

# ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

## СОДЕРЖАНИЕ

- 8 Лебедева-Емели  
Музыкальная  
ведомостей» ]
- 106 Сиверская Т. М.  
Музыка на ст
- 120 Власова Н. О.  
Штраус contra
- 154 Шамилли Г. Б.  
Моргеа Ней-
- 176 Акопян Л. О.  
Case Study: CI

№

28

# ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

№ 28 2023

Электронное периодическое  
рецензируемое научное издание  
ISSN: 2307-5015

art  
of music.  
theory and  
history

No. 28 2023

Electronic peer-reviewed  
periodical  
ISSN: 2307-5015

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

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

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

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

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

ISSN 2307–5015

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ).

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

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

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

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

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

Since 2015, the periodical has appeared twice a year.

ISSN 2307–5015

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

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.

5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

tel.: + 7 495 694–03–71

fax: + 7 495 785–24–06

e-mail: institut@sias.ru



### **РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

**Ассай Мишель**

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

**Брагинская Наталия Александровна**

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

**Ковнацкая Людмила Григорьевна**

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

**Зинькевич Елена Сергеевна**

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

**Корабельникова Людмила Зиновьевна**

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ГИИ

**Крейнина Юлия Вольфовна**

Доктор философии, профессор Иерусалимского университета

**Лоос Хельмут**

Профессор Лейпцигского университета, Германия

**Мелани Паскаль**

Профессор Университета Бордо Монтень, Франция

**Рейно Сесиль**

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

**Фейрклаф Полин**

Доктор философии, Бристольский университет, Великобритания

**Фэннинг Дэвид**

Профессор Манчестерского университета, Великобритания

**Хаас Дэвид**

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

**Цукер Анатолий Моисеевич**

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

**Шамилли Гюльтекин Байджановна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ

### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**Валькова Вера Борисовна**

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

**Дуков Евгений Викторович**

Доктор философии, главный научный сотрудник ГИИ

**Имамутдинова Зиля Агзамовна**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ

**Рахманова Марина Павловна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИИ

**Савенко Светлана Ильинична**

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

### **РЕДАКЦИЯ**

*Главный редактор*

**Акопян Левон Оганесович**

Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки ГИИ

*Заместитель главного редактора*

**Лашенко Светлана Константиновна**

Доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки ГИИ

*Заместитель главного редактора*

**Раку Марина Григорьевна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки ГИИ

*Секретарь редакции*

**Саамишвили Наталья Николаевна**

Научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ

### **EDITORIAL COUNCIL**

**Assay, Michelle**

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

**Braginskaya, Nataliya Aleksandrovna**

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

**Fairclough, Pauline**

Doctor of Philosophy,  
University of Bristol, UK

**Fanning, David**

Professor of Music, University  
of Manchester, UK

**Haas, David**

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

**Korabel'nikova, Lyudmila Zinov'evna**

Doctor of Science, Chief Researcher,  
SIAS, Moscow

**Kovnatskaya, Lyudmila Grigor'evna**

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

**Kreinin (Kreynina), Yulia**

Doctor of Philosophy, Professor  
of the Jerusalem University, Israel

**Loos, Helmut**

Professor of the University of Leipzig,  
Germany

**Melani, Pascale**

Professor of the University Bordeaux  
Montaigne, France

**Reynaud, Cécile**

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

**Shamilli, Gultekin Bayjanovna**

Doctor of Science, Leading Researcher,  
SIAS, Moscow

**Tsuker, Anatoliy Moiseevich**

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

**Zin'kevich (Zinkevych), Elena**

**Sergeyevna**

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

### **EDITORIAL BOARD**

**Dukov, Evgeniy Viktorovich**

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

**Imamutdinova, Zilya Agzamovna**

Doctor of Philosophy, Senior Researcher,  
SIAS, Moscow

**Rakhmanova, Marina Pavlovna**

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

**Savenko, Svetlana Il'inichna**

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

**Val'kova, Vera Borisovna**

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

### **EDITORIAL STAFF**

*Chief Editor*

**Akopyan (Hakobian), Levon**

**Oganesovich**

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

*Editor*

**Lashchenko, Svetlana Konstantinovna**

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

**Raku, Marina Grigor'evna**

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

*Editorial Secretary*

**Saamishvili, Natal'ya Nikolaevna**

Research Assistant of the Department of  
Music Theory, SIAS

## **СОДЕРЖАНИЕ**

- 8** Лебедева-Емелина А. В.  
Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей» 1785 год\*
- 106** Сиверская Т. М.  
Музыка на страницах произведений Н. С. Лескова
- 120** Власова Н. О.  
Штраус contra Вагнер: об опере «Погасшие огни»
- 154** Шамилли Г. Б.  
Мортеза Ней-Давуд и его «Птица рассвета»
- 176** Акопян Л. О.  
Case Study: США (часть 1)

## **CONTENTS**

- 9 *Antonina Lebedeva-Emelina*  
**Moscow's Musical Life as Reflected in the Newspaper**  
***Moskovskie Vedomosti* ('Moscow Gazette') Year 1785**
- 107 *Tatiana Siverskaya*  
**Music on the Pages of Nikolay Leskov's Works**
- 121 *Natal'ya Vlasova*  
**Strauss Contra Wagner: on the Opera *Feuersnot***
- 155 *Giula Shamilli*  
**Morteza Ney-Davud and his 'Bird of Dawn'**
- 177 *Levon Hakobian*  
**Case Study: USA (part 1)**

**Ключевые слова**

«Московские ведомости», 1785, Петровский театр, репертуар спектаклей, концерты, продажа музыкальных инструментов, объявления музыкантов и танцмейстеров, сообщения о побегах крепостных музыкантов.

*Лебедева-Емелина А. В.*

# Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей» 1785 год\*

Впервые представлен свод объявлений и исторической хроники в «Московских ведомостях» за 1785 год, имеющий отношение к музыкальной культуре. Перечисляется репертуар Петровского театра, концерты виртуозов в Москве, приводятся объявления о приеме на работу музыкантов и танцмейстеров, об открытии ими домашних школ, о продаже музыкальных инструментов, публикуются анонсы музыкальных магазинов о выходе в свет книг и нот. Важная сторона газетной хроники — описание музыкальных событий в Вене, Берлине, Лондоне и других менее значимых европейских городов, подобной информацией весьма интересовались москвичи конца XVIII столетия. Интересные подробности читатели узнавали об исполнении «Мессии» Генделя в Лондоне и Париже, о приезде в Россию певца Луиджи Маркези, певца и клавесиниста Антонио Сартори, португальской певицы Луизы Тоди, немецкого кларнетиста Иоганна Йозефа Бера. Публикация объявлений сопровождается научными комментариями и иллюстрациями.

\* Комплект ведомостей за 1785 год дополнен «Разными известиями» (у нас — «Известия»), со сквозной нумерацией. Также в комплекте имеются вклеенные Прибавления без нумерации.

**Key Words**

*Moskovskie vedomosti*, 1785, Petrovsky Theatre, repertoire of performances, concerts, sale of musical instruments, announcements of musicians and dancing masters, reports of the escapes of serf musicians.

*Antonina Lebedeva-Emelina*

**Moscow's Musical Life as Reflected in the Newspaper *Moskovskie Vedomosti* ('Moscow Gazette') Year 1785**

This is the first attempt to present in full the announcements and chronicles related to music culture that appeared in the newspaper *Moskovskie Vedomosti* ('Moscow Gazette') during the year 1785. The repertoire of the Petrovsky Theatre is listed, performances of virtuosi in Moscow are advertised and reviewed, announcements on the employment of musicians and dancing masters, on their private lessons, on sales of music instruments, on the opening of new music shops, and on new music editions and books are published. The descriptions of musical events in Vienna, Berlin, London, and less important European cities form a prominent part of the newspaper chronicle: this information was of great interest for the Muscovites of the late 18th century. The readers got to know interesting details concerning the performances of Handel's *Messiah* in London and Paris, the visits to Russia of such celebrities as singer Luigi Marchesi, singer and harpsichord player Antonio Sartori, Portuguese singer Luisa Todi, German clarinetist Johann Joseph Behr, etc. The publication of the newspaper materials is accompanied by scholarly comments and illustrations.

## От автора

Я долго сомневалась — начинать или не начинать проект публикации объявлений о музыкальной жизни Москвы и других городов Европы на страницах «Московских ведомостей»? Работа эта столь трудоемка и занимает столь много времени, что терзаешься сомнениями: осилишь ли проект полностью или ограничишься описанием ряда выбранных лет? Пожалуй, на деле реализованным окажется второе, но оно тоже принесет пользу читателям. Поэтому, не стану объявлять никакие временные рамки проекта, интерес к публикации исторических свидетельств пока распространяется на период 1785—1800-х годов. Удастся ли часто и регулярно размещать в журнале подборки цитат из «Ведомостей» — сказать также пока затруднительно.

Многие мои предшественники и ныне живущие коллеги (например, Н. Ф. Финдейзен, Т. Н. Ливанова, А. М. Соколова, П. Г. Сербин) составляли и составляют собственные базы о музыкальной культуре XVIII века по «Ведомостям». Но планомерно и тщательно, из страницы в страницу, давать информацию о музыкальной жизни Москвы конца XVIII — начала XIX века никто из них не пытался<sup>1</sup>. Сведение воедино сообщений о репертуаре театров, концертах виртуозов, о продаже музыкальных инструментов, книг и нот, об обучении музыке, игре на инструментах, о побеге крепостных музыкантов и т.д. с необходимыми историческими комментариями к сообщениям — делается в науке впервые. Справедливости ради отмечу, что схожая работа на протяжении многих лет предпринимается коллективом авторов в Петербурге, проект назван «Музыкальные инструменты в газетах “Санктпетербургские ведомости” и “Sankt-Petersburgische

<sup>1</sup> При сборе информации я не могла удержаться от цитирования объявлений о продаже картин — они очень колоритны. И хотя к музыкальной жизни подобная информация не относится, но она расширяет наши представления об интересах горожан того времени.

Zeitung” 1728—1780», он ограничивается информацией о музыкальном инструментарии того времени.

На страницах «Московских ведомостей» встречаются важные данные не только о Москве — публиковались сообщения о концертах и театральных постановках в Лондоне, Париже, Вене, Берлине и других городах, о гастрольях европейских знаменитостей, об их путешествиях и пр. Подобный тип публикаций также включен в подборку.

Возможно, какие-то пропуски и прорехи в проекте все же будут — комплекты «Московских ведомостей» XVIII века имеются в нескольких библиотеках Москвы и Петербурга<sup>2</sup>, но они разной степени полноты. Данная работа базируется на материалах Государственной публичной исторической библиотеки, в случае отсутствия в ее фондах номеров «Ведомостей», информация восполняется по коллекциям Московского Университета и Музея книги РГБ.

В предлагаемой подборке цитат из «Московских ведомостей» за 1785 год собраны упоминания различного типа:

— о репертуаре Московского Императорского театра по театральным афишам (перечисляются без купюр названия опер, балетов, дивертисментов, трагедий с хорами, комедий с хорами и балетами и проч.);

— объявления о продаже музыкальных инструментов (роялей, фортепиано, скрипок, виолончелей, контрабасов, кларнетов, гобоев, флейт, арф, валторн и проч.), обратим внимание, что названия инструментов даются по оригиналу, без исправлений;

— анонсы музыкальных магазинов о продаже нот и книг;

— объявления от самих музыкантов, стремящихся найти работу, от танцмейстеров, проводивших занятия в собственном помещении с выездом к заказчику;

— объявления о балах, собраниях дворянства и купечества в Благородном клубе и Редуте;

— объявления владельцев крепостных капелл о побегах их домашних оркестрантов и т.д.;

— сообщения о музыкальных событиях в Европе на страницах «Московских ведомостей»; многими ранее эти материалы пропущены как вторичные, вместе с тем именно в них мы черпаем сведения, которыми интересовались москвичи екатерининского

2 МК РГБ — Музей книги Российской государственной библиотеки; ОР ГПИБ — Отдел редких книг Государственной публичной исторической библиотеки; ОРКИР НБ МГУ — Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ имени М. В. Ломоносова; РНБ — Российская национальная библиотека; БАН — Библиотека Академии наук.



времени (например, об исполнении «Мессии» Генделя в Вестминстерском аббатстве, о постановке комедий Бомарше в Париже и т.д.).

Всю собранную информацию объединяет художественно-музыкальная направленность исторического процесса, в первую очередь связь с музыкальной культурой того времени.

Отмечу особенности 1785 года в истории культуры и искусства.

В Лондоне и Париже состоялись грандиозные исполнения оратории Генделя «Мессия». В лондонском исполнении (в Вестминстерском аббатстве) участвовали 607 музыкантов, из них 330 хористов (в «Ведомостях» приведены фамилии певцов, солистов-инструменталистов)<sup>3</sup>, в Париже на сцене собралось около 600 исполнителей<sup>4</sup>.

Непросто складывалась история отношений драматурга П. О. Бомарше с королем Людовиком XVI и его окружением: в «Ведомостях» подробно сообщалось о заключении драматурга в тюрьму, об его освобождении, о выплате им долгов и т.д. Личные неурядицы Бомарше невольно проецировались на историю постановок его комедий<sup>5</sup>. Показательна возрастающая популярность «Севильского цирюльника» и «Свадьбы Фигаро»: в конце июля 1785 года в парижской хронике констатировали, что «комедия Фигарова свадьба [была показана] в 62-й раз и ложи наняты уже вперед до 126 представления оной»<sup>6</sup>. В апреле 1785 года комедия «Свадьба Фигаро» была издана и продана в количестве 10 000 экземпляров, в тот же год ее перевели на английский, немецкий и русский языки.

В 1785 году в Париже начался процесс по делу кардинала Рогана, графини де Ла Мотт, графа Калиостро и ряда других лиц с обвинением их в краже бриллиантового ожерелья, подделки подписи королевы при покупке у ювелира и пр. (так называемое дело «ожерелья королевы»). Суд над фигурантами состоится через год, в 1786 году. Материалы к художественной культуре вроде бы не имеют отношения, но эта история тесно перекликается с историей подвесок королевы, изложенной А. Дюма в «Трех мушкетерах». Писали об этих событиях подробно и много, чувствуется, что россияне следили за ними с интересом.

Из важных для российской музыкальной культуры событий назову приезд в 1785 году в Петербург знаменитого певца-кастрата Л. Маркези,

<sup>3</sup> МВ. 1785. № 46. 7 июня. С. 570. № 50. 21 июня. С. 612.

<sup>4</sup> МВ. 1785. № 52. 28 июня. С. 629.

<sup>5</sup> МВ. 1785. № 20. С. 237–238. № 22. С. 259. № 27. С. 319. № 29. С. 393. № 30. С. 403. № 32. С. 422. № 33. С. 432–433. № 34. С. 440. № 36. 458–459. № 37. С. 468–469. № 39. С. 493. № 71. С. 799. № 91. С. 973.

<sup>6</sup> МВ. 1785. № 64. 9 августа. С. 734.

приезд в Москву итальянского певца и клавесиниста Антонио Сартори, португальской певицы Луизы Тоди, немецкого кларнетиста Йоганна Йозефа Бера. Из обыденного подчеркну, что объявления о приеме на службу публиковали в основном мужчины, редким исключением является следующее предложение: «Девиза, умеющая играть и обучать на музыке, квартиру имеет в Зарядье»<sup>7</sup>. Об уровне обучения на дому может свидетельствовать следующее объявление: «Тех, коих [поляк Косма Антонов] обучит в год, можно слушать без всякой противности»<sup>8</sup>.

Ноты и музыкальные книги продавались не только в музыкальных магазинах, но и в разных книжных лавках. Поэтому подробно описанные в сносках издания, с уточнением названий опер и балетов, относятся исключительно к либретто. На рынке музыкальных инструментов в 1785 году главенствовали *Христиан Ридигер* — его магазин располагался на Ильинке, *Иван Шох (Шох)* — его магазин соседствовал с лавкой Ридигера на Ильинке, против бывшего Посольского двора и *Йоганн Утгоф* — его книжная лавка с продажей музыкальных инструментов была на Тверской, потом в Китай-городе.

Публикация объявлений, как правило, давалась в газетах трижды, но исследователям не всегда удается обнаружить самую первую, возможна она помещалась на вкладных листках-афишах. Повтор однотипных объявлений я отмечала в конце каждого абзаца более мелким шрифтом, иногда с необходимыми уточнениями в скобках.

В публикуемых материалах частично сохранена стилистика первоисточника. Прежде всего это относится к названиям музыкальных инструментов (ройяли, скрипки, волторны), о чем уже упоминалось, а также танцев (контредаты, менует) и костюмированных балов (маскерад). В большинстве же случаев орфография и пунктуация приближены к общепринятым нормам нынешнего времени, так будет удобнее читателю (осовременены окончания слов, типа «аго», «яго», буква «і» заменена обычной «и», сняты в окончаниях слов «ъ»). В ряде случаев заглавные буквы, многочисленные в текстах того времени (типа прописной «Г» в слове «Господин»), заменены строчными, чтобы не путать их с инициалами перед фамилиями. Заведомые опечатки (а их было немало) я исправляла без комментариев.

Курсивы в оригинальном тексте «Ведомостей» и в публикации не совпадают. Не обнаружив в газетах того времени какой-либо логичной системы в употреблении курсивов, я ввела свой принцип: курсивом выделять фамилии и названия произведений, чтобы их удобнее было находить.

<sup>7</sup> МВ. 1785. № 49. 18 июня. С. 608.

<sup>8</sup> МВ. 1785. № 15. 19 февраля. С. 187.

В сносках в комментариях внесены уточнения — сообщается о музыкантах, балетмейстерах, артистах, либреттистах и т.д. Нумерация в сносках — сквозная для удобства перекрестных ссылок. Комментарии в публикации одного года не дублируются. Для лучшего восприятия информации добавлены иллюстрации.

Чтобы читателю яснее была стоимость музыкальных инструментов или крепостных, приведу цены на еду из объявлений 1785 года (с. 158):

— Ржи четверть	2 руб. 55 коп. <sup>9</sup> ,
— Пшеницы	4 руб. 30 коп.,
— Гороху	3 руб.
— Грешневых круп четверть	4 руб. 90 коп.,
— Овсяных	3 руб. 85 коп.

Зная обыденные цены, лучше понимаешь стоимость 16 летнего крепостного мальчика, которого владелец продавал за 170 рублей<sup>10</sup>.

Для комментирования я использовала ряд монографических изданий и энциклопедий, среди основных — «Очерки» Н. Ф. Финдейзена, «История драматического театра, от истоков до конца XVIII века» В. Н. Всеволодского-Гернгросса с репертуарной сводкой Т. Н. Ельницкой, хронологические таблицы А. М. Соколовой в «Истории русской музыки. XVIII век», статьи из энциклопедического словаря «Музыкальный Петербург. XVIII век»: А. Л. Порфирьевой, Г. Н. Добровольской, И. Ф. Петровской, Е. С. Ходорковской и др. (см. список литературы в конце публикации).

## № 1. 1 января, среда.

**С. 6. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая опера *Двое скупых*<sup>11</sup> с балетом, и по окончании всего будет маскарад.

<sup>9</sup> Четверть — мера сыпучих продуктов в российской торговле, она бывала различна для разных сыпучих продуктов, например: 1 четверть равна 9,5 пудов пшеницы, 6,25 пудов ржи, 7,25 пудов ячменя, 6 пудов овса. Пуд — чуть больше 16 кг.

<sup>10</sup> МВ. 1785. № 96. 29 ноября. С. 1029.

<sup>11</sup> Двое скупых (*Les deux avares*), комическая опера в 2 действиях А. Э. М. Гретри, либретто Ш. Ж. Фенуйо де Фальбера (Париж, 1770). Пер. с франц. З. А. Крыжановского. Издана с подробным названием: Опера, Двое скупых. В двух действиях / Из сочинений г. Фальбера. Музыка сочинил г. Гретри. Переведена с французского Императорского Московского университета студентом Федором Геншем. Представлена в первый раз на Московском театре 1783 года, февраля 22 дня. Изданием Н. Новикова и Компании. В Москве: в Университетской типографии, у Н. Новикова, 1783. 77 с.



Илл. 1.  
Художественная  
заставка  
к «Московским  
ведомостям»  
1785 года



Илл. 2. Скрипка работы  
Я. Штайнера

В пятницу же представлена будет большая комедия *Только шесть блюд*<sup>12</sup> и после оной балет.

С. 7. 16 части под № 238 в доме часовой фабрики продаются искуснейших мастеров живописные картины, коих и описание там видеть можно; о цене спросить у хозяина тех живописей московского купца Ивана Брезуна, живущего на Гороховом поле в своем доме под № 167<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Только шесть блюд (Nicht mehr als sechs Schüsseln), комедия Г. Ф. В. Гроссмана в 5 действиях. Пер. с нем. А. В. Олсуфьева. СПб., 1782.

<sup>13</sup> См. также объявление на с. 148 «Ведомостей».

На Тверской улице во Французской книжной лавке *г. Утгофа*<sup>14</sup> продаются две скрипки славных мастеров *Штейнера*<sup>15</sup> и *Кремонеца*<sup>16</sup>; *Генделевых* нотных сочинений более 60 штук и других немалое число, да шведское ружье славного мастера Станифелда.

С. 9—10. На Тверской, в доме под № 106, живущий капельмейстер берет к себе в дом за умеренную цену учеников учить на разных духовых инструментах и продает итальянские струны.

*Повтор: № 2. 4 января. С. 19. № 13. 12 февраля. С. 163. № 15. 19 февраля. С. 188. № 16. 22 февраля. С. 200.*

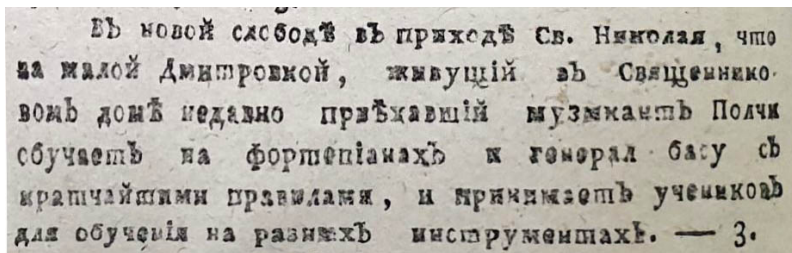
С. 10. С дозволения Управы Благочиния сего дни 1784 года, в первый раз почтенной публике знать дается, что недавно сюда приехавший *Николай Мори*, рожденный француз, а гражданин города Бреславля и королевско-прусский привилегированный художник, который при разных королевских и княжеских дворах милостиво принят, с двумя его весьма прекрасными, 37 дюймов вышиною турецкими лошадьми, разные штуки показывать будет. Сии лошади разумеют более 200 штук весьма искусно. Зрелище турецких лошадей имеет быть представлено в большой зале, в 6 части в Леонтьевском переулке, где и вывеска вывешена, ежедневно будут два представления, первое в 3 часа пополудни, а второе в 5 часов. Отменные особы платят по их благоволению, а прочие на первом месте по 50 коп., а на втором по 15 коп. Билеты получать можно в оной зале от 9 часов пополуночи до 2 часов пополудни.

