архитектурой и архитектоникой — понятием, в числе значений которого присутствуют «архитектор» и «архитектура». В статье из Словаря литературных терминов (1925) говорится: «Перенесенное в литературу из архитектуры, которая по самому своему существу требует строжайшего внимания, прежде всего, к соотношению частей (даже безотносительно к их внутреннему значению), — ибо в противном случае построение окажется зыбким, — понятие “архитектоники” и в литературе сохраняет это значение» (последний курсив мой. — Л. Г.)⁴. Хотя в музыке термин утвердился позднее, чем в литературе, именно на анализе музыки было показано, что «строжайшее внимание к соотношению частей» может осуществляться с максимальной точностью, сравнимой с точностью архитектурной постройки. Доказательства мы находим в многочисленных аналитических опытах Георгия Эдуардовича Конюса⁵, а также целого ряда других исследователей (назовем работы Александра Георгиевича Чугаева⁶ и Кэтрин Бейли⁷, аналитические схемы которых приведены в иллюстрациях 1–3). Музыкальная архитектоника или, по Конюсу, *метротектоника*, может быть исчислена в тактах, в тактовых долях или длительностях нетактированной музыки. Уравновешенность и симметрия музыкальных построений доказывается посредством числовых выкладок и схем, напоминающих архитектурные схемы или элементы постройки, а в ряде случаев, как естественно предположить, намеренно им уподобленных. Сравним парные примеры в иллюстрациях 1–3:

⁴ Зунделович Я. О. Архитектоника // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского и др. М.; Л.: Издательство Л. Д. Френкель, 1925. Стб. 75–76. В ряде исследований актуален и особый спектр значений понятия «архитектоника», известный по исследованию Михаила Бахтина «К философии поступка» (Бахтин пишет об «архитектонике неповторимого мира поступающего сознания», которую «должна описать нравственная философия», — это «конкретный план мира единого и единственного поступка, основные конкретные моменты его построения и их взаимное расположение» [4, с. 49]). В таком ключе исследуется архитектоника индийских народных сказок в [5]: первичный нарратив сказки трактуется как *гипотекст*, служащий материалом возникающего в результате многократных пересказов *гипертекста*.

⁵ См., в частности: Конюс Г. Э. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод: науч. сообщение, ил. 46 графич. препарированными нотными примерами из различных муз. произведений. М.: Гос. муз. изд-во, 1933.

⁶ Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975.

⁷ Bailey K. The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. Cambridge University Press, 1991.

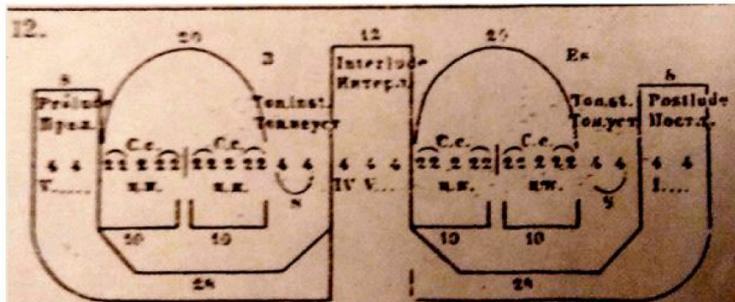


Иллюстрация 1. Г. Э. Конюс. Метротектонические скелеты 12 Этюдов Шопена ор. 10 (№ 12)⁸. План резиденции, цокольный этаж (коммерческий проект)⁹

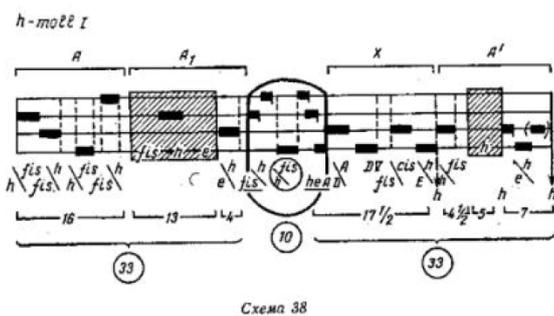


Схема 38

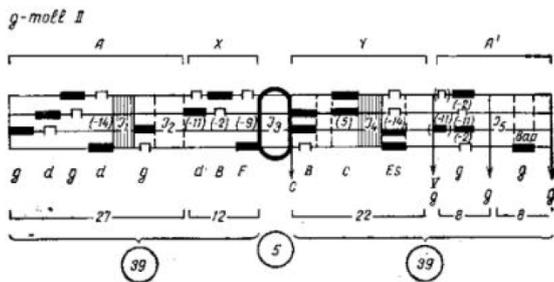
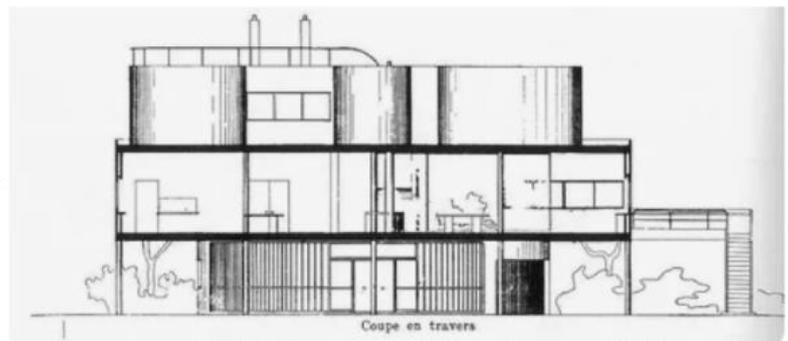


Схема 61



CaViCa Proyectos de Arquitectura: Maison Savoye (1928-30)

Иллюстрация 2. А. Г. Чугаев. Схемы фуг И. С. Баха из Хорошо темперированного клавира *h-moll I* и *g-moll II*¹⁰. Ле Корбюзье. Вилла Савой. Поперечный разрез¹¹

⁸ Конюс Г. Э. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод. С. 26–27.

⁹ Источник изображения: *Design Home ART БОЛЬШОЙ ДВОРЕЦ ГОТОВЫЙ*. URL: <https://i.pinimg.com/originals/2b/0d/a3/2b0da314742ebeb0defbdeb446632e594.jpg> (дата обращения: 1.11.2023)

¹⁰ Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. С. 147, 189.

¹¹ Источник изображения: 1928/29. *Maison Savoye à Poissy (1928–30)* [Electronic source] // Le Corbusier — *Œuvre complète Volume 1: 1910–1929*. <https://doi.org/10.1515/9783035602852.186> (accessed: 1.12.2023).

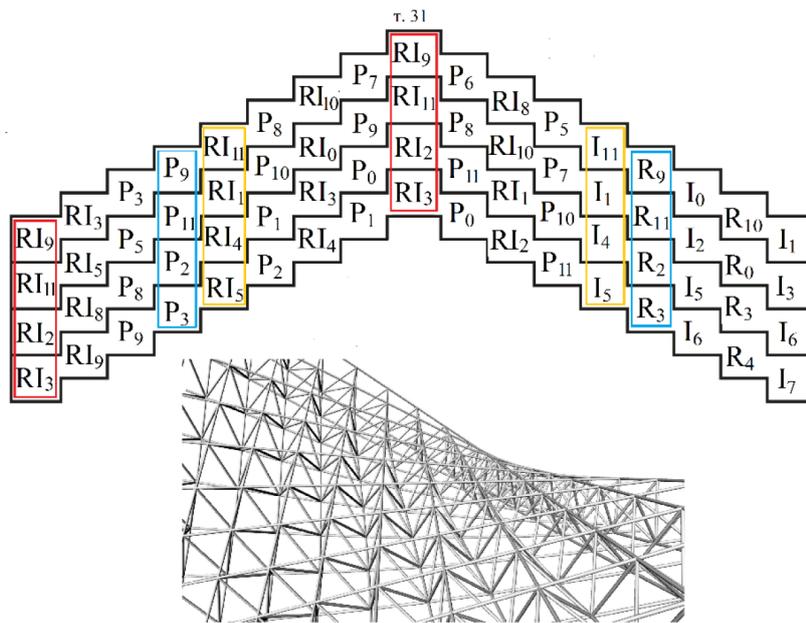


Иллюстрация 3. К. Бейли. Схема симметрии¹² в серийном каноне V части
Кантаты оп. 31¹³ А. Веберна
Металлическая стержневая структура МАРХИ¹⁴

Таким образом, получается, что музыка обладает равной способностью к восприятию композиционных принципов, актуальных для временных и пространственных искусств. Это обстоятельство ставит ее в центр тройного сопоставления с нарративом (и представленной им литературой) и архитектурной (и, соответственно, архитектурой).

Теперь попытаемся повернуть схему тройного сопоставления таким образом, чтобы в центре оказалась не музыка, а литература. И не литература вообще, а малая проза Даниила Хармса — преимущественная область наблюдений над особенностями его *нарратива*. Поскольку в основе творчества Хармса лежит поэтика абсурда [7], абсурдным признается и нарратив с типичными для него перечислительными конструкциями [8] и всякого рода повторами [9].

В организации сочинений Хармса играют заметную роль как *музыкальные*, так и *архитектурные* аналогии, обоснование которых мы находим в ряде его записей, рисунков и теоретических текстов. На интерес Хармса к музыкальным принципам организации указывают некоторые «образцы» и «моду-

¹² Схема Кэтрин Бейли приведена в моей графической редакции — Л. Г., в той же версии она представлена в [6, с. 105].

¹³ Bailey K. The Twelve-Note Music of Anton Webern ... P. 91.

¹⁴ Источник изображения — металлическая стержневая структура МАРХИ. Структура Профкома. URL: <https://static.tildacdn.com/tild3565-6266-4264-b134-373833303031/unnamed.jpg> (дата обращения: 1.11.2023).

сы» из тетради под названием «Строфика». Особенно примечателен «*Modus* № 10. (Прозаическое построение)»: он напоминает схематический рисунок многоэтажной башни — при том, что текст в ячейках схемы почти целиком заимствован из музыкальной лексики: «Запев. | I тема. | I аналогия | Развитие I темы | II аналогия | Var. I темы. | II тема | III аналогия. | Двукратный запев. | Соединение тем. | I Кода. | II Кода» (иллюстрация 4).

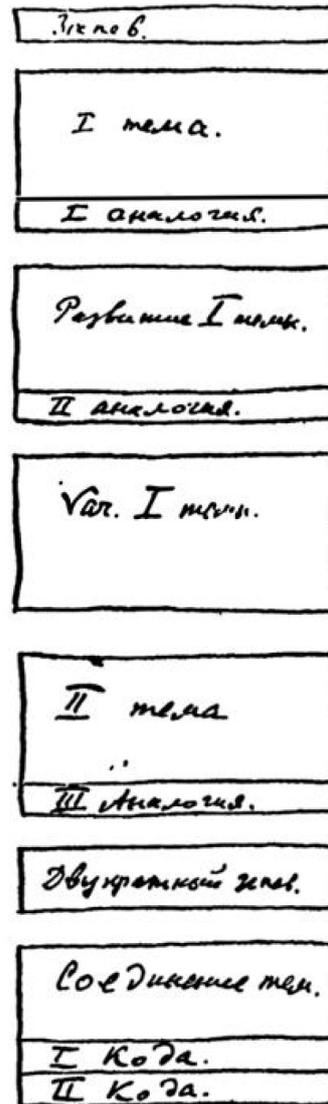


Иллюстрация 4. Хармс. *Modus* № 10. (Прозаическое построение)¹⁵

У Хармса имеются и относительно развернутые тексты, в которых усматриваются параллели между литературными и музыкальными композициями¹⁶.

¹⁵ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений: в 4 т. / вст. статья, подг. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. Проект», 1997–2001. Т. IV. С. 122.

¹⁶ Основная часть настоящей статьи представляет собой продолжение недавней публикации, в которой подробно изложены композиционные идеи Хармса. См. [10, с. 171–175].

Непосредственно музыкой вдохновлена *идея трех фаз*, отчасти совпадающая с асафьевской формулой $i : m : t$. Несмотря на обобщенный характер формулировок, Хармс мыслит выявленную им триаду прежде всего как свойство музыки Фридерика Шопена, хотя в одном случае и ссылается на «некоторых композиторов»¹⁷. Главный его тезис содержит, так сказать, обоснование идеи и введение основных терминов:

...С нашей точки зрения, для правильного исполнения Шопена, необходимо понять три важных фазы в каждом его произведении. Эти фазы мы называем:

1. Накопление.
2. Отсекание.
3. Вольное Дыхание¹⁸.

Как показано в [10], фазы этой функциональной триады обнаруживаются в ряде художественных текстов Хармса. Таким образом, он не только мыслит прозаическое построение как аналог музыкальной формы в общепринятом понимании, но и применяет в своем творчестве — осознанно или нет — приемы композиции, обнаруженные им в музыке Шопена.

Другая хармсовская идея, в равной мере относящаяся к композиции в музыке и литературе, имеет прямое отношение к архитектонике художественно текста. Это суждение о *равновесии крайних частей в их соотношении с центром*:

5. Всё крайнее сделать очень трудно. Средние части делаются легче. Самый центр не требует никаких усилий. Центр — равновесие. Там нет никакой борьбы.

6. Надо ли выходить из равновесия?¹⁹

В пункте 5, как отмечалось мною в статье «В продолжение знакомства с музыкальными случаями Даниила Хармса: идеи и осуществления», узнается «лексика описания трехчастной формы» [10, с. 174], в которой, как было известно и ко времени Хармса, и, видимо, самому Хармсу, имеются крайние и средняя части²⁰. Причем «Хармс подразумевает определенный тип трехчастности — со средней частью, в которой “нет никакой борьбы”, то есть отсутствует развитие» (ср. сложную трехчастную форму с трио) [там же].

«Закон равновесия», понимаемый как «закон симметрии», родственен идее *равновесия с небольшой погрешностью*, сформулированной другом Хармса, философом Яковом Друскиным (сравним с ренессансным принци-

¹⁷ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. IV. С. 46.

¹⁸ Там же. С. 45.

¹⁹ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. II. С. 322.

²⁰ Представления о средней части и окружающих ее крайних вошли в музыковедческий лексикон уже к началу XX века. К примеру, в популярном учебнике «Музыкальная форма» Э. Праута часто использует выражение «средняя часть», наряду с обозначенными как «первая» и «третья» крайними частями. См.: Праут Э. Музыкальная форма / пер. с англ. графа С. Л. Толстого. 2-е изд. М. [и др.]: П. Юргенсон, 1917.

пом *varietas*)²¹. Хармс был настолько увлечен идеей Друскина, что учредил «Орден равновесия с небольшой погрешностью» (см. иллюстрацию 5, представляющую, по мысли Хармса, пример такого равновесия). Однако в теоретических записях Хармса равновесие (симметрия) и небольшая погрешность рассматриваются порознь, так как возможна и погрешность вне симметрии, и гораздо более важная для нашей темы *симметрия без погрешности*.

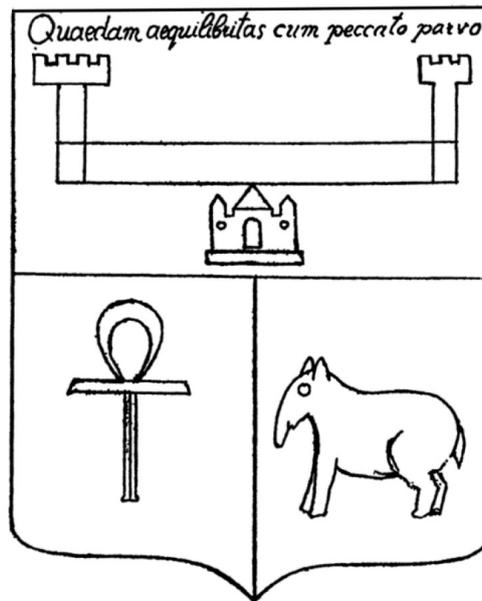


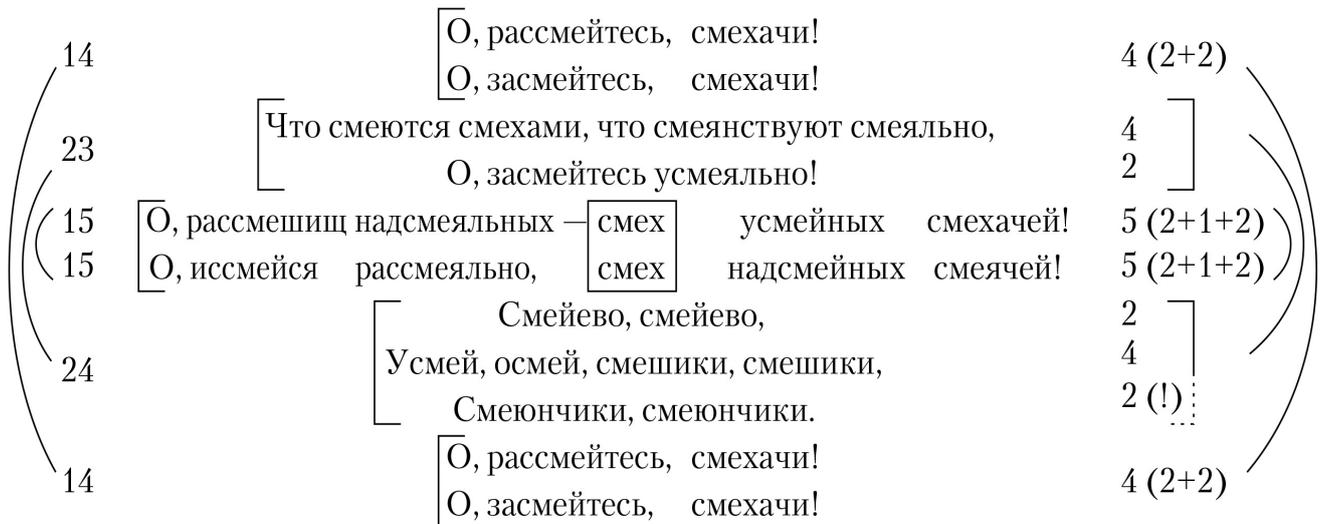
Иллюстрация 5. Д. Хармс. Архитектурные примеры небольшой погрешности²². Надпись на верхнем поле — латинский перевод понятия «некоторое равновесие с небольшой погрешностью» — *quaedam aequilibrata cum peccato parvo*

Именно такая симметрия — неотъемлемое свойство архитектуры, а также и музыки, — в заметном количестве обнаруживается в сочинениях Хармса, особенно же в его малой прозе. Инструментом выявления симметрии в литературном тексте может служить метротектонический метод Конюса, применимость которого была в свое время мною показана при анализе двух версий стихотворения «Заключение смехом» — 1909 и 1918 годов [11, с. 213–217, 230]. Приведем аналитическую запись основного варианта стихотворения (1909)²³ (Пример 1).