От Благородного Клуба чрез сие объявляется, что прием денег за билеты в Благородный клуб по прежнему положению за мужской по 20, а за дамский по 10 руб. начнется сего декабря с 12 и продолжаться будет сего ж месяца по 31 число от 6 часов утра до 2 часов

<sup>14</sup> Утгоф Иоганн Генрих Людольф — немец, первый владелец французской книжной лавки в Москве (с 1780 до 1789), располагалась лавка у Никольских ворот (до 1784), затем на Тверской (до 1785) и в Китай-городе (с ноября 1785). В Москве И. Г. Л. Утгоф жил с 1766 года, имел благородный пансион на Гороховом поле. Являлся московским комиссионером Н. И. Новикова. Его племянник — Иоганн Бернгард Утгоф был петербургским инструментальным мастером. Подробнее см.: Утгоф А. Ю. Книгопродавцы иностранного происхождения в России во второй половине XVIII — начале XIX вв. Дисс. ... кандидата филологических наук. СПб., 2021. С. 37, 57, 60, 100—125.

<sup>15</sup> Штайнер Якоб (1617—1683) — австрийский скрипичный мастер, представитель тирольской школы. Учился в Кремоне и Венеции, в частности, у представителей династии Амати.

<sup>16</sup> Имеется в виду инструмент скрипичного мастера из Кремоны, возможно Карло Бергонци (1683—1747), последователя Антонио Страдивари. Одна из скрипок Бергонци (1719) хранится в коллекции РНММ (Российского национального музея музыки).



Илл. 3. Объявление о музыканте Полчи

пополудни. И так благоволят почтенные члены оные присылать ко дворецкому того Клуба Якобу Василью Короткому, от которого в получении суммы и квитанции давать будут, а по тем квитанциям от Директоров и билеты получать могут.

Господин *Косьма Морелли*, первый композитор, балетмейстер и танцмейстер Императорского Воспитательного дома и публичного Петровского театра<sup>17</sup> уведомляет почтенную публику, что он будет иметь честь открыть свою танцевальную школу, в которой будет он обучать разным танцам, каковыя суть: новый менуэт о трех особах, новые кадрили, новые контредаты<sup>18</sup>, козак Страсбургский о 3 особах, большой фигуральный менуэт<sup>19</sup> и проч. Кто желает воспользоваться его учением, тот может приходить к нему 3 раза в неделю по понедельникам, четвергам и субботам, мужчины ввечеру от 6 до 9 часов, а женщины поутру в те же самые дни от 9 до 11 часов. Платить по 6 рублей на 12 приездов. Начнется в будущий понедельник 16 числа сего месяца. Оный *г. Морелли* живет на Ильинской улице, против Посольского двора, в новопостроенном купца Никиты Павлова

<sup>17</sup> Морелли Козимо (Кузьма Матвеевич, ?–?), представитель итальянской балетной фамилии, в Россию приехал вместе с братом Ф. Морелли в 1768-м, служил танцмейстером и хореографом в Петровском театре (1781–1796), преподавал танцы в Воспитательном доме (с 1784-го, также вместе с Ф. Морелли), вслед за венским балетмейстером Л. Парадизом. С 1796 г. в Петровском театре К. Морелли сменил П. Пинючки. По словам историка балета Ю. А. Бахрушина, «как постановщик он не представлял собой ничего интересного. Балеты, сочиненные им, не отличались ни оригинальностью, ни выдумкой, но осуществлялись в достаточной мере грамотно». См.: Бахрушин Ю. А. История русского балета. Учебное пособие Моск. хореографического училища. М.: Сов. Россия, 1965. С. 38. См. также: Гардзонио Ст. Морелли // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 2. СПб., 2000. С. 222–223. Новожилова А., Белозерова Н. Морелли // Наша родословная. URL: <https://novbelgen.net/index.php/mr>

<sup>18</sup> Имеются в виду контрдансы.

<sup>19</sup> В объявлении в названии танцев сохранено оригинальное написание.





Илл. 4. Петровский театр

корпусе в нанятых госпожою Боленсовою покоях в верхнем этаже, а приезжать [нужно] к среднему подъезду.

В Новой слободе в приходе Св. Николая, что на Малой Дмитровской, живущий в священническом доме недавно приехавший музыкант *Полчи*<sup>20</sup> обучает на фортепианах и генерал-басу с кратчайшими правилами, и принимает учеников для обучения на разных инструментах.

#### **№ 2. 4 января, суббота.**

**С. 12. Из Франкфурга от 14 декабря.** В Германии находится теперь, по Мейзелеву исчислению 5445 писателей.

**С. 16. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня французская труппа имеет представить почтенной публике французскую комедию *Le*

<sup>20</sup> У Н. Финдейзена фамилия музыканта приведена с ошибкой – Подчи. См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.-Л. Музсектор Госиздата, 1929. С. 65.

*François à Londres*<sup>21</sup>, которая никогда еще не была здесь играна, и после одной оперы *Les Chasseurs*<sup>22</sup> с балетом<sup>23</sup>.

В понедельник, января 6 дня, представлена будет большая комедия *Судейские именины*<sup>24</sup> с балетом, по окончании всего будет маскарад.

С. 17. На Ильинке в музыкальной лавке московского купца *Ивана Шоха*<sup>25</sup> вновь привезены аглинские фортопианы с флейтами и органами, также и рога нового изобретения с клапанами. В ящике находится по 21 рог, который весьма способно возить по дорогам. Цена гарнитуру 200 руб. В одной же лавке можно получить всякие музыкальные инструменты и ноты за умеренную цену.

Повтор: № 3. 8 января. С. 29. № 4. 11 января. С. 41.

С. 18. [Продаются] 9 человек музыкантов, играющие 3 на скрипках, 2 валторниста, 2 флейтраверсиста, 1 контробас, 1 виолончелист с их инструментами. О цене спросить оных музыкантов у музыканта польской нации *Михайла Соколова*<sup>26</sup> в Кудрине в 1 квартале, 12 части под № 75. В оном же доме можно найти мастера для обучения людей.

- 21 Француз в Лондоне, комедия в 1 действии Л. де Буасси. Пер. с франц. Пелагиею Вельяшевой-Волынцовой; представлена в Париже в 1766. М.: Унив. тип., у Н. Новикова и Компании, 1782.
- 22 Два охотника и молочница (*Les deux chasseurs et la laitière*), комическая опера Э. Р. Дуни в 1 действии. Текст Л. Ансома (Париж, 1763, в Петербурге премьера у французской труппы, 1764). Игралась на русском языке. СПб., 1779.
- 23 Балет «Охотники», возможно, повторял сюжет оперы Дуни, но в подобных случаях музыка чаще всего использовалась сборная. См. *Максимова А. Е.* Балетные «двойники» в русском театре екатерининского – александровского времен // Балет в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2022.
- 24 Судейские именины, комедия обличительного характера И. Я. Соколова, в 3-х действиях (1780, СПб., 1781).
- 25 В 1786 году этот магазин будет значиться под фамилией голландского купца Ивана Шоха (через Щ, так точнее). Его магазин довольно долго продавал музыкальную продукцию, судя по объявлениям в ведомостях. Через 10 лет мы узнаем, что Щох имел музыкальную лавку не только в Москве, но и в Казани (МВ. 1795. № 85. С. 1606). См.: *Утгоф А. Ю.* Книгопродавцы иностранного происхождения в России. С. 57. В коллекции духовной музыки РНММ мне встретились рукописные ноты духовного концерта Льва Гурилева «На божественной стражи» со штампом магазина Шоха. См.: *Лебедева-Емелина А. В.* Крепостной композитор Лев Гурилев и его духовная музыка. С публикацией хорового концерта «На божественной стражи» // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V, Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (16) М., 2014. С. 85–112.
- 26 Не композитор ли это М. М. Соколовский, автор «Мельника», числившийся представителем польской нации?



С. 19. Г. Каю, уроженец французский, объявляет почтенной публике, а особливо имеющим портреты, что он знает секрет с попорченных картин переносить старую живопись на новую холстину, снимая оную живопись с дерева, меди и иного какого металла, и умеет им придавать надлежащий лак и глянec. Сверх того делает, что по сухой живописи можно водить рукою как по масляной, которая, быв без стекла, остается невредима. Живет в Новой Басманной на Разгуляе в доме штаб-лекаря Галенгена, под № 98.

Музыкант, недавно приехавший из Вены, имеет честь объявить почтеннейшим в Москве господам, что он обучать может на клавино-кордах, петь и на скрипке. Сыскать его можно в доме Александра Петровича фон-Мендена, у Спаса в Докучаевом переулке, подле князя Александра Ивановича Мосальского.

*Повтор: № 4. 11 января. С. 44.*

Трое португальские певчие дают чрез сие знать, что ежели кто их пожелает слышать, может их сыскать близ Тверских ворот в приходе Димитрия Селунского, в 6 части 1 квартала под № 46, в доме госпожи Григорьевой. Они уверяют всех охотников, что такой вокальной музыки в Москве не слыхано, услышавшие их пение сами тому будут свидетели.

ОТЪЕЗЖАЮЩИЕ: *Господин Сартори*<sup>27</sup> с женой, дочерью и слугою.

<sup>27</sup> Скорее всего уезжал из Москвы Сартори Феличе (Феликс,?–?) — скрипач, певец и композитор, прибывший в Россию в 1777-м, возможно из Мангейма, где служил в капелле (1762–1764), в 1773 дал концерт в Гамбурге. По сведениям Финдейзена, Феличе Сартори служил в оркестре Петровского театра в должности 1-го скрипача в 1780–1787 г., по сведениям Соколовой в 1783–1787 г. В 1787-м основал музыкальные магазины в Саратове и Пензе (в этот период он именовался Филиппом Сартори, профессором музыки). Его отъезд из Москвы в начале января 1785-го мог быть связан с коммерческой деятельностью, путешествовал Сартори с женой и дочерью. См.: *Финдейзен Н. Ф. Очерки. Т. 2. С. 153–154; Соколова А. М. Хронологические таблицы // История русской музыки, в 10 томах. Т. 3. XVIII век. М.: Музыка, 1985. С. 370–372. По научным изысканиям П. Г. Сербина, Сартори (Сарториус), скорее всего, был не итальянцем, а немцем, это подтверждает его приезд из мангеймской капеллы. Благодарю П. Г. Сербина за уточнение.*

Живет в Петровском театре у Медокса<sup>28</sup>.

Повтор: № 3. 8 января. С. 32. № 4. 11 января. С. 44.

ПРИБАВЛЕНИЕ к № 2 Московских ведомостей. [Торжественный акт в Московском университете]. Куратор — *Михаил Матвеевич Херасков*, директор — *Павел Иванович Фонвизин*.

### № 3. 8 января, среда.

**С. 21. Из Петрозаводска от 19 декабря.** Открытие Олонецкого наместничества.

Шествие в Соборную церковь, с водосвятием, при игрании музыки, при барабанном бое, пушечной пальбе и колокольном звоне. <...> По вечерам же для всех светских балы и ужины 12, 15 и 17 чисел. В сей же самый день дан народу пир, поставленными на площади яствами и питием в покрытых разноцветными шелковыми материями пирамидах.

**С. 26. Из Ломбардии от 2 декабря.** В Милане уничтожено в прошлом году 48 монастырей и распущены 1593 монахины.

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет трагедия *Мстислав*<sup>29</sup>, а после оной малая опера *Бочар*<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Меддокс Майкл Джордж (1747–1822), в России — Михаил Егорович Медокс (Мадокс), английский антрепренер, прибывший в Россию в 1766 г. по приглашению Н. И. Панина для преподавания точных наук наследнику престола цесаревичу Павлу Петровичу. Покинув Россию, занялся театральным делом, завоевал авторитет в этой области, обеспечил успех лондонскому театру «Хэймаркет». В марте 1776 года вместе с князем П. В. Урусовым организовал в Москве первый публичный театр, для которого был нанят дом графа Р. И. Воронцова на Знаменке. С февраля 1780 года стал единственным содержанием антрепризы и после пожара в театре на Знаменке выстроил каменное здание театра на Петровке (Большой Петровский театр, архитектор Х. Х. Розберг). См.: *Старикова Л. М.* К 250-летию основания Московского публичного регулярного театра // *Pro memoria*. 2015. № 3/4. С. 300–336.

<sup>29</sup> Мстислав, последняя трагедия А. П. Сумарокова, в 5 действиях. СПб., 1774.

<sup>30</sup> Бочар, комическая опера в 1 действии. Либретто Н. М. Одино и Ф. А. Кетана. Музыка Н. М. Одино, переработана Ф. Ж. Госсеком. Издание: Одино Никола Медар. Бочар. Опера комическая в одном действии / Переведена вольно с французского студентом Федором Геншем. Представлена в первый раз в Воксале 1783 года августа 6 дня. Изданием Н. Новикова и Компании. В Москве: Университетская типография, у Н. Новикова, 1784.

В четверг, 9 января, представлена будет драма *Взятие острова Сент-Люции*<sup>31</sup> и комическая опера *Кузнец-лекарь*<sup>32</sup>, переведенная с французского языка. Сие представление будет на счет некоторой благородной особы, трудившейся в переводе как сих, так и других многих пьес, отданных на театр. И вход в сей спектакль, поелику он не в числе семидесяти пяти годовых<sup>33</sup>, имеет быть за деньги.

А в пятницу представлена будет большая комедия *Три султанши*<sup>34</sup>, а после оной балет.

**С. 27. На Тверской в книжной лавке у г. Утгофа** продаются ново-привезенные фортопиано, разные пантографы, всякие сухие краски...

*Повтор: № 4. 11 января. С. 40. № 5. 15 января. С. 52—53.*

#### **№ 4. 11 января, суббота.**

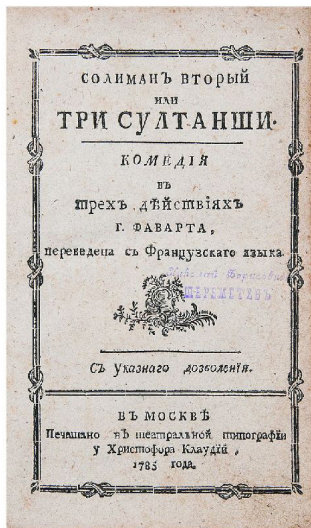
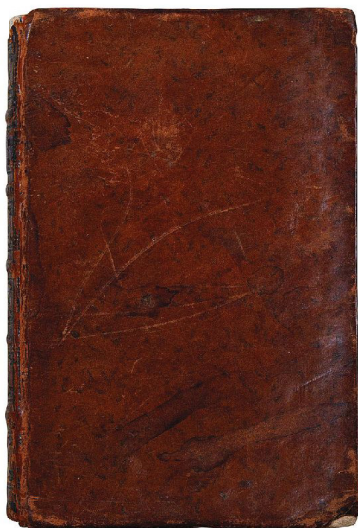
**С. 38. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего января 12 числа, представлена будет во второй раз драма *Взятие острова Сент-Люции*, а после оной комическая опера *Кузнец-лекарь*, а по окончании онаго маскарад. Маскерады будут продолжаться каждое воскресенье, о чем чрез сие почтенной публике и извещается.

#### **№ 5. 15 января, среда.**

**С. 50. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет драма *Неимущие*<sup>35</sup>, а после нее балет, называемый *Деревенский дурак*.

В четверг представлена будет большая опера *Добрые солдаты*<sup>36</sup>, а после оной комедия *Влюбленный слепец*<sup>37</sup>. Сей спектакль будет

- 31 Взятие острова Сент-Люции (La prise de Sainte-Lucie), драма в 1 действии К. И. Миллера фон Фридберга. Пер. с франц. А. И. Дмитриева. Издана: Взятие св. Лукии, Антильского американского острова. СПб., 1786.
- 32 Кузнец-лекарь (Le maréchal ferrant), комическая опера в 1 действии Ф. А. Филидора, либретто А. Ф. А. Кетана и Л. Ансома (1761, Париж, 1781, Петербург, французская труппа Ж. Рено). Пер. с франц. А. И. Дмитриева. Не издана (рукопись СПбТБ). Шифры хранения либретто не приводятся, как и в репертуарной сводке Т. Н. Ельницкой.
- 33 Абонемент в Петровский театр приобретался в расчете на 75 годовых спектаклей.
- 34 Солиман второй, или Три султанши, комедия в 3 действиях Ш. С. Фавара (Soliman second, ou Les trois sultanes). Музыка П. С. Жибера. Пер. с франц. Бахтурина (?), М. И. Попова (?). М.: у Хр. Клаудия, 1785.
- 35 Неимущие (L'indigent), драма Л. С. Мерсье в 4 действиях. Пер. с франц. Д. Кошелева. Не издавалась (рукопись в СПбТБ).
- 36 Добрые солдаты, комическая опера в 3 действиях Г. Ф. Раупаха, либретто М. М. Хераскова. СПб.: Тип. Вейтбрехта и Шнора, 1779.
- 37 Влюбленный слепец, комедия в одном действии И. Я. Соколова. М.: Театр. тип., у Хр. Клаудия, 1784.



Илл. 5. Издание комедии Ш. С. Фавара

игран на счет актера *г. Волкова*<sup>38</sup>, для исправления его состояния. Он ласкает себя приятной надеждой, что все, имеющие годовые логи, согласятся на сей раз быть за деньги.

С. 53. Прибывшие сюда итальянцы *Луиджи Андреяни*<sup>39</sup> с компанией представят 16 числа сего месяца в театре Воспитательного дома доселе еще невиданное зрелище: шпажный бой по музыке и новую игру а ля морек. За вход будет брано по 1 рублю и по 50 коп. Начало будет в 6 часов пополудни.

Повтор: № 7. 22 января. С. 76. № 8. 25 января. С. 90.

- <sup>38</sup> Возможно, это М[аксим] Я. Волков, певец-актер (2-й тенор), воспитанник московского Воспитательного дома, обучался актерскому мастерству у Ивана Ивановича Калиграфа. В труппе московского русского театра с 1783 г. См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского драматического театра. Т. 1: От истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. С. 314. Гонорар на «исправление состояния» мог быть связан с его женьитьбой на балерине Агафье Петровне Кальяновой. См.: *Добровольская Г. Н.* Балет // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 1. С. 92.
- <sup>39</sup> Финдейзен называет итальянца через «а» — Андреани, добавляя: «Несомненно “зрелище” его напоминало концерты на бутылках, цветочных горшках и тому подобных “ксилофонах”, которые исполняются иногда и в наше время в цирках и садовых эстрадах клоунами и их сотоварищами». См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. С. 66. Прим. 80.

## № 6. 18 января, суббота.

**С. 60. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня Французская труппа имеет честь представить почтенной публике комическую оперу, называемую *Обманутый Кадий*<sup>40</sup>, которая никогда еще на здешнем Театре не была играна, а после оной балет.

В воскресенье представлена будет большая русская опера *Калиф на час*<sup>41</sup>, и после оной балет. По окончании же всего будет маскарад.

В понедельник же, января 20 дня представлена будет большая комедия *Игрок*<sup>42</sup>, а после оной большой новый балет, который никогда еще не был представлен, называемый *Отмщенный Купидон, или Торжество, сделанное Венерою Адониду*<sup>43</sup>, сочинения Франца Морелли<sup>44</sup>, а музыка г. Астаритта<sup>45</sup>. Декорации и платье новое. Сей спектакль дается на счет помянутого театрального балетмейстера, который покорно просит почтенную публику удостоить своим присутствием.

- <sup>40</sup> Обманутый кади (Le cadì dupé, др. переводы названия: Одураченный кади, Обманутый судья), комическая опера в 1 действии П. А. Монсиньи. Либретто П. Р. Лемоннье. Премьера: Париж, 1761 (рукопись в СПбТБ).
- <sup>41</sup> Калиф на час, комическая опера в 4 действиях М. Стабингера, текст Д. П. Горчакова. М.: Печатано в Театральной типографии у Хр. Клаудия, 1786.
- <sup>42</sup> Игрок (Le joueur), комедия в 5 действиях Ж. Ф. Реньяра, пер. с франц. И. И. Кропотова. Не издавалась (рукопись в МТ).
- <sup>43</sup> Новый балет «Отмщенный Купидон, или Торжество, сделанное Венерою Адониду», возможно являлся продолжением балета, поставленного в 1784 году в московском Воспитательном доме. Текст издан: Морелли Ф. Адонис и Венера. Балет, героическая пантомима в трех действиях. Содержание сего балета взято из десятой книги Овидиевых превращений, к которому прибавлено только то, что потребным почталося по украшению и великолепию позорища. Балет сочинен господином Морелли балетмейстером; а музыка сочинена господином бароном Ванчюром [Э. Ванжурой] директором театра Московского воспитательного дому. В Москве: в Университетской типографии у Н. Новикова, 1784.
- <sup>44</sup> Морелли Франческо (?-?) — итальянский балетмейстер, танцовщик, брат Козимо Морелли. До России работал в Венеции. На придворной службе в Петербурге с 1768, в 1769-м преподавал танцы в Академии художеств, в 1774–1779 г. был учителем танцев в Московском университете, в 1779–1781 г. работал в Варшаве, с 1782–1796 — балетмейстер Петровского театра, в 1787 г. основал частную танцевальную школу в Москве. См.: Гардзонио Ст. Морелли // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 2. СПб., 2000. С. 222–223. Новожилова А., Белозерова Н. Морелли // Наша родословная. URL: <https://novbelgen.net/index.php/mr> Как пишут в материалах сайта Большого театра, Морелли «был хромым, и тем не менее за 11 лет службы в Петровском театре сумел поставить 52 балета». URL: <https://mydocx.ru/9-31142.html>
- <sup>45</sup> Астаритта Дженнаро (1745–1803), итальянский композитор. В 1784–1786 — директор итальянской оперы в Москве, в 1786–1789 г. служил в Петербурге. Распространенный вариант названия балета: «Отмщенный Купидон, или Торжество сделанное Венерою Адонису».



Илл. 6. Старое здание Московского университета в 1790-х годах. Акварель неизвестного художника. Сгорело в 1812 году, типография располагалась на Страстном бульваре

Он ласкает себя надеждой, что все, имеющие годовые ложи, согласятся на сей раз быть за деньги.

С. 61. У университетского книгопродавца *Христиана Ридигера*<sup>46</sup>, в книжной лавке на Ильинской улице, на Воскресенском подворье, против Посольского двора, продаются <...> 11) Собрание Русских песен с нотами<sup>47</sup>, части I, II и III, каждая по 60 коп.; 12) Вариации на Русские песни, 1 руб.

*Повтор: № 8. 25 января. С. 88. № 9. 29 января. С. 114 (номер идет как 102).*

С. 66. *Иван Дамина*, недавно приехавший сюда с своими товарищами, привез механические фигуры, кои разнообразно танцуют сами собою, без всякого к ним прикосновения, по удивительной никогда не слышанной музыке. Сии вещи находятся в доме князя Якова Александровича Голицына, на Малороссейке. Ежели кто пожелает оные видеть у себя в доме, те могут о том дать ему знать.

*Повтор: № 7. 22 января. С. 76. № 8. 25 января. С. 90.*

<sup>46</sup> Ридигер Христиан — переплетчик, торговец нотами и книгами в Москве (с 1769), вначале работал как комиссионер Университетской типографии, в 1785 году завел собственную книжную лавку. См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки. С. 367.

<sup>47</sup> Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. Ч. 1—3. СПб., 1776.



**№ 7. 22 января, среда.**

**С. 69. Из Вены.** Славный живописец Лампи<sup>48</sup> из Триеста написал портрет Виртембергской Принцессы Елизаветы чрезвычайно хорошо. Император же, коему оный весьма понравился, препроводил живопись сию к Великой герцогине Тосканской и притом приказал оному живописцу сделать еще другой портрет в таком же, как и первый, вкусе.

**С. 71. Из Лондона.** Принц Валлийский дал вчера ввечеру некоторому числу своих друзей концерт, в котором господин Лолли<sup>49</sup> играл в первый раз в Англии и приобрел себе чрезвычайную похвалу.

**С. 72. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет трагедия *Магомет*<sup>50</sup>, а после оной во второй раз балет, называемый *Отмщенный Купидон, или Торжество, сделанное Венерою Адониду*.

В пятницу представлена будет большая опера *Поход с неперемных квартир*<sup>51</sup>. А после оной балет.

**№ 8. 25 января, суббота.**

**С. 84. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня Французская труппа имеет честь представить во второй раз оперу *Обманутый кади*, балет и оперу же *Два охотника*.

В воскресенье представлена большая опера *Несчастье от кареты*<sup>52</sup>, а после оной большая комедия *Слуга Доктор*<sup>53</sup>, которая будет играна во второй раз, а по окончании всего маскерад.

**№ 9. 29 января, среда.**

**С. 108. Из Лондона 4 января.** В день Нового года было при Дворе в Сент-Жамове большое собрание. Множество дворян и знатных особ приносили по обыкновению поздравления и Королевские, Вестминстерские и церкви Св. Павла певчие пели сочиненную старым придворным стихотворцем, *господином Витегидом*, Оду на новый

<sup>48</sup> Лампи-старший Иоганн Баптист (1751–1830), австрийский живописец, миниатюрист и мастер парадного портрета.

<sup>49</sup> Лолли Антонио (ок. 1725–1802) – итальянский скрипач-виртуоз и композитор. Давал концерты в России и в Европе, на придворной службе в Петербурге состоял в 1774–1779, 1780–1783 годах.

<sup>50</sup> Магомет пророк, или Фанатизм (*Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*), трагедия в 5 действиях Вольтера. Пер. с франц. стихами П. С. Потемкина. СПб., 1798.

<sup>51</sup> Поход с неперемных квартир, комическая опера в 3 действиях, музыка М. Эккеля, текст А. О. Аблесимова (1782). СПб., 1782.

<sup>52</sup> Несчастье от кареты, комическая опера В. А. Пашкевича на либретто Я. Б. Княжнина в 2 действиях. СПб., 1779.

<sup>53</sup> Слуга доктор (*Crispin médecin*, иногда – Криспин-доктор), комедия в 3 действиях Н. Отроша. Пер. с франц. П. М. Черникова. М., 1983.



Илл. 7. Ковент-Гарден в Лондоне, 1732–1808 г. Изображение с сайта RON Collections

год, которую слепой господин *Станлей*<sup>54</sup> положил на музыку. Композиция его превзошла самое сочинение оды.

**С. 109. Из Лондона, 7 января.** При чайных столиках и в кругу общества, живущего на хорошей ноге, не говорили на прошедшей неделе ни о чем столько, как о геройстве, с каковым полковник Норт, сын лорда Норта, завоевал ложу в Оперном доме для госпожи Гоббарт, дамы шеголеватой первого сорта. Ложа принадлежала *графине Салисбури*<sup>55</sup>, которая наняла ее на всю зиму: но переменив свои о том мысли, хотела уступить ее одной знакомой себе даме. Хозяева Оперного дома не были тем довольны, но отдали ее в наем госпоже Гоббарт. Леди Салисбури не хотела выдать ключей и полковник Норт взял на себя ввести первую во владение силою. Он пришел с ней во вторник ввечеру, когда опера уже началась, и все слушали приятную музыку, к дверям запертой ложи, разбил их ногами, а потом занял в триумфе с своею героинею свое завоевание, между тем, как все зрители, быв изумлены и удивлены сим происшествием, обратили на них свое внимание. Музыка замолкла, гармония прекратилась,

<sup>54</sup> Стэнли Чарльз Джон (1712–1786) – английский композитор и органист.

<sup>55</sup> Возможно, это историческое лицо послужило прототипом для романа А. Дюма «Графиня Солсбери» (La Comtesse de Salisbury, опубл. в 1839).



и шум и крик привели всех в замешательство. По долгом крике примирено наконец сие дело, и полковник со своею дамою, которая кричала и сердилась подобно Юноне, утвердили победу.

**С. 110. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет комедия *Святочные шутки*<sup>56</sup> и малая опера *Два охотника*.

В пятницу, 31 января, представлена будет комедия *Три султанши* и балет.

**С. 103<sup>57</sup>.** Желаящие принять капельмейстера, играющего на кларнете, флейтраверсе, габое, валторне, фаготе, скрипке, альте, на басы и контрбасы<sup>58</sup>, могут его сыскать в 6 части, под № 25, на Петровке, в приходе Рождества Богородицы, что в Столешниках, у дьячка.

*Повтор: № 10. 1 февраля. С. 116. № 11. 5 февраля. С. 140.*

## № 10. 1 февраля, суббота.

**С. 112. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, февраля 2, представлена будет большая опера *Гостинный двор*<sup>59</sup>, а после оной балет, и по окончании всего маскарад, в котором Театр открыт будет.

В понедельник же, февраля 3 дня, представлена будет малая опера *Скупой*<sup>60</sup>, а после оной опера *Розана и Любим*<sup>61</sup>. Сей спектакль дается на счет актера г. *Ожогина*<sup>62</sup>, который честь имеет просить почтенную публику удостоить оный своим присутствием. <...>

**С. 116.** Отпущенные Его Превосходительства Петра Михайловича Лунина впредь на 1 год музыканты, играющие на духовых инструментах, желают быть приняты в услужение. Они живут на Покровке, в приходе Космы и Дамиана, в доме Каменского, в 5 части, 3 квартала, под № 193.

<sup>56</sup> Святошная шутка, комедия в 5 действиях И. Я. Соколова. Не издана (рукописные варианты в СТбТБ и МТ).

<sup>57</sup> В ведомостях перепутана нумерация и страница, которая должна быть 115, идет под номером 103. Возможно, в комплект вставили старую страницу с объявлениями.

<sup>58</sup> Сохраняем историческое написание названий инструментов.

<sup>59</sup> Санктпетербургский гостинный двор, комическая опера В. А. Пашкевича в 3 действиях, либретто М. А. Матинского (1782). М., 1791, СПб., 1792 (с названием: Как поживешь, так и прослывешь).

<sup>60</sup> Скупой, комическая опера В. А. Пашкевича в 1 действии, либретто Я. Б. Княжнина (1782). Издано: Собрание сочинений Якова Княжнина. Т. 3. СПб., 1787. С. 299—361.

<sup>61</sup> Розана и Любим, комическая опера в 4 действиях И. Керцелли («драмма с голосами»), текст Н. П. Николева (1778). М., 1781.

<sup>62</sup> Ожогин Андрей Гаврилович (1746—1814), московский артист драмы и оперы (тенор). Выступал в театре Меддокса до 1803 года, «обладал голосом глуховатого тембра, комедийным дарованием, талантом импровизации».  
URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s07/e0007282/index.shtml>

### № 11. 5 февраля, среда.

С. 132. Пишут из Темесвара, в Венгрии, что один прибывший туда итальянец объявил за несколько времени пред сим в ведомостях, что он даст тамошней публике кошачий концерт, в котором кошки будут столь же хорошо, как и самые искусные певчие. Вследствие чего сей публики собралось в тамошний Театр довольно число зрителей, и когда занавес открылся, то на Театре представилось 17 кошек, различным образом одетых. Директор сего спектакля заставил играть инструментальную музыку и глупая опера началась. Легко представить себе можно, что у зрителей ненадолго стало терпения слушать кошачье мяуканье, некоторые из них взбежали на Театр и увидели, что несколько маленьких ребят тянули кошек за хвосты, отчего сии бедные животные кричали изо всей силы. Публика потребовала себе удовольствия в том, что ее обманули и директор спектакля осужден был от правительства вытерпеть 50 палочных ударов, но тот имел благоразумную предосторожность убежать со всеми собранными им в тот вечер деньгами.

К сему известию присовокуплено в Журнале, из коего мы оное почерпнули, следующее замечание: один шарлатан дал такой же спектакль в Париже, тому уже несколько лет назад, хотя музыканты его (кошки) и не были искуснее Темерсварских, однако же парижская публика забавлялась довольно таковою странною выдумкой и не требовала палочных ударов для спины содержателя Театра. А из сего и выводится наконец заключение, что публика в Темесваре есть не такого хорошего сложения, как в Париже.

С. 134. **ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня будет представлена большая комедия *Ревнивый*<sup>63</sup>, а после оной новый балет, который никогда еще не был представлен, называемый *Движущаяся картина, или Механик*, сочинения г. И. Мореллия<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Ревнивой, из заблуждения выведенный (Le jaloux désabusé), комедия в 5 действиях Ж. Кампистрона. Вольный пер. с франц. В. И. Лукина. [М.,] 1764.

<sup>64</sup> Либо опечатка в имени, либо балет ставил родственник Космо и Франца Морелли. В работе Стефано Гардзонио фамилия балетмейстера дана с инициалом «Ф», но в подборке объявлений от 1786 года нам далее вновь встретился И. Морелли. См.: *Гардзонио С. Неизвестный русский балетный сценарий XVIII века «Похождение Телемака» // XVIII век*, 21. Берковский сборник. СПб.: Пушкинский дом, 1999. С. 239–246.

В пятницу, 6 числа, представлена будет мещанская трагедия *Беверлей*<sup>65</sup>, а после балет.

## № 12. 8 февраля, суббота.

С. 144. Сочинение *аббата Мабли*<sup>66</sup> запрещено в Америке. Народ столь рассердился на него, что сжег портрет сочинителя.

С. 147. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье сего февраля 9 дня, представлена будет большая опера *Мельник*<sup>67</sup>, а после оной во второй раз новый балет *Механик, или Движущаяся картина*. По окончании же всего будет маскарад, и в оном открыт будет Театр.

Во вторник же, сего февраля 11 дня, Французские актеры будут иметь честь представлять в первый раз Оперу *Déserteur*<sup>68</sup> в 3 действиях, а после нее новый балет<sup>69</sup>, сочинения г. Ф. Мореллия, балетмейстера при Императорском Московском университете. Сей спектакль будет на счет г-жи Теодор.

С. 148. В доме г. Берарда, на часовой фабрике, в Немецкой слободе, продаются разные искуснейших и славнейших мастеров живописные картины, самих их и описание видеть можно в оном же доме. Господа, желающие покупать оные, да благоволят приезжать за тем в нынешнем месяце, ибо после 1 марта оне продаваемы не будут и отошлют их назад в чужие края. О цене спросить у хозяина сих картин, московского купца Ивана Брезуна, живущего в своем доме на Гороховом поле, под № 167.

*Повтор: № 13. 12 февраля. С. 161. № 14. 15 февраля. С. 173.*

С. 151. Итальянец *Адриани [Луиджи]*<sup>70</sup> намерен обучать на мандолине о шести струнах по нотам и итальянскому языку. Желающие обучаться у него или у себя в доме, могут его сыскать на Покровке, в приходе Успения, под колокольнею.

*Повтор: № 13. 12 февраля. С. 163—164. № 14. 15 февраля. С. 176.*

<sup>65</sup> Беверлей, мещанская трагедия в 5 действиях Б. Ж. Сорена. Пер. с франц. И. А. Дмитревского. СПб., 1773.

<sup>66</sup> Мабли Габриэль Бонно де, французский социальный философ, автор работ по историческим, политическим вопросам. Главный труд — «О законодательстве, или Принципы законов» (1776).

<sup>67</sup> Мельник — колдун, обманщик и сват, комическая опера в 3 действиях А. О. Аблесимова с музыкой М. М. Соколовского. М., 1779.

<sup>68</sup> Дезертир, опера («лирическая драма») в 3 действиях П.-А. Монсиньи, либретто М.-Ж. Седана (Париж, 1769).

<sup>69</sup> Известен балет «Дезертир» французского балетмейстера Жана Доберваля (1784), возможно Ф. Морелли переработал его для московской сцены.

<sup>70</sup> См. объявление: МВ. 1785. № 5. С. 53 и сноску 39.



Илл. 8. Аббат Бонно  
де Мабли. Неизвестный  
художник

### № 13. 12 февраля, среда.

С. 153. Из Праги, от 20 января. В письмах из Бринна [Брно, Брюнн] уведомляют, что тамошний Театр сгорел 15 числа сего месяца.

С. 156—157. В Университетской книжной лавке продаются следующие театральные пьесы:

Комедии:

- 1) Арабский порошок, или Мнимой алхимист<sup>71</sup>,
- 2) Арлекин в серале<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Арабской порошок, или Мнимый алхимист (Das arabische Pulver), комедия в 1 действии Л. Хольберга. Пер. с нем. П. М. Меньшим. СПб., Тип. при Артиллерийском и инженерном шляхетном кадетской корпусе Х. Ф. Клеэна, 1781. – 48 с. Указанные в перечне цены сняты.

<sup>72</sup> Арлекин в серале, комедия в 1 действии Ж. Ф. П. де Сен-Фуа (сочинения г. де Сентфоа). Пер. с франц. К. Г. Г[агариным]. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1769. 32 с.

- 3) Башмаки мордоре<sup>73</sup>
- 4) Богомолка<sup>74</sup>
- 5) Брак по календарю<sup>75</sup>,
- 6) Важный,
- 7) Взаимный опыт<sup>76</sup>,
- 8) Воспитание<sup>77</sup>,
- 9) Генриетта, или Она уже замужем в 5 действиях<sup>78</sup>,
- 10) Две сестры, или Хорошая приятельница<sup>79</sup>
- 12) Добродетель, увенчанная верностью<sup>80</sup>
- 13) Действие любви, в 3-х действиях<sup>81</sup>,
- 14) Знаток, в 3 действиях<sup>82</sup>,

- <sup>73</sup> Башмаки [цвета] мордоре или Немецкая башмачница (Les souliers mordorés ou la cordonnière allemande), лирическая комедия в 2 действиях А. де Ферьера. Пер. с франц. Василия Вороблевского. М., Тип. Имп. Моск. ун-та [у Н. Новикова], [1779] с указанием «В первый раз представлена на домовом театре его сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева собственными его певчими: генваря 11 дня 1779 году. 84 с.
- <sup>74</sup> Богомолка, комедия в 3 действиях сочинения Х. Ф. Геллерта. Пер. с нем. М. Матинского. СПб.: [Тип. Акад. наук], 1774. 119 с.
- <sup>75</sup> Брак по календарю, комедия в 3 действиях Ф. Богомольца. СПб., 1779. 70 с.
- <sup>76</sup> Взаимный опыт (L'épreuve réciproque), комедия М. А. Леграна. В издании указано «Переведена из театра г. Ле-Грана». СПб.: Тип. Арт. и инж. кадет. корпуса, 1779.
- <sup>77</sup> Воспитание, комедия в 5 действиях Д. В. Волкова. М., 1774.
- <sup>78</sup> Генриетта или Она уже замужем (Henriette, oder Sie ist schon verheiratet), комедия в 5 действиях Г. Ф. Гроссмана. Пер. с нем. В. А. Левшин. М., Изданием Н. Новикова и Компании; в университетской типографии, 1784. 191 с. Есть указание: «Вольной перевод с немецкого из Гамбургского театра».
- <sup>79</sup> Две сестры, или Хорошая приятельница, комедия в 1 действии де Ла Рибадьера. Издана с уточнением: «Наполнена песнями, / Сочинения г. Деларибардиера. Музыка г. Десбросса. С французского по руски преложил Василей Вороблевский. В первой раз представлена в Кускове на домовом театре его сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева собственными его певчими июня 28 дня 1779 года. Москва: Унив. тип., [у Н. Новикова], [1779]. 40 с.
- <sup>80</sup> 11 номер в списке пропущен. Добродетель, увенчанная верностью, комедия Михайлы Пракудина [М. И. Прокудина-Горского], лейбгвардии офицера, и члена Вольного Российского собрания, что в Императорском Московском университете. [Москва]: Печатана при Императорском Московском университете, 1774. 40 с.
- <sup>81</sup> Действие любви, комедия в 3 действиях. М.: Универ. тип., у Н. Новикова, 1783. 50 с.
- <sup>82</sup> Знаток, комедия в 3 действиях Б. Ж. Марсолье де Виветьера. Пер. с франц. М., Унив. тип., у Н. Новикова, изданием Н. Новикова и Компании. 1784. 80 с.

- 15) Игра любви и случая<sup>83</sup>,
- 16) Изнеженное дитя<sup>84</sup>,
- 17) Она же на французском,
- 18) Имянинники<sup>85</sup>,
- 19) Клад,
- 20) Красавица и чудовище, с французским<sup>86</sup>,
- 21) Криспин, соперник своего господина<sup>87</sup>,
- 22) Криспин учитель<sup>88</sup>,
- 23) Купеческая компания,
- 24) Лжец<sup>89</sup>,
- 25) Любопытная,
- 26) Она же с французским,
- 27) Мщение за неверность<sup>90</sup>,
- 28) Нарцисс, г. Сумарокова<sup>91</sup>,
- 29) Ненавистник<sup>92</sup>,
- 30) Неудачное упрямство<sup>93</sup>,
- 31) Нечаянное возвращение<sup>94</sup>,

<sup>83</sup> Игра любви и случая (Le jeu de l'amour et du hasard), комедия в 3 действиях П. К. де Шамблен Мариво. Пер. с франц. М.: Тип. Имп. Моск. университета, 1769. 120 с.

<sup>84</sup> Изнеженное дитя, комедия в 2 действиях С. Ф. де Жанлис. М.: в Универ. тип., у Н. Новикова, 1780.

<sup>85</sup> Именинники, комедия в 5 действиях М. И. Веревкина. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1774. В конце посвящения инициалы М. В.

<sup>86</sup> Красавица и чудовище (La Belle et la Bête), комедия по сказке Г. С. Барбо де Вильнев (изд. 1740).

<sup>87</sup> Криспин, соперник своего господина (Crispin, rival de son maître), комедия в 1 действии А. Р. Лесажа. Пер с франц. А. А. Волкова. [М.], 1779.

<sup>88</sup> Криспин учитель, комедия в 1 действии Ла Тюиллери. Пер. с франц. М.: Унив тип., у Н. Новикова, 1783. 68 с.

<sup>89</sup> Лжец, «забавное зрелище» в 5 действиях. Вольный пер. с итал. комедии К. Гольдони («перевод из Голдония»). СПб.: Тип. Акад. наук, 1774.

<sup>90</sup> Мщение за неверность, комедия в 1 действии, издал Н. М. М.: Унив. Тип., у Н. Новикова, 1781.

<sup>91</sup> Нарцисс, комедия в 1 действии А. П. Сумарокова. СПб., 1769.

<sup>92</sup> Ненавистник, комедия в 3 действиях М. М. Хераскова, писанная стихами. «Сочинена 1774 года. В первой раз представлена на Императорском придворном российском театре в июле месяце 1779 года в Санктпетербурге». М., 1779.

<sup>93</sup> Неудачное упрямство, комедия в 1 действии А. А. Волкова. СПб.: Тип. Артил. и инж. кадет корпуса, 1779.

<sup>94</sup> Нечаянное возвращение (Le retour imprévu), комедия в 1 действии Ж. Ф. Реньяра (г. Реньярда). Пер. с франц. А. А. Волкова. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, у Н. Новикова, 1779.

- 32) Новоприезжие<sup>95</sup>,  
 33) Обвороженный пояс<sup>96</sup>,  
 34) Оживленная статуя<sup>97</sup>,  
 35) Опасность светской жизни<sup>98</sup>,  
 36) Она же с французским,  
 37) Опекун обманут, бит и доволен<sup>99</sup>,  
 38) Опыт дружбы с ариями<sup>100</sup>,  
 39) Перстень<sup>101</sup>,  
 40) Подражатель<sup>102</sup>,  
 41) Принужденная женитьба<sup>103</sup>,  
 42) Своенравный<sup>104</sup>,  
 43) Силф, в 1 действии г. де Сент-Фуа<sup>105</sup>,  
 44) Скляночки, с французским<sup>106</sup>,

- <sup>95</sup> Новоприезжие (Les nouveaux débarqués), комедия в 1 действии М. А. Леграна («сочинения г. Ле Гран»). Пер. с франц. Ал. Волкова, представлена на Российском театре 1759 года, мая 25 дня. М.: Имп. Моск. университет, [1759].
- <sup>96</sup> Обвороженный пояс (Завороженный пояс, La ceinture magique), комедия в 1 действии Ж. Б. Руссо («из театра г. Руссо»). Пер. с франц. А. А. Волков. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, у Н. Новикова, 1779.
- <sup>97</sup> Оживленная статуя, комедия. Пер. с нем. Петр. Поморцевым. СПб.: у Вейтбрехта и Шнора, 1776.
- <sup>98</sup> Опасности светской жизни, комедия С. Ф. де Жанлис. Пер. с франц. Изд.: Театр для пользы юношества. М., Унив. тип., 1780. № 7. 108 с.
- <sup>99</sup> Опекун обманут, бит, доволен (Le tuteur), комедия в 1 действии г. Данкура (Ф. Картон). Пер. с франц. А. А. Волкова. СПб., 1778.
- <sup>100</sup> Опыт дружбы, комедия с ариями в 2 действиях / Взятая из нравоучительных сказок г. Мармонтеля; Речи господ \*\*\* и Фавара. Музыка А. Гретри. Пер. с франц. Василией Вороблевский. В первой раз представлена в селе Кусково на домовом театре его сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева собственными его певчими июня 29 дня 1779 году. М.: Печ. в тип. Имп. Моск. университета, 1779. См.: Сафонова А. А. «Опыт дружбы» – «Испытание для дружбы»: «московский» Гретри // Старинная музыка. 2015. № 2 (68). С. 13–20.
- <sup>101</sup> Перстень, комедия в 1 действии О. П. Козодавлева. Пер. нем. комедии И. Я. Энгеля. СПб., 1780.
- <sup>102</sup> Подражатель, комедия в 1 действии / Сочинена в Дмитрове. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1779. По предположению Н. А. Елизаровой, автором мог быть М. Д. Чулков, по данным П. Н. Беркова – М. И. Веревкин.
- <sup>103</sup> Принужденная женитьба (Le mariage forcé), комедия в 1 действии Ж. Б. Мольера. Пер. с франц. В. Е. Теплова (?). М.: 1779.
- <sup>104</sup> Своенравный, комедия в 2 действиях. Пер. с франц. М. С. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1783.
- <sup>105</sup> Силф (так!), комедия в 1 действии Ж. Ф. П. де Сен-Фуа («сочинена г. де Сент-Фуа»). Пер. с франц. Дм. Вельшевевым-Волынцевым. М.: Унив. тип., у Н. Новикова и Компании, 1782.
- <sup>106</sup> Скляночки, комедия С. Ф. де Жанлис. Пер. с франц. Изд.: Театр для пользы юношества. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1780. № 3.