²¹ В трактате о бесконечном (1932 г.; авторский заголовок отсутствует) Хармс пишет: «Мы не знаем явления с одним направлением. Если есть движение в право, то должно быть и движение в лево» (здесь и далее воспроизведены особенности орфографии и пунктуации Хармса. — Л. Г.). «Это закон симметрии, закон равновесия. И если бы одна сторона направления потеряла бы вторую сторону, то равновесие нарушалось бы и вселенная опрокинулась бы». Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. IV. С. 13.

²² Там же. С. 21.

²³ Расположение строк, взятое без числовых выкладок и разметки текста, воспроизведено в Собрании сочинений В. Хлебникова под общей редакцией Р. В. Дуганова (М.: ИМЛИ РАНБ «Наследие», 2000. Т. 1. С. 209).



Пример 1. Симметрия в стихотворении Хлебникова «Заклятие смехом». Аналитическая запись 1997 года [11, с. 217].

Слева указано число слогов в показанных скобками группах стихов, справа — расположение однокоренных слов; расположение текста мое. — Л. Г.

Теперь обратимся к Хармсу и представим три примера его симметричной прозы (Пример 2).

1	Семён Семёнович, надев очки , смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.	35	
2	Семён Семёнович, сняв очки, смотрит на сосну и видит, что на сосне никто не сидит.	26	126
3	Семён Семёнович, надев очки , смотрит на сосну и опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.	38	
4	Семён Семёнович, сняв очки, опять видит, что на сосне никто не сидит.	22	
5	Семён Семёнович, опять надев очки , смотрит на сосну и опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.	40	62
6	Семён Семёнович не желает верить в это явление и считает это явление оптическим обманом.	35	

Пример 2. Симметрия в рассказе Д. Хармса «Оптический обман»²⁴.

Здесь и далее подсчет в слогах. Цветным фоном отмечены слова, сообщающие о действиях Семёна Семёновича с очками, рамкой — слова, добавленные при повторах

Информационно значимыми в сюжете рассказа являются лишь крайние строки 1 и 6 с идентичным числом слогов: Семён Семёнович видит мужика на сосне, когда надевает очки, однако предпочитает считать его оптическим об-

²⁴ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. II. С. 322.

маном. Поэтому действия в строках 2–3 и 4–5 не более чем вариации, сгруппированные попарно:

||: отрицание «темы», изложенной в строке 1 — ее подтверждение :||.

Следовательно, элементами симметрии служат две крайние строки и взятые попарно строки между ними — или же, в конечном счете, две крайние строки и все прочие, вместе взятые. Числовая схема без текста, по форме записи аналогичная схемам Конюса, выглядит следующим образом:

$$\begin{array}{ccc} & 35 & \\ & \frac{26+38}{64} & \frac{22+40}{62} \\ & 35 & \end{array}$$

В нашем материале это единственный случай симметрии, механизмом которой служит кольцевое расположение одинаковых по протяженности строк по краям формы. Здесь отсутствует композиционно выраженный и сюжетно подчеркнутый центр, представленный в следующих далее двух образцах. Первый из них — уточненное аналитическое описание «Синфонии № 2» (см. *Пример 3*, ср. первый вариант, опубликованный в [10, с. 179–180])

Синфония № 2 состоит из двух частей. В первой из них каждый из трех последовательно отвергаемых рассказчиком зачинов заканчивается рефреном «расскажу лучше...» («лучше расскажу...» и т.п.). Вторая часть начинается после перелома в сюжете (рассказчик упал со стула и забыл, о чем собирался рассказать): момент перелома предшествует центру — фразе «Я лучше расскажу о себе». В отличие от первой части, вторая представляет собой слитный текст, намеренно разомкнутый из-за неожиданного сообщения о том, как облысела Марина Петровна — третья из дам, «не избегающих» лирического героя-рассказчика. Эффект неожиданности усугубляется противопоставлением с таким же по функции (третьим в перечне) сообщением об Анне Игнатьевне: о ней рассказчик ничего не знает, а случаю Марины Петровны, вдохновившему его настолько, что он впервые употребил фигуру сравнения («облысела как ладонь») и восклицание («трах!»), — посвящена целая новелла. Впрочем, разомкнутость формы и подчеркнутая разнородность персонажей компенсируются наличием сквозного приема троекратного сообщения: о плевке Антона Михайловича, о трех отвергнутых рассказчиком персонажах первой части, о трех дамах во второй части и, наконец, о случае облысения Марины Петровны: предупредительный рассказчик классифицирует его как 1) забавный, 2) вполне обыкновенный, 3) но все же забавный. Эти абсурдные подробности очень сходны с музыкальными построениями, в которых повтор сочетается с обновлением и движением вперед, а основной контраст формы строится на «забвении» предыдущего — при обилии неявных взаимосвязей с ним (уточнение текста [10, с. 179]).

<p>Антон Михайлович плюнул, сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх» и ушел. <i>И Бог с ним. Расскажу лучше про Илью Павловича.</i></p>	<p><i>Представление трех персонажей.</i> 1)Хармсовский плюющийся персонаж.</p>	<p>Крайняя часть 1</p>
<p>Илья Павлович родился в 1893 году в Константинополе. Еще маленьким мальчиком его перевезли в Петербург и тут он окончил немецкую школу на Кирочной улице. Потом он служил в каком-то магазине, потом ещё что-то делал, а в начале революции эмигрировал за границу. <i>Ну и Бог с ним. Я лучше расскажу про Анну Игнатьевну.</i></p>	<p>2) Персонаж условно-биографического текста.</p>	<p>47</p> <p>107</p> <p>206</p>
<p>Но про Анну Игнатьевну рассказать не так-то просто. Во-первых, я о ней ничего не знаю, а во-вторых, я сейчас упал со стула и забыл, о чём собирался рассказать.</p>	<p>3) Персонаж, о котором нечего сказать. Перелом в повествовании.</p>	<p>52</p>
<p><i>Я лучше расскажу о себе.</i></p>	<p>Рассказчик становится главным героем.</p>	<p>Центр: 9</p>
<p>Я высокого роста, неглупый, одеваюсь изящно и со вкусом, не пью, на скачки не хожу, но к дамам тянусь. И дамы не избегают меня. Даже любят, когда я с ними гуляю. Серафима Измайловна неоднократно приглашала меня к себе, и Зинаида Яковлевна тоже говорила, что она всегда рада меня видеть. Но вот с Мариной Петровной у меня вышел забавный случай, <i>о котором я и хочу рассказать.</i> Случай вполне обыкновенный, но всё же забавный, ибо Марина Петровна, благодаря меня, совершенно облысела, как ладонь. Случилось это так: пришёл я однажды к Марине Петровне, а она трах! и облысела. Вот и всё.</p>	<p>Автохарактеристика рассказчика — персонажа с чувством собственного достоинства. <i>Представление трех знакомых дам</i></p> <p>Рассказ о Марии Петровне, обособлен благодаря рефрену («...я хочу рассказать») и более свободной, чем до этого, манере рассказа.</p>	<p>132</p> <p>70</p> <p>202</p> <p>Крайняя часть 2</p>

Пример 3. Симметрия в «Синфонии № 2» Хармса²⁵.

Курсивом выделены текстовые и композиционные повторы.

Главный из них — рефрен: сообщение о намерении сменить предмет рассказа

²⁵ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. I. С. 159.

Наш третий и последний пример — рассказ под названием «Сундук» (Пример 4). Повествователь лишь в начале и в конце рассказа сообщает о происходящем, основную же часть текста составляет монолог главного героя — человека с тонкой шеей, который забрался в сундук и закрыл за собой крышку, словно входную дверь. Человек с тонкой шеей готов задохнуться и умереть, но не допустить, чтобы *жизнь заставила его руки открыть* пресловутую крышку²⁶. Его слова «Посмотрим: кто кого?» в равной мере относятся и к несогласию с жизнью в ее намерении открыть крышку сундука руками закрывшего ее человека, и к предстоящей борьбе жизни и смерти. Несмотря на стоический настрой, он страдает — особенно от запаха нафталина, которым пересыпаны вещи. Подобно многим людям, попавшим в беду, он дает обет: обещает, что, если останется жив, совершит нечто особенное: для человека с тонкой шеей это замена нафталина махоркой. Обет — центр повествования, после которого происходит поворот в сюжете. Монолог утрачивает монолитность²⁷, человек с тонкой шеей не понимает, что с ним: он восклицает, вопрошает и даже поет! Потому что сундук исчез неведомым образом: «жизнь победила смерть»²⁸.

Абзацы повествователя с зачином «Человек с тонкой шеей...» составляют окаймление формы, а обет человека с тонкой шеей — ее центр (см. Пример 4).

Опыт анализа ряда прозаических текстов Хармса показывает, что в них действуют принципы организации художественного текста, которые присущи музыке, с одной стороны, и архитектуре — с другой. Отсюда характерные двух- и трехчастные формы, наделенные симметрией.

Присутствие элементов музыкальной организации освоены в русской литературе конца XIX — начала XX века и посвященных им исследованиях. Но то, что нарратив может подчиниться принципу архитектоники, может разместиться в жестких рамках симметричной формы — вещь достаточно неожиданная и неочевидная²⁹. В прозаических текстах Хармса нарратив и архитектура не противопоставлены как принципы, присущие разным типам художественного творчества, но действуют заодно.

²⁶ В бездействии человека с тонкой шеей и терпеливом ожидании своей участи можно усмотреть одну из двух «плодотворных моделей поведения» и «основополагающих идей даосизма и буддизма» [12]. Однако молчание — другая плодотворная поведенческая модель — герою Хармса совсем не свойственна. Его монолог составляет основную часть рассказа.

²⁷ Ситуация, симметричная «Синфонии № 2», где слитность монолога — признак первой части.

²⁸ По поводу фразы «жизнь победила смерть» в отдельном автографе под текстом рассказа «Сундук» имеется авторское «Примечание»: «Если сказать: “жизнь победила смерть”, то не ясно, кто кого победил, ибо ясно: “Тигр победил льва” или “тигра победил лев”». Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. II. С. 480.

²⁹ Столь же неочевидна и «повествовательность» архитектуры, которой посвящена публикация о творчестве Гварино Гварини — «толкователя этического и религиозного нарратива» [13, с. 1119].

Человек с тонкой шеей забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться.	Повествователь сообщает об эксперименте человека с тонкой шеей над самим собой.	26
— Вот — говорил, задыхаясь, человек с тонкой шеей, — я задыхаюсь в сундуке, потому что у меня тонкая шея. Крышка сундука закрыта и не пускает ко мне воздуха. Я буду задыхаться, но крышку сундука все равно не открою. Постепенно я буду умирать. Я увижу борьбу жизни и смерти. Бой произойдет неестественный, при равных шансах, потому что естественно побеждает смерть, а жизнь, обреченная на смерть, только тщетно борется с врагом, до последней минуты не теряя напрасной надежды. В этой же борьбе, которая произойдет сейчас, жизнь будет знать способ своей победы: для этого жизни надо заставить мои руки открыть крышку сундука. Посмотрим: кто кого? Только вот ужасно пахнет нафталином.	Монолог человека с тонкой шеей «Вот, я задыхаюсь...»: о сундуке и его крышке, о борьбе жизни и смерти.	223
Если победит жизнь, я буду вещи в сундуке пересыпать махоркой...	обет	21
Вот началось: я больше не могу дышать. Я погиб, это ясно! Мне уже нет спасения! И ничего возвышенного нет в моей голове. Я задыхаюсь!..	Вторая фаза монолога: <i>отчаяние,</i>	47
Ой! Что же 'то такое? Сейчас что-то произошло, но я не могу понять, что именно. Я что-то видел или что-то слышал...	<i>недоумение,</i>	62
Ой! Опять что-то произошло! Боже мой! Мне нечем дышать. Я, кажется, умираю.		
А это еще что такое? Почему я пою? Кажется, у меня болит шея... Но где же сундук? Почему я вижу всё, что находится у меня в комнате? Да, никак, я лежу на полу! А где же сундук?	<i>изумление.</i>	62
Человек с тонкой шеей поднялся с пола и посмотрел кругом. Сундука нигде не было. На стульях и на кровати лежали вещи, вынутые из сундука, а сундука нигде не было.	Конец эксперимента с сундуком, его крышкой, жизнью и смертью.	56
Человек с тонкой шеей сказал: — Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом.	Повествователь сообщает об умозаключении человека с тонкой шеей по окончании эксперимента.	27

Пример 4. Симметрия в рассказе Хармса «Сундук»³⁰

³⁰ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. II. С. 335–336.

В заключение остается сказать, что вопрос о том, в какой мере исключительны для формы литературного произведения случаи архитектоники, выраженной в строго-симметричной компоновке частей целого, требует дальнейшего изучения.

Список источников

1. Щедрина И. О. Новые аспекты современной нарратологии (размышление над книгой) // Вопросы философии. 2017. № 9. С. 82–90.
2. O'Rourke R. Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. PhD Thesis. New York: Columbia University, 2020. <https://doi.org/10.7916/d8-55hh-bd17>
3. Стоянова И. Стратегии нарратива в современной опере (на примере истории Джезуальдо в произведениях Шнитке и Шаррино) // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Том 12. Выпуск 4. С. 156–173. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.08>
4. Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2003. Т. 1. С. 7–68.
5. Jena N., Das P. K. Hypertextuality of Oral Literature(s): Reading the Architectonics of Indian Folklores in Digital Archives // Digitalization of Culture Through Technology. Proceedings of the International Online Conference On Digitalization And Revitalization Of Cultural Heritage Through Information Technology – ICDRCT–21, 23–24 Nov 2021, KIIT University, Bhubaneswar / ed. by Mishra D., Samanta S. R. London: Routledge, 2023. P. 204–208. <https://doi.org/10.4324/9781003332183>
6. Гервер Л. Л. «Загадка» о центре V части Кантаты ор. 31 Антона Веберна // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-095-115>
7. Токарев Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. (Научное приложение. Вып. XXXV).
8. Мароши В. В. К генезису нарратива абсурда: Л. Н. Толстой и Д. Хармс // Критика и семиотика. 2006. № 10. С. 98–112.
9. Цвигун Т. В. «А может быть, того слова и не было...»: нарративные операторы в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6. С. 285–293.
10. Гервер Л. Л. В продолжение знакомства с музыкальными случаями Даниила Хармса: идеи и осуществления // Музыкальная академия. 2023. № 1. С. 166–193. <https://doi.org/10.34690/297>
11. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001.
12. Шэнь Я. Неделание и молчание как восточные идеи в творчестве Д. Хармса // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. № 4. С. 139–150.
13. Crescenzi C. Mutatis mutandis, architettura e narrazione. L'arte di Guarino Guarini // Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Connecting.

Drawing for Weaving Relationships. Proceedings of the 42th International Conference of Representation Disciplines Teachers / a cura di A. Arena e a. Milano: Franco Angeli, 2020. P. 1119–1138. <https://doi.org/10.3280/oa-548.63>

References

1. Shchedrina, I. O. (2017). The New Aspects of Contemporary Narratology (Reflections on Book). *Questions of Philosophy*, (9), 82–90. (In Russ.).
2. O'Rourke, R. (2020). *Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy*. [Unpublished PhD Thesis]. Columbia University. <https://doi.org/10.7916/d8-55hh-bd17>
3. Stoianova, I. (2021). Narrative Strategies in Contemporary Opera: Case Study of the Gesualdo Story in the Works by Schnittke and Sciarrino. *Journal of Moscow Conservatory*, 12(4), 156–173. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.08>
4. Bakhtin, M. M. (2003). Towards a Philosophy of Action. In M. M. Bakhtin, *Collection: in 7 Volumes* (vol. 7, pp. 7-68). Russian Dictionaries. (In Russ.).
5. Jena, N. & Das P. K. (2023). Hypertextuality of Oral Literature(s): Reading the Architectonics of Indian Folklores in Digital Archives. In D. Mishra & S. R. Samanta (Eds.), *Digitalization of Culture Through Technology. Proceedings of the International Online Conference On Digitalization And Revitalization Of Cultural Heritage Through Information Technology*, 23–24 Nov 2021, KIIT University, Bhubaneswar (pp. 204–208). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003332183>
6. Gerver, L. L. (2023). “The Riddle” about the Centre in the Fifth Movement of Anton Webern’s Cantata op. 31. *Contemporary Musicology* (2), 95–115. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-095-115>
7. Tokarev, D. V. (2002). *Kurs na hudshee: absurd kak kategoriya teksta u Daniila Harmsa i Semyuelya Bekketa* [Course for the Worst: Absurdity as a Category of Text in Daniil Kharmas and Samuel Beckett]. New Literary Review. (In Russ.).
8. Maroshi, V. V. (2006). On the Genesis of the Narrative of the Absurd: L. N. Tolstoy and D. Kharmas. *Critique and Semiotics*, (10), 98–112 (In Russ.).
9. Cvigun, T. V. (2007). “Or Maybe that Word never Existed...”: Narrative Operators in the Poetics of D. Kharmas. *Baltic Philological Courier*, (6), 285–293. (In Russ.).
10. Gerver, L. L. (2023). Continuing on the Introduction to Daniil Kharmas’ Musical Cases: Ideas and Realizations. *Music Academy*, (1), 166–193. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/297>
11. Gerver, L. L. (2001). *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov (pervye desyatiletiya XX veka)* [Music and Musical Mythology in the Works of Russian Poets (First Decades of the 20th century)]. Indrik. (In Russ.).
12. Shen, I. (2019). Inaction and Silence as Eastern Ideas in D. Kharmas’ Works. *Lomonosov Philology Journal*, (4), 139–150. (In Russ.).
13. Crescenzi, C. (2020). Mutatis mutandis, architettura e narrazione. L’arte di Gua-rino Guarini. In A. Arena et al. (Eds.), *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline*

della Rappresentazione. Connecting. Drawing for weaving relationships. Proceedings of the 42th International Conference of Representation Disciplines Teachers (pp. 1119–1138). Franco Angeli. <https://doi.org/10.3280/oa-548.63>

Информация об авторе:

Гервер Л. Л. — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Российская Федерация

Information about the author:

Larisa L. Gerver — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 06.10.2023;
одобрена после рецензирования 07.11.2023;
принята к публикации 15.12.2023.

The article was submitted 06.10.2023;
approved after reviewing 07.11.2023;
accepted for publication 15.12.2023.

*Музыкальное творчество
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>



**«Сити Нуар» Джона Адамса:
опыт интерпретации**

Татьяна Владимировна Цареградская
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
tania-59@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>



Аннотация. Джон Кулидж Адамс сегодня — один из ведущих композиторов США. Будучи всемирно известным дирижером, он особенно часто сочиняет для оркестра — инструмента, наиболее близкого композитору. В 2009 году Адамс написал «Сити Нуар» — трехчастную оркестровую пьесу, инспирированную целым «букетом» источников. Среди них — культура и дух Западного побережья США в целом и Калифорнии в частности, аура Лос-Анджелеса и период в жизни города, который связан с появлением кинофильмов в стиле «нуар». Речь идет о 40-х – 50-х годах XX века с их полукриминальной романтикой ночных приключений, дерзкой энергией и будоражающей кровь свободой. Посвященная дирижеру Густаво Дудамелю, симфоническая пьеса «Сити Нуар» в жанровом отношении балансирует

между трехчастной симфонией, саундтреком к фильму и джазовой сюитой, отсылая воображение слушателя и к культовым фигурам джаза 50-х, и к опыту сочинения в джазовой идиоме (Мийо, Гершвин), и к элементам экфразиса (уникальный концертный зал Уолта Диснея, построенный гениальным архитектором Фрэнком Гэри). В статье дается обзор всех этих источников музыкальных идей Адамса и предпринимается попытка осмыслить результат работы композитора.

Ключевые слова: Джон Кулидж Адамс, «Сити Нуар», симфония, саундтрек, джазовая сюита, экфразис

Для цитирования: Цареградская Т. В. «Сити Нуар» Джона Адамса: опыт интерпретации // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 68–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>

*Music at the Turn
of the 20th and 21st Centuries*

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>

**City Noir by John Adams:
a Way to Interpretation**

Tatiana V. Tsaregradskaya

Gnesin Russian Academy of Music,

Moscow, Russian Federation,

tania-59@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>

Abstract. John Coolidge Adams is at the present times is one of the leading composers of the USA. Being a conductor of world renown, he composes particularly frequently for the orchestra — the musical means that is the closest for the composer. In 2009 he composer *City Noir* — a three-movement orchestral piece inspired by an entire “bouquet” of sources. Among them is the culture and the spirit of the West Coast of the USA in general and of California in particular, the aura of Los Angeles and the era in the life of the city connected with the emergence of films in the style of “noir.” It is referred to the time period of the 1940s and the 1950s with their half-criminal romanticism of night-time adventures, bold energies and a blood-bustling freedom. Dedicated to conductor Dudamel, the orchestral composition *City Noir* balances in terms of genre between a three-movement symphony, a soundtrack to a film and a jazz suite, relegating the listener’s imagination to the cult figures in jazz during the 1950s, the experience of composing in the jazz idiom (among such composers as Milhaud and Gershwin) and to elements of ekphrasis (referring to Walt Disney’s unique concert hall constructed by the ingenious architect Frank Gehry). The article provides an overview of all the sources of Adams’ musical ideas and engages in the attempt to interpret the result of the composer’s work.

Keywords: John Coolidge Adams, *City Noir*, symphony, soundtrack, jazz suite, ekphrasis

For citation: Tsargradskaya, T. V. (2024). *City Noir* by John Adams: A Way to Interpretation. *Contemporary Musicology*, (4), 68–103. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>

Фигура американского композитора Джона Кулиджа Адамса (*John Coolidge Adams*, р. 1947) производит неоднозначное впечатление. С одной стороны, он виднейший деятель в области современной музыкальной композиции, лауреат множества премий¹; по словам Левона Оганесовича Акопяна, «Адамс обладает редким для современного художника умением сочетать “наивность” (простоту языка, почти плакатную ясность идеи, незамысловатый юмор) с таким далеким от наивности и родственным “сентиментальности” (в шиллеровском понимании) качеством, как интеллектуальная наполненность концепций, незаурядное богатство их культурного фона. Благодаря этому умению Адамс к концу 1990-х стал едва ли не наиболее часто исполняемым из всех живущих серьезных композиторов» [1, с. 19]. С другой, наблюдается удивительно скромное отражение творчества композитора в существующей музыковедческой литературе, даже американской. Отсутствие монографий, посвященных Адамсу, сравнительно небольшой ряд американских статей и работ² и острый дефицит русскоязычных [4; 5] — это *status quo* в современном музыкознании. Конечно, столь заметная фигура не могла не вызвать интереса у журналистов, что заметно по опубликованным интервью³, рецензиям [6; 7] и статье в словаре Гроува [3]. Возникает закономерный вопрос: чем объяснить столь незначительный интерес профессионального сообщества к такому яркому и резонансному явлению, как творчество Джона Адамса?

Конечно, ныне живущий и действующий автор — не всегда удобный объект для исследователя. Во многом «неудобство» Адамса связано с тем, что он не укладывается в какое-либо «прокрустово ложе». Адамс — композитор академического направления, серьезной музыки, пронизанной, однако, влияниями поп-культуры, джаза, рока; создатель опер для традиционного музыкального театра, сюжеты которых похожи, скорее, на киносценарии или

¹ Римская премия; Пулитцеровская премия (2003); Премия Erasmus (2019); «Грэмми» (1989); Премия Гравемайера за лучшую музыкальную композицию (1995).

² См. [2; 3], а также Porter A. *Nixon in China: John Adams in Conversation* // *Tempo* (New Series). 1988. Issue 167. P. 25–30.

³ См. Adams J., Jemian R., Zeeuw A. M. de. An Interview with John Adams // *Perspectives of New Music*. 1996. Vol. 34, no. 2. P. 88–104; а также в Porter A. *Nixon in China ...*

сюжеты мюзиклов. Пограничность и переменчивость — качества, заставляющие музыковеда испытывать дискомфорт. И все же существующее молчаливое согласие с тем, что творчество Адамса — значимое явление современности — провоцирует на аналитические штудии. Наша задача — рассмотреть его оркестровое сочинение *City Noir* (2009). Выбор не случаен: это крупное симфоническое произведение, написанное композитором в важных для него обстоятельствах, о которых будет сказано ниже.

Джон Адамс к 2009 году: личность и творчество

Жизненный и творческий путь, пройденный Адамсом к началу XXI века, одновременно и прост, и сложен. Прост, поскольку композитор с самого начала занимался тем, что его влекло и радовало: музыкой. В детстве он вполне гармонично влился в ряды музыкантов: сначала как ученик своего отца-кларнетиста, затем как член духового оркестра и джаз-бэнда. Но, судя по всему, его музыкальное дарование требовало чего-то большего. Сам Адамс вспоминает: «Впервые я услышал музыку тогда, когда отец поставил пластинку с записью увертюры Чайковского “1812 год”. Я слушал ее снова и снова, представляя себя дирижером, дирижируя вязальной спицей вместо палочки»⁴. Рассказанная школьной учительницей история Моцарта, по признанию Адамса, «загипнотизировала» его⁵. Когда ему исполнилось десять, родители купили проигрыватель, и он смог слушать пластинки. Это и были первые «университеты».

К 13 годам он уже решил, что будет композитором. Однако его детство проходило не в административных центрах американских штатов, где музыкальное образование было доступно, а в крошечных городках северо-востока⁶ с ограниченными возможностями. Обучение игре на кларнете осуществлялось под руководством отца, все остальные проблемы Адамс решал сам: слушал музыку, беря напрокат и покупая грампластинки в местном магазинчике, репетировал с местным джаз-бэндом. Достаточно быстро научившись играть на кларнете, он стал принимать участие в ансамблях, местном симфоническом оркестре и заодно в духовом. Композитор впоследствии говорил, что весь свой музыкальный багаж он получил по преимуществу слуховым путем, и это очень помогло ему впоследствии. В 1962-м, услышав «Вестсайдскую историю» Леонарда Бернстайна, Адамс укрепился в своей мечте стать композитором. В результате знакомства с Уолтером Пистоном, известным американским музыкантом, преподававшим в Гарварде, он подготовился к вступительным экзаменам и поступил в этот университет на факультет композиции в 1965 году.

⁴ Adams J. Hallelujah Junction: Composing an American Life. 2009. New York: Picador, 2009. P. 10.

⁵ Ibid. P. 15.

⁶ В своей автобиографии Адамс упоминает несколько таких городков: Вустер, где он родился в 1947 году; Вудсток, куда семья Адамсов переехала в 1950-м; и, наконец, Конкорд, штат Нью Гэмпшир, где Адамсы стали жить с 1954-го.

В университете Адамс окончательно определился в своих музыкальных вкусах: он услышал и навсегда полюбил музыку «Битлз»; попытался понять сериализм (по его словам, долго читал книгу Булеза «Мыслить музыку сегодня») — и отказался от этого пути; увлекся рок-музыкой, Бобом Диланом, Джимми Хендриксом — и все это на фоне участия в концертах классической музыки. Свои впечатления от этого времени композитор отразил в автобиографии:

Я находился между молотом и наковальней. С одной стороны, власяница и ложе с гвоздями сериализма, с другой — открытая эмоциональность бернстайновской симфонии «Каддиш» или Скрипичного концерта Барбера <...> Сочинения Веберна занимали почетное место на уроках анализа. Стравинский преданно ему вторил, и дело становилось совсем плохо <...> Представьте себе, если сможете, меня <...> вычисляющим двенадцатитоновую последовательность, пытающимся освоить комбинаторику и старающегося восхититься трехминутной миниатюрой на стихи Тракля или Георге...⁷

Самым ярким впечатлением этого времени Адамс считает битловский альбом «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» и разнообразные стили популярной музыки: «Рок и соул имели огромное воздействие на людей моего поколения. Битлз, Арета Франклин, Роллинг стоунз, Боб Дилан — их аудитория была огромной <...> они несли то, что я называю *анима*, эту сущностную силу коммуникации» (цит. по: [8, р. 26]). Увлечение рок-музыкой, поэзией битников, психоделией⁸ уживалось в жизни молодого композитора с участием в серьезных симфонических концертах. Все это таинственным образом соединилось и трансформировалось в Адамсе, напитав его личность множеством интеллектуальных «соков». В 2008 году он издаст свою автобиографию и возьмет эпиграфом отрывок из Аллана Гинзберга, «отца» движения битников:

ВСЛЕД ЗА «МЁРТВЫМИ ДУШАМИ»

Америка, куда ты мчишься
в шикарном автомобиле
несёшься вниз по шоссе
навстречу какому крушению
в глубинах Скалистых гор
или летишь на закате
над Золотыми Воротами
навстречу какому дикому
городу под музыку джаза
прыгая в Тихий океан

Весна 1951⁹

⁷ Adams J. Hallelujah Junction ... P. 33.

⁸ Адамс считал, что именно благодаря психоделическому опыту сформировался центральный образ *Grand Pianola Music*: пятиметровый (!) рояль «Стейнвей», растянувшийся на шоссе и стремительно мчащийся, подобно огромному лимузину.

⁹ Перевод эпиграфа Adams J. Hallelujah Junction ... мой. — Т. Ц.

Отчасти эти факты объясняют, почему после Гарварда, где Адамс был отнюдь не последним студентом, он отправился на другой край Америки — в Калифорнию. Однако основным событием, ставшим последней каплей в принятии решения о переезде, Адамс считает проваленный конкурс по композиции, где жюри, состоявшее из профессоров Гарварда, «исповедовавших» сериализм, отвергло его сочинение.

Калифорния

Калифорнийские пейзажи, открытый вид на море, роскошная природа произвели на Адамса сильнейшее впечатление. Сан-Франциско с его мостом через бухту Золотой Рог, пестрая толпа, в которой можно было увидеть множество выходцев из Азии, мексиканцев, хиппи, давали ощущение свободы (в отличие от консервативного Восточного побережья, где вырос композитор). В каком-то смысле Адамс начинал новую жизнь, и поначалу даже не пытался искать работу по профессии. Он говорил: “*I began my tenure as a lumper*”¹⁰, что можно перевести как «свое пребывание я начал как портовый грузчик». Однако слово *tenure* означает также и «пребывание в должности», и тогда уж точно можно усмотреть в этой фразе двойной смысл: преуспевающий студент Гарварда, рассчитывавший на продолжение своей карьеры в университете, начинает с нуля — разгружает в Сан-Франциско тюки с одеждой. Не без юмора он описывал этот опыт: «Летом 1972 года я лично перегрузил все упаковки с ортами, которые носило “молчаливое большинство Никсона”»¹¹. Для Адамса это время было очень нелегким: «Романтика пролетарского существования быстро испарялась в реальности сорокашестичасовой рабочей недели»¹². Ситуация внезапно изменилась к лучшему после звонка его друга по имени Иван Черепнин¹³. Он сказал, что Консерватория Сан-Франциско срочно ищет преподавателя композиции, который мог бы еще и дирижировать концертами новой музыки. С этого момента начался новый этап жизни Адамса — композитора и дирижера.

Профессиональная карьера наконец-то начала складываться достаточно гармонично. С 1972 по 1982 год он преподает в консерватории затем становится композитором оркестра Сан-Франциско (*composer-in-residence*) и впослед-

¹⁰ Adams J. Hallelujah Junction ... P. 67.

¹¹ Richard Nixon's Silent Majority — Молчаливое большинство — неопределенная большая группа людей в стране или группе, которые не выражают свое мнение публично. Термин был популяризирован президентом США Ричардом Никсоном в телевизионном обращении 3 ноября 1969 года, в котором он сказал: «И поэтому сегодня вечером — обращаясь к вам, огромному молчаливому большинству моих соотечественников — американцев, — я прошу вашей поддержки».

¹² Adams J. Hallelujah Junction ... P. 68.

¹³ Иван Черепнин (5 февраля 1943, Исси-ле-Мулино, Сена — 11 апреля 1998, Бостон) — американский композитор. Сын композитора Александра Николаевича Черепнина, внук композитора Николая Николаевича Черепнина. После окончания консерватории Сан-Франциско и Стенфордского университета, в 1972 году стал директором студии электронной музыки в Гарвардском университете.

ствии занимается только дирижированием и сочинением. На протяжении последующих лет им было написано множество сочинений — оперы, пьесы для симфонического оркестра (преимущественно программные), произведения концертных жанров, вокальная и камерная музыка. К тому моменту, когда Адамс приступил к созданию *City Noir*, он уже был автором четырех опер, опусов для симфонического оркестра, в том числе, одного из знаковых для его творчества произведений — симфонической пьесы в трех частях «Мой отец знал Чарлза Айвза» (2003), ряда камерных и концертных произведений (так, в 2007 году появились симфония «Атомный доктор», где использовалась музыка одноименной оперы, в 2008-м — Первый квартет).

City Noir (2009) как проект

Пьеса Адамса представляет собой оркестровое произведение в трех частях, написанное для большого оркестра и посвященное дирижеру Густаво Дудамелю. Три части имеют названия:

- I. The City and its Double (Город и его двойник)
- II. The Song is for You (Эта песня для тебя)
- III. Boulevard Night (Ночь на бульваре)

«Сити Нуар» входит в триптих оркестровых сочинений Адамса, инспирированных культурой, пейзажами и духом Калифорнии. Два других — это «Эльдорадо» (*El Dorado*) и «Дхарма в Биг-Суре» (*The Dharma at Big Sur*). «Сити Нуар», по замечанию самого композитора, возник под воздействием книги Кевина Старра об истории освоения Калифорнии, особенно главы под названием «Черный георгин» (*Black Dahlia*), где дана картина знойной, чувственной эры 1940–1950-х, той атмосферы, в которой формировался стиль «нуар». В предисловии к пьесе читаем:

Изнанка городских фасадов послевоенного Лос-Анджелеса вдруг обнажилась. Несмотря на всю свою вульгарность, Город Ангелов обладал определенной дерзкой энергией здравого смысла. Это был, помимо всего прочего, город — витрина, где жизнь многие проживали с риском, на честном слове и одном крыле, и это вписывалось в хороший фильм-«нуар».