- 45) Слуга-Доктор<sup>107</sup>,
- 46) Солдатское счастье<sup>108</sup>,
- 47) Соседний праздник,
- 48) Спорщица<sup>109</sup>,
- 49) Судейские имянины<sup>110</sup>,
- 50) Так и должно<sup>111</sup>,
- 51) Три брата совместники, г. Сумарокова<sup>112</sup>,
- 52) Тройкая женитьба<sup>113</sup>,
- 53) Французы в Лондоне, в 1 действии, г. Буаси<sup>114</sup>,
- 54) Школа жен<sup>115</sup>,
- 55) Счастливый остров<sup>116</sup>,
- 56) Счастливый остров с французским,
- 57) Юлия, или Торжество дружбы<sup>117</sup>,
- 58) Ядовитый г. Сумарокова<sup>118</sup>.

**С. 157. Оперы:**

- 59) Бочар, опера комическая в 1 действии<sup>119</sup>,
- 60) Два охотника<sup>120</sup>,
- 61) Двое скупых<sup>121</sup>,
- 62) Добрые солдаты<sup>122</sup>,

<sup>107</sup> См. сноску 53.

<sup>108</sup> Солдатское счастье (щастье) (Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье), комедия в 5 действиях Г. Э. Лессинга. «Переложил с немецкого на российские нравы И. З.» [Иван Захаров?]. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, у Н. Новикова, 1779.

<sup>109</sup> Спорщица (L'esprit de contradiction), комедия в 1 действии Ш. Р. Дюфрени. Пер. вольно с франц. СПб.: Тип. Артил. и инж. кадет. корпуса, 1779.

<sup>110</sup> См. сноску 24.

<sup>111</sup> Так и должно, комедия в 5 действиях М. И. Веревкина. М.: Тип. Моск. ун-та, 1774.

<sup>112</sup> Три брата совместники, комедия в 1 действии А. П. Сумарокова. СПб., 1768.

<sup>113</sup> Тройкая женитьба (Le triple mariage), комедия в 1 действии Ф. Детуша. Пер. с франц. И. И. Акимова. СПб., 1778.

<sup>114</sup> См. сноску к странице 16 «Ведомостей».

<sup>115</sup> Школа жен (L'École des femmes), комедия в 5 действиях Ж. Б. Мольера. Пер. с франц. И. И. Кропотов. 2-е изд. М.: Тип. Компании типографской, 1788.

<sup>116</sup> Щастливый остров, комедия С. Ф. де Жанлис. Пер. с франц. Изд.: Театр для пользы юношества. М., Унив. тип., 1780. № 4.

<sup>117</sup> Юлия, или Торжество дружбы, комедия Ф. Л. К. Марена. Пер. с франц. Дм. Рыкачева. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1780.

<sup>118</sup> Ядовитый, комедия в 1 действии А. П. Сумарокова. СПб., 1768.

<sup>119</sup> См. сноску 30.

<sup>120</sup> См. сноску 22.

<sup>121</sup> См. сноску 11.

<sup>122</sup> См. сноску 36.



- 63) Земира и Азор<sup>123</sup>,
- 64) Живописец, влюбленный в свою модель<sup>124</sup>,
- 65) Любовник колдун<sup>125</sup>,
- 66) Матросские шутки<sup>126</sup>,
- 67) Нетрусов, или Вор в саду, в 1 действии<sup>127</sup>,
- 68) Новое семейство<sup>128</sup>,
- 69) Перерождение<sup>129</sup>,
- 70) Прикащик, драматическая пустельга с голосами<sup>130</sup>,
- 71) Торжество добронравия над красою<sup>131</sup>,

**С. 157–158. Трагедии:**

- 72) Борислав<sup>132</sup>,
- 73) Брут г. Волтера<sup>133</sup>,
- 74) Владимир Великий<sup>134</sup>,

- <sup>123</sup> Земира и Азор, опера в 4 действиях А. Э. М. Гретри, либретто Ж. Ф. Мармонтеля. Пер. с франц. М. В. Сушковой. М., Унив. тип., у Н. Новикова, 1783.
- <sup>124</sup> Живописец влюбленной в свою модель, комическая опера в 2 действиях, музыка г. Дюни, сочинения г. Анзома. Пер. с франц. Вас. Вороблевский / В первой раз представлена на домовом театре его сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева собственными его певчими февраля 7 дня 1779 году. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1779.
- <sup>125</sup> Любовник колдун, опера комическая в 1 действии [В. И. Майкова] / Сочинена для благородного общества и представлена в 1772 году. М., Унив. тип., 1779. См.: *Левашев Е. М.* Забытый шедевр: опера В. И. Майкова «Любовник колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре // *Художественная культура*. 2020. № 4. С. 398–425. URL: [https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/0e1/hk\\_2020\\_4\\_398\\_425\\_levashev.pdf](https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/0e1/hk_2020_4_398_425_levashev.pdf)
- <sup>126</sup> Матросские шутки. Комическая опера в 2 действиях С. Жоржа, текст любителя литературы [П. И. Фонвизина]. М., 1780.
- <sup>127</sup> Нетрусов, или Вор в саду, опера в 1 действии. Пер. с нем. Федором Геншем. М., Унив. тип., у Н. Новикова, 1782.
- <sup>128</sup> Новое семейство, комическая опера в 1 действии, текст С. К. Вязмитинова, музыка Фрейлиха. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781.
- <sup>129</sup> Перерождение, опера в 1 действии с музыкой из русских песен. Игранная на Московском российском театре 1777 года, генваря 8 дня. С 1779 – музыка Д. Зорина. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1779.
- <sup>130</sup> Прикащик, комическая опера в 1 действии («драматическая пустельга»). Текст Н. П. Николева, музыка Ф. Ж. Дарси. М., 1781.
- <sup>131</sup> Торжество добронравия над красою, опера в 5 действиях / Сочинена Н. П. М., Унив. тип., у Н. Новикова, 1780.
- <sup>132</sup> Борислав, трагедия в стихах М. М. Хераскова. СПб.: Тип. Акад. Наук, 1774.
- <sup>133</sup> Брут, трагедия Вольтера. Пер. с франц. Вас. Иевлева. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1783.
- <sup>134</sup> Владимир Великий, трагедия Ф. П. Ключарева. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1779.

- 75) Вышеслав, г. Сумарокова<sup>135</sup>,  
76) Гипермнестра г. Ле-Миерра<sup>136</sup>,  
77) Эсфирь, взятая из Священного Писания, соч.г. Расином,  
78) Идолопоклонники, или Горислава М. Х[ераскова]., соч. российскийское<sup>137</sup>,  
79) Катилина, г. Кребийлона<sup>138</sup>,  
80) Мартезия и Фалестра, Михайла Матвеевича Хераскова<sup>139</sup>,  
81) Священная иефеай,  
82) Сид, Петра Корнелия<sup>140</sup>,  
83) Смерть Кесарева, в 3 действиях,  
84) Смерть Помпеева, Петра Корнелия<sup>141</sup>,  
85) Цинна, или Августово милосердие, Петра Корнелия<sup>142</sup>,  
86) Ярополк и Димиза, г. Сумарокова<sup>143</sup>,  
87) Театр для пользы юношества, на Голландской бумаге<sup>144</sup>,  
88) Он же на Российском и Французском языках.

**С. 158. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет новая трагедия, которая нигде и никогда еще не была играна, называемая *Сорена*<sup>145</sup>, а после оной балет *Движущаяся картина, или Механик*.

В пятницу, 14 февраля сего месяца, представлена будет в третий раз драма *Взятие острова Сент-Люци*, а после опера *Кузнец-лекарь*.

<sup>135</sup> Вышеслав, трагедия в стихах А. П. Сумарокова / Представлена в первый раз в 1768 году 3 октября на Императорском театре, в Санктпетербурге. СПб., [1768].

<sup>136</sup> Гипермнестра, трагедия А. М. Лемьера. Пер. с франц. М.: Унив. тип., 1783.

<sup>137</sup> Идолопоклонники, или Горислава, трагедия М. М. Хераскова. М., 1782.

<sup>138</sup> Катилина, трагедия П. Ж. де Кребийона-старшего. Пер. с франц. М.: Унив. тип., 1783.

<sup>139</sup> Мартезия и Фалестра, трагедия М. М. Хераскова. М.: Унив. тип., [1767].

<sup>140</sup> Сид, трагедия в 5 действиях П. Корнеля. Перс. с франц. белыми стихами Я. Б. Княжнина. СПб., 1775.

<sup>141</sup> Смерть Помпеева, трагедия П. Корнеля. Пер. с франц. Я. Б. Княжнина. СПб., 1775.

<sup>142</sup> Цинна, или Августово милосердие, трагедия П. Корнеля. Пер. Я. Б. Княжнина. СПб., 1775.

<sup>143</sup> Ярополк и Димиза, трагедия А. П. Сумарокова / Представлена в первый раз в Санктпетербурге в Императорском театре в 1758 году. СПб.: Тип. Акад. Наук, 1768.

<sup>144</sup> Театр для пользы юношества С. Ф. де Жанлис. Пер. с франц. М.: Унив. тип, у Н. Новикова, 1780.

<sup>145</sup> Сорена и Замир, трагедия в 5 действиях в стихах Н. П. Николаева (премьера – Москва, 1785).

**№ 14. 15 февраля, суббота.**

**С. 170. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье представлена будет опера *Двое скупых*, а после оной в третий раз балет *Отмщенный Купидон, или Торжество, сделанное Венерою Адониду*, по окончании же всего маскарад, и при оном Театр открыт будет.

В следующий понедельник, сего февраля 17 дня, представлена будет во второй раз трагедия *Сорена и Замир*, а после оной малая пьеса *Приданое обманом*<sup>146</sup>. Сей спектакль будет на счет всех актеров, которые просят почтенную публику ободрить их таланты своим присутствием.

Как Французские актеры не могли представлять в прошедшее 4 число нынешнего месяца за болезнью одного актера комическую оперу *Кузнец*<sup>147</sup> с балетом *г. Мореллия*, Императорского Воспитательного дома балетмейстера<sup>148</sup>, то они будут иметь честь представить помянутую оперу в следующий вторник, 18 числа нынешнего месяца. Билеты, на которых написано 4 число февраля, при входе приняты быть имеют.

**№ 15. 19 февраля, среда.**

**С. 182.** В университетской книжной лавке продаются <...>

27) Собрание (Новое и полное) российских песен, содержащее в себе песни любовные, шуточные, простонародные, хоральные, свадебные, святочные с приложением песен из разных Российских опер и комедий, 6 частей. 360 коп., в пер. 450 коп.

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет опера *Калиф на час* и балет.

В следующий четверг, сего февраля 20 дня, представлена будет трагедия *Сорена и Замир*, а после оной малая пьеса *Приданое обманом*. Сей спектакль будет на счет всех актеров.

В пятницу, 21 числа, представлена будет большая комедия *Генриетта*<sup>149</sup> и опера *Роза и Колас*<sup>150</sup>.

**С. 187.** Желаящие из господ принять учителя для обучения малолетних детей немецкому, латинскому и первым правилам французского языка, арифметике и на трех музыкальных инструментах, могут его сыскать на Дмитровке, в приходе Воскресения, у дьякона.

*Повтор: № 17. 26 февраля. С. 212. № 18. 1 марта. С. 224.*

<sup>146</sup> Приданое обманом, комедия в 1 действии А. П. Сумарокова. СПб., 1769.

<sup>147</sup> Имеется в виду опера «Кузнец-лекарь» Ф. Филидора.

<sup>148</sup> Имеется в виду Козимо Морелли, он преподавал в Воспитательном доме с 1784 года.

<sup>149</sup> См. сноску 79.

<sup>150</sup> Роза и Кола, французская комическая опера П. А. Монсиньи, либретто М.-Ж. Седена. Пер. с франц. М. В. Сушковой.

Поляк *Косма Антонов*, живущий в доме г. премьер-майора Плещеева, в 6 части, на Тверской, в приходе Василия Кесарийского, обучает играть на инструментальной и духовой музыке. Тех, коих он обучит в год, можно слушать без всякой противности, и уверяет в оном, не так как прочие, что учившиеся в год могут по 100 штук играть, ибо он обучает со всяким старанием и прилежанием.

Повтор: № 17. 26 февраля. С. 212. № 18. 1 марта. С. 224.

### № 16. 22 февраля, суббота.

С. 194. В Университетской книжной лавке продается: <...> 9) *Пигмалион, или Сила любви*<sup>151</sup>, с музыкою, в одном действии. 15 коп., 10) *Розана и Любим*, с голосами, в 4 действиях, 35 коп., в бум. 40 коп.

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня Французская труппа в последний раз имеет честь представлять французскую оперу *Déserteur*, а после балет. Сей спектакль дается на счет актера *Пропо*.

В воскресенье представлена будет комедия *Генриетта* и малая опера *Роза и Колас*.

В понедельник комедия *Три султанши* и новый балет, который никогда еще не был представлен, называемый *Адонис и Венера*<sup>152</sup>. Сей спектакль дается на счет балетмейстера г. *К. Мореллия*.

Во вторник комедия *Севильский цирюльник*<sup>153</sup> и малая опера *Несчастье от кареты*. Сей спектакль дается на счет Воспитательного дома.

### № 17. 26 февраля, среда.

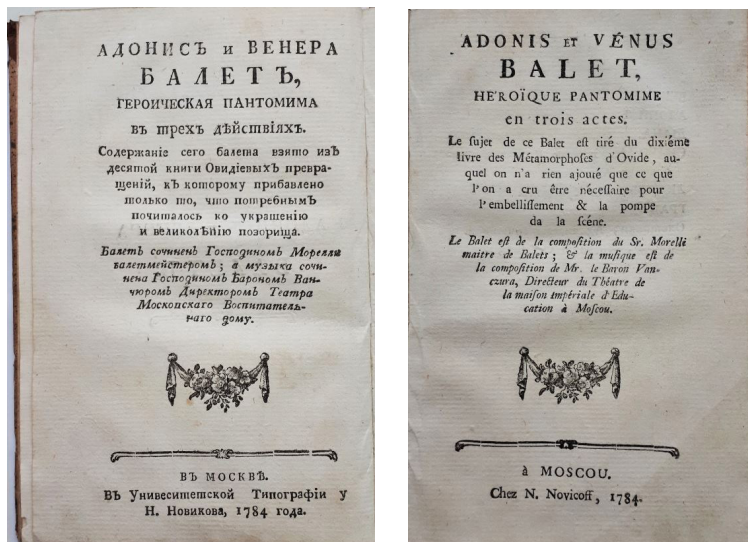
С. 204. Из Парижа, 1 февраля. Несмотря на то, что комедия *Le Mariage de Figaro*<sup>154</sup> напечатана уже, однако же 23 числа прошедшего месяца почти весь Париж был во Французском Театральном доме, дабы присутствовать при семидесятом ее представлении. В 3 часа не можно уже было достать билета; в 4 часа до 300 карет с господами возвратились назад, ибо в Театре не было уже более

<sup>151</sup> Пигмалион, или Сила любви, мелодрама (драма с музыкой) в 1 действии Ж. Ж. Руссо. Пер. с франц. М.: Унив. тип., 1779. Музыка либо Й. Бенды, либо О. Куанье, либо Ник. Поморского (дополнение П. Г. Сербина). В Университетской лавке продавалось либретто.

<sup>152</sup> Возможно на тот же сюжет был поставлен балет Ф. Морелли с музыкой Дж. Астаритты – Отмщенный Купидон, или Торжество, сделанное Венерою Адониду. Балет был издан: М., в Унив. тип. у Н. Новикова, 1784 года. 25 с.

<sup>153</sup> Севильский цирюльник, или Бесполезная предосторожность (Barbier de Séville ou la Précaution inutile), комедия в 4 действиях П. Бомарше (Париж, 1775). Пер. с франц. М. И. Попова (рукопись СПбТБ, МТ).

<sup>154</sup> Безумный день, или Женитьба Фигаро (La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro), комедия П. О. Бомарше (Париж, 1784).



Илл. 9. Издание балета «Адонис и Венера»

места для зрителей. В опере *Панурге*<sup>155</sup> представляется балет, в котором посреде Театра танцуют особливый балет в фонаре.

**С. 206. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет малая комедия *Влюбленный слепец*, а после оной большая комическая опера, никогда еще на здешнем театре не игранная *Тунисский паша*<sup>156</sup>, а после нее новый балет и маскарад.

В пятницу опера *Мельник* и во второй раз балет *Адонис и Венера* и маскарад.

В субботу малая комедия *Выдуманный клад*<sup>157</sup> и опера *Добрые солдаты* и маскарад.

*Повтор: № 18. 1 марта. С. 218.*

- <sup>155</sup> Панург на острове фонарей (Panurge dans l'Isle des Lanternes), музыкальная комедия (опера) в 3 актах А. Гретри (Париж, театр Королевская академия музыки, 1785).
- <sup>156</sup> Тунисский паша, комическая опера В. А. Пашкевича на либретто М. А. Матинского (Петербург, 1782). В XVIII веке не издавалась. Публикация текста см.: «Тунисский паша» Михаила Матинского / публ., вст. ст. и прим. А. Лифшица // *Literatūra*. 2015. № 56/57 (2). С. 115–158.
- <sup>157</sup> Выдуманный клад, комедия в 1 действии, сочинение И. Я. Соколова. Издана: Комедия Выдуманной клад: в одном действии / сочинения Придворного Российского Театра Актера И. С. — СПб., Тип. Имп. Сухопутного Шляхетного Кадетского Корпуса, 1782. 54 с.; 8°.

В воскресенье с 10 часов утра будет денной маскарад до 4-х часов пополудни, в 5 же часов будет спектакль опера *Тунисский паша* во второй раз и балет, а с 6-го часа вечерний маскарад. Сии вышеописанные три спектакля будут начинаться в половине 6 часу, а в воскресенье начнется в 5 часов для того, что театр будет открываться для маскарада.

*Повтор: № 18. 1 марта. С. 218.*

**С. 208.** В бывшей Академической книжной лавке, что на Никольской улице, вступили в продажу следующие новонапечатанные в Санктпетербурге книги: <...> 6) Опера, вновь переведенная стихами, Земира и Азор, зрелище Феическое с музыкою и балетами, в 4 действиях, представленная в первый раз на придворном Ея Императорского Величества каменном Театре сентября 27 дня 1784 года; цена в бум. 55 коп.

*Повтор: № 19. 5 марта. С. 232. № 20. 8 марта. С. 243.*

### **№ 18. 1 марта, суббота.**

**С. 223.** Г. *Баумбах*<sup>158</sup>, клавикордный виртуоз, уведомляет почтенную публику, что он намерен дать большой вокальный и инструментальный его сочинения концерт сего марта 10 дня, то есть в понедельник, в маскарадной зале Петровского театра. Билеты за вход в оный получить можно в музыкальной лавке г. *Щоха*, также и у входа по 1 руб. Начало будет в 6 часов пополудни.

*Повтор: № 19. 5 марта. С. 234. № 20. 8 марта. С. 243.*

### **№ 19. 5 марта, среда.**

**С. 225. Из Вены, 10 февраля.** В прошлое воскресенье Его Величество, император, дал здешнему дворянству толь же приятное, как и редкое в теперешнее время, увеселение в Шенбрунском замке. На оное приглашено было 56 персон из знатнейших здешних и иностранных дворян обоого пола, кои сев по жеребью, поехали в открытых колясочках и каретах из здешнего Дворца, в 3 часа пополудни в Шенбрунн и остановились в тамошней оранжерее, которая до принятия сей компании весьма великолепно убрана была. Стол накрыт был под оранжерейными деревьями и обставлен был разными иностранными и здешними садовыми произрастениями и цветами в горшках. Его Величество, Император, благоволил кушать за оным

<sup>158</sup> Баумбах Фредерик (Фридрих) Август (1753–1813), немецкий пианист, гитарист, мандолинист и дирижер. Известен был также своими сочинениями, в том числе вариациями на русские песни. Его сочинения печатались в журнале «Санктпетербургский музыкальный магазин».



Илл. 10. Дворец в Шёнбрунне. Худ. Б. Беллотто, 1759

с гостями, по окончании же стола началась игра в карты и продолжалась до тех пор, пока на театре, сделанном из деревьев в конце оранжереи, открылся спектакль, состоявший из одного явления второго действия трагедии *Эмили Галотти*<sup>159</sup>, в котором играли актеры *Шредер*<sup>160</sup>, *Брокман*<sup>161</sup>, *Миллер* и *Шиц*, а из актрис *г-жа Саксо* и *девица Жакет*. После сего зрелища представлена была на другой стороне оранжереи, на другом таком же театре, итальянская опера *Il Finto Amante*<sup>162</sup>, а потом еще на другой стороне явление из комедии *Редкий жених*, чем и заключено увеселение того дня. Ввечеру

<sup>159</sup> Эмилия Галотти (Emilia Galotti), трагедия Г. Э. Лессинга (Брауншвейг, 1772).

<sup>160</sup> Шрёдер Фридрих Людвиг (1744–1816), известный немецкий актер, драматург, театральный директор, с 1781 до 1789 года возглавлял Венский дворцовый театр.

<sup>161</sup> Брокман Иоганн Франц Иероним (1745–1812), знаменитый немецкий актер, с 1771 г. сотрудничал с Шредером, в 1778 году был приглашен Иосифом II в Вену с содержанием 2000 флоринов, с 1789 до 1791 – директор Венского придворного театра.

<sup>162</sup> Притворная любовница («Мнимая любовница»), «Притворство влюбленной», комическая опера в 2 действиях Дж. Паизиелло. Была написана по заказу Екатерины II для встречи с императором Иосифом II в Могилеве (1780). Либретто было издано по-русски с уточнением: «представленная в присутствии Ея императорского величества. Перевел с французского Павел Голенищев Кутузов». СПб: Тип. Мор. шляхет. кадет. корпуса, [1780?]. Опера, судя по всему, императору понравилась, он повторил постановку в Шёнбрунне.