Эти образы и окружающая их аура подогрели мой аппетит к созданию произведения, которое, не будучи непосредственно связанным с саундтреками этих фильмов, тем не менее пробуждали соответствующее настроение и чувственный тонус эпохи. Меня также стимулировало то, что там на самом деле существовал самый настоящий жанр основанной на джазе симфонической музыки, самый что ни на есть американский оркестровый стиль и традиция, которая своими корнями уходит в начало 20-х (хотя, на самом деле, именно француз Дариус Мийо был тем первопроходцем, который реализовал этот потенциал в своем балете 1923 года «Сотворение мира», годом раньше Рапсодии в стиле блюз» Гершвина, премьеры которой состоялась в Нью-Йорке).

Музыка «Сити Нуар» имеет форму 30-минутной симфонии. Формальный и экспрессивный вес трех ее частей распределен в сгустки высокой энергии, ко-

торые размещены в областях более разряженного — можно даже сказать, «киношного» лиризма. Первая часть, «Город и его двойник», открывается короткой, мощной «широкоэкранный» панорамой, которая уступает место шепчущему диалогу пиццикато контрабаса и фигур, возникающими между деревянными духовыми и клавишными. Постоянно ритмичное остинато джазового барабанщика толкает эту нервную активность все дальше и дальше — эдакая картина пустынной улицы в поздний час, если угодно. После развернутого лирического мелодического хода у струнных возвращается начальное движение *scorrevole* (гладко, без задержки), заряженное все более настойчивым импульсом и выстраивающееся в поток до тех пор, пока он не достигает полновесного оркестрового тутти. Волнообразная мелодия у валторн, прорезаемая медными «выстрелами», подводит общее движение к почти хаотической кульминации, но она внезапно разрушается, распадается на осколки и фрагменты, образуя внезапный стазис, который возвещает вторую часть.

Название «Город и его двойник» — это аллюзия на французского драматурга Антонена Арто, его известный труд «Театр и его двойник», в котором, как принято считать, Арто «противопоставил живое человеческое восприятие конвенциональному представлению о театре как о форме литературы». Вот почему мой «город» можно представить не только как географическую точку или социальный узел, но в еще большей степени как источник неисчерпаемого чувственного опыта. Еще ребенком я смотрел телевидение на его ранней стадии и хорошо помню программу, которая всегда заканчивалась одной и той же фразой «В Обнаженном городе восемь миллионов историй. И это одна из них»¹⁴.

В то время как первая часть демонстрирует напор и энергию, 2 часть «Эта песня для тебя» разворачивается неспешно и медитативно. Мало-помалу из хроматически окрашенных звучностей возникает мелодическая линия альт-саксофона. Мелодия все время подбирается, но так и не приходит к архетипической «блюзовой» ноте. Но в конце концов песня расцветает в соло тромбона, «говорящем» соло, в манере великих эллингтоновских солистов Лоренса Брауна и Бритта Вудмана (оба, по случайному совпадению, жители Лос-Анжелеса). Музыка тромбона подхватывает движение и достигает краткого пассажа, наполненного бешеной центростремительной энергией, которая сосредоточена в короткой навязчивой идее, утверждаемой саксофоном. Израсходовав запас энергии, музыка возвращается к спокойной музыке начала, оканчиваясь задумчивыми размышлениями у валторны и альты.

«Ночь на бульваре» — это этюд в кинематографических тонах: иногда, как в соло трубы ближе к началу, он томный и ноктюрновый; иногда, как в трясущейся кашляющей моторной музыке у струнных стаккато, он наполнен животной силой и пульсацией; в другие моменты, как в изящной извилистой теме саксофона, которая все время возвращается, каждый раз слегка перекрашенная, он дерзко прыгает тебе прямо в лицо. В музыке должен присутствовать слегка дезориентирующий эффект очень сильно запруженной толпой улицы, где попадают странные персонажи, похожие на те, что встречаются в фильмах Дэвида Линча — те, кто выходит на улицу только поздней ночью¹⁵.

¹⁴ Adams J. *City Noir* for orchestra (2009) [Electronic source] // John Adams. 2009. Available at: <https://www.earbox.com/city-noir/> (accessed: 06.12.2023).

¹⁵ Ibid.

Если про город Адамс все объяснил, то что такое «нуар»?

Пол Шредер в своей статье «Заметки о фильме нуар» пишет:

В 1946 году французские кинокритики посмотрели фильмы, снятые в США за годы войны, и обратили внимание на новое настроение цинизма и безнадежного пессимизма, которое проникло в американский кинематограф. Этот мрачный климат был особенно характерен для заурядных детективных триллеров, но его сильный отпечаток чувствовался и в дорогостоящих мелодрамах. Вскоре французские синефилы поняли, что это лишь начало: с первыми послевоенными годами освещение в голливудском кино становилось все темнее, персонажи — порочнее, интонация — безнадежнее, а сюжеты приобретали фаталистическую окраску.

К 1949 году американское кино пребывало во власти глубочайшего, но в высшей степени продуктивного, отчаяния. Никогда прежде создатели фильмов не осмеливались выражать столь жесткий и нелестный взгляд на американскую жизнь; только два десятилетия спустя это снова стало возможным [9].

Кинолента с оригинальным и по сей день названием «Обнаженный город» (*The Naked city*), хотя и упоминается Адамсом как образец нуар-фильма, но имеет свои особенности. То, что определяет жанровую принадлежность к нуару, в нем присутствует — это и закадровый голос, сопровождающий повествование, и большой город-лабиринт, показывающий «ничтожность» одного человека в масштабах огромного муравейника, именуемого Нью-Йорком. Отличия от нуара — привнесенные режиссером Жюлем Дассеном элементы неореализма. Благодаря привлечению в качестве съемочной площадки улиц «бетонных джунглей» (для съемок города без ведома прохожих применялись фургоны, оснащенные прозрачными только с одной стороны стеклами, — новаторство той эпохи), Дассен достигает эффекта псевдодокументальности. Иллюстрирование личной жизни детективов со вставками кадров жизни города — еще одно нововведение времени — в совокупности с вышеописанными «натурными» декорациями практически заставляют поверить в правдивость происходящего. Вернемся к определению Шредера: «В целом, понятие “фильм нуар” относится к тем голливудским картинам сороковых и начала пятидесятых годов, в которых изображается мир темных, блестящих от дождя улиц, мир преступлений и пороков» [9]. Фрагмент из рецензии на премьеру «Сити Нуар» Адамса вкратце обрисовывает особенности этой музыки:

«Сити Нуар» была написана для Густаво Дудамеля и Лос-Анджелесского филармонического оркестра. Более всего это похоже на приношение тому Лос-Анджелесу, который обрисован в кино 1940-х – 50-х, и музыке этого кино. За ленивыми мелодическими линиями, пульсирующими аккомпанементами и моментами жестокой драмы стоит музыка кинокомпозиторов той поры и джазовые мотивы — особенно в соло тромбона и саксофона в первой части — в то время как некоторые более поздние моменты отсылают нас к предыдущему поколению, миру музыки Рахманинова и Корнгольда. Оркестровый стиль Адамса, сложившийся за последние 20 лет, счастливо соединяет эти аллюзии. Однако несмотря на легкость и из-

ящество, музыка кажется порой слишком бесппроблемной — как если бы композитор вполне удовлетворялся бы рамками уже сделанного, а не шел бы вперед, выстраивая более «симфонические» структуры [7].

Подведем промежуточный итог: по мнению композитора, в «Сити нуар» присутствует мотив Лос-Анджелеса 40-х годов, его полукриминальной, полумистической ауры; главным эффектом «устройства» музыки становится ее способность обозначить атмосферу города в рамках похожего на джазовую импровизацию музицирования, которое повинуетя принципу своего рода спонтанного непрерывного развертывания.

Симфония или ...?

В том, как называет свои сочинения Адамс, всегда есть какой-то «двойной код». Наименование «Сити Нуар» композитор лукаво комментирует и как «симфоническую пьесу», и как «саундтрек» (то есть сопровождение к фильму, по всей видимости, воображаемому). И то, и другое встречается в практике композиторов XX века: так, Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича вполне может восприниматься как саундтрек, равно как и прокофьевская кантата «Александр Невский». Адамс действует, скорее, по модели Шостаковича: части его «тридцатиминутной симфонии» (так он называет «Сити Нуар») имеют программные заголовки и следуют друг за другом без перерыва. Хотя подобное тоже не первый раз случается с симфониями¹⁶, в этом сочинении, помимо эффекта саундтрека, возникает и ощущение некоторой «сюитности».

Конечно, если взять темповую шкалу, то мы увидим соотношение, в целом соответствующее симфонии. В первой части (462 такта) основной темп $\text{♩} = 130$; вторая полностью обособлена в партитуре, начиная с названия. При этом между первой и второй частями перерыва нет, и вторая начинается с темпового обозначения «внезапно медленнее» (*suddenly slower*), то есть никакой паузы между двумя частями не предполагается. Связкой служат протянутые звуки у медных (трубы, валторны, тромбоны) на фоне тихих ударов гонгов и колоколов. Любопытно, что отсчет тактов начинается опять с первого — это дает ощущение двойственности соединения между частями: граница как бы есть, но вроде бы ее и нет.

Основной темп второй части обозначен как $\text{♩} = 67$ (то есть вдвое медленнее, чем в первой), ее темповые отношения более изощренные: здесь много ускорений и замедлений, и основной материал находится в постоянном движении (что несколько напоминает не столько оркестровый прием, сколько сдвигание тумблера на электронном синтезаторе). Удивляет, что начало третьей части и конец второй обозначены одним и тем же указанием темпа: *very slow* и *very slow espansivo*. Остается только гадать, почему *very slow* в конце второй части — это $\text{♩} = 48$, а в начале третьей $\text{♩} = 76$...

¹⁶ Можно вспомнить и «Фантастическую» Берлиоза, и листовские симфонии.

Третья часть начинается очень медленно, и ее граница со второй, как ни странно, выделена двойной финальной чертой. Обозначение *attacca* отсутствует, но сложно понять, каким образом должен быть выделен переход между этими частями, если одна заканчивается медленно и тихо, а другая аналогично начинается. Возможно, такты 1–21 III части должны обозначать переход: на фоне выдержанных аккордов у струнных и деревянных духовых *pianissimo* звучат тихие пассажи мелкими длительностями у фортепиано (Пример 1):

III. Boulevard Night

The musical score for 'III. Boulevard Night' is presented in three measures. The tempo is 'Very slow, espansivo' with a metronome marking of quarter note = 76. The score is for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Picc. 1, 2
- Fls. 1, 2
- Obs. 1-3
- Eng. Hrn.
- Cl. 2 in Bb
- Bass Cl. 1 in Bb, 2
- Alto Sax. in Eb
- Bsns. 1, 2
- Chan.
- Tbn. 3
- Tuba
- Timpani
- Perc. 5
- Piano
- Celesta
- Harp 1, 2
- Vln. I
- Vln. II (div.)
- Vla. (div.) A, B
- Vcl. (div.) A, B
- Cbs.

The score features various dynamics and performance instructions, including *p*, *mf*, *f*, *sim.*, *molto sostenuto*, and *Largo Tam Tam*. The tempo marking 'Very slow, espansivo' is repeated at the beginning and end of the section.

Пример 1. Дж. Адамс. *City Noir*. III часть, начало

Программность для Адамса кажется неизбежной: в списке его сочинений подавляющее большинство — программные. Исключение составляют Скрипичный концерт, не имеющий дополнительного наименования (в то время как фортепианный концерт, написанный для Эммануэля Акса, называется «Валики века»); и до некоторой степени Камерная симфония (имеющая, однако, ясные аллюзии на Камерную симфонию Шёнберга). В отношении «Сити Нуар» можно было бы сказать, что это сочинение представляет собой жанровый «кроссовер» — совмещение черт трехчастной симфонии, сюитного цикла и саундтрека.

Medium is the message-1. Оркестр

Как замечает сам композитор, он иногда сравнивает «творческий акт с действиями хорошего садовода. Сам музыкальный материал, гармонии, ритмы, тембры, темпы — это семена, которые вы сеете. Сочинение, финальный этап объединения всех этих элементов — это часто результат того, как они растут, а вы за этим наблюдаете, понимая, когда удобрить, когда полить, когда подрезать и подвязать»¹⁷. В отношении к композиции Адамс вступает в виртуальную полемику с Хиндемитом, описывающим свой творческий метод в книге *A composer's world*. Если Хиндемиту свойственна сначала долгая прекомпозиционная работа, а затем некий момент озарения, когда в голове возникает как бы целиком все произведение, то Адамс действует иначе:

Я часто погружаюсь в новое сочинение, как исследователь-путешественник заходит в незнакомые ему воды, имея лишь смутную идею того, что там могло бы находиться за видимым горизонтом. И я подозреваю, что я не один такой <...> Нужна стимуляция в виде тактильного контакта со звуком. Вот почему так много композиторов нуждаются в том вдохновении, которое они получают от импровизации на каком-нибудь инструменте — будь то фортепиано, синтезатор, гитара или ударная установка¹⁸.

И добавляет: «Для меня самое трудное — это начало новой пьесы»¹⁹. Оркестр — это тот медиум, тот «посредник» в передаче идей композитора, который был знаком Адамсу лучше всего (возможно, за исключением кларнета, инструмента его детских и юношеских занятий). Оркестровый состав у Адамса достаточно интересен, что заметно в ряде произведений. Укажем на некоторые случаи.

Harmonielehre (этот триптих нередко называют «кинематографическим») содержит большую перкуссионную группу: в партитуре задействованы четыре ударника и инструменты — маримба, колокола, треугольник, гlockenspiel, ксилофон, античные тарелочки, тарелки, там-там, вибрафон, ГОНГ.

¹⁷ Adams J. Hallelujah Junction ... P. 190.

¹⁸ Ibid. P. 190–191.

¹⁹ Ibid. P. 191.

О другом своем сочинении Адамс писал в автобиографии:

Если *Common Tones in Simple Time* никогда не возбуждали внимание публики так, как другие мои пьесы, то это потому, что «меньше» вряд ли может произвести соответствующее «больше» <...> Состав большого симфонического оркестра плюс два рояля использован для того, чтобы соткать мягкое и спокойное плетение звуков с целью создания не-телеологической формы. Спокойное, почти бесстрастное «мурлыканье» музыки в разных гармонических областях, возможно, отвратили дирижеров от того, чтобы задействовать ее в программах²⁰.

Одной из заметных черт *Common tones* стало отсутствие сколько-нибудь запоминающихся мелодий. И когда музыка звучит, то становится ясно, что эффект, которого добивается Адамс, связан с инструментовкой. На своем сайте²¹ Адамс замечает: «эффект, каким я его слышу, дает движение по территории, или ландшафту, как если бы мы рассматривали поверхность земли откуда-то сверху»²². Особенность инструментовки у Адамса в большом оркестре всегда связана с легкостью звучания — и это несмотря на большие составы, используемые им. Специфика такого звучания связана с тем, что можно назвать «техникой пластов».

В «Сити Нуар» первое, что обращает на себя особое внимание — это оркестр, достаточно необычный по сравнению со стандартным четверным составом. Состав, который предлагает для своего произведения Адамс, таков:

- 3 флейты + пикколо (третья флейта заменяется на вторую пикколо)
- 3 гобоя + английский рожок
- 3 кларнета in B + бас-кларнет (первый и второй заменяются на кларнет in A, третий заменяется на второй бас-кларнет)
- Альт-саксофон
- 2 фагота + контрафагот
- 6 валторн in F
- 4 трубы in C
- 3 тромбона + туба
- Литавры + 5 групп ударных:
 - 1 группа: вибрафон, бонги
 - 2 группа: гонги, тарелки, гlockеншпиль, маримба, большой там-там, вибрафон, колокола, большой барабан, малый барабан, разнообразные ударные (кастаньеты, коровий колокольчик, клавиесин, темпл-блок
 - 3 группа: колокола, гlockеншпиль, тамбурин, средний там-там, кроталии, ксилофон, тарелки, 2 бубна
 - 4 группа: большой барабан, малый барабан, гонги настроенные, тарелки, кроталии, кастаньеты, треугольник, гlockеншпиль
 - 5 группа: 2 там-тама, большой барабан, тарелки, треугольник, темпл-блок, малый барабан, бубен, бонги, кубинский барабан

²⁰ Ibid. P. 108.

²¹ John Adams [website]. URL: <https://www.earbox.com/> (accessed 06.12.2023).

²² Adams J. *City Noir* for orchestra ...

Имеется также примечание композитора, данное для гонгов: «Гонги должны быть тайского или балийского типа с богатым резонансом»²³.

Кроме того, предполагается джазовая ударная секция (*jazz drummer*): хай-хэт, малый барабан; в одной группе с ними находятся не относящиеся к джазу три низких там-тама, коровий колокольчик, бубны, тарелки, а также фортепиано, челеста, две арфы и струнные.

Четверной состав «Сити Нуар» достаточно разнообразен, но особое внимание привлекают альт-саксофон, огромная ударная группа и специально выделенная джазовая ударная секция. Подобная тембровая специфика приводит на память мысль, сформулированную Маршаллом Маклюэном: *Medium is the message*. Ее можно трактовать так: смысл сообщения определяется не только и не столько содержанием, сколько формой его подачи; выбор средства передачи информации влияет на смысл самой информации. В нашем случае медиум — это *симфоджазовый* оркестр.

Термин «симфоджаз» был предложен американским дирижером и джазовым скрипачом Полом Уайтменом в 1920-х годах. Его можно трактовать по-разному:

- синтезированный стиль, сочетающий в себе легкую симфоническую музыку и элементы джаза;
- джазовая и эстрадная музыка, исполняемая симфоническими оркестрами;
- «украшенная» джазовыми интонациями развлекательная музыка в исполнении джаз-оркестра, который расширен группой струнно-смычковых инструментов;
- стилевая разновидность коммерческой развлекательной музыки²⁴.

Ключевыми словами, характеризующими музыку симфоджаза, будут, таким образом: легкая, эстрадная, джазовая, развлекательная, коммерческая. И это входит в противоречие с «Сити Нуар» — сочинением не развлекательным и не коммерческим, а, напротив, достаточно сложным и непривычным, имеющим отношение, скорее, к академической направленности. Лишь одно слово в этом перечне соответствует характеру произведения Адамса: джазовый. Это не значит, что мы имеем дело с джазовым попури или даже с пьесой типа «Рапсодии в стиле блюз». Музыка «Сити Нуар» имеет специфический микстовый характер, что проявляется в том числе в моменты звучания соло — контрабаса (такты 29–42), альт-саксофона (такты 118–129) и других.

Medium is the message-2. Дебора Борда и Густаво Дудамель

На первом листе «Сити Нуар» имеется посвящение Деборе Борда. Эту женщину Адамс называет одной из главных фигур американской классической музыки, занимавшей посты директора таких коллективов, как оркестры

²³ Adams J. *City Noir* for orchestra ...

²⁴ Что такое симфоджаз, история симфоджаза [Электронный ресурс]. URL: <https://soundtimes.ru/o-dzhaze/simfodzaz?ysclid=lpfibohodh636230065> (дата обращения: 06.12.2023).

в Сент-Поле, Миннеаполисе, Нью-Йорке и, наконец, в Лос-Анджелесе. Личность Деборы приобрела для Адамса значение почти что талисмана — именно она стала продюсером его первого оркестрового проекта в Сан-Франциско на заре творческой деятельности как дирижера: проект имел выразительное название *New and Unusual Music Concerts*, то есть «Концерты новой и необычной музыки». В дальнейшем она сотрудничала с архитектором Фрэнком Гери, дирижерами Эса-Пекка Салоненом и Густаво Дудамелем.

Дудамель и стал первым исполнителем «Сити Нуар». Его карьера выглядит фантастически: он родился в 1981 году в Венесуэле и после обучения в консерватории *Jacinto Lara* (Каракас) и Латиноамериканской скрипичной академии начал заниматься дирижированием у Родольфо Саглимбени и в тот же год стал руководителем *Amadeus Chamber Orchestra*. Его встреча с легендарным Хозе Антонио Абреу привела к назначению руководителем молодежного оркестра Симона Боливара. В 2007-м, когда Дудамелю было 26 лет, он получил свою первую премию за вклад в латиноамериканскую культуру, а в 2008-м оркестр под его руководством был удостоен специальной награды принца Астурии (Испания). Вместе со своим наставником Абреу он также получил премию Гарвардского университета за выдающиеся достижения в деле образования детей. Его признали одной из самых ярких фигур среди молодых музыкантов, и в 2009 году он начал свою деятельность в качестве постоянного руководителя Лос-Анджелесского Филармонического оркестра. 8 октября 2009 года состоялась не только премьера «Сити Нуар» Адамса — это был инаугурационный концерт Дудамеля как руководителя Лос-Анджелесского Филармонического оркестра, где, помимо пьесы Адамса, исполнялась еще Первая симфония Малера.

Огромный успех Дудамеля как дирижера вдохновлял Адамса: композитор бывал в Венесуэле, своими глазами видел, как действует проект по детскому образованию, общался с Абреу — инициатором и «мозгом» этой грандиозной государственной программы. Дудамель был протее Абреу, и Адамс вполне оценил его талант: «естественный и одаренный той же харизмой и теми же музыкальными инстинктами, что и Бернстайн»²⁵. Именно в 2009 году Дудамель был назван в числе наиболее влиятельных людей 2009 года (*100 most influential people of 2009*) американским журналом «Тайм» (*TIME*). Можно предположить, что с таким оркестром и таким дирижером Адамс мог сочинить музыку любой степени сложности — инструмент он имел совершенный.

Medium is the message-3. Концертный зал Уолта Диснея

Рассматривая «посредников» в диалоге композитора и слушателя, нельзя не обратить внимания и на помещение, в котором произошла премьера «Сити Нуар» и которое, скорее всего, не прошло мимо воображения Адамса.

²⁵ Adams J. Hallelujah Junction ... P. 304–305.

Осенью 2003 года в Лос-Анджелесе был открыт Концертный зал имени Уолта Диснея (*Walt Disney Concert Hall*), в котором располагался и Лос-Анджелесский симфонический оркестр. Архитектором проекта стал всемирно известный Фрэнк Гери, создавший один из лучших и сложнейших по конструкции акустических залов в мире (см. *иллюстрацию 1*).

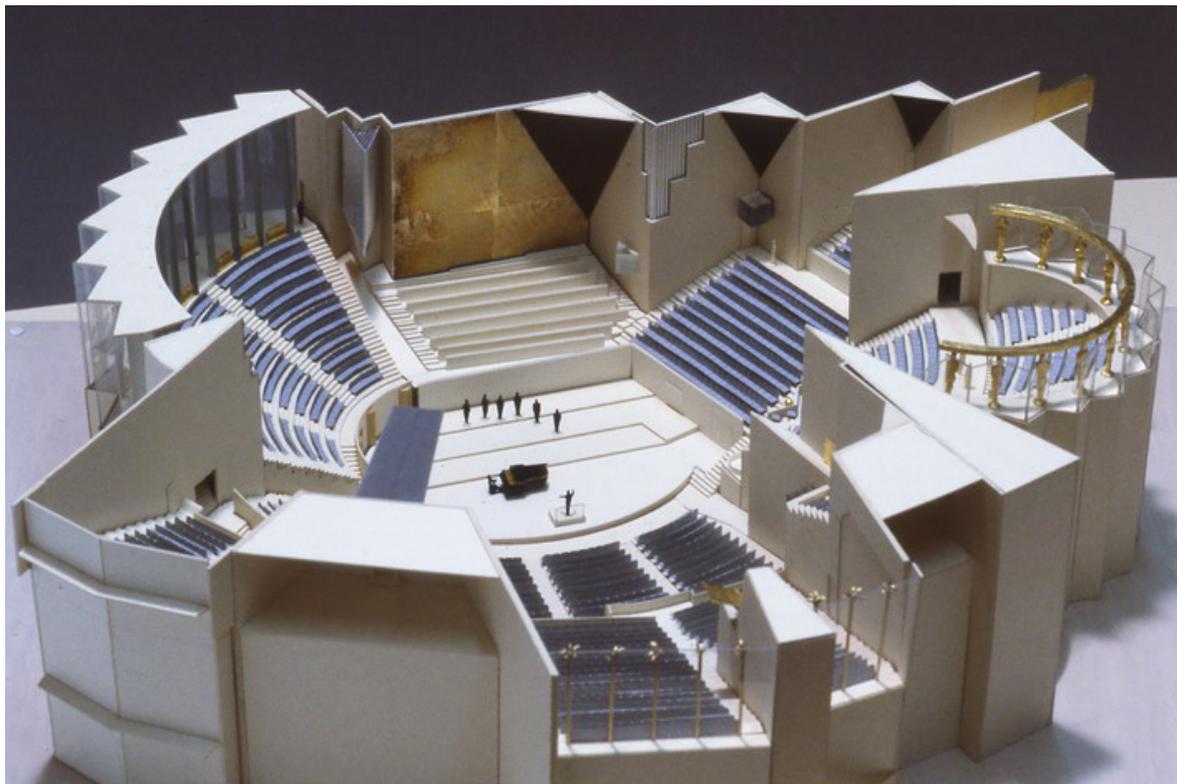


Иллюстрация 1. Walt Disney Concert Hall, внешний вид
Источник иллюстрации: <https://probauhaus.ru/disney-concert-hall/>
(дата обращения: 06.12.2023)

Архитектура здания создает неповторимый образ: его внешний вид, напоминающий скопление застывших айсбергов, кажется невозможным, он сразу поражает воображение. Гери удалось совместить футуристический экстерьер с грамотно продуманным интерьером (см. *иллюстрацию 2*).

Внешние очертания здания словно откликаются на «неправильные» внутренние формы зала. Сцена полностью окружена зрительскими рядами разной величины и причудливой конструкции. Фрэнку Гери принадлежит и разработка уникального дизайна органа с хаотично торчащими в разные стороны трубами (см. *иллюстрацию 3*).

Рассматривая изогнутые плоскости, придуманные Фрэнком Гери (см. *иллюстрации 1–4*), невольно задаешься вопросом: а не был ли и зал частью того «месседжа», который Адамс закладывал в свой «Городской нуар»?



*Иллюстрация 2. Walt Disney Concert Hall,
внутреннее убранство концертного зала. Макет.*

Источник иллюстрации: <https://probauhaus.ru/disney-concert-hall/>
(дата обращения: 06.12.2023)

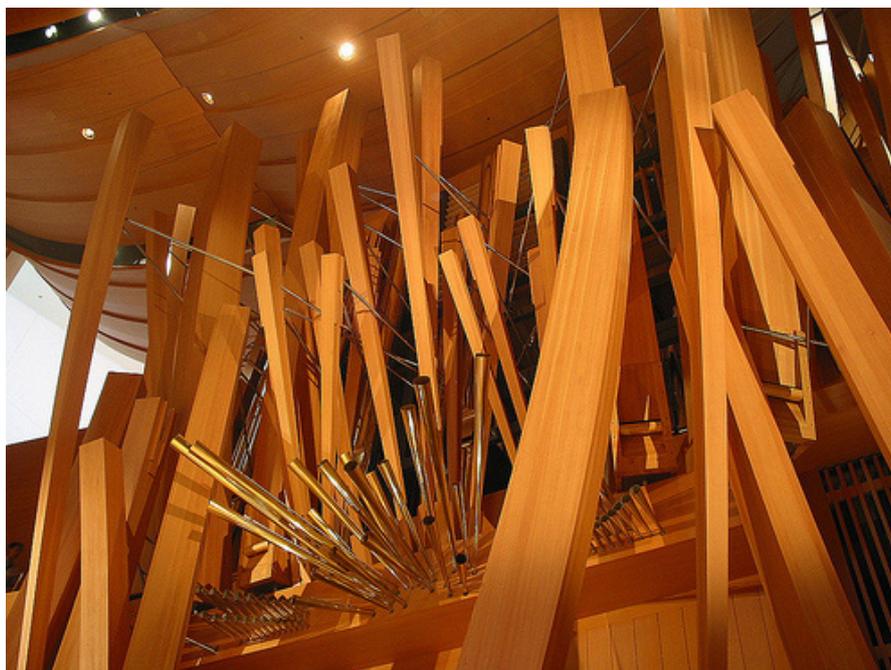


Иллюстрация 3. Walt Disney Concert Hall, орган

Источник иллюстрации: <https://probauhaus.ru/disney-concert-hall/>
(дата обращения: 06.12.2023)



Иллюстрация 4. Walt Disney Concert Hall вечером
Источник иллюстрации: <https://probauhaus.ru/disney-concert-hall/>
(дата обращения: 06.12.2023)

О нарративе и топосах

Идеи подобны рыбам. Если вы хотите подцепить мелкую рыбешку, оставайтесь на мелководье. Но если речь заходит о большой рыбе, вам придется отправиться дальше. На глубине водятся мощные огромные рыбы, яркие и прекрасные. Я нахожусь в постоянном поиске определенного вида рыб. Именно он представляет для меня наивысшую ценность и может быть переведен на язык кинематографа. Однако рыб хватит на всех. Есть рыбы для бизнеса, есть для спорта, словом, на любой случай жизни. Сущность поднимается с глубины. Современная физика называет глубину единым полем. Чем сильнее расширяются границы вашего сознания и осознания, тем ближе вы подходите к источнику, тем большую рыбу вы способны поймать.

Дэвид Линч, кинорежиссер²⁶

Если «внемзыкальную» идею в «Сити Нуар» сформулировать не так сложно, то понять устройство этой музыки не так легко. Музыка поражает своей «потоковостью», непрерывностью, невероятным «драйвом». То, что

²⁶ Линч Д. Поймать большую рыбу. Медитация, осознанность, творчество / пер. с англ. К. А. Кистяковой. М.: Эксмо, 2006.

ухватывается слухом, оказывается связанным прежде всего с тембровыми красками, и это до определенной степени отсылает нас к способу взаимодействия с музыкальным материалом, созданным самим Адамсом. Возникает необходимость осознать: что же Адамс понимает под музыкальным материалом?

Об этом сам композитор написал немало: он исследует собственную технику, и из его объяснений можно понять, что в материал входит вся цепь факторов, составляющих звучание: инструмент (тембр) — темп (темперация (звукоряд) — музыкальная ткань — организация нарратива. Кроме этого, для сочинения важен тот топос (место), где оно будет исполняться. Об инструменте и месте исполнения уже было сказано в соответствующих разделах, рассмотрим теперь музыкальный текст и его звуковое воплощение.

В тексте обращает на себя внимание огромное количество темповых сдвигов. В первой части на протяжении 462-х тактов музыки темп меняется 10 раз! Это, однако же, не предел: количество сдвигов во второй части достигает 16-ти, но все рекорды бьет третья: 22 темповых смены. О чем это говорит? Прежде всего, о том, что композитор не сомневается в способности дирижера и оркестра с этим справиться. Но зачем?

«Потоковость» и текучесть — это, наверное, не самые примечательные свойства «структурированной» музыки: подобные качества скорее присущи таким типам музыкального изложения, как связки и разработочные разделы. Однако если вспомнить о симфоджазовом компоненте, то картина станет яснее: джаз — искусство импровизационное, что, по-видимому, и заставляет композитора менять темпы.

Импровизационная привлекательность джаза сегодня становится объектом пристального внимания не только таких композиторов, как Адамс, но и музыковедов разных стран: обратим внимание на ряд проходящих конференций по импровизации (как индивидуальной, так и коллективной), на насыщенную повестку этих собраний (см., например, [10; 11]).

Конечно, нельзя не заметить и некоторые противоречия. Импровизация — искусство в большей степени сольное; принципы коллективной импровизации в джазе, конечно, существуют, но не в таких инструментальных средах, как большой симфонический оркестр. К тому же каждый участник коллектива опирается на некий устойчивый музыкальный текст — джазовый стандарт, благодаря чему индивидуальные импровизации соединяются в некое целое. В случае с пьесой Адамса у нас нет ни того, ни другого.

Однако композитор, похоже, ставил перед собой задачу воплотить в этом сочинении те принципы, которые он считал правильными. Они основывались на желании избежать традиционных схем, формальных моделей и их средств воплощения. Поэтому оказывается бесполезным занятием искать их в его партитуре.

Нам показалось необходимым рассмотреть прежде всего последовательность темпов (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1. Дж. Адамс. *City Noir*. Темпы в I части

Такты	Темпы
1–183	♩ = 130
184–186	gradually relax tempo (постепенно замедляя темп)
186–229	♩ = 116 + rit.
230–242	♩ = 116
243–244	♩ = 114
245–246	♩ = 108
247–252	♩ = 104
253–284	♩ = 156
285–305	♩ = 78
306–331	♩ = 132
332	♩ = 120
334–462	♩ = 134

В таблице видно, что в I части сочинения — «Город и его двойник» — есть зоны, где темп не меняется относительно долго, в то же время в ряде случаев почти каждый такт влечет за собой темповый сдвиг. Общая схема таких выглядит следующим образом:

183-43-12-2-1-5-31-20-25-2-128

Можно сделать вывод, что в начале и в конце части имеются относительно длинные стабильные темповые зоны, в середине же возникают темповые флуктуации.

Звуковысотный материал не дает возможности как-то предметно его определить. В первом, 183-тактовом разделе, мы часто слышим стремительные восходящие фигуры (в музыке XVIII века именуемые «тиратами», см. *Пример 2*):

to Deborah Borda, in celebration of a long friendship

CITY NOIR

John Adams

I. The City and its Double

1 2 3 4 5 6 7

$\text{♩} = 130$

Picc. 1 2

Fls. 1 2

Obs. 1-3

Eng. Hn.

Cls. 1 in Bb 2

Bass Cls. 1 in Bb 2

Alto Sax. in Eb

Bsns. 1 2

Cbsn.

Horns 1,2,3 in F 4,5,6

Tpts. 1-4 in C

Tbns. 1 2 3

Tuba

Timpani

Vibraphone motor on

Tuned Gongs

Perc. 3 Chimes

Bass Drum

2 Tom Toms

Jazz Drummer

Piano

Celesta

Harps 1 & 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vol.

Cbs.

(February 2011)

Copyright © 2009 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company

Пример 2. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, начало

Вступительные «тираты» заканчиваются в такте 26, сменяясь звучанием «джазового» барабана, который исполняет свое сопровождение вплоть до такта 134, после чего исчезает на весьма продолжительное время (Пример 3):

Approximate idea, but embellish freely Play at soft "background"
level, mostly on hi-hat, ride cymbal and very light rim shots.