оранжерея иллюминирована была множеством восковых свечей и плошек. В 8 часов возвратился сюда [в Вену] Его Величество, Император, и Дворянство, которое имело честь препровождать его туда.

**С. 230. От Благородного клуба.** В следующий вторник, сего марта 11 дня, будет первый концерт. Начало онаго в 7 часов пополудни.

*Повтор: № 20. 8 марта. С. 240.*

ПРИБАВЛЕНИЯ к № 19. О публичном экзамене в Благородном пансионе при Императорском Московском университете.

### **№ 20. 8 марта, суббота.**

**С. 236. Из Вены, 9 февраля.** Здесь запрещено представлять комедию *Свадьба Фигарова*.

**С. 237. Из Берлина, 12 февраля.** Назначенный к Российскому Императорскому двору французский посланник *граф Сегюр* предпринял отсюда путь свой в Россию.

**С. 237—238. Из Парижа, 4 февраля.** Королеве нашей угодно было недавно приказать быть к себе *г. Бомарше*, который, как известно, играет на арфе с таким же отличным искусством, как и сочиняет проекты по политическим и торговым делам. А как арфа при сем случае дала ему право в присутствии королевы сесть, то сие счастье произвело в бывших при том господах, которые все стояли, толь великую против него зависть, что один из них, как скоро королева удалилась, вздумал напомнить *г. Бомарше*, что он сын часового мастера, дабы его тем уничтожить и, вынудив дорогие свои часы, спрашивал у него, чего они стоят? *Г. Бомарше*, приметив тотчас насмешку, взял часы, рассматривал их весьма прилежно, и наконец уронил на пол. Тогда сказал ему господин: «Ах, как вы неосторожны!» — А *г. Бомарше* ответствовал: «Это правда! Потому-то и отец мой не учил меня тому, в чем сам упражнялся».

**С. 238—239. Из Парижа, 15 февраля.** <...> Увещание Архиепископа Парижского, изданное ныне по случаю наступления поста, возбудило всеобщее внимание. <...> Мы остановимся только при двух предметах, кои возбуждают весьма живо его ревность: один относится до спектаклей, а другой до нового издания *Вольтеровых* сочинений. Вот что говорит Архиепископ о первых:

Спектакли, кои политика почитает за долг терпеть, но противу которых Церковь, покровительница нравов, всегда вопиать будет, самые те спектакли, в которых первым законом полагается благопристойность, не покушались ли уже свергнуть остатки честности, которую они прежде соблюдали и ввести во Французский театр необузданную вольность в рассуждении начал, неизвестную предкам нашим. Неимущество долженствовало, кажется, предохранять





Илл. 11. Портрет  
П. О. Бомарше с арфой

простой народ от сей опасности (спектаклей); но не избрали ли уже ныне и для него те грубые спектакли, те фарсы, кои недостойны ни честные нации, ни просвещенного нынешнего века, где бедные ремесленники, не имеющие другого пропитания, кроме как от трудов рук своих, теряют драгоценное время, которое должноствовало бы принадлежать торговле и ремеслам. Время, коему цену надлежало бы употребить на прокомление отца и матери, угнетенных старостью, и жены и детей, умирающих от бедности? Счастливы они бы еще были, когда бы не приносили во внутренность своего семейства любви к забавам, отвращения от трудов и живейшего чувствования своей нищеты и развратившихся нравов!

Довольно сего дня *Фигарона* и маленьких театров!

С. 240. Недавно приехавший сюда виртуоз *Антон Сартори*<sup>163</sup> намерен 13 числа сего месяца дать большой вокальный и инструментальный концерт в маскерадном зале Петровского театра, в котором

<sup>163</sup> Сартори Антон Блазиус (1748–?), певец, клавесинист, композитор, брат Ф. Сартори. Прибыл в Петербург в 1778 году, являлся солистом и капельмейстером Немецкого театра Книппера: «пел на сцене театра, аккомпанируя себе на флюгеле, и исполнял разные итальянские арии» (см.: Санктпетербургские ведомости. 1778. № 84, 99). Являлся учителем музыки и капельмейстером в петербургской Академии художеств (1779–1782), обучал юношество композиции, вокальной и инструментальной – клавикордной музыке, учил Е. И. Фомина. Выступал с концертами в Петербурге и Москве в 1778–1785 годах. В 1785-м переехал в Москву.

играны и петы будут новой клавикордный концерт и арии наиславнейших композиторов. Таланты сего славного виртуоза довольно известны, чтобы почтенные господа любители музыки не были довольны в рассуждении их чаяния. Он также просит господ любителей музыки перевести неизвестную ему бравур-арию с мудренными пассажами, которую он *à livre ouvert* складами петь будет<sup>164</sup>. За вход каждая персона платит по 1 руб. Начало будет в 6 часов пополудни.

*Повтор: № 21. 12 марта. С. 250.*

В субботу 15 и в субботу же 22 числа ныне текущего месяца, *господин Бер*<sup>165</sup>, двора Ея Императорского Величества камер-музыкант имеет честь дать почтенной публике два вокальные и инструментальные концерта, которые будут играны в Редутной зале и отборными во всяком роде музыкантами. Причем сам он будет играть на кларинете многие концерты собственного его сочинения. *Господин Фациус*<sup>166</sup> будет также играть на виолончеле. Начало в 6 часов пополудни. За вход брано будет по 3 рубля, а желающие взять билеты на оба концерта вдруг, платят только 5 руб. Билеты получить можно у *господина Шоха* в Музыкальной лавке, что подле Французских лавок, что у Никольских ворот.

С. 242. На Покровке, в приходе Петра Веригского, в доме г. Измайлова, у живущего в оном *Фирнгабера*<sup>167</sup> продаются настоящие аглинские фортепианы. Цена им 120, 150, 180, 200, 225 и 250 руб. И также с флейтами, цена 350 и 600 руб. Видеть их можно в оном доме.

*Повтор: № 21. 12 марта. С. 253. № 22. 15 марта. С. 265.*

<sup>164</sup> То есть, Сартори намеревался спеть арию с листа по-русски.

<sup>165</sup> Бер (Беер) Иоганн Йозеф (1744–1812), франко-немецкий кларнетист чешского происхождения. Его исполнительским искусством восхищался В. А. Моцарт. Именно Бер добавил пятый клапан кларнету и усовершенствовал его звук. Считается основателем французской кларнетной школы. Являлся солистом петербургского придворного оркестра и камер-музыкантом императрицы Екатерины II (1782–1791), в Россию прибыл в 1780-м.

<sup>166</sup> Фациус Иоганн Генрих (1759 — после 1810), немецкий виолончелист-виртуоз, контрабасист и композитор. В Москве с 1780, служил у графа П. Б. Шереметева, потом Н. П. Шереметева до 1805.

<sup>167</sup> Фирнгабер Иоганн Христиан — немецкий клавесинист и композитор, жил в Москве в 1780–1796 годы. Его сочинения для фортепиано издавались в Берлине и Франкфурте (1784), некоторые из них были сочинены в России, имеют посвящение императрице Марии Федоровне. Помимо концертной деятельности он занимался преподаванием игры на клавесине, был совладельцем музыкального магазина (с Утгофом, Павловым, Бибером, 1783–1786). См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. С. 367; *Mooser R. A.* *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siècle.* V. 2. Genève, 1951. P. 373–374; *Соколова А. М.* Хронологические таблицы. С. 265–266.

**№ 21. 12 марта, среда.**

С. 250. Господин Бер, камер-музыкант Двора Ея Императорского Величества, имеет честь дать почтенной публике два вокальные и инструментальные концерта, которые будут играны в Редутной зале. Из них первый будет 15 марта, в будущую субботу. В нем будут играны следующие пьесы:

- 1) симфония для большого оркестра,
- 2) *г. Бер* будет играть концерт на кларнете<sup>168</sup>, собственного своего сочинения;
- 3) *г. Бетчи*<sup>169</sup> будет петь арию;
- 4) *г. Фаццус* будет играть концерт на виолончеле, собственного своего сочинения;
- 5) три вновь прибывших музыканта будут играть концерт на новых инструментах, называемых таиль д'амур;
- 6) *г. Керцелли*<sup>170</sup> и *Галетти*<sup>171</sup> будут играть симфонию-концертант;
- 7) *г. Бер* будет играть концерт на кларнете, за которым последует Королевская Французская охотничья пьеса;
- 8) *г. Бетчи* будет петь арию;
- 9) *г. Бер* играть будет квинтет с тремя таиль д'амур и волторною;
- 10) концерт кончится симфонию.

Второй концерт будет дан в понедельник, то есть 24 марта, подробности онаго объявлены будут в свое время. За вход брано будет <...> (см. объявление в № 20).

*Повтор: № 22. 15 марта. С. 260.*

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего марта 16 дня, недавно приехавшая сюда из Стокгольма турчанка балансерша, которой от роду только 8 лет и 4 ее товарища итальянцы будут: 1) ходить по канату, 2) делать разные скачки, 3) волтижи-

<sup>168</sup> Мы сохранили исторические названия инструментов по объявлению.

<sup>169</sup> Беччи А. (Баччи) – итальянский певец, выступал в Москве в концертах в 1783 и 1786 годах, принимал, в частности, участие в исполнении оратории М. Стабингера (название в газетах не приведено). См.: *Финдейзен Н. Ф. Очерки.* С. 169.

<sup>170</sup> Керцелли Иоганн (Иван Францевич, 1752–1820) – московский капельмейстер и композитор австрийского происхождения, автор многих опер. Начинал как капельмейстер в театре на Знаменке, основал музыкальную школу (1773), издавал журнал «Музыкальные увеселения» (1774). Благодарю Павла Сербина за уточнение информации.

<sup>171</sup> Галетти А. – итальянский скрипач, композитор, на службе в Петровском театре с 1781 до 1793 г., скончался в Москве. Устраивал совместно с И. и М. Керцелли публичные концерты в период Великого поста в 1785–1787 годах. Из его сочинений упоминается пантомима с танцами «Арлекин, сделанный колдуном из сожаленья» (1781). См.: *Соколова А. М. Хронологические таблицы.* С. 260, 267, 406–407, 411.

ровать на веревке и представлять разные штуки, которые никогда еще здесь не были виданы, о чем особливыми объявлениями почтенная публика извещена будет. Сии представления продолжаться будут с вышеописанного числа впредь по середам и воскресеньям до Страстной недели.

*Повтор: № 22. 15 марта. С. 260.*

### **№ 22. 15 марта, суббота.**

**С. 259. Любопытные известия.** Известная комедия господина *Бомарше Свадьба Фигарова* переведена и на аглинский язык под титулом: *The solleys of the day*<sup>172</sup> и представлена была на Ковенгарденском театре в Лондоне, 22 раза сряду. Дамы наши носят также уборы, веера, перья и пуговицы à la Figaro.

**С. 266. Господин и г-жа Прейс** будут иметь честь по воскресеньям и средам представлять почтенной публике их искусство в волтижировании и в верховой езде в манеже Его Сиятельства графа Алексея Григорьевича Орлова<sup>173</sup> <...> За первое место брано будет по 1 руб., за второе по 50, а за третье по 25 коп.

### **№ 23. 19 марта, среда.**

**С. 267. Из Санктпетербурга от 11 марта.** В минувшее воскресенье допущен был к Ея Императорскому Величеству на приемную аудиенцию приехавший сюда Королевский Французский полномочный министр, *граф де Сегюр*<sup>174</sup>, который подал Ея Величеству кредитивную о себе от Короля, Государя своего, грамоту.

### **№ 24. 22 марта, суббота.**

**С. 284. Господин Бер,** по причине праздника Благовещения, нашел себя принужденным переменить день для второго своего концерта, назначенного в предыдущих ведомостях, почему и просит почтенную публику извинить его, а вместо того имеет честь объявить, что сей концерт будет сего дня, 22 марта, в той же зале, и будут играны те же пьесы и теми же музыкантами, как и в первом <...>

Находящаяся здесь Компания португальских певчих имеет честь чрез сие объявить, что они намерены дать почтенной публике сего

<sup>172</sup> Букв. пер. — «Солеи дня».

<sup>173</sup> Манеж находился в усадьбе А. Г. Орлова «Нескучное».

<sup>174</sup> Граф де Сегюр Луи-Филипп (1753—1830) был французским послом при дворе Екатерины II в 1784—1789 гг., сопровождал императрицу в полугодовом путешествии в Тавриду в 1787 году, оставил записки о своем пребывании в России. См.: [Сегюр Л.-Ф.] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785—1789). Пер. с франц. СПб., тип. В. Н. Майкова, 1865.



Илл. 12. Граф  
Л.-Ф. де Сегюр

марта 31 числа, то есть в понедельник, вокальный и инструментальный концерт в маскарадной зале, а как дарования оных певчих уже известны<sup>175</sup>, то сии и ласкают себя надеждой, что почтенная публика удостоит их своим посещением, тем паче, что концерт в своем роде здесь никогда не был слыхан, ибо они натуральными голосами подражают клорнетам и фаготам так, что их никак с сими инструментами различить не можно.

*Повтор: № 25. 26 марта. С. 296. № 26. 29 марта. С. 308.*

Прибывшая сюда Ея Императорского Величества камер-музыки первая певица, *госпожа Тодде*<sup>176</sup> объявляет чрез сие, что она 26 числа сего месяца даст большой вокальный и инструментальный концерт в Петровском театре, в котором она сама будет иметь честь петь в удовольствие почтенной публики. Желаящие в оном быть, билеты для входа могут получать против Егорьевского монастыря<sup>177</sup> в доме

<sup>175</sup> См. раннее объявление в МВ № 2. 4 января. С. 19.

<sup>176</sup> Тоди Луиза Роза (1753–1833), португальская певица (меццо сопрано), в 1784-м вместе с мужем и детьми приехала в Россию (до 1788), была любимицей Екатерины II; считается соавтором оперы своего мужа «Полигимния».

<sup>177</sup> Егорьевский (Георгиевский) женский монастырь находился между Тверской и Большой Дмитровкой, снесен в 1930-е.

князя Долгорукова и в Басманной в доме Его высокопревосходительства Ивана Ивановича Шувалова, где жительство имеет господин *Тодде*, также и при входе в Театр. Цена билетам каждому 5 руб. Начало будет в 6 часов пополудни.

*Повтор: № 25. 26 марта. С. 296 («цена билетам ... в галерею же в полтинные места по 2 руб., а в четвертные по 1 руб. с каждой персоны»).*

*Г. Демаре*<sup>178</sup>, дитя 9 лет, ученик *господина Пулло*<sup>179</sup>, своего вотчима, клавикордного мастера, будет иметь честь дать концерт в маскерадной зале 28 марта. Билеты получить можно у *г. Шоха* в Музыкальной лавке, что подле Французских лавок на Ильинке.

*Повтор: № 25. 26 марта. С. 296.*

**С. 285.** У итальянца Матфея Иванова, живущего на Покровке, в приходе Космы и Дамиана у священника, продается недавно полученная из Италии канифоль, по 1 рублю каждая канифольница; да полученные из Неаполя квинты и также разные из алебастра сделанные штуки.

*Повтор: № 25. 26 марта. С. 298. № 26. 29 марта. С. 312.*

- <sup>178</sup> Демаре Михаил — малолетний пианист-виртуоз, пасынок Э. Пулло; выступал с концертами в 1786 и 1791 годах, в последнем концерте, данным 5 марта 1791 в Петровском театре, он играл вместе с сестрой, исполняя сочинения Э. Пулло. См.: *Соколова А. М. Хронологические таблицы*. С. 409.
- <sup>179</sup> Пулло (Пулло) Ж. Э. — фаготист-виртуоз, клавесинист, педагог, композитор. Один из первых его концертов был дан в сентябре-октябре 1777 года в Петербурге в доме графа Ягужинского; 8 декабря того же года в Москве в Благородном клубе. Он выступал часто с пасынком М. Демаре (например, 9 апреля 1780). Инициалы Пулло взяты из труда А. М. Соколовой.
- Сохранились воспоминания князя И. М. Долгорукова: «Бог послал мне тогда одного только клавикордного мастера г. Пуло, который, не имея еще большого числа учеников, охотно взялся с тем, чтобы жить у нас в московском доме, учить детей моих старших музыке». См.: *Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни*. Т. 1. СПб.: Наука, 2004; См.: также: Санктпетербургские ведомости. 1777. № 74. 15 сентября. Прибавление; *Смирнов А. В., Сербин П. Г. Иоганн Готфрид Вильгельм Пальшау: реконструируя биографию композитора // Музыкальная академия*. 2021. № 3. С. 90–105; *Соколова А. М. Хронологические таблицы*. С. 253, 265, 267, 402–404, 409. *Паукнер Е. Э. Русское скрипичное искусство последней трети XVIII века и деятельность И. Хандошкина*. Дисс. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2013. В объявлениях 1785 года есть сообщение: «Вдова Демаре, жена Пулло, живет у Ильинских ворот, напротив церкви Егорья. Желаящие могут доставать у ней чепчики, цветы, шнурованье и разные товары, состоящие в женском уборе» (с. 398).



Илл. 13. Портрет  
Луизы Тоди.  
Худ. Э. Виже-Лебрен, 1785

## № 27. 2 апреля, среда.

С. 319. Из Парижа, 11 марта. Славный *господин Бомарше*, сочинитель комедии *Le Mariage de Figaro*, которая на здешнем театре играна была 71 раз сряду, арестован в прошедший вторник, в 11 часов вечера по королевскому повелению и отведен в Смирительный дом, называемый Сент-Лазар, куда обыкновенно посылают молодых вольниц и распутных дворян. Собственная причина такового с ним поступка еще неизвестна. Некоторые говорят, что помещенное им в Парижский журнал письмо, в котором между прочим пишет, что он на зло львам и тиграм (под чем он разумел Духовенство и светских Начальников) отдал на Театр своего *Фигарона*, навлекло ему сию немилость от Двора. Другие думают, что причиною тому есть одна сатирическая песня, вышедшая противу известного увещания Архиепископа Парижского, и которой сочинителем быть его подозревают. Еще другие полагают поводом тому дерзкое письмо, которое он писал, как сказывают к помянутому Архиепископу. Может быть и ни одно из сих мнений не есть основательно. Но как бы то ни было, однако ж его происки, жалобы, ругательства наскучили правительству уже с давнего времени, и самого малейшего проступка было довольно, дабы определить ему наказание. Уверяют, что он посажен не в особую комнату, но в залу исправления, то есть



что он будет за столом с прочими молодыми вольницами и будет принуждаем, также как и они, читать благочестивые сочинения, слушать мессу, исповедоваться, а может быть сносить терпеливо и наказания с прочими наравне.

## № 28. 5 апреля, суббота.

С. 332. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующую среду, сего апреля 9 дня, находящийся здесь <...> г. Бер имеет честь дать почтенной публике последний вокальный и инструментальный большой концерт на Петровском театре, в котором будут играны следующие пьесы:

- 1) симфония;
- 2) концерт на кларинете, сочиненный самим г. Бером;
- 3) г-жа Соколовская<sup>180</sup> будет петь арию;
- 4) Козлов, 11-летний мальчик, ученик г. Албертацци<sup>181</sup>, заслуживший уже благоволение почтенной публики при последней концерте в редуте, будет играть концерт на скрипке, сочинения г. Жарновика<sup>182</sup>;
- 5) концерт на кларинете [исполненный] г. Бером;
- 6) г-жа Соколовская будет петь арию;
- 7) симфония-концертанта<sup>183</sup>;
- 8) в заключение концерт на кларинете г. Бером.

Концерт начнется точно в 6 часов. За вход в партеры по 1 руб., в первую верхнюю галерею 50 коп., а во вторую галерею по 25 коп. с персоны. Желющие же иметь наперед билеты могут получить их в Музыкальной лавке г. Шоха или в Университетской книжной лавке, что у Никольских ворот.

Повтор: № 29. 9 апреля. С. 394.

<sup>180</sup> Соколовская Наталья Васильевна – певица (сопрано), жена капельмейстера и композитора М. М. Соколовского, автора «Мельника», сценическую деятельность начала ок. 1770 года в частном театре графа А. Разумовского.

<sup>181</sup> Скорее всего, это Альбертацци Йозеф (ок. 1760–1806), итальянский скрипач. Благодарю П. Г. Сербина за уточнение дат жизни.

<sup>182</sup> Ярнович Джованни Мане (известен также как Иван Мане Ярнович, Джорновики, Жарновик) – итальянский скрипач и композитор хорватского происхождения (1747–1804), считается учеником А. Лолли. До Петербурга и Москвы жил в Польше в имениях Огинских, где давал уроки Михалу Клеофасу. В Петербург с 1782–1804, придворный скрипач на службе Екатерины II (1783–1786), затем работал при разных королевских дворах Европы. Умер в Петербурге.

<sup>183</sup> В предыдущих концертах, 15 и 22 марта, симфонию-концертанту исполнили И. Керцелли и А. Галетти.



С. 338. Желающие принять троих музыкантов, играющих на пазетгорне [бассетгорне. — А. Л.-Е.] и на разных инструментах, могут их сыскать на Рождественке, в приходе Николы в Звонарях, у дьякона.

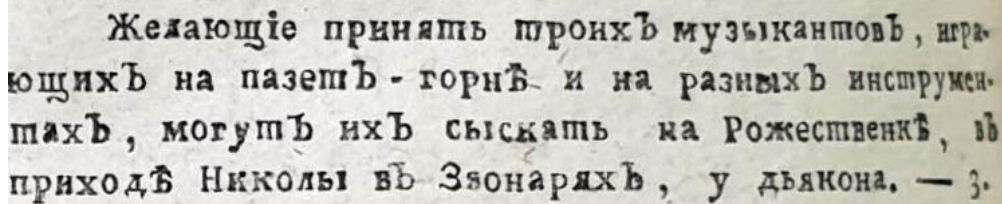
*Повтор: № 29. 9 апреля. С. 398.*

## **№ 29. 9 апреля, среда.**

С. 393. Из Парижа от 15 марта. Король по собственному своему движению и без ведома своих министров послал повеление к господину барону Бретелю об отведении г. *Бомарше* в смиренный дом Сент-Лазар. Впрочем он выпущен будет оттуда в следующий понедельник. Когда комиссар и полицейский надзиратель пришли к нему в дом, то он сидел за столом с 10 или 12 человеками гостей. Они вызвали его в ближнюю комнату, и он не весьма удивился, казалось, их посещению. Возвратившись в столовую залу, объявил он приятелям своим, что его зовут в Версалию, куда он сию минуту и должен ехать, так что никто не подозревал в том, что происходило в ближней комнате. *Господин Бомарше* вышел в кабинет, взял с собой некоторые нужные бумаги: но услышав, что его письма повелено запечатать, он представил комиссару, что чрез сие самое он будет совершенно погублен, что ему должно в нынешнем месяце и на другой же еще день заплатить некоторые знатные суммы денег, и что предполагаемые к тому препятствия будут причиной его банкротства, а может быть и другие от того потерпят совершенное разорение. Комиссар выслушал сии доводы, но не смея сам сделать ему сие снисхождение, доложил о том генерал-полицмейстеру, который, внимая гласу сострадания умягчил первое сие повеление, и бумаги остались незапечатанными. *Бомарше* отвезен был в дом Сент-Лазар в комиссаровой карете. Он поступал со всею кротостью, честностью и покорностью, каковую благоразумный человек должен всегда оказывать к повелению своего государя, без всякой жалобы и негодования, так что им при сем случае весьма были довольны. Наказывая его, правительство старалось облегчить его положение, и позволено было допускать к нему доктора и кассира его. Друзья его говорят теперь, что со времени уничтожения Венсанской тюрьмы дом Сент-Лазар должен почитать быть государственною темницею и как бы передней комнатой или дополнением к Бастилии, следовательно, быть в нем не причиняет дальнего бесчестия.