Jazz Drummer



p

Пример 3. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, партия барабана

На фоне барабана в такте 29 начинает свое соло контрабас, ведя его в манере джазового стиля бибоп — ритмически очень прихотливо, чередуя нерегулярные фигуры с регулярными (Пример 4):

30 31 32 33 34 35 36



Пример 4. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, соло контрабаса

Поверх соло контрабаса вступают деревянные духовые, создающие своими пассажами тотально заполненный шестнадцатый фон (Пример 5):

37 38 39 40

Cls. in Bb
1
2

Bass Cls. in Bb
1
2

Alto Sax. in Bb

Bans.
1
2

Perc. 1 (Vibraphone)

Jazz Drummer

Celesta

Harp 1 (harmonics sound *diva.*)
p L.V.

Harp 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Solo
Cbs. pizz.

the others
p (others: play softer than the Solo)

NB Harp 1: From here let ring (about one beat). Then dampen.

Пример 5. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, вступление деревянных духовых

Дальнейший процесс развертывания связан с расширением фоновых структур: подключается фортепиано, затем челеста, с такта 104 вступают остальные струнные пиццикато. В такте 118 начинается соло альтового саксофона (см. Пример 6) — инструмента, на котором часто играл гениальный джазмен Чарли Паркер (как и на кларнете)

Alto Sax. in Eb

Solo

Пример 6. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, соло альтового саксофона (фрагмент)

Это соло сопровождается поддерживающими аккордами, позволяющими исполнителю продемонстрировать свою технику. Далее можно обозначить зону *tutti*: она начинается в такте 144 и идет плотно расположенными пассажами до такта 183. Характерный образец фактуры этого типа представлен в нотном примере 7:

The musical score for Example 7 spans measures 147 to 152. It is a multi-staff score for a large orchestra. The instruments listed are Piccolo 1, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Clarinet in Bb 1 and 2, Bass Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, and Percussion (Vibraphone, Suspended Cymbal, Glockenspiel, Tam Tam, Bass Drum). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like '(occasionally clear pedal)'. A box labeled 'L' is placed above measure 150, indicating the start of the *tutti* section.

Пример 7. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, зона *tutti*

Смена темпа в такте 186 ведет за собой и смену фактуры: обнаруживаются медитативные триоли (Пример 8):

The image displays a page of a musical score for the first part of 'City Noir' by John Adams. The score covers measures 186, 187, and 188. The tempo is marked as quarter note = 116. The score includes parts for Piccolo 1, Flutes 1, 2, and 3, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bass Clarinet in Bb, Bassoon 1, Horns in F (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2), Vibraphone, Percussion (1, 2, 3), Celesta, Harp 1, Harp 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp*, *pp sempre*, *mf*, and *mp*. A tempo change is indicated at the beginning of measure 186. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

Пример 8. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, зона смены темпа в такте 186

«Рисунок» партитуры меняется, однако сильного контраста с предыдущим изложением нет. Возможно, это стоит трактовать как связку, потому что позже, в тактах 230–247 появится новый тематический материал — тема лирического характера (Пример 9).

С такта 259 снова вступает джазовый барабан, маркируя небольшой контрастный раздел, отчетливо демонстрирующий «многопластовость» оркестровой ткани: флейты, фортепиано и челеста исполняют репетиции на одном звуке,

деревянные духовые играют пассажи, струнные добавляют свои пиццикато (см. Пример 10). И лишь в такте 286 возникает еще одна короткая, несколько «робкая» лирическая тема у флейты и скрипок (такты 286–287).

Чуть дальше, в такте 289 к этим линиям присоединяется соло валторны — оно не тождественно теме флейты и скрипок, а представляет собой ее импровизированный вариант, где лишь начало сходно, но дальнейшее представляет собой свободное развертывание, как в джазе.

В такте 306 снова меняется темп и возникает обозначение *leggiero*. Происходящее в этом разделе выглядит как своего рода скерцозный эпизод: в отсутствие струнных и медных духовых на фоне аккомпанемента флейт звучат челеста и гlockenspiel, создавая своими тембрами ощущение нереальности, зачарованности. В такте 311 появляется контрапункт — мелодия у виолончели, к которой в такте 318 присоединяется альт. Общее уплотнение фактуры приводит к следующему разделу (с такта 334), меняющему характер звучания благодаря вновь появившемуся джазовому барабану и теме у скрипок (по мелодическому рисунку она напоминает «Танец рыцарей» из балета С. С. Прокофьева); эту же тему дублирует фортепиано. Но ритмика иная, и поэтому аллюзия хоть и возникает, но слабая. Эта тема (а может, линия?) исчерпывает себя к такту 367, после чего начинает формироваться полиэлементная фактура, которая к такту 386 образует базовое двухэлементное соединение:

- Флейта, гобой, вибафон и челеста исполняют мелодию скерцозного плана (похожую на польку или какой-то иной двухдольный танец);
- Саксофон, фаготы, валторны, струнные ведут контрапунктирующий голос с контрастным элементом — триолями четвертями и восьмыми.

Пример 9. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, начало лирической темы у струнных

The image displays a page of a musical score for the first part of the multi-layered orchestral texture of *City Noir* by John Adams. The score covers measures 263 through 268. The instruments and parts shown include:

- Picc.** (Piccolo): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *sf* and *W*.
- Fls.** (Flutes): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *sf*.
- Obs. 1-3** (Oboes): Measures 263-265, marked *a3*; measures 266-268, marked *sf*.
- Eng. Hn.** (English Horn): Measures 263-265, marked *a3*; measures 266-268, marked *sf*.
- Cls. in Bb** (Clarinets in B-flat): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *ff*.
- Bass Cls. in Bb** (Bass Clarinets in B-flat): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *ff*.
- Alto Sax. in Eb** (Alto Saxophone in E-flat): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *ff*.
- Bsns.** (Bassoons): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *ff*.
- Horns in F** (Horns in F): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *senza sord.* and *a2*.
- Tpt. 1 in C** (Trumpet 1 in C): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *con sord.*.
- Tbn. 1** (Tuba 1): Measures 263-265, marked *a2*; measures 266-268, marked *con sord.*.
- Timpani**: Measures 263-268, marked *very lightly* and *p*.
- Jazz Drummer**: Measures 263-268, marked *p*.
- Piano**: Measures 263-268, marked *sf* and *ff*.
- Celesta**: Measures 263-268, marked *sf*.
- Harp 1**: Measures 263-268, marked *sf* and *sim.*.
- Harp 2**: Measures 263-268, marked *sf* and *sim.*.
- Vln. I** (Violin I): Measures 263-268, marked *(pizz.)* and *W*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 263-268, marked *(pizz.)*.
- Vla.** (Viola): Measures 263-268, marked *(pizz.)*.
- Vcl.** (Violoncello): Measures 263-268, marked *(pizz.)*, *div.*, and *unis.*.
- Cbs.** (Cello): Measures 263-268, marked *(pizz.)* and *unis.*.

Пример 10. Дж. Адамс. *City Noir*. I часть, многопластовая оркестровая фактура

«Сглаживание» ритмических противоречий приводит к разделу, начинающемуся в такте 416, когда триольных элементов больше не остается и общая оркестровая ткань начинает представлять собой комплементарные мотивы, основанные только на бинарных соотношениях.

Оставшиеся такты 427–462 можно воспринимать как коду, где общее тутти составлено по образцу, немного напоминающему минималистские партитуры: разные группы оркестра исполняют неодинаковые, но в достаточной степени сходные элементы фактуры, что создает общее пестрое ритмичное полотно.

Вторая часть — «Эта песня для тебя» — также обладает развернутой темповой структурой. Основная длительность — четверть, и общая протяженность музыкального текста (173 такта) разбивается на 20 фрагментов с разными темповыми обозначениями (см. *Таблицу 2*):

Таблица 2. Дж. Адамс. City Noir. Темпы во II части («Эта песня для тебя»)

Такты	Темпы
1–41	♩ = 52
42	♩ = 67
53	♩ = 80
54–67	♩ = 52
68	molto ritenuto
69–80	♩ = 52
81–83	poco rallentando
84–90	♩ = 52
91–105	♩ = 98, последние три такта – ускорение
106	♩ = 106
108	♩ = 107
110	♩ = 110
112	♩ = 120
122	accelerando
125	♩ = 96

128	♩. = 98
132	♩. = 100
143	♩♩ = 60
148	suddenly slower ♩ = 52
160	suddenly faster ♩ = 116
165	meno mosso ♩ = 105
168	Ritardando
171	very slow = 48

Структура части представляется следующей. Такты 1–41 выполняют роль вступления. С такта 42 начинается изложение своеобразной темы альт-саксофоном, явно смоделированной по типу импровизации в стиле бибоп, очень виртуозной, с весьма изысканными фигурами разных типов ритмики. Импровизация продолжается до такта 53 (см. *Пример 11*):



Пример 11. Дж. Адамс. *City Noir*. II часть, импровизация альт-саксофона, фрагмент

Раздел 2 (внезапно медленнее, с такта 54) выводит на первый план импровизацию соло валторны. Она также написана в стиле боп с характерной для него частой сменой размеров и иррациональным делением длительности. В такте 61 соло валторны заканчивается, ее сменяет тромбон (*Пример 12*):

Horns in F 3/2
Trpts. 1-4 in C
Tbn. 1
Tuba

con sord.
p
(Harmon mutes, stems out)
Solo (to the foreground) espr.
(very slight rubato)
mf f

Пример 12. Дж. Адамс. *City Noir*. II часть, партии солирующих медных инструментов, фрагмент

В тактах 63–68 возникает параллельное солирование английского рожка и фагота, при этом в 68 такте происходит остановка движения, а уже со следующего начинается очередная импровизация тромбона,двигающаяся небольшими «волнами».

По окончании «отголоски» импровизации тромбона «долетают» до такта 106; их сопровождает группа струнных и фортепиано. В такте 105 в процесс встраивается альт-саксофон, который начинает своего рода состязание с кларнетами, продолжающееся до такта 125, после чего к солистам примыкают английский рожок и гобои.

В такте 147 все внезапно прекращают играть, кроме скрипок и альтов; возникает нечто вроде одноголосного перехода, и с такта 149 соло переходят к струнным: цепляясь друг за друга, следуют «выступления» альта. Его перебивают виртуозными пассажами кларнеты, как бы соревнующиеся друг с другом; однако на горизонте — окончание части; в такте 169 — генеральная пауза, и последний аккорд исполняют валторны, контрабасы и бас-кларнет.

Третья часть — «Ночь на бульваре» — демонстрирует самое «сбивчивое дыхание»: количество смен темпа достигает 23-х в пространстве 340 тактов. Отчасти это связано с тем, что начальный раздел — переходный, обозначенный как *very slow, espansivo*, $\downarrow = 76$. Он представляет собой своеобразную каденцию фортепиано, челесты и арфы на фоне тихих струнных и духовых. Эта каденция длится 20 тактов и затем заканчивается в такте 21; после чего в такте 29 вступает очень красивое соло трубы, продолжающееся до такта 54.

Такты 55–57 демонстрируют огромное нарастание — динамическое, фактурное, темповое, заканчивающееся фермой. С такта 58 начинается раздел, поначалу имеющий некоторое сходство с «аккордами вытаптывания» у И. Ф. Стравинского в «Весне священной», но его развертывание напоминает скорее мощное крещендо набирающего скорость поезда (не отзвук ли это *Pacific* Онеггера?). Возникают и ассоциации с «Время, вперед» Свиридова (тем более, что музыка Свиридова — это музыка к фильму); однако нет абсолютно никаких свидетельств, что Адамс мог знать эту тему. Последующие события иначе как процесс разгона поезда воспринять трудно; особенно способствует этому регулярная смена размера в музыке. В рамках набора скорости случаются своеобразные притормаживания (такты 79–80), затем последующее ускорение и снова торможение в тактах 88–93. С такта 94 начинается как бы новая строфа, связанная с увеличением темпа и появлением «персонажа» — партии альт-саксофона, исполняющего труднейшее соло на протяжении 13 тактов. Этот цикл (запуск двигателя — разгон — восстановление движения) повторяется еще раз в тактах 116–137, а в такте 138 мы наблюдаем, как после генеральной паузы происходит смена «картинки». С обозначением *furtivamente* (тайком, крадучись) музыка начинает осторожно, но настойчиво демонстрировать наступательные интенции, в чем можно усмотреть звукоизобразительные идеи: автомобиль, набор скорости, сигналы (последние особенно заметны у тромбонов в тактах 147–149 и 150–151). Музыка действительно мчится «на всех парах» к финалу симфонической пьесы, постепенно уплотняя оркестровое звучание, наращивая

количество инструментов; с такта 305 и до конца оркестр грохочет, демонстрируя полное могущество тона и техники.

Вернемся к вопросу о топосах и нарративе. Нам кажется существенным сделать попытку определить топосы (то есть общие, всеми узнаваемые системы музыкальных знаков) в этом произведении именно потому, что классическая топика (если рассматривать ее по Леонарду Ратнеру²⁷, например) здесь отсутствует (или почти отсутствует). Но узнаваемость некоторых типов музыки все же имеется.

Один из узнаваемых топосов — джазовая импровизация в стиле бибоп: длинная инструментальная линия без признаков песенности (выразительная мелодия) или этюдности (наличие повторяющейся фигуры), асимметричная и виртуозная, со слегка преувеличенным несовпадением с сильной долей (имитация свинга). Топос джазовой импровизации выражается по преимуществу в соло, чередуясь, как правило, с коллективной игрой «бэнда». Инструменты, чаще всего применяемые в таких «квази-импровизациях», — альт-саксофон, кларнет (инструменты Чарли Паркера), тромбон. Адамс разрабатывает также некий индивидуальный топос: будучи большим поклонником Айвза, он любит применять соло духовых (особенно часто — трубы) в медленном темпе; подобные фрагменты можно было бы назвать «Айвз-мелодии» (см. *Пример 13*). Что касается нарратива, то на этот счет у Адамса есть вполне сформированное понимание произведения как путешествия, что очевидно в «Сити Нуар». Можно также вспомнить уже использованный мотив «короткой поездки в быстрой машине» — напомним, что одна из блестящих оркестровых пьес Адамса так и называется: *Short ride in a fast machine*.

Заключение

Подведем итоги. «Сити Нуар» — симфоническая пьеса в трех частях, основной смысл которой — «упаковать» в формат концертного сочинения темы и мотивы любимых Адамсом стилей: с одной стороны, джаза в стиле бибоп, с другой — Айвза, отчасти Мийо. С точки зрения формообразования это скорее можно было бы характеризовать как джазовую фантазию, представленную в нескольких частях и в разных темповых вариантах. Пьесу трудно вообразить себе вне тех локусов, для которых она была создана — Лос Анджелес, концертный зал Уолта Диснея, оркестр под управлением Дудамеля. Вне этого контекста музыка многое теряет. Возникает даже подозрение, что принадлежность пьесы американской культуре делает ее не слишком понятной тем, кто к ней не принадлежит и не представляет себе реалий, связанных с подобной музыкой — в том числе и с музыкой Адамса, взятой во всей ее полноте.

²⁷ Ratner L. Classic music. Expression, form and style. London; New York: Schirmer Books, 1980.

57 58 59 60 61 62
Poco rall. A tempo

Picc. 1
1
Fla. 2
3
Cls. in Bb 1
2
Bass Cls. in Bb 1
2
Alto Sax. in Eb
Bsn. 1
Cbn.

Horns in F 1
2
Tpts. in C 1
2
3
4

(Vibraphone)
1
2
Perc. 3
4
5
(Tuned Gongs)
(Large Tam Tam)

Celesta
Harp 1
Harp 2

Poco rall. A tempo
con sord. p
con sord. pp
con sord. p
con sord. pp
con sord. p
con sord. pp
con sord. p
con sord. pp

Vin. I (div.) A
B
Vin. II (div.) A
B
Vla.
Vcl.
Cbs.

Пример 13. Дж. Адамс. *City Noir*. II часть, фрагмент

Кто же он, Джон Адамс? Он композитор, для кого «американская идентичность» имеет по-настоящему важное значение; но это совмещается с прекрасным знанием и владением западной классической музыкой — и то, и другое он интерпретирует не как нечто ностальгическое, но как живое и актуальное. В его душе есть место и Бетховену, и Эллингтону, и Дебюсси, и Коулу Портеру, а творческие решения удивляют своей непредсказуемостью. Джон Адамс соединил в своем творчестве многочисленные музыкальные влияния, включая джаз, рок и популярную музыку, но его индивидуальный стиль не может быть сведен к какому-то одному воздействию: он не является ни минималистом, ни пост-минималистом, ни неоромантиком в чистом виде. Некоторые из его сочинений можно отнести к этим стилям, но он в целом не мыслит себя представителем какого-то определенного направления. Его отношение к предшествующему опыту всегда критическое. Хотя музыкальный материал Адамса кажется вполне знакомым, эта узнаваемость/непредсказуемость приводит к тому, что музыка звучит необъяснимо, непонятно как устроенная.

Не об этом ли писал Ричард Тарускин: «Рубеж XX—XXI веков в музыкальном искусстве можно назвать временем “горизонтального” <...> Благодаря технологиям звукозаписи и трансляции вся музыка прошлого и настоящего стала доступной любому музыканту в любой точке планеты. Тот способ, который позволил этой “горизонтальной” передаче подменить собой “вертикальную” передачу, основанную на хронологии (а именно на этом базируется историческое мышление), стал подлинной музыкальной революцией конца XX века, все последствия которой будут осознаны уже за пределами столетия, в XXI веке и далее. Непосредственное воздействие этой революции <...> если процитировать одного из композиторов этого периода, Джона Адамса — состоит в том, что по-настоящему значимая музыка XX века является “по преимуществу порождаемой эффектами пульсации и ударности, а не мелодичности и фазовости”» [12, р. 369]. Возможно, Адамс как раз и есть тот, кто открывает нам новую страницу истории музыки.