*П. П.* В сию минуту мы уведомились, что *господин Бомарше* выпущен из смиренного дома в понедельник около полуночи.

С. 394. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, сего марта 13 числа, Двора Ея Императорского Величества первая певица итальянка г-жа *Тоди*, имеет честь дать в последний раз в Петровском театре почтенной публике большой вокальный и инструментальный



Желающіе принять проихъ музыкантовъ, играющихъ на пазешъ - горнѣ и на разныхъ инструментахъ, могутъ ихъ сыскать на Рожественкѣ, въ приходѣ Николы въ Звонаряхъ, у дьякона. — 3.

Илл. 14. Объявление об устройстве на службу

концерт, в котором она будет петь 4 самые лучшие новые арии, а как сей концерт дается за счет Петровского театра, то за вход платит каждая персона в партеры и ложи только по 2 рубля, в полтинные места по 1 рублю, а в четвертные по 50 коп.

Повтор: № 30. 12 апреля. С. 404.

#### № 30. 12 апреля, суббота.

С. 403. Из Парижа, от 8 марта. *Господин Бомарше* выпущен действительно в прошедший понедельник. Как он брал участие во многих важных и купеческих делах, то разные купцы и банкиры, даже и особы первого ранга, в числе коих находился между прочим принц Нассавский, просили короля освободить помянутого *господина Бомарше*, ибо должайшее его задержание было бы вредно его обязательствам.

#### № 32. 19 апреля, суббота.

С. 422. Из Парижа от 21 марта. Сочиненная *господином Мирабо*<sup>184</sup> книга в опровержение *Лингетова* сочинения о Шельде запрещена.

*Господин Бомарше* еще 13 числа сего месяца из епископской кельи освобожден. Следовательно заключение его продолжалось только 5 дней: но причина онаго даже и по сие время достоверно не известна. Об освобождении его старались весьма многие особы, и в том числе *принц Нассавский*<sup>185</sup>, который теперь, будучи уже не в службе нашей, может говорить смелее, нежели прежде. Сей принц отзывался, как слышно, при Дворе нашем, что когда *господин Бомарше* мог быть взят из дома его и отчужден от всех дел без объявления его вины, то

<sup>184</sup> Имеется в виду Оноре Габриэль Рикети, граф де Мирабо (1749—1791), автор эротических и богохульных сочинений, в будущем известный деятель Великой французской революции.

<sup>185</sup> Другом Бомарше был принц Нассау-Зиген Карл Генрих, флотоводец, известный в то время как большой авантюрист. Через 2 года принц Нассау приедет в Россию и будет сопровождать императрицу Екатерину II в ее путешествии в Тавриду.

вольность и спокойствие граждан в великой здесь опасности. Сие рассуждение и ходатайство Министра парижского Департамента произвели освобождение *господина Бомарше* прежде, нежели все ожидали.

**С. 424. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий понедельник, сего апреля 21 дня, будет последний маскарад. В среду же, 23 числа, представлена будет новая малая комедия, которая никогда еще не была играна, называемая *Удачное переодевань*<sup>186</sup>, а после оной большая опера *Тунисский паша*.

*Повтор: № 33. 23 апреля. С. 434.*

В пятницу, апреля 25 дня, представлена будет большая опера *Земир и Азор* и балет.

А в воскресенье, апреля 27 числа, представлена будет большая комедия *Севильский цирюльник*, а после нее балет.

*Повтор: № 33. 23 апреля. С. 434. № 34. 26 апреля. С. 442.*

**ОТЪЕЗЖАЮЩИЙ:** *Капельмейстер Николай Йан*, живет в Немецкой слободе возле Старой обедни у столяра Гертеля.

*Повтор: № 33. 23 апреля. С. 434. № 34. 26 апреля. С. 442.*

### **№ 33. 23 апреля, среда.**

**С. 432. Из Лондона, от 29 марта. Г. Лолли**, коего дарования на скрипке известны всем европейским дворам, и который здесь по причине игранья своего на сем инструменте приобрел себе от всех знатоков и любителей музыки похвалу, доказал, что на оном можно соединить самые трогательные тоны и весьма приятную композицию с величайшими трудностями. Сии три качества, из коих единого довольно для славы великого музыканта, соединены в игре сего славного мужа. Ежели что могло бы умножить его славу, то будет сочинение, которое он издал недавно под титулом: *L'école de Lolli* и содержит в себе весьма полезные предписания для *adagio, cantabile, legato, staccato, tenero, amoroso* и пр. Сие сочинение уповательно будет принято с похвалою от всех любителей.

Из Парижа от 27 марта. Здешний банкир *Бомарше*, который, как известно, по королевскому указу содержался пять дней в темнице Св. Лазаря, а потом паки освобожден, рассказывает, что в помянутой темнице отведен был ему такой покой, в котором сидел до него молодой человек и учился музыке. А как в один день главный судья полиции пришел к *господину Бомарше*, допрашивал его весьма строго,

<sup>186</sup> Удачное переодевание: комедия в одном действии. [Москва], 1785 (рукопись — СПбТБ).



Илл. 15. Портрет  
Дж. Паизиелло.  
Худ. Э. Виже-Лебрен, 1791

а потом ушел; то музыкант вышеупомянутого молодого человека, не зная, что он переведен в другой покой, подошел к бомаршезовым дверям, начал стучаться. — «Кто там?» — вскричал *господин Бомарше*. — «Не изволите ли учиться?» — сказал музыкант. — «Слуга покорный! — отвечивал *господин Бомарше*; — меня лишь только учили; я еще и старого не позабыл!»

С. 433. Оттуда же от 28 марта. *Господин Бомарше* трудится теперь над сочинением мемориала, который он намерен подать королю, в котором он постарался доказать свою невинность противу принесенных на него жалоб.

Из Италии от 22 марта. Неапольский король пожаловал *капельмейстера Паизиелло*<sup>187</sup> камерным своим компонистом с годовой пенсией по 1200 червонных.

### № 34. 26 апреля, суббота.

С. 440. Из Парижа от 28 марта. *Г. Бомарше* с того самого времени, как он освобожден, никуда из дома своего не выходит. Между тем же

<sup>187</sup> Паизиелло Джованни (1741–1816), итальянский композитор, служил при петербургском дворе в 1776–1784 г., для Петербурга сочинил одну из самых известных опер — «Севильского цирюльника», в 1784-м вернулся на родину, занял пост придворного капельмейстера короля Неаполя.

писал он к Министру Парижского департамента *г. Бретелю* письмо следующего содержания: «Я оставил темницу мою для того только, чтобы королевское повеление исполнить, из дома же моего до тех пор выходить не могу, пока не буду оправдан пред королем и обществом. Когда король чрез дарование мне свободы оказал мне милость свою, почитая меня впрочем виновным, то уповаю, что он окажет мне теперь и справедливость, поелику счастье даровало мне такие дела, коими могу невинность мою доказать совершенно. Король правосуден: да и ничем его не оскорбил, следовательно могу ласкаться надеждой, что он оправдание мое удостоит своим вниманием. Сие есть единое прошение, которым Его еще утруждаю». — Впрочем, слышно, что *господин Бомарше* в доказательство, что он собственный свой дом назначил для себя тюрьмой до тех пор, пока он пред обществом не будет оправдан, продал уже карету свою и лошадей...

**С. 442.** В подмосковном Его Сиятельства, графа Петра Борисовича Шереметева, селе Кускове наступающего мая с 1 числа начнутся гулянья, на том же основании, как и прежде ежегодно было, то есть по воскресеньям и четвергам, и сие сообщается для тех, кому приятно будет оным пользоваться.

*Повтор: № 36. 3 мая. С. 460.*

### **№ 35. 30 апреля, среда.**

**С. 445.** В Москве, апреля 30 дня. Двадцать шестого числа сего месяца, то есть накануне всерадостного дня рождения Его Императорского высочества Благоверного государя Великого князя Константина Павловича, всенощное бдение в большом Успенском соборе <...> Главнокомандующий<sup>188</sup> угощал в сей день обеденным столом знатнейших особ на 60 кувертов, ввечеру же пред домом Его Сиятельства горела иллюминация. Для вящего же удовольствия собравшихся в великом числе зрителей всякого звания и состояния играла по одну сторону иллюминации роговая музыка, что совокупясь с великолепным освещением и приятностью вечера, представляло зрелище толико же восхитительное, как и услаждающее чувства зрения и слуха и занимало столь много присутствовавших, что они, пробыв весьма немалое время, с сожалением оставляли место, приносившее им толикое удовольствие.

Из Воронежа от 21 апреля. Высококоржественный день рождения Ея Императорского Величества, Самодержицы Всероссийской ознаменован открытием в сем городе Народного училища, в коем

<sup>188</sup> Главнокомандующим Москвы с 4 сентября 1784 по 28 июня 1786 г. был Яков Александрович Брюс.

на казенном иждивении на первой случай 36 учеников из сирот, а особливо из неимущих офицерских и дворянских детей содержаны, а притом катехизису, российской грамоте, правописанию, риторике, арифметике, геометрии, геодезии, рисованию, историко-географии и инструментальной и вокальной музыке обучаемы будут <...>. На открытии учитель с питомцами пропели стих «Тебе Бога хвалим» с инструментальной музыкою.

**С. 450. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия, которая никогда не была играна *Сплин*<sup>189</sup>, а после нее *Цыганский балет*.

В находящейся при оном Театре типографии вышла из печати большая комедия *Три султанши*, которая и продается в конторе онаго театра без переплета по 50 коп., а в бумажке по 55 коп.

*Повтор: № 37. 7 мая. С. 470.*

В следующую пятницу, мая 2 числа, Двора Ея Императорского Величества первая певица итальянка г-жа *Тоди* имеет честь дать почтенной публике в Театре последний концерт на счет капельмейстера г. *Астаритта*. В оном концерте г-жа *Тоди* будет петь три арии, сочинения г. *Астаритта*. За вход в партеры и ложи по 1 руб., в первую галерею по 50 коп., во вторую — по 25 коп.

**С. 452.** В 20 части 1 квартала под № 12 продается скрипка славного мастера *Стенера*<sup>190</sup>, да для верховой езды английская кобыла. О цене спросить в том же доме.

*Повтор: № 37. 7 мая. С. 473.*

### **№ 36. 3 мая, суббота.**

**С. 455. В Москве, мая 3 дня.** [О праздновании в Московском Воспитательном доме]. <...> По полудни же в 4 часа, когда в особливую, для сего назначенную галерею собралось множество знатных обоого пола особ, дворянства и других персон, играна была воспитанниками Дома музыка на разных инструментах.

**С. 457. Польша.** Из Львова от 28 марта. Употребляемая доселе церковная музыка вовсе будет отменена, а вместо того приказано будет петь и играть притом на органах новосочиненную поучительную молитву, которая вскоре из печати выйдет.

<sup>189</sup> Сплен, или Скучающий богатством, комедия в 3 действиях. Пер. с нем. Г. И. Гамбутова (?), С. Поручкина (?). СПб.: в Театральной типографии, 1805, с уточнением: «Представлена в первый раз придворными актерами на Царицынском театре в 28 день июля 1784 года = Скучающий богатством».

<sup>190</sup> Скрипка австрийского мастера Якоба Штайнера (1617–1683), учившегося в Кремоне и Венеции.





Илл. 16. Иоганн Фридрих Рейхардт

**С. 458. Из Лондона от 7 апреля. Господин Рейхардт<sup>191</sup>**, королевский прусский капельмейстер, дал недавно в концерте в Пантеоне опыт музыкального своего искусства, чрез представление части положенной им на музыку оратории *La Passione di Gesù*, сочинения *господина Метастазіо*. Его Величество повелел, чтобы вся она оратория, с 64 псалмом, положенным на музыку, представлена была 23 марта в Букингам-Гузе<sup>192</sup>. Где сей чужестранный художник получил весьма убедительное доказательство великобританской щедрости и знания в суждении достоинств, ибо он сочтен был всеобщю похвалою от высоких знатоков, из коих состояло сие знаменитое собрание, которое отдало искреннейшую справедливость возвышенной гармонии

<sup>191</sup> Рейхардт Иоганн Фридрих (1752–1814), немецкий композитор, капельмейстер, писатель о музыке. Ок. 1772 г. был приглашен Фридрихом II на место придворного капельмейстера в Берлин. Считается основателем жанра водевиля с музыкой (лидершпиля). Его оратория «La Passione di Gesù Cristo» на текст П. Метастазіо с большим успехом была исполнена в 1784 году в Берлине, в 1785 — в Лондоне и Париже. В том же 1785 году получил от короля продолжительный отпуск. См.: Ланикова Е. С. Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814) и его произведения на тексты И. В. Гёте. Дисс. ... канд. иск. М.: МГК, 2012.

<sup>192</sup> В Букингемском дворце (Букингем-Хаус).

*господина Рейхардта*, обильности и справедливости выражения, сладкой и говорящей мелодии и счастливому искусству, возвышать дух до такого высокого чувствования, какое влияет сила духовной музыки, обработанной надлежащим искусством.

С. 458—459. Из Парижа от 5 апреля. Говорят, что король спрашивал барона Бретеля, справедливо ли то, что задержание *господина Бомарше* причинило удовольствие всему Парижу? — «Ошибаются, Ваше Величество, — отвечивал сей великодушный министр, — никто не смеется его несчастью, а более сожалеют все честные люди об участи его». — «Когда так, — возразил Монарх, — то я хочу опять освободить его». Сия беседа была причиной тому, что *господину Бомарше* позволено оправдаться. Когда королю подан был его мемориал, то король сказал: — «Я прочту, но посоветуйте сочинителю быть и впредь благоразумнее».

Наконец, напечатана здесь комедия *Le Mariage de Figaro*, с предисловием.

Оттуда же от 11 апреля. Новой комедии *Le Mariage de Figaro* продано уже до 10 тысяч экземпляров.

Задержание *господина Бомарше* нанесло ему убытка до 600 тысяч ливров.

С. 462. Старый Оперный дом в Москве [находится] за Салтыковым мостом, 18 часть, 2 квартал.

### № 37. 7 мая, среда.

С. 467—468. Из Лондона от 15 апреля. Их Величества позвали на сих днях *актрису Сиддонс* и брата ее<sup>193</sup> во дворец, дабы прочесть по моде одну *шекспирову* комедию: однако же мода сия не понравилась Их Величествам. Впрочем, обыкновение читать актерам театральные пьесы господствовало здесь в Лондоне у модных господ и госпож так, что *актер Гендерсон*<sup>194</sup> и отец парламентского члена, *господина Шеридана*<sup>195</sup>, приобрели чрез сие самое в продолжение поста до 1000 фунтов стерлингов. Они читали места из аглинских писателей и имели у себя всякий раз такое многочисленное собрание, что многие кареты уезжали назад, поелику для господ не было места, хотя и каждая персона платила за вход по полугвинее. Кроме того,

<sup>193</sup> Сиддонс Сара (1755—1831), известная английская актриса. Ее братом был Кембл Джон Филип, известный трагический актер, последователь Дэвида Гаррика.

<sup>194</sup> Хендерсон Джон (1747—1785) английский актер, унаследовал мантию Дэвида Гаррика как величайший актер, исполнявший роли в пьесах Шекспира. Скончался в 38 лет.

<sup>195</sup> Шеридан Томас (1719—1788), отец драматурга Ричарда Бринсли Шеридана (1751—1816), известный актер и театральный деятель.





Илл. 17. Портрет Сары Сиддонс в виде музы трагедии. Худ. Дж. Рейнольдс, 1784

*Гендерсон*, природный шотландец, имеет весьма неприятный для наших ушей голос, а старый *Шеридан* кашляет при каждой строчке: но к счастью чтение их составляло моду и *Von ton*. Чаятельно сия горячка скоро здесь пройдет, ибо мода сия не понравилась их Величествам.

**С. 468. Из Парижа, от 31 марта.** *Господин Бомарше*, по освобождении своем из темницы, получил тотчас обратно полтора миллиона ливров, коими он во время войны короля одолжил. Однако и сие не уменьшило его огорчения, для рассеяния которого предпринял он путь в Кель [Киль].

**С. 469. Оттуда же, 6 апреля.** Многие думают, что король к заключению *господина Бомарше* в темницу не имел никакой другой причины, кроме сей, что *господин Бомарше*, так как и многие другие наши ученые, распространяет своими сочинениями возрастающее со дня на день пренебрежение веры, которому и недавно случился здесь следующий пример: герцог де Кроки, поставляя веру ни во что, не хотел, чтобы священники и о имени его в церквах, в деревнях

его находящихся, упоминали <...> *Господин Бомарше* готовится к отъезду в Англию и весь свой столовый прибор уже продал.

Оттуда же от 15 апреля. Королевская библиотека ныне ежедневно будет отворена.

В концерте нашем появился недавно один итальянский тенорист, по имени *синьор Давид*, который пел с таким искусством и приятностью, что никогда не запомнят во Франции такого виртуоза.

**С. 470. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Сплин*, а после нее балет, называемый *Отмщенный Купидон*<sup>196</sup>, сочинения г. Ф. Мореллия.

**С. 470. ОТЪЕЗЖАЮЩИЕ.** Музыкант итальянец *Иосиф Албертацци* отъезжает на время в Италию, живет на Пречистенке в доме г. генерал-майора и кавалера Бибикова<sup>197</sup>.

*Повтор: № 39. 14 мая. С. 494.*

**С. 471.** В доме князя Якова Александровича Голицына на Малоросейке, у итальянца *Антония Бели* продается орган, играющий 14 штук...

*Повтор: № 39. 14 мая. С. 496. № 42. 24 мая. С. 531.*

## **№ 38. 10 мая, суббота.**

**С. 485.** Недавно приехавший в Москву *Антон Ле-Мер*, уроженец города Люневилля во Франции, желает приняться в дом или какое публичное училище для обучения нижеследующему: французскому языку, грамматике и правописанию немецкого, итальянского, польского, аглинского, шведского, испанского, латинского, греческого и турецкого языков; географии, истории, мифологии, арифметике, геометрии, тригонометрии, алгебре, высшей математике,

<sup>196</sup> Отмщенный Купидон, или Торжество, сделанное Венерою Адониду, балет Ф. Морелли с музыкой Дж. Астаритта. См. объявление о спектакле 18 января 1785 г.

<sup>197</sup> Не исключено, что Альбертацци работал у генерал-майора Гавриила Ильича Бибикова (1747–1803), имевшего в городе и подмосковном имении Гребнево крепостной театр и оркестр. Напомним, что крепостным музыкантом Бибикова был композитор Даниил Никитич Кашин. О певцах Бибикова писали «[его] девки, а особливо мальчик, поющий чрезвычайно, со всем оркестром при аккомпанировании итальянцев, составляли редко слышимый концерт» (см.: *Старикова Л. М. Театральная жизнь старинной Москвы.* М., 1988. С. 261). Танцы в операх и балетах у Бибикова ставил французский танцмейстер П. А. Йогель. Московский дом Бибикова был на Пречистенке, 17 (бывший дом Архарова). Иосиф Альбертацци уезжал из России вместе с подпоручиком Андреем Краечником, который следовал в Австрию. В 1787 году И. Альбертацци вернулся и снова дал концерт в Москве, с участием хора и солистов.

фортификации, артиллерии, химии, логике, метафизике, физике, юриспруденции, навигации и гидравлике. Сверх того знает многие искусства, как то: из битого фаянса делать самый лучший фарфор и другие разные вещи, принадлежащие до химии. Он может также обучать рисовать, играть на клавикордах, петь и отменно легко учит волтижировать. Живет он на Девичьем поле, близ Тамесовой фабрики, в доме разносчика Андрея Корешкова, под № 95.

*Повтор: № 39. 14 мая. С. 498. № 40. 17 мая. С. 510.*

Танцмейстер француз *г. Потот* живет на Тверской в доме купца Малукина, под № 56.

*Повтор: № 39. 14 мая. С. 498. № 40. 17 мая. С. 510.*

### **№ 39. 14 мая, среда.**

**С. 493. Из Парижа от 23 апреля.** Говорят, что *господин Бомарше* переговаривает с маркизом Виллетом о покупке *Волтерова* замка Фернея, дабы там жить и умереть философом<sup>198</sup>.

**С. 493—494.** [Об обучении в Благородном пансионе.] Обучаемы будут Христианскому закону... практической арифметике, истории и географии, бухгалтерии <...> К сим наукам присоединено будет обучение главных и для купечества необходимых европейских языков, а именно: природного российского, немецкого, французского, итальянского, аглинского и голландского. Сверх того ... музыке, фехтовать и танцевать...

*Повтор: № 40. 17 мая. С. 506.*

**С. 494. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Три султанши* и балет.

В пятницу, мая 16 дня, представлена будет большая комедия *Евгения*<sup>199</sup> и балет *Механик*<sup>200</sup>.

А в воскресенье, мая 18 дня, откроется Воксал, в котором представлена будет опера *Несчастье от кареты*. Воксалы продолжаться будут впредь по середам и воскресеньям, а спектакли на Петровском театре будут по вторникам и пятницам, что и продолжится во весь

<sup>198</sup> Интерес Бомарше к замку Ферне Вольтера был не случаен. Бомарше предпринял роскошное издание сочинений Вольтера на собственные средства, для чего завел в заброшенном форте Кель, напротив Страсбурга, особую типографию, дело принесло ему ок. 1000000 ливров убытка.

<sup>199</sup> *Евгения*, комедия в 5 действиях Бомарше. Пер. с франц. Н. Пушкинова. СПб., 1770.

<sup>200</sup> Балет «Механик или Движущаяся картина» был поставлен 5 февраля 1785 (см. МВ. № 11. С. 134). Скорее всего, это была постановка Ф. Морелли.

май месяц. Вследствие сего в следующий вторник, 20 числа сего месяца, представлена будет новая трагедия *Дидона*<sup>201</sup>.

#### № 40. 17 мая, суббота.

С. 406. Хотя в предыдущих ведомостях и было объявлено, что в следующее воскресенье откроется Воксал, но сие по причине дурной погоды отменяется до будущей среды, то есть до 21 числа сего месяца. В воскресенье же, 18 мая, представлена будет на Петровском театре, в удовольствие почтенной публики, большая опера *Тунисский паша* и малая комедия *Влюбленный слепец*.

#### № 41. 21 мая, среда.

С. 518. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня откроется Воксал, а в следующую пятницу, мая 23 числа, представлена будет в первый раз на здешнем театре трагедия *Дидона*, а после нее балет.

#### № 42. 24 мая, суббота.

С. 528. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, сего мая 25 дня, будет Воксал и в оном представлена будет новая опера, которая никогда еще не была играна, называемая *Изобличенный колдун*<sup>202</sup> с двумя балетами и хорами. А в будущий вторник, представлена будет на здешнем театре большая опера *Калиф на час* и балет.

#### № 43. 28 мая, среда.

С. 539. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующий четверг, сего мая 29 дня, будет Воксал и в оном представлена будет опера *Говорящая картина*<sup>203</sup>, а после нее бухарец будет ходить в первый раз по канату и делать разные увеселительные штуки, о чем пространнее чрез объявления дано будет знать. А хотя в оный день и объявлен был Редут, но он отменяется до 5 июня.

В пятницу же, мая 30 дня, представлена будет во второй раз трагедия *Дидона* и балет.

<sup>201</sup> Дидона, трагедия в стихах в 5 действиях Я. Б. Княжнина (1769). Изд. в 1787.

<sup>202</sup> Колдун изобличенный, или За безделку ссора, опера в 2 действиях с хорами и балетами (рукопись в СПбТБ).

<sup>203</sup> Говорящая картина (Le tableau parlant), комическая опера в 1 действии А. Гретри, либретто Луи Ансома. Пер. с франц. И. С. Хилкова. Премьера: Париж, Театр Итальянской комедии, 1769. В России: 1774 (французская труппа), 1780 (Воксал, русская труппа).

**№ 44. 31 мая, суббота.**

**С. 550. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, июня 1 числа, будет Воксал и в оном представлена будет опера *Минутное заблуждение*<sup>204</sup>, а после нее бухарец будет ходить по канату и делать разные новые штуки.

**С. 555.** Графа Ивана Григорьевича Чернышева дворовые люди, отданные партикулярно в услужение Ея Высокопревосходительству Катерине Григорьевне Племянниковой, сего мая 19 числа из дома ея бежали. Приметами оные: Иван Тюменев росту большого, лицом бел, волосы светло-русые, глаза серые, от роду 20 лет; Никита Антонов сын Китаев, росту среднего, лицом смугловат, глаза карие, темно-рус, от роду 18 лет; Максим Антонов, сын Шорин, росту среднего, лицом бел, волосы светло-русые, глаза серые, от роду 18 лет, писать, читать и на скрипке играть умеют <...> Ежели оные люди объявят себя вышедшими из-за границы, то им не верить, а переслать в Москву, в дом Ея Высокопревосходительства, состоящий близ Арбатских ворот; и ежели кто приведет их, тому дано будет пристойное награждение.

*Повтор: № 45. 4 июня. С. 567. № 46. 7 июня. С. 580.*

**№ 45. 4 июня, среда.**

**С. 564. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет опера *Калиф на час* и новый балет *Щедрая турецкая невеста*<sup>205</sup>.

А в четверток большая комедия *Генриетта* и балет *Адонис и Венера*.

**№ 46. 7 июня, суббота.**

С. 569—570. [Приезд Государыни в Москву из Вышнего Волочка. Кортеж встречающих составил более 100 человек. Императрица остановилась в Петровском дворце]. Во вторник 3 числа, то есть в день шествия Ея Императорского Величества в здешний большой Успенский собор к Божественной литургии, по собрании в Петровский дворец здешнего генералитета и московского дворянства, началось шествие в 10 часу <...> На градской земле встретил Ея Императорское Величество градская глава с купечеством и поднес

<sup>204</sup> Минутное заблуждение, или Продолжение Жюли (L'erreux d'un moment, ou La suite de Julie), французская опера в 1-м действии, текст Ж. М. Монвеля, музыка Н. Дездеда, пер. Кн. И. С. Хилкова.

<sup>205</sup> Балет Ф. Морелли. Турецкая тематика была в российском обществе в те годы в моде (особенно, если турки осмеивались) в связи с событиями Первой русско-турецкой войны.

хлеб и соль. А от градской музыки игранием учинено поздравление<sup>206</sup>. [У Камер-Коллежского вала началась пальба из пушек и учинен 101 выстрел, при всех церквах начался колокольный звон. <...> Из Успенского собора прошествовала в Архангельский, потом в Чудов монастырь, где приложилась к святым иконам и мощам], а оттуда благоволила воспрять путь в Коломенский дворец.

Из Лондона от 20 мая. Представление *Генделевой музыки* будет в нынешнем году великолепнее, нежели в прошлом. Следующие музыканты согласились уже играть на сем торжестве. Инструменталистов: 106 скрипок, 28 альтов, 26 обой, 6 флейт, 28 виолончелей, 28 басонов<sup>207</sup>, 1 двойной басон<sup>208</sup>, 2 серпентины, 18 контравиолонов<sup>209</sup>, 12 труб, 12 рогов<sup>210</sup>, 6 политавр, 4 барабана. Певцов и певиц для хоров (*2-жа Мара*<sup>211</sup> и прочие певцы, которые будут петь соло, не принадлежат к сему числу) 68 дискантистов, 60 альтистов, 100 тенористов и 102 басиста. Сие составляет уже 607 музыкантов<sup>212</sup>.

**С. 576. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий понедельник, сего июня 9 числа, в Воксале представлена будет опера *Тига*<sup>213</sup>, а после оной будет бухарец ходить по канату и делать новые штуки.

В будущий вторник, 10 июня, на Петровском театре спектакля не будет, а впредь оные продолжаться будут по одному разу в каждую неделю, то есть по вторникам.

## № 47. 11 июня, среда.

**С. 581—582.** В Москве июня 11 дня. После обеда в 6 часу Ея Императорское Величество благоволила осматривать Екатерининский

<sup>206</sup> Под «градской музыкой», скорее всего, имелись в виду музыканты главнокомандующего Москвой Я. А. Брюса. Его капелла могла быть дополнена оркестрантами Петровского театра и полковыми музыкантами.

<sup>207</sup> Имеются в виду фаготы.

<sup>208</sup> Вероятно, контрафагот.

<sup>209</sup> Контрабасов.

<sup>210</sup> Валторн.

<sup>211</sup> Мара Гертруда Элизабет (1749—1833), немецкая оперная певица (сопрано), училась в Англии у Пьетро Доменико Парадизи и в Лейпциге у Иоганна Адама Хиллера. В Париже в 1782-м соперничала с Л. Тоди, в 1784-м уехала в Лондон, в 1805 году переехала в Россию, выступала в Петербурге и Москве, преподавала пение. В 1812-м уехала в Ливонию, умерла в нищете. В изданной И. Д. Герстенбергом «Карманной книге для любителей музыки на 1796 год (СПб., 1796) напечатаны: «Похождения великих и славных музыкантов», где рассказаны биографии певицы Елизаветы Мары, скрипача Антонио Лолли, композитора аббата Стеркеля, Леона Коцелуха и Глюка.

<sup>212</sup> Таким составом обычно исполнялась оратория «Мессия».

<sup>213</sup> О «малой опере» ничего неизвестно, кроме факта самой постановки 26 сентября 1782 года.

дворец, строящийся под надзором господина действительного камергера, князя Ивана Петровича Тюфякина, <...> и Петровский дворец, господина действительного тайного советника, сенатора и кавалера Михаила Михайловича Измайлова и оба сии дворцы удостоились высочайшей апробации.

Оттуда Ея Императорское Величество благоволила шествовать в Дворцовый сад... Из сада ЕИВ предприняла путь свой в Кремль, для обозрения дома, строящегося для Сената и Государственных архивов, которые осмотрев, равно как и строящийся арсенал и удостоив монаршей апробации, соизволила удостоить посещением своим одержимого болезнью господина обер-камергера и кавалера графа Петра Борисовича Шереметева <...> Соизволила ужинать со всею свитой [в доме графа]. В продолжение стола играла вокальная и инструментальная музыка, а перед домом вожжена была иллюминация, за которой в разных местах помещены были разные духовой музыки хоры, игравшие во весь вечер. В половине 12 часу Всемилостивейшая государыня ... соизволила отправиться в Петровский дворец. Улица, по коей шествие Ея Величества продолжалось, до городской заставы, а от оной дороги до самого Дворца, освещены были и покрыты многочисленным народом, изъявлявшим радостные восхищения.

В четверг, 5 числа, Ея Императорское Величество соизволила осматривать акведук, построенный для приведения воды в Москву...

**С. 586. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** По согласию почтенных господ директоров и членов Редута учреждено по четвергам и воскресеньям вместе с Редутом быть публичным Воксалам, поелику члены Редута имеют право в оные приезжать без платежа денег. По средам же Воксалы отменяются, вследствие чего в следующий четверг, 12 июня, будет Воксал и в оном представлена будет во второй раз опера *Изобличенный колдун* и при ней два балета.

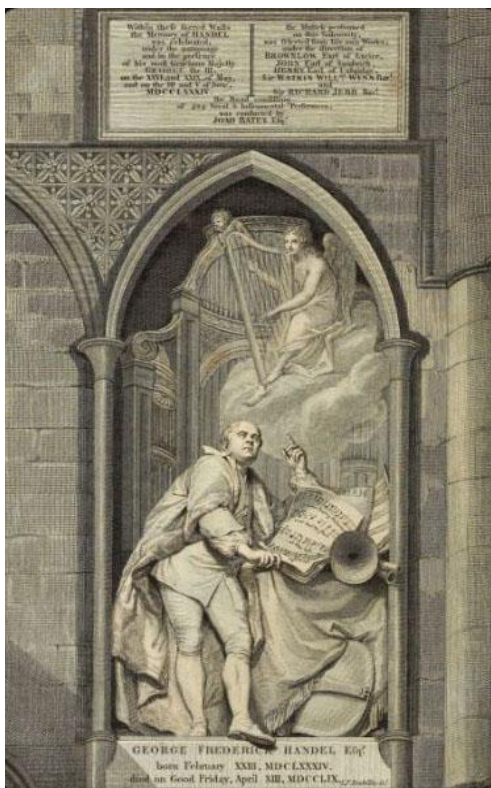
**С. 589.** В 4 части 6 квартала под № 417, за Москвою рекою, на Якиманской улице в доме г. подпоручика Волкова<sup>214</sup> продаются разные музыкальные итальянские ноты и отдаются за сходную цену сочинения самых лучших итальянских актеров (ошибка при наборе, должно быть авторов. — А. Л.-Е.) — 100 книг во франц. пер., в том числе покойного *Александра Уаровича Еропкина* концерты и оперы с музыкой и голосами, также и арии для пения. О цене спросить в сем доме у служителя.

*Повтор: № 48. 14 июня. С. 597 («в приходе Казанской Богородицы»).*

*№ 49. 18 июня. С. 608.*

<sup>214</sup> Возможно, имеется в виду тенор М. Я. Волков, артист Петровского театра.





Илл. 18. Памятник  
Г. Ф. Генделю  
в Вестминстерском  
аббатстве

## № 48. 14 июня, суббота.

С. 596. Из Италии. Третьего дня Их Величества, король и королева Неапольские и эрцгерцог Фердинанд, прибыли из Пизы в Ливорно. Слышно, что король дает всему Тосканскому Двору великолепный бал на неапольском линейном корабле, Св. Иоаким называемом.

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, июня 15 дня, в Воксале представлена будет опера *Два охотника* и после оной бухарец будет ходить по канату, а во вторник, июня 17, на Петровском театре представлена будет большая опера *Тунисский паша* и балет.

## № 49. 18 июня, среда.

С. 604. Из Лондона от 31 мая. Вчера происходила первая проба музыке, которая в будущий четверток представлена будет в Вестминстерском аббатстве в присутствии короля и королевы. За вход с персоны брали по полугвинее. В четверток же каждый билет стоить будет 1 гвинею. В обнародованном о сем объявлении сказано, что дамы в шляпах не будут впущены, также как и в перьях.



**С. 606. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий четверг, сего июня 19 дня, будет Воксал, в котором представлена будет новая опера, которая никогда еще не была играна, называемая *Любовная ссора*<sup>215</sup>.

**С. 608.** Девица, умеющая играть и обучать на музыке, квартиру имеет с отцом своим в Зарядье, у Мытного двора, в доме купца Чижикова.

*Повтор: № 50. 21 июня. С. 616. № 53. 2 июля. С. 642.*

### **№ 50. 21 июня, суббота.**

**С. 612. Из Лондона от 3 июня.** Вчера представлена была в Великобританском аббатстве в первый раз в нынешнем году музыка отборных пьес *Генделевой* композиции. Все происходило причем великолепно и с большим вкусом, нежели в прошлом году. По крайней мере, множество особ обоего пола, одетых великолепнейшим образом, превосходило все собрания сего рода в минувшем году. Король, королева и принцессы присутствовали на сем торжестве. На оном было также 9 епископов и оба архиепископа, кои в 2 часа пополудни находились в неприятном для них некоторым образом положении, ибо освещающее сквозь окна Аббатства солнце показывало их зрителям более, нежели сколько они желали. Инструментальная музыка, управляемая *господином Батом*, коего оживлял дух *Генделя*, была чрезвычайно прекрасна. *Г-жа Мара* пленила всех своим пением. *Крамер*<sup>216</sup>, *Фишер*<sup>217</sup>, *Парке* и многие другие играли бесподобно хорошо. Альты и виолончеллы разделены были мастерски и производили величественное действие. Завтра, как в день рождения Короля нашего, представлена будет во второй раз торжественная музыка в Аббатстве.

**С. 614. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего июня 22 числа, в Воксале представлена будет во второй раз опера *Любовная ссора*, а после нее бухарец будет ходить по канату.

<sup>215</sup> *Любовная ссора*, малая опера неизвестных авторов, возможно, использовала сюжет комедии А. И. Бухарского.

<sup>216</sup> Крамер Вильгельм (1746–1799) – лондонский скрипач и дирижер немецкого происхождения. Его сыновья пошли по стопам отца, став музыкантами – Иоганн Баптист Крамер (1771–1858) и Франц Крамер (1772–1848). URL: [https://ru.zahn-info-portal.de/wiki/Wilhelm\\_Cramer](https://ru.zahn-info-portal.de/wiki/Wilhelm_Cramer)

<sup>217</sup> Фишер Иоганн Кристиан (1733–1800), немецкий гобоист, композитор, с 1768 года жил и работал в Лондоне.



Илл. 19. Вестминстерское аббатство

В среду же, 25 числа сего месяца, на Петровском театре представлена будет трагедия *Пальмира*<sup>218</sup> и новый балет *Притворная смерть Арлекина, или Обманутый Панталон*<sup>219</sup>.

С. 615. За Москвою рекою, в приходе Николы в Толмачах, в доме Александра Петровича Юшкова продаются 4 молодые серопегие лошади, 1 клависин и 1 клавикорд. О цене спросить у домоправителя Дмитрия Волкова.

Повтор: № 52. 28 июня. С. 631. № 53. 2 июля. С. 641.

<sup>218</sup> Пальмира, трагедия в стихах в 5 действиях Н. П. Николаева (1781, премьера в Москве 22 апреля 1783). СПб.: 1787.

<sup>219</sup> Притворная смерть Арлекина, или Обманутый Панталон, балет Ф. Морелли (1782).

### № 51. 25 июня, среда.

**С. 620. Из Лондона от 7 июня.** День рождения Короля нашего празднован был в субботу с великою церемониею. Его Величество со своей фамилией присутствовал в Вестминстерском аббатстве на музыке. Вечеру зажжены были в разных местах иллюминации, к чему также присоединился и большой пожар в Альдегатстрете, коим обращено в пепел 6 домов.

Вчерашняя музыка в Вестминстерском аббатстве была чрезвычайно прекрасная. Завтра играна будет оратория *Мессиада* [*Мессия* — А. Л.-Е.].

Франция. Из Парижа от 6 июня. *Господин Лолли* прибыл сюда из Лондона, даст здесь концерт по требованию всех любителей музыки.

**С. 622. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В четверг, 26 июня, в Воксале представлена будет опера *Бочар*.

### № 52. 28 июня, суббота.

**С. 629. Из Парижа от 10 июня.** Теперь уже сыграна и *Генделева* оратория *Мессиада* со всею пышностью и изяществом, какового токмо можно было ожидать от 600 музыкантов, кои знают ее почти наизусть.

**С. 630. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Севильский цирюльник* и балет.

### № 53. 2 июля, среда.

**С. 638. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Генриетта*, а после оной малая комедия *Удачное переодеваньё*.

В четверг, 3 числа сего месяца, представлена будет в Воксале малая опера *Кузнец*.

**С. 640.** Близ Заиконоспасского монастыря, в лавке у Ивана Алексеява продаются следующие напечатанные книги: <...> 3) *Благородный поселянин*. Драма в трех действиях, представленная на Венском театре<sup>220</sup>, в пер. 65 коп.

**С. 642.** Упоминание о старой Крутицкой певчей, расположенной на Солянке в Москве.

<sup>220</sup> Благородный поселянин, драма в 3 действиях Ф. Г. фон Нессельроде. Представлена на Венском театре в 1780 году. Пер. с нем. 1784 года К. Г. Ф. СПб.: печ. у Брейткопфа, [1785].

### № 54. 5 июля, суббота.

С. 643. Из Санктпетербурга от 27 июня. Сего июня 25 числа здешняя Императорская Академия наук лишилась старейшего своего члена, действительного статского советника, Якова Яковлевича Штелина, скончавшегося на 77 году своей жизни. Он препроводил в службе Академии 50 лет, и как отличным в изящных науках знанием, так и изобретательным духом соделал имя свое незабвенным<sup>221</sup>.

С. 646. Из Лондона от 17 июня. Г-же Мара обещано 1500 фунтов стерлингов годового жалованья и один спектакль на счет ее, ежели она согласится остаться здесь при так называемой Opera seria.

С. 648. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, сего июля 6 дня, в Воксале представлена будет опера *Новое семейство*<sup>222</sup>.

### № 55. 9 июля, среда.

С. 657. Из Парижа. Издание периодического сочинения, называемого Journal de Paris<sup>223</sup> запрещено по королевскому повелению наистрожайшим образом.

*Виртуоз Лолли* нравится здесь больше, нежели в Англии. В первом концерте собрал он 6 тысяч ливров.

С. 658. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет малая комедия *Выдуманый клад*, а после опера *Кузнец-лекарь*, а в четверток в Воксале опера *Роза и Колас*.

С. 659–660. Во Французской книжной лавке на Тверской продаются <...> *Mariage de Figaro belle édit[ion] et très belles figur[es]*, 5 руб. Она же без картин [иллюстраций] — 125 коп. В той же лавке славная комедия *Mariage de Figaro* переведена и скоро издается в свет, о чем сим и объявляется.

Повтор: № 57. 16 июля. С. 678. № 59. 23 июня. С. 697.

<sup>221</sup> Имя Якова фон Штелина известно в русской культуре XVIII века прежде всего благодаря его запискам о музыке, балете, театре в России. Они опубликованы в нескольких вариантах. Наиболее полон последний, см.: *Малиновский К. В.* Записки Якова Штелина об изящных искусствах в России. В 2 т. Сост., пер. с нем., вступ. ст. К. В. Малиновского. М.: Искусство, 1990.

<sup>222</sup> Новое семейство, комическая опера в 1 действии С. К. Вязмитинова (автор либретто — будущий министр полиции Российской империи) с музыкой Фрейлиха. М., 1781.

<sup>223</sup> Первая французская ежедневная газета (1777–1840), видимо запрет на ее издание в 1785-м был временным.



Илл. 20. Якоб фон Штелин.  
Худ. М. Л. де Велли, 1759

## № 56. 12 июля, суббота.

**С. 665. [О празднестве в Петергофе 28 июня, в день восшествия на престол Императрицы].** Обеденное кушанье изволили иметь Ея Императорское Величество и Их Императорские Высочества в зале, а к столу приглашены были Синода члены с прочим знатным духовенством и первых пяти классов обоего пола персоны на 121 куверт. Во время стола играла итальянская вокальная музыка с хором Придворных певчих <...> ввечеру <...> в зале был бал...

[В Петергофе, празднество 29 июня в день тезоименитства Павла Петровича] Поздравление от Гвардии полковою музыкой и барабанным боем. <...> Во время стола играла итальянская вокальная музыка с хором Придворных певчих <...>. Ввечеру для всего дворянства с фамилиями и знатного российского и иностранного купечества был маскарад.

**С. 668. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего июля 13 дня, в Воксале представлена будет опера *Скупой*.

В следующую среду, июля 16 числа, на Петровском театре представлена будет большая комедия *Три султаниши*, а после нее новый героический балет, называемый *Храм Венеры* в 2-х действиях,

в котором будет танцевать недавно сюда приехавший из Парижа танцмейстер г. Шпан с женой<sup>224</sup>.

### № 57. 16 июля, среда.

С. 676. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующий четверг, сего июля 17 числа, в Воксале представлена будет опера *Аркас и Ириса*<sup>225</sup>.

С. 677. За Московью рекою, на большой Ордынке, в приходе Екатерины мученицы, что на Всполье, в 4 части 5 квартала, под № 120 продаются <...> лучшего петербургского мастера Спарха клавикорды и духовые инструменты: 2 кларнета, 2 фагота, 2 флейтраверса, 2 волторны, 2 тромпета, контрбас, виолончель, альт и 5 скрипок. Все оное видеть и о цене узнать можно в помянутом доме у служителя Николая Бубнова.

Повтор: № 58. 19 июля. С. 687. № 60. 26 июля. С. 705.

### № 58. 19 июля, суббота

С. 681. Из Петербурга от 11 июля. [О посещении Императрицей 1 июля заводов в Систеребеке для осмотра вододействующих машин]. Играние музыки на трубах и литаврах. Дорогу усыпали цветами.

С. 681—682. [Посещение Екатериной II Красной мызы А. А. Нарышкина<sup>226</sup>] Ея Императорское Величество кушать изволила обеденное

<sup>224</sup> Возможно, это балетмейстер Иоганн Шваб с женой Терезой. Они прибыли в Петербург по собственной инициативе, после экзамена у Г. Анджелини были приняты в придворную труппу с 1 января 1785, оставили службу в июле 1789. См.: *Добровольская Г. Н. Шваб // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь.* СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 262.