Список источников

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. Kapusta J. The Self-Actualization of John Adams // Journal of the Society for American Music. 2018. Vol. 12, no. 3. P. 317–344. <https://doi.org/10.1017/S1752196318000184>
3. Cahill S. Adams, John (Coolidge) // Grove Music Online. Updated, 22 October 2008. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42479> (accessed: 06.12.2023).
4. Ван Д. «Никсон в Китае» Джона Адамса как образец оперы постмодернистской эпохи // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 2 (73). С. 121–134.

5. Ван Д. Минимализм и постмодерн в опере Джона Адамса «Никсон в Китае» [Электронный ресурс] // *Philharmonica. International Music Journal*. 2022. № 2. С. 1–10. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.2.37705> (дата обращения: 06.12.2023).
6. Predota G. John Adams [Electronic source] // *Interlude*. 2022, 13 Jan. Available at: <https://interlude.hk/john-adams-composer-of-the-month/> (accessed: 06.12.2023).
7. Clements A. John Adams: *City Noir; Saxophone Concerto* review [Electronic source] // *The Guardian*. 2014, 4 Jun. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/04/john-adams-city-noir-review-st-louis-symphony-mcallister> (accessed: 06.12.2023).
8. Varga B. A. *The Courage of Composers and the Tyranny of Taste: Reflections on New Music*. Rochester: University of Rochester Press; Boydell & Brewer, 2021. <https://doi.org/10.1017/9781787440043>
9. Шредер П. Заметки о фильме нуар [Electronic source] // Сеанс. 15.02.2011. URL: <https://seance.ru/articles/noir-notes/> (дата обращения: 06.12.2023).
10. Ayerst J. Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musicians' Attitudes Towards Improvisation // *Contemporary Music Review*. 2021. Vol. 40, iss. 4. P. 440–452. <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2001945>
11. Jankowska L. Re-Thinking Virtuosity for the Hybrid Era of Multifarious Approaches // *Contemporary Music Review*. 2023. Vol. 42, iss. 3. P. 288–303. <https://doi.org/10.1080/07494467.2023.2277544>
12. Taruskin R. *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music / revised ed. edition*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

References

1. Hakobian, L. O. (2010). *Muzyka XX veka. Enciklopedicheskiy slovar'* [*Music of the 20th Century. Encyclopedic Dictionary*]. Praktika.
2. Kapusta, J. (2018). The Self-Actualization of John Adams. *Journal of the Society for American Music*, 12(3), 317–344. <https://doi.org/10.1017/S1752196318000184>
3. Cahill, S. (2008). Adams, John (Coolidge). In *Grove Music Online*. Updated, 22 October 2008. Retrieved December 6, 2023, from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42479>
4. Van, D. (2021). *Nixon in China* by John Adams as an Example of Post-Modern Opera. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 73(2), 121–134. (In Russ.).
5. Van, D. (2022). Minimalism and Postmodernism in John Adams' Opera *Nixon in China*. *Philharmonica. International Music Journal*, (2), 1–10. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.2.37705>
6. Predota, G. (2022, January 13). John Adams. *Interlude*. <https://interlude.hk/john-adams-composer-of-the-month/>
7. Clements, A. (2014, June 4). John Adams: *City Noir; Saxophone Concerto* review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/04/john-adams-city-noir-review-st-louis-symphony-mcallister>

8. Varga, B. A. (2021). *The Courage of Composers and the Tyranny of Taste: Reflections on New Music*. University of Rochester Press; Boydell & Brewer, <https://doi.org/10.1017/9781787440043>
9. Schrader, P. (2011). Zametki o fil'me nuar [Notes on Film Noir]. *Seans [Session]*, 15.02.2011. (In Russ.) Retrieved December 6, 2023, from <https://seance.ru/articles/noir-notes>
10. Ayerst, J. (2021). Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musicians' Attitudes Towards Improvisation. *Contemporary Music Review*, 40(4), 440–452. <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2001945>
11. Jankowska, L. (2023). Re-Thinking Virtuosity for the Hybrid Era of Multifarious Approaches. *Contemporary Music Review*, 42(3), 288–303. <https://doi.org/10.1080/07494467.2023.2277544>
12. Taruskin, R. (2009). *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, revised edition. Oxford University Press.

Информация об авторе:

Цареградская Т. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Российская Федерация

Information about the author:

Tatiana V. Tsaregradskaya — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 23.10.2023;
одобрена после рецензирования 05.12.2023;
принята к публикации 15.12.2023.

The article was submitted 23.10.2023;
approved after reviewing 05.12.2023;
accepted for publication 15.12.2023.

=====
Инструментовка и аранжировка
=====

Научная статья

УДК 782.91

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-104-121>



**Особенности инструментовки произведений
для плац-концерта духового оркестра:
современная практика**



¹ Андрей Анатольевич Нисенбаум



² Ольга Валерьевна Собакина

¹ Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации,
г. Москва, Российская Федерация

² Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация

¹ andrej.nisenbaum@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7453-3641>

² olas2005@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0161-949X>

Аннотация. В статье рассматриваются основные структурные элементы плац-концерта, включающие в себя произведения различных жанров и стилей, которые влияют на музыкально-сценическую драматургию и особенности инструментовки музыкального ряда программы. Довольно часто в программе плац-концерта обращают на себя внимание произведения явно выраженного национального характера, а также использование народных инструментов, которые добавляют программе особую красочность и подчеркивают

характерность выступления духового оркестра той или иной страны. Опираясь на собственный опыт и изучение произведений плац-концертов, исполняемых духовыми оркестрами России и европейских стран, автор проанализировал и сформулировал основные приемы и принципы инструментовки различных элементов оркестровой фактуры, рассмотрел особенности их взаимодействия, выделил тесситурный принцип внутренней организации духового оркестра как доминирующий при подготовке и исполнении музыкальных произведений программы плац-концерта. Кроме того, подчеркнуты общие и частные особенности инструментовки, свойственные духовой музыке, а также определены некоторые закономерности в использовании оркестровых средств.

Ключевые слова: духовой оркестр, плац-концерт, инструментовка, партитура, марш-парад, фактура, тесситура

Для цитирования: Нусенбаум А. А., Собакина О. В. Особенности инструментовки произведений для плац-концерта духового оркестра: современная практика // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 104–121. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-104-121>

=====
Instrumentation and Arrangement
=====

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-104-121>

The Peculiarities of Orchestration in Compositions for Parade Ground Concerts of Wind Bands: The Present-Day State of the Problem

¹Andrey A. Nisenbaum, ²Olga V. Sobakina

¹The Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation,
Moscow, Russian Federation

²State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation

¹ andrej.nisenbaum@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7453-3641>

² olas2005@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0161-949X>

Abstract. The article examines the main structural elements of parade ground concerts, including compositions of various genres and styles which affect the musical stage dramaturgy and the peculiarities of orchestration of the musical set of the program. Very frequently in programs of parade ground concerts the attention of the audiences is drawn towards musical compositions of a pronounced national character, as well as the use of folk instruments, which supplement the program with a special color and emphasize the characteristic features of the performance of a wind band of any particular country. Basing himself on his own experience and on the study of parade ground concerts performed by wind bands in Russia and in European countries, the author has analyzed and formulated the main techniques and principles of orchestration of various elements of orchestral textures, examined the particular features of their interaction, and has highlighted the tessitura principle of the inner organization of the wind band as the predominating element for the preparation and performance of musical compositions in a program of a parade ground concert. In addition, the general and particular peculiarities of orchestration intrinsic to wind music are emphasized here, and some regularities of use of orchestral means are determined

Keywords: wind band, parade ground concert, orchestration, scores, march parade, texture, tessitura

For citation: Nisenbaum, A. A., Sobakina, O. V. (2023). The Peculiarities of Orchestration in Compositions for Parade Ground Concerts of Wind Bands: The Present-Day State of the Problem. *Contemporary Musicology*, (4), 104–121. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-104-121>

Введение

Среди разнообразных видов концертной деятельности духовых оркестров особое место занимает плац-концерт. Этот относительно новый жанр, окончательно сформировавшийся в нашей стране в конце 1980-х годов, основан на синтезе различных видов искусств. Сегодня популярность плац-концерта и наличие его многомиллионной аудитории обеспечиваются не только широким развитием военно-музыкальных фестивалей, но и современными компьютерными технологиями, обеспечивающими их онлайн-трансляцию¹.

Как правило, программа плац-концерта включает в себя взаимодополняющие компоненты: марш-парад и концертный блок². Марш-парад предполагает исполнение маршевых произведений с одновременным движением музыкантов в различных направлениях, перестроениями, образованием различных фигур. Отметим, что помимо инструментальных пьес в этой части программы часто звучат марши-песни, всегда вызывающие у публики большой интерес, поскольку, как заметила Галина Андреевна Схаплок, «интонации популярных мелодий и словесный текст, неизменно “всплывающий” в сознании слушателя, усиливали в маршах конкретные сюжетику и программность, заложенные в названии» [2, с. 88]. Характерная особенность марш-парада — четкий, организующий метр, бодрый и мужественный характер, а также ясность структуры с преобладанием квадратных построений.

В отличие от марш-парада концертный блок включает более разнообразные средства визуального воздействия: танцевальные композиции, световые и пиротехнические эффекты³, однако именно музыкальный ряд слу-

¹ О возможностях новейших компьютерных технологий в этой связи см. подробнее [1].

² Концертный блок — название, обозначающее часть программы плац-концерта, — используется преимущественно дирижерами духовых оркестров. Концертный блок подразумевает исполнение музыкальных произведений или их фрагментов в строгой последовательности, образующей музыкально-сценическую драматургию.

³ Подробнее об этом см. [3, с. 429].

жит его смысловым стержнем. Программу обычно составляют произведения различных музыкальных жанров и стилей, связанных с тематикой плац-концерта. Его автору приходится, порой, не только заново оркестровать сочинения, но даже переосмысливать их форму [4, с. 79]. Например, музыкальный ряд плац-концерта «Букет России» (1994, автор А. А. Савицкий) начинается с фанфары, основанной на темах финала Симфонии № 4 П. И. Чайковского и I части Симфонии № 2 «Богатырской» А. П. Бородина. Марш-парад («Русский марш» Савицкого) переходит в попури из фрагментов сочинений русских композиторов: «Камаринской» М. И. Глинки, побочной партии I части Симфонии № 6, Концерта № 1 для фортепиано с оркестром и «Неаполитанского танца» из балета «Лебединое озеро» Чайковского, «Шествия князей» из оперы-балета «Млада» и симфонической сюиты «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова. В попури Савицкий не просто соединил отрывки популярных сочинений друг с другом, но фактически создал на их основе фантазию, в которой музыкальные темы переплетаются, накладываются друг на друга благодаря использованию полифонических приемов. По замыслу автора, такая организация музыкального материала передавала широкий, разноликий характер России и соответствовала программной идее плац-концерта.

Особого внимания заслуживает технологический аспект подготовки этого попури, а именно — выбор тональности *As-dur*, единой для всех фрагментов, что потребовало транспозиции оригинального материала. Такое решение, по-видимому, в первую очередь обусловлено удобством для духовых инструментов бемольных тональностей, которые «дают возможность применить наибольшее количество открытых звуков (звуков натурального звукоряда, извлекаемых без применения вентиляей) на медных инструментах, а также использовать удобные аппликатурные комбинации вентиляей» [5, с. 67]. Важно было также учесть тесситурные возможности и особенности музыкальных инструментов (в первую очередь мелодической, солирующей группы).

Универсальность духового оркестра выражается в возможности его звучания при любых акустических и климатических условиях, что позволяет использовать его на шумной улице, во время шествий, парадов, массовых, спортивных мероприятий, гуляний и праздников, в том числе при низкой температуре [6, с. 78]. А поскольку соединение игры с движением всегда представляет определенную сложность, произведения для плац-концерта, должны быть удобными для исполнения, с преобладанием оркестрового *tutti*, что важно при выступлении на открытом воздухе или на большой сценической площадке.

Для максимально благоприятного восприятия плац-концерта требуется соблюдение определенных требований и правил инструментовки. Достижение яркого и насыщенного звучания, создание рельефной фактуры — далеко не полный перечень задач, решение которых обязательно для инструментовщика. Сегодня соблюдение этих требований нередко реализуется при помощи

применения особых музыкальных компьютерных технологий, позволяющих более эффективно «формировать новые сложные комплексные профессиональные навыки композиции, аранжировки и инструментовки для военного духового оркестра» [7, с. 195], но наличие академических знаний и умений, а также музыкально-эстетического вкуса остается для автора инструментовки обязательным.

Элементы оркестровой фактуры

Главенствующая роль мелодии в выражении музыкальной мысли побуждает инструментовщика уделять ей особое внимание. Мелодия развивается в разнообразных тембровых вариантах и часто становится самым мобильным компонентом оркестровой фактуры. Специфика исполнения программы плац-концерта, подразумевающая регулярные перестроения оркестра и удаленность музыкантов друг от друга, требует максимально усиливать мелодическую линию. Например, мелодия в *tutti* может быть изложена в мощном комплексе корнетов и труб с октавной дублировкой флейт и кларнетов, что придает блеск и яркость общему звучанию (Пример 1).

В случае же октавного дублирования верхнего (основного) голоса мелодии только флейтами, при наложении кларнетов на трубы и корнеты, мелодия в *tutti* приобретает мягкость и полноту звучания. Характерный пример — фрагмент из партитуры для духового оркестра С. В. Егоренкова «Парафраз на темы популярных мелодий» (Пример 2). Такой же прием видим в популярной пьесе Л. Андерсона «Катание на санях» (*Sleigh Ride*) в переложении для духового оркестра (Пример 3).

The image shows a musical score for five instruments: Flutes 1,2; Oboe; Clarinets B 1,2,3; Trumpets B 1,2; and Horns B 1,2. The score is in G major and 2/4 time, marked 'f' (forte). The melodic line is primarily carried by the flutes and oboe, with the other instruments providing harmonic support through chords and octaves. The score is divided into two systems, each containing two measures.

Пример 1. Е. Мартынов. «Добрые сказки детства» (инструментовка А. А. Нисенбаума). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Пример 2. С. Егоренков. «Парафраз на темы популярных мелодий»
(инструментовка С. В. Егоренкова).
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Пример 3. Л. Андерсон. *Sleigh Ride* (инструментовка Р. Вельде).
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

В процессе перестроений музыкантов оркестровых групп практически невозможно сконцентрировать в одном месте инструменты, которым поручено аккордовое изложение мелодии. Поэтому нередко возникает ситуация, при которой вторые и третьи голоса звучат обособленно, что отрицательно влияет на восприятие мелодической линии и на чистоту интонирования. В таких случаях инструментовщики очень часто прибегают к унисонному изложению мелодии у корнетов и труб с дублировкой ее флейтами и кларнетами (Пример 4).

Гармоническое сопровождение как одно из средств достижения колоритной звучности произведений, предназначенных для музыкального ряда программы плац-концерта, очень разнообразно. В нем широкое применение находят одно- и многоголосные педали, многообразные ритмические, гармонические и мелодические фигурации. Эти элементы используются как самостоятельно, так и в сочетаниях. Основу гармонического сопровождения, как правило, составляет ритмическая фигурация, наиболее полно соответствующая «моторно-двигательной» природе плац-концерта.

Пример 4. К. Франсуа. «Мой путь» (инструментовка В. Ю. Петренко).
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Плотное звучание медных инструментов в строго очерченной тесситуре — самый распространенный способ изложения ритмической фигуры. Усиленное ударными инструментами, оно придает общему звучанию упругую монолитность и приобретает значение своеобразного эталона. Трехголосие дополняет басовый голос, который, как правило, имеет октавное удвоение и занимает нижнюю часть оркестрового диапазона.

Многоплановое гармоническое сопровождение иногда создает эффект перенасыщения оркестровой фактуры. Неслучайно Михаил Иванович Глинка оценивал такие случаи как «злоупотребление» и «чрезмерный шум оркестра», а также предостерегал от использования «несвойственных музыкальным инструментам способов выражения»⁴.

Так, например, сочетание более двух элементов гармонического сопровождения нередко отодвигает на второй план другие элементы оркестровой фактуры, что отрицательно сказывается на восприятии общего звучания (Пример 5).

Один из самых распространенных элементов мелодического обогащения оркестровой фактуры — контрапункт — излагается, чаще всего, в альтово-теноровой тесситуре. В альтовой тесситуре он располагается над ритмической фигурацией и под мелодией. При заполнении же тенорового регистрового уровня плотной трехголосной ритмической фигурацией контрапункт вводится преимущественно в средних и верхних голосах. Мелодизированная педаль может замещать контрапункт, однако при подобном изложении она, как правило, ограничена в мелодическом движении и возможности многоголосного изложения. Применение таких дополнительных элементов, как сигналы и другие мелодические и гармонические фигуры, аналогично их использованию в произведениях традиционной духовой музыки. Место и роль указанных элементов в оркестровой фактуре полностью подчинены композиционному плану и общей драматургии произведения.

⁴ Глинка М. И. Заметки об инструментовке // Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1973. Т.1. С. 183–184.

Музыкальный фрагмент из партитуры для духового оркестра. Станции инструментов: Флейты 1,2; Гобой; Кларнет В 1; Кларнеты В 2,3; Фагот; Саксофоны-альты Es 1,2; Саксофон-тенор В; Валторны F 1,2,3; Трубы В 1,2; Тромбоны 1,2,3; Ударная установка; Корнеты В 1,2; Тенор В; Баритон В; Басы 1,2. Музыкальная запись включает ноты, динамические обозначения (f), артикуляции (slurs, accents) и указания на октавы (a2).

Пример 5. С. Егоренков. «Парафраз на темы популярных мелодий»
 (инструментовка С. В. Егоренкова).
 Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Взаимодействие элементов оркестровой фактуры

Специфика жанра плац-концерта обусловила простоту и ясную регистровую дифференциацию элементов оркестровой фактуры. Их количество обусловлено характером музыкального произведения и его драматургией. Как уже отмечалось выше, в многоэлементной оркестровой фактуре регулирующую роль играет мелодия. При ее трехголосном изложении и октавном удвоении, как правило, вводятся трехголосная же ритмическая фигурация, одноголосный контрапункт, используется одно-, двух-, трехголосная педаль. В то же время отказ от октавной дублировки позволяет ввести в верхней части оркестрового диапазона мелодизированную педаль, гармоническую или мелодическую фигурации и изложить их как одноголосно, так и многоголосно.

В *tutti* наряду с мелодией и гармоническим сопровождением, как правило, вводятся контрапункт или мелодизированная педаль (при отсутствии простой педали), а также сигналы и заполнения, соответствующие характеру произведения⁵. Однако это не всегда оправдано, и не всегда соответствует целям и задачам, стоящим перед автором программы плац-концерта. В многоэлементной оркестровой фактуре музыкального ряда неизбежно некоторое уравнивание регистрового контраста, ее чрезмерная «загруженность» ведет к ослаблению отдельных голосов (отсюда возникает необходимость уделять особое внимание балансу звучания). Кроме того, возможное появление сопряженных звуков требует от инструментовщика действий по избеганию диссонанса и нередко нивелируют ясность общего звучания.

Для достижения рельефности общей звучности на первый план выдвигается тембровая выразительность и обособленность оркестровых голосов. Такой подход способствует яркости и характеристичности общего звучания, а также большему фактурному разнообразию. Двух- или трехголосное изложение основного голоса, как правило, сопровождается введением контрапункта, создающего фактурный противовес, и гармонического сопровождения.

В то же время преобладание многоэлементной оркестровой фактуры влечет за собой использование, в первую очередь, смешанных тембров, которые в итоге образуют суммарный оркестровый тембр. Преимущество такого способа организации оркестровой ткани проявляется в мощном звучании каждого элемента и общем единстве. В то же время длительное воздействие этого эффекта на слушателя неизбежно приводит к снижению интереса и внимания.

Трактовка оркестровых групп и отдельных музыкальных инструментов

В процессе эволюции духового оркестра сформировались два основных типа его внутренней организации: групповой и тесситурный.

⁵ О взаимодействии элементов оркестровой фактуры в *tutti* см. подробнее [8].

Групповой принцип объединения оркестровых инструментов по признаку тембровой и конструктивной общности характерен для отечественной исполнительской практики. Впервые он был продемонстрирован Н. П. Ивановым-Радкевичем в «Увертюре на темы песен народов СССР» (1932). По словам композитора, «теория симфонического деления всех инструментов духового оркестра на четыре группы на основе природы и способа извлечения звука, отсюда и тембра, получила постепенно свое утверждение. Эти два вопроса, вопрос состава и деления на четыре группы, не являлись теоретической самоцелью, а были ничем иным, как выражением творческих идей» (цит. по: [9, с. 74]). Данный принцип предполагает преобладание групповой трактовки инструментальных средств, позволяющей в то же время черпать многообразные принципы и приемы из практики симфонического оркестрового письма (Пример 6). Поскольку во время обычного концертного выступления музыканты находятся в статичном положении, каждая из групп способна полноценно исполнять основные элементы оркестровой фактуры, однако эту цель сложно достичь во время плац-концерта.

Особенности и традиции жанра плац-концерта требуют сосредоточения исполнителей отдельных элементов фактуры (мелодия, гармоническое сопровождение, контрапункт и т.д.) в одном месте, что приводит к нарушению группового принципа объединения инструментов, но позволяет добиться сбалансированного звучания оркестра на открытом воздухе или большой сценической площадке. Кроме того, во второй половине XX века состав духового оркестра претерпел значительные изменения. Исчезли альты, второй и третий тенора, корнеты были заменены трубами, саксофоны выделились из состава деревянной группы и получили статус самостоятельной оркестровой единицы — подобные явления также не укладываются в групповую систему организации духового оркестра.

При тесситурном принципе объединения инструменты оркестра делятся на несколько ярусов, каждый из которых занимает определенное высотное положение в оркестровой вертикали. Преобладающим признаком их объединения служит уже не тембр, а тесситура, а под ярусом понимается «слой оркестровой вертикали, объединяющий сходные по тесситуре инструменты» [10, с. 193]. Такой способ изложения, изначально являвшийся приоритетным во всех странах, по-прежнему используется зарубежными инструменталистами (Пример 7).

Соединяя инструменты одинаковой тесситуры, можно получать различные тембровые сочетания, а также свободно применять чистые тембры, показ которых играет важную роль при инструментовке произведений программы плац-концерта. Введение полной оркестровой группы дает смешанный тембр, для получения чистого необходимо специально вычленять или объединять подгруппы тех или иных родственных инструментов (например, корнет и трубы): «...использование сольных и ансамблевых звучностей <...>

определяет прозрачность и красочность, своеобразную камерность звучания оркестра, способствует усилению выразительных музыкальных образов и музыкальной ткани в целом» [11, с. 13].

The image shows a page of a musical score for a wind orchestra. The score is written in 3/4 time and features several parts: Flute Piccolo, Clarinet Es, Clarinet Bb 1, Clarinet Bb 2, Bassoons Es 1,2, Trumpets Bb 1,2, Trombones 1,2,3, M. барабан (M. drum), Тарелки (Cymbals), Б. барабан (B. drum), Horns Bb 1,2, Alto Es 1,2, Tenor Bb 1, Tenor Bb 2,3, Baritone Bb, and Bass/Contrabass. The score includes dynamic markings such as *ff sempre* and *a2*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Пример 6. Н. Иванов-Радкевич. Увертюра на темы песен народов СССР.
 Фрагмент из партитуры для духового оркестра

The image displays a page of a musical score for a wind orchestra. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. It consists of 21 staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed are: Flutes, Oboe, Bassoon, Eb clarinet, Bb clarinet I, Bb clarinet II, Bb clarinet III, Eb alto clarinet, Bb bass clarinet, Eb alto sax. I/II, Bb tenor sax. I/II, Eb baritone sax., Bb trp/cmt. I, Bb trp/cmt. II, Bb trp/cmt. III, F horn I, F horn II, F horn III, C trombone I, C trombone II, C trombone III, C euph./tenor tuba, C basses, and three Percussion parts (I, II, III). The Percussion I part includes a 'tambourine' section. The score shows a complex arrangement of notes, rests, and articulation marks across four measures.

Пример 7. Л. Андерсон *Sleigh Ride* (инструментовка Р. Вельде)
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Ансамблевая трактовка оркестровых средств позволяет гибко трактовать функциональную принадлежность подгрупп, в то время как групповой принцип закрепляет за определенными инструментами либо мелодические функции, либо гармонические. Нередко это превращается в своеобразное клише (например, аккомпанирующая функция валторн). Стремление придать яркость общему звучанию нередко вызывает злоупотребление верхними регистрами инструментов, которое, в случае подобной аранжировки программы плац-концерта, приводит к неоправданному форсированию общего звучания оркестра.

Существенная особенность прослеживается в трактовке ряда оркестровых инструментов. Так, стремление использовать кларнеты в верхнем регистре во многом является следствием групповой трактовки оркестра. Напротив, употребление тех же инструментов в их средней тесситуре подчеркивает историческую преемственность с практикой 200-летней давности: до введения хроматических медных инструментов именно кларнеты в духовом оркестре были основными мелодическими инструментами. Подтверждение этому можно найти в классическом труде по инструментовке Г. Кастнера. В главе, посвященной духовому оркестру, он пишет: «Для правильного соединения всех инструментов и достижения нужного эффекта исполнения необходимо использовать структуру струнного квартета, в которой кларнеты как бы замещают скрипки, а тромбон с офиклейдом, соответственно, виолончель и контрабас» [12, p. 51].

Наряду с привычными маршевыми, преимущественно ударными, музыкальными инструментами в последние годы все чаще используются маршевые духовые (валторны, баритоны, тубы), специально предназначенные для игры во время движения. Благодаря своим конструктивным особенностям они способствуют наиболее плотному и сбалансированному звучанию оркестра. Их особенность заключается в том, что раструбы перемещены вперед, а не под (над) плечом исполнителя, и соответственно звук направлен в сторону его движения.

Отдельно следует остановиться на использовании в плац-концерте народных инструментов, которые добавляют оркестровой фактуре особую красочность и подчеркивают тематическую направленность выступления. Это могут быть баяны, балалайки, рожки, волынки с маршевыми барабанами и т.д. Их введение в духовой оркестр подчеркивает национальное своеобразие звучания⁶. Трактовка оркестровых средств при этом находится в полной зависимости от специфики народного инструмента.

В настоящее время, при наличии широких звукотехнических возможностей, достаточно часто наблюдаются попытки применения в плац-концерте

⁶ В плац-концерте «Русская рапсодия» (2003 год, автор М. Ю. Попов), например, были исполнены Вариации на тему русской народной песни «Калинка» для балалайки с оркестром композитора В. Н. Городовской.

электрических музыкальных инструментов. При этом возникают две проблемы — внутренняя, затрагивающий непосредственно музыкантов оркестра, и внешняя, связанная с восприятием слушателей. Звук из акустических систем, находящихся, как правило, на удалении от оркестра, доходит до музыкантов с некоторой задержкой. Кроме того, следует учитывать, что он направлен в первую очередь на публику, поэтому возвращается к музыкантам уже отраженный от окружающих зданий, сооружений и т.д. Использование специальных наушников для точного воспроизведения исходного звучания и координации синхронного исполнения оркестровых партий, различных радиосистем, и даже постановки музыкантов с электрическими музыкальными инструментами в строй оркестра существенных результатов, как правило, не приносят; напротив такие эксперименты влекут за собой появление множества других проблем.

Одна из них, в частности, связана с тем, что при перемещениях оркестра изменяется не только время задержки звука, но и баланс громкости. Ее решение доставляет множество хлопот звукорежиссерам и, самое главное, делает выступление коллектива с использованием электрических музыкальных инструментов маломобильным, ограничивая возможность представления программы при любых технических условиях и на любой концертной площадке. Исходя из этого очевидно, что при инструментовке произведений для плац-концерта следует весьма осторожно использовать, а в некоторых случаях вообще отказаться от включения электронных инструментов в партитуру.

Резюме

Анализ музыкального материала, используемого в плац-концертах, позволил выявить общие и частные черты инструментовки, проявившиеся в духовой музыке, и сформулировать некоторые закономерности в использовании оркестровых средств. Поскольку инструментовка произведений плац-концерта должна обеспечивать создание яркого и плотного звучания оркестра с использованием всего инструментального состава, выработались определенные приемы и принципы, направленные на максимально сбалансированное звучание оркестра:

- дублирование мелодии (полное или частичное октавное удвоение), преобладание унисона над ансамблевым изложением;
- преобладание ритмической фигуры (при всем многообразии вариантов изложения), не более двух элементов комбинированного сопровождения;
- использование контрапункта как самого распространенного и эффективного приема мелодического обогащения фактуры;
- ограниченное употребление многоэлементной фактуры;
- применение наиболее удобных диапазонов оркестровых инструментов;

- отход от группового принципа изложения оркестровых средств в пользу ансамблевого;
- расширение оркестровой палитры за счет использования народных музыкальных инструментов.

Такой подход к инструментовке позволит максимально раскрыть авторский творческий замысел программы плац-концерта и окажет положительное влияние на его динамичное развитие.

Список источников

1. Breese J. L., Fox M. A., Vaidyanathan G. Live Music Performances and the Internet of Things. In: Issues in Information Systems, International Association for Computer Information Systems. 2020. Vol. 23, no. 3, pp. 179–188. https://doi.org/10.48009/3_iis_2020_179-188
2. Схаплок Г. А. Эволюция советского духового марша в послевоенный период как предмет изучения будущими военными дирижерами // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 3. С. 81–92. <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2021-9-3-81-92>
3. Нусенбаум А. А. Плац-концерт: возникновение и особенности жанра // Художественная культура. 2023. № 3. С. 410–435. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-410-435>
4. Демина В. Н. Специфика композиторской деятельности современных отечественных военных дирижеров (на примере творчества А. Б. Головина) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 77–85. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13012>
5. Дунаев Л. Ф., Емельянов В. Н. Инструментовка для военного духового оркестра: учебник. М.: ВИ(ВД)ВУ, 2014.
6. Антипова Ю. В. Духовые инструменты в современной массовой музыке: некоторые аспекты изучения // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3 (25). С. 77–84. <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2019-10007>
7. Герасимова Т. Н., Кавторев В. В. Педагогические условия эффективной реализации дидактического потенциала музыкальных информационных технологий в подготовке военных дирижеров // Мир образования – образование в мире. 2022. № 2 (86). С. 191–200. https://doi.org/10.51944/20738536_2022_2_191
8. Саков С. В. Оркестровое *tutti*: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2004.
9. Калинин Г. М., Кожевников Б. Т. Научно-теоретические труды в области инструментовки для духового оркестра // Советская военная музыка. М.: ВДФ, 1977. С. 371–382.
10. Ермоленко А. Л. Особенности построения аккордового тутти духового оркестра // Научно-методический бюллетень Военного университета МО РФ. 2022. № 1 (17). С. 191–197.
11. Шумилов К. С. Особенности оркестрового письма в произведениях для духового оркестра Игоря Николаевича Савинова // Культура и искусство. 2019. № 12. С. 10–20. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.12.27538>

12. Kastner G. Cours d'instrumentation, considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, à l'usage des jeunes compositeurs. Paris: Meissonnier, [1839].

References

1. Breese, J. L., Fox, M. A., Vaidyanathan G. (2020). Live Music Performances and the Internet of Things. *Issues in Information Systems, International Association for Computer Information Systems*, 23(3), 179–188. https://doi.org/10.48009/3_iis_2020_179-188
2. Skhaplok, G. A. (2021). The Evolution of the Soviet Brass March in the Post-War Period as a Subject of Study by Future Military Conductors. *Musical Art and Education*, 9(3), 81–92. (In Russ.). <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2021-9-3-81-92>
3. Nisenbaum, A. A. (2023). Parade-Concert: Genre Origins and Particularities. *Art & Culture Studies*, (3), 410–435. (In Russ.). <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-410-435>
4. Demina, V. N. (2019). Specifics of Composer's Activity of Modern Military Conductors (On the Example of Works of A. B. Golovin). *South-Russian Musical Anthology*, (3), 77–85. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13012>
5. Dunaev, L. F., Emelyanov V. N. (2014). *Instrumentovka dlya voennogo duxovogo orkestra [Instrumentation for Military Brass Band]*. Military Institute of Military Conductors. (In Russ.).
6. Antipova, Yu. V. (2019). Wind Instruments in Modern Mass Music: Some Aspects of the Study. *Journal of Musical Science*, 25(3), 77–84. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2019-10007>
7. Gerasimova, T. N., Kavtorev, V. V. (2022). Pedagogical Conditions for the Effective Realization of the Didactic Potential of Musical Information Technologies in the Training of Future Military Conductors. *Mir obrazovaniya – obrazovanie v mire [World of Education - Education in the World]*, 86(2), 191–200. (In Russ.). https://doi.org/10.51944/20738536_2022_2_191
8. Sakov, S. V. (2004). *Orkestrovoe tutti [Orchestral tutti]*. [Unpublished doctoral dissertation]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).
9. Kalinkovich, G. M., Kozhevnikov, B. T. (1977). Nauchno-teoreticheskie trudy v oblasti instrumentovki dlya dukhovogo orkestra [Scientific and Theoretical Works in the Field of Instrumentation for Brass Band]. In B. T. Kozhevnikov (Ed.), *Sovetskaya voennaya muzyka [Soviet Military Music]* (pp. 371–382). Military Conducting Faculty. (In Russ.).
10. Ermolenko, A. L. (2022). Features of Construction of a Chord Tutti Wind Orchestra. *Nauchno-metodicheskii byulleten' Voennogo universiteta MO RF*, 17(1), 191–197. (In Russ.).
11. Shumilov, K. S. (2019). Peculiarities of Orchestra Writing in Igor Savinov's Brass Band Compositions. *Culture and Art*, (12), 10–20. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.12.27538>
12. Kastner, G. (1839). *Cours d'instrumentation, considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, à l'usage des jeunes compositeurs*. Meissonnier.

Информация об авторах:

1. Нисенбаум А. А. — старший офицер Военно-оркестровой службы Вооруженных Сил Российской Федерации, Москва, Российская Федерация

2. Собакина О. В. — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Information about the authors:

1. Andrey A. Nisenbaum — Superior officer, The Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation, Moscow, Russian Federation

2. Olga V. Sobakina — Dr. Sci. (Art Studies), Senior Researcher, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 21.09.2023;
одобрена после рецензирования 18.10.2023;
принята к публикации 10.11.2023.

The article was submitted 21.09.2023;
approved after reviewing 18.10.2023;
accepted for publication 10.11.2023.