<sup>225</sup> *Аркас и Ириса*, опера в 1 действии М. Керцелли на либретто В. И. Майкова (1780). По словам М. И. Пыляева, летний «филиал» Петровского театра — Воксал — был устроен в Рогожской части Москвы. «Тут играли только маленькие комические оперы в одном или в двух действиях и такие же комедии. За представлением следовал бал или маскарад, который заключался всегда прекрасным ужином — и все это тогда стоило пять рублей». Майков сочинил оперу для открытия Воксала. «Для гуляющих в саду были раскинута палатки, где находились кофейни, поставлены качели; балансеры вольтижировали на канатах, играла музыка и пели песенники. Сюда обыкновенно стекалось публики по 5 000 человек и более» (*Пыляев М. И. Старая Москва: история былой жизни первопрестольной столицы.* М.: Эксмо, 2008)

<sup>226</sup> Нарышкин Александр Александрович (1726—1795), троюродный брат императрицы Елизаветы Петровны, обер-шенк Двора. Ему принадлежало обширное имение «Красная мыза», деревянный дом был выстроен в голландском вкусе, до взморья тянулся английский парк с островами, беседками, круглым храмом, качелями. Мемуарист Е. Ф. Комаровский вспоминал: «Всякое воскресенье и праздник, во все лето, на даче их было гулянье». См.: *Записки графа Е. Ф. Комаровского.* М.: Внешторгиздат: Товарищество рус. художников, 1990.





Илл. 21. Усадьба А. А. Нарышкина Красная мыза. Литография XVIII в.

кушанье в новопостроенном большом доме, в продолжение которого играла разная духовая музыка; и при питии за Высочайшее Ея Величества здоровье производилась пушечная пальба. А по окончании стола к большому удовольствию хозяев пробить соизволила до 6 часов вечера, и оказав хозяину и хозяйке Высочайшее благоволение отъехать соизволила.

И оттуда соблаговолила заехать на приморскую дачу, называемую Левендаль, к обер-шталмейстеру Льву Александровичу Нарышкину<sup>227</sup>, где встречена такожде с пушечною пальбою, в которой и вечернее кушанье кушать изволила, где и по прибытии и во время стола играла разная духовая музыка, и при питии за высочайшее

<sup>227</sup> Нарышкин Лев Александрович (1733–1799), придворный шутник, балагур времен Петра III и Екатерины II (по словам последней, «прирожденный арлекин»). Несмотря на дружбу с Петром III, снискал милость новой императрицы, в 1766-м сопровождал наследника престола Павла Петровича в Берлин, в 1780–1786 годах – Екатерину II в Белоруссию, Вышний Волочек и Тавриду. Бал одним из особенно близких императрице придворных. Любитель балов и маскарадов, покровитель композитора О. А. Козловского (после 1791 года). О «прирожденном арлекине» см.: Сочинения Державина / с объяснительными примечаниями и предисл. Я. Грота. Т. 1. СПб.: Имп. Акад. Наук, 1864. С. 730.

Ея Величества здравие производилась также пушечная пальба. По окончании ж стола сожжен был преизрядный фейерверк. После чего, оказав хозяину и хозяйке Высочайшее благоволение, в 10 часов путь продолжать изволила в Царское Село. Хозяева обеих сих мест, будучи обрадованы Высочайшим посещением своей Всемилолюбивейшей Монархини, восхищались ощущением радости.

**С. 686. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего июля 20 дня, представлена будет в Воксале опера *Изобличенный колдун*.

В среду, июля 23 числа, на Петровском театре представлена будет опера *Добрые солдаты*, а после новый балет, называемый *Взаимное благодеяние*, сочинения балетмейстера г. Шпана, в котором он сам будет танцевать с женой своей.

#### **№ 60. 26 июля, суббота.**

**С. 702. Из Вены от 6 июля.** Славный *кастрат Маркезини*<sup>228</sup> прибудет сюда через несколько дней, и публика наша радуется уже наперед тому, что услышит сего славного певца в новоучрежденном Театре. Академия наук в Милане выбила серебряную медаль на сего виртуоза.

**С. 704. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, июля 27 дня, в Воксале представлена будет опера *Говорящая картина*...

В следующую среду, 30 числа, на Петровском театре представлена будет новая драма, которая еще никогда не была играна, называемая *Укусник*<sup>229</sup>, переведенная с французского языка К. Н. Г., а после балет. Она драма уже напечатана и желающие ее иметь, могут получить при входе в Театр. Цена в переплете 50 коп., без переплета 45 коп.

*Повтор: № 61. 30 июля. С. 712.*

<sup>228</sup> Маркези (Маркезини) Луиджи Лодовико (1754—1829), итальянский певец-кастрат, обучался на валторне у отца. В 1765-м стал певчим в хоре Миланского собора, в 1773 дебютировал в Риме. В 1782 пел в опере в Турине в присутствии вел. Кн. Павла Петровича, был приглашен в Россию. Состоял на придворной службе в итальянской оперной труппе в 1785—1788 годах. По словам лорда Маунт-Эджкамба, «Маркези был очень красивым молодым человеком, с прекрасной фигурой и грациозными движениями. Его игра была одухотворенной и выразительной, вокальные способности совершенно неограниченными, голос поражал своим диапазоном, хотя и был чуть глуховат». Цит. по: *Самин Д. К. 100 великих вокалистов*. М.: Вече, 2003. С. 8. Диапазон певца был объемом в 2 с половиной октавы (от с до g<sup>2</sup>). См.: *Ходорковская Е. С. Маркези // Музыкальный Петербург*. Кн. 2. С. 176—177.

<sup>229</sup> *Укусник* (Тачка укусуника), драма в 3 действиях Л.-С. Мерсье. Издана с примечанием: «сочинение перевел с французского К. Н. Г. В Москве: Печатано в Театральной типографии у Христофора Клаудии, 1785 года».





Илл. 22. Луиджи Маркези.  
Худ. Р. Косуэй

### № 62. 2 августа, суббота.

**С. 716. Из Варшавы от 13 июля.** Во Львове представлена была 26 числа сего месяца Геттерсдорфскою компаниею актеров немецкая комедия *Вальтрон* в преждебывшем Иезуитском саду на вольном воздухе с великою похвалою. На сем спектакле присутствовало до 4 тысяч человек зрителей и дворяне приезжали туда для сего за 2 и 3 мили.

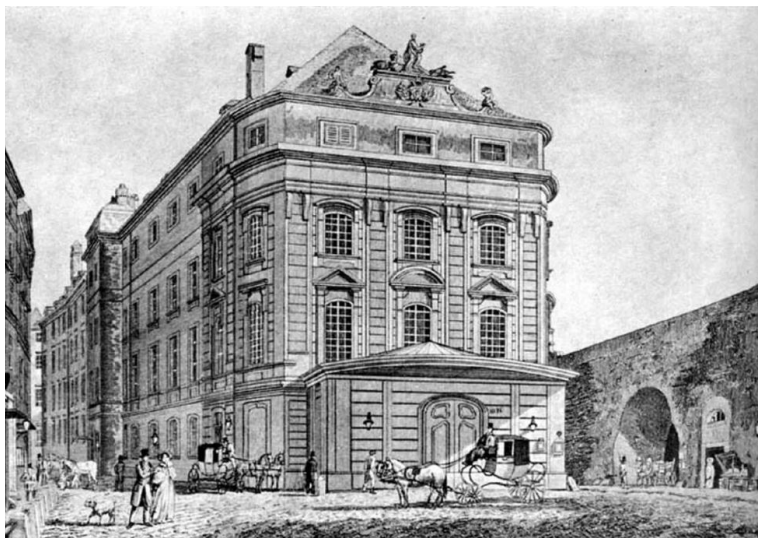
**С. 720. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего августа 3 дня, в Воксале представлена будет опера *Новое семейство*, а после — большой фейерверк с новыми разными увеселительными штукаами, которые прежде виданы не были.

### № 63. 6 августа, среда.

**С. 725. Из Вены от 16 июля.** Кернтский театр возобновлен столь великолепно, что оный заслужил всеобщую похвалу. Он стоит Императору более 50 тысяч гульденов.

**С. 728. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий четверток, сего августа 7 дня, в Воксале представлена будет опера *Аркас и Ириса*.

В пятницу, августа 8 дня, представлена будет опера *Два скупых*<sup>230</sup>, а после представлены будут 2 балета, сочинения г. *Шнапа (Шпана)*.



Илл. 23. Венский Кернтнертортеатр. Худ. К. Венцель Зайчек. Кон. XIX в.

### № 64. 9 августа, суббота.

С. 734. Из Франкфурта от 23 июля. В Париже представлена была недавно комедия *Фигарова свадьба* в 62-й раз и ложи наняты уже вперед до 126 представления оной.

### № 65. 13 августа, среда.

С. 742. Из Вены от 23 июля. Славный *кастрат Маркезини* прибыл сюда вчера из Италии и удовольствуется в скором времени нетерпеливое ожидание здешней публики слышать пение его.

С. 745. Из Парижа. Новый Оперный дом, который в будущем году построен будет возле Королевского дворца, станет в 3 миллиона и 600 тысяч ливров. Король, Дюк де Шартр в городе Париже подписали на сие предприятие каждый по 1 200000 ливров.

С. 746. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет во второй раз драма *Укусник* и после нее балет *Деревенский дурак*. Сим спектаклем Театр закрывается до 15 сентября.

В пятницу, 15 августа, в Воксале представлена будет опера *Кузнец*.

В воскресенье, 17 числа, в Воксале представлена будет опера *Минутное заблуждение*, а потом большой фейерверк.

Повтор: № 66. 16 августа. С. 756.

## № 66. 16 августа, суббота.

**С. 756. Из Италии от 19 июля.** В Неаполе уничтожена пошлина с бумаги, употребляемой на книжное печатание, и со всех привозимых туда из чужих краев книг.

## № 67. 20 августа, среда.

**С. 764. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий четверток, сего августа 21 дня, представлена будет в Воксале опера *Два охотника*.

**С. 767.** Г. генерал-аншефа и кавалера Александра Ивановича Глебова дворовый крепостной человек Григорий Попов из Московского его дома бежал. Приметами он круглолик, лицо рябоватое и смугловатое, нос плоский, волосы черные, роста немало, играет на флейтраверсе и на скрипке, и как слышно, что он имеет жительство в Москве под разными укрывательствами, называя себя Федором Студитовым, о чем подано и явочное челобитье в Московскую управу благочиния. Кто его поймав, приведет в дом означенного господина, состоящий в Кудрине, тому дано будет 50 руб.

*Повтор: № 69. 27 августа. С. 786. № 71. 3 сентября. С. 804.*

## № 69. 27 августа, среда.

**С. 778. Из Вены от 6 августа.** Четвертого числа сего месяца открыт второй Придворный театр оперою *Джулио Сабино*<sup>231</sup>, и *кастрат Марчезини* [Маркези. — А. Л.-Е.] пел в роли Сабина весьма прекрасно. Император, эрцгерцог Франц и принцесса Виртембергская удостоили оперу своим присутствием.

## № 70. 30 августа, суббота.

**С. 792. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего августа 31 дня, в Воксале представлена будет опера *Бочар*.

**С. 794.** Аттестованный от Императорского Московского университета и других казенных училищ иностранный учитель Фаддей Амон намерен преподавать партикулярные уроки в господских и почетных купеческих дворах по часам, на немецком, французском, российском языках по правилам, в арифметике, геометрии, тригонометрии, географии, играть на клавикордах по нотам и танцевать правильно минуэты, Польские и контртанцы. Сыскать его можно в Немецкой слободе, при Католицкой кирхе у патеров.

*Повтор: № 71. 3 сентября. С. 804. № 73. 10 сентября. С. 820.*

<sup>231</sup> Джулио Сабино [Юлий Сабин], опера-seria в 3-х действиях Дж. Сартти (1781). С 1784 года Сартти был придворным капельмейстером в Петербурге, по легенде, композитор преподнес экземпляр изданной в Вене оперы «Джулио Сабино» императрице Екатерине II.

### № 71. 3 сентября, среда.

С. 797. Из Вены от 13 августа. Славный певец *Марчези* [*Марчези*] назначил знатную часть суммы, собранной им здесь за шестикратное пение, тем, кои претерпели разорение от наводнения.

С. 799. Из Парижа от 9 августа. Король дал позволение заплатить *господину Бомарше* все то, чем ему правительство оставалось должным за поставки в прошлую войну. Послезавтра представлена будет в 74-й раз комедия его *Свадьба Фигарова*.

С. 800. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующий четверг, сего августа 4 числа, будет Воксал и в оном представлена будет опера *Два охотника*.

В пятницу, 5 августа, на Петровском театре, по желанию некоторой знатной особы, представлена будет *Земира и Азор*<sup>232</sup> и балет.

С. 801. На Ильинке, в доме Никиты Павлова у купца Весселя, в лавке под № 6 продаются аглинские фортопианы с флейтами и без флейт, а также хорошие скрипки.

Повтор: № 74. 13 сентября. С. 827. № 75. 17 сентября. С. 836.

### № 72. 6 сентября, суббота.

С. 807. Из Вены от 17 августа. Славный певец *Марчези*, который, как слышно, принят в Императорскую Российскую службу, заслужил здесь всеобщее благоволение. Ныне известно уже, что он здешний уроженец. Отец его был придворным трубачем в Вене, с которым он на 11 году от рождения своего поехал в Милан и принят там певчим в Придворной герцогской капеллы, где и приобрел он великую похвалу. А как тамошний директор хора сказал ему некогда, что он с летами лишится и голосу своего, и что весьма жалко, что он в младенчестве своем не сделался кастратом, то *Марчези* ушел от родителей своих в Бергамо и подвергнул себя там оной страшной операции, в чем он после и не имел нужды раскаиваться, ибо она доставила ему прекраснейший голос, с помощью которого нажил он великие сокровища (бриллианты, кои он обыкновенно с собою носит, простираются ценою до 30 тысяч талеров). Из Бергамо поехал он в Рим, где обучался петь и играть на Театре так, что неизвестно, чему в нем более удивляться должно, пению ли его, или представлению ролей? — Да и со стороны характера своего заслуживает он всякое почитание. Перед последним своим отъездом из Милана принес он чрез свои концерты и оперы неимущим тамошним прибыли 17 тысяч флоринов. В Вене получал он за каждое представление только по

232 Земира и Азор, комическая опера А. Гретри, либретто Ж.-Ф. Мармонтеля на сюжет сказки «Красавица и чудовище». Премьера — Фонтенбло, 1771. См. сноску 123.

100 червонных, остальные же деньги отдавал претерпевшим разорение от наводнений. Он выпросил у нашего монарха дозволение дать в седьмой раз концерт, и весь сбор назначил неимущим. Да и внешний его вид имеет столь много прелестей, что он очаровывает не только уши, но и глаза венских красавиц. Счастье их в том, что он —<sup>233</sup>. Портрет его повешен уже у многих господж над туалетами, и ежели бы он побывал во Франции, то скоро бы мы увидели уборы, ленты и прочее à la Marchesi.

**С. 803—804.** Париж от 19 августа. Одиннадцатого числа сего месяца дано было в Петит-Виене великолепное празднество. Вечеру представлена была комедия *Севильский цирюльник*, в которой королева играла роль *Розины*, граф Оссюн — *Фигарона*, а граф Водрель — графа *Альмавиву*.

**С. 810. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий понедельник, сентября 8 дня, будет последний Воксал, в котором представлена будет опера *Скупой*.

В следующий вторник, сентября 9, будет первое собрание [Благородного клуба] в оном доме, что сим почтенным членам и объявляется.

### **№ 73. 10 сентября, среда.**

**С. 814. 30 августа.** [О военной и застольной итальянской вокальной музыке с хором Придворных певчих в Петербурге в день торжества кавалерского праздника Александра Невского].

**С. 815. Из Вены от 20 августа.** *Кастрат Маркези* отправится послезавтра чрез Варшаву в Санктпетербург. Он на сих днях был болен, и как слышно, от любви к некоторой певице, которая не внимала платонической его страсти.

**С. 816. Из Франции.** Неизвестность, в каковой мы находились о причине ареста господина *кардинала Рогана*<sup>234</sup>, была долгопродолжительна, и вот что вчера ввечеру говорили публично о сем деле:

*Г. Бемер*, придворный ювелир, поднес королеве за несколько времени пред сим, бриллиантовый склаваж<sup>235</sup>, за который он тре-

<sup>233</sup> Данное тире в тексте должно было означать читателям, что угрозы женщинам певец-кастрат, как правило, не представлял.

<sup>234</sup> Луи де Роган (1734—1803), был назначен кардиналом в 1778 году, несмотря на неприязнь к нему королевы Марии-Антуанетты, славился любовью к роскоши, богатству и распущенностью нравов. Был участником знаменитого дела об ожерелье королевы (с участием графини де Ла Мотт, графа Калиостро и др.), суд над ними состоялся в 1786 году. Посажен в Бастилию 15 августа 1785 г., приговор по делу был вынесен 31 мая 1786, после суда король выслал опального кардинала из Парижа.

<sup>235</sup> Склаваж, то есть ожерелье.

бывал 1 миллион 600 тысяч ливров. Королева не рассудила за благо купить оный, и ювелир хотел уже отправить его в чужие края, как некогда пришла к нему одна госпожа по имени *графини де Ла Мотт*, которая объявила ему, что королева опять переменяла свои мысли и хочет купить у него склаваж с тем однако же, чтобы деньги за оный выплачиваемы были в разные сроки и что он обо всем том никому не сказывал. При сем *г-жа де Ла Мотт* показала ему подложное письмо от королевы, но *Бемер*, не удовольствуясь тем, потребовал сильнейших уверений, и тогда она графиня обещала прислать к нему для окончания сего дела одного из знатнейших придворных кавалеров. Сей то поверенный и был *кардинал Роган*, который увидевшись с ювелиром, договорился с ним о цене склаважа за 1 миллион и 400 тысяч ливров, дав ему в сей сумме, от имени королевы, фальшивые билеты, по которым платеж происходить долженствовал в разные сроки. И первым из оных назначено было 1 число августа, в который день надлежало заплатить 400 тысяч ливров. По учинении сего договора, склаваж отдан был *г-же де Ла Мотт*.

*Бемер*, не получив в первый срок платежа, начал подозревать и отозвался о сем деле некоторой особе, находящейся в штате Ее Величества. Он вручил также свои документы и между прочим письмо от кардинала, в котором он его уведомлял, что склаваж вручен королеве. Ее Величество, известившись об оном происшествии, доложила королю в минувшее воскресенье, и на другой день кардинал потребован был к монарху, где пробыв несколько времени, при выходе взят под арест и отвезен в Бастилию.

Теперь здесь чинятся разные о сем деле рассуждения, и многие представить себе не могут, как могло стать, чтобы человек толь разумный, как кардинал, чтобы толь знатная духовная особа, которая имеет 1 миллион и 200 тысяч ливров годового дохода, мог предпринять толь безрассудное и наказания достойное дело. — Билеты подписаны были: *Marie-Antoinette de France*. Королева никогда так не подписывает. Впрочем, не видно, чтобы почерк был похож на королевин.

Между тем доподлинно известно, что кардинал желает, чтобы он судим был по законам...

**С. 818. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего сентября 14 числа, откроется Театр для годовых лож и представлена будет трагедия *Дидона*, а потом балет.

*Повтор: № 74. 13 сентября, С. 826.*

**С. 819—820.** Мастер, настраивающий клавикорды, живет в Немецкой слободе, против часовой фабрики близ французского трактира, под № 277, в доме Каспара Бема.

*Повтор: № 75. 17 сентября. С. 838.*





Илл. 24. Стеклянная гармоника фирмы Веуер, 1786



Илл. 25. Стеклянная гармоника Б. Франклина, 1761



### № 74. 13 сентября, суббота.

С. 822. Из Вены от 24 августа. *Кастрат Марчези*, при отъезде своем отсюда, получил от Его Величества Императора в подарок, кроме 600 червонцев, бриллиантовый перстень в 1500 червонных, и 22 числа сего месяца поехал через Варшаву в Санктпетербург.

С. 826. Комедия г. *Мерсьера*, под названием *L'habitant de la Guadeloupe*<sup>236</sup>, почти уже переведена и скоро отдастся на здешний Петровский театр, что чрез сие и объявляется, дабы никто не принял труда переводить оную.

Повтор: № 75. 17 сентября. С. 834. № 76. 20 сентября. С. 844.

### № 75. 17 сентября, среда.

С. 833. Из Парижа, от 29 августа. *Господин Бейер* изобрел здесь новый музыкальный инструмент, который удостоен апробации от нашей Королевской Академии (см. илл. 24). Оный походит на фортепиано и на нем можно играть, будучи и в дороге. Вместо струн вставлены стекла, до коих дотрагиваются маленькими, обтянутыми сукном молоточками, так что инструмент, который издает от себя тихий и приятный звук, и настраиваем быть не должен. *Доктор Франклин* послал первый инструмент сего рода в Америку и назвал его *Glass-Cord* [инструмент со стеклянными струнами, см. илл. 25]<sup>237</sup>. Другой художник, *господин Фирбес*, изобрел такой клавесин, который подражает 14 инструментам, как духовым, так и со струнами, и некоторые из оных так натуральны, что думают, будто в самом деле слышишь оные, хотя художник для всех сих подражаний употребляет простые медные струны.

С. 834. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет драма *Укусник*, а после оной *Цыганский балет*.

В четверг, 18 числа сего месяца откроются Редуты и продолжаться будут в каждую неделю по четверткам, о чем чрез сие почтенному обществу и особенно членам Редута и объявляется.

<sup>236</sup> Гваделупский житель, комедия в 3-х действиях Л. С. Мерсье. Пер с франц. Н. Бруилова. СПб., 1800.

<sup>237</sup> Стеклянная гармоника — изобретение Бенджамина Франклина (1761) в бытность его посланником в Великобритании от Соединенных Штатов. Постепенно увеличивающиеся полусферы, нанизанные на металлический вал, располагались над «ванночкой» с водой, в которую был добавлен укус, сама ванночка выполняла роль резонатора.



Илл. 26. Уяздовский замок близ Варшавы. Худ. Б. Беллотто (Каналетто). Ок. 1775

### № 76. 20 сентября, суббота.

С. 844. В понедельник, 22 сентября, представлена будет новая и никогда не игранная опера *Санхо Панса*<sup>238</sup> и новый балет *Беглец*<sup>239</sup>, сочинения г. Мореллия.

### № 77. 24 сентября, среда.

С. 853. Из Парижа, от 6 сентября. Двенадцатого числа сего месяца скончался здесь славный скульптор *Пиган*<sup>240</sup>, прославивший себя наиболее статуей Людовика XV, в Реймсе находящейся, и гробницей Маршала де Сакса.

С. 854. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня, по желанию знатных особ, представлена будет драма *Укусник*, а после нее малая опера *Любовная ссора*.

### № 78. 27 сентября, суббота.

С. 860. Из Берлина от 13 сентября. Послезавтра дан будет, по Королевскому повелению, в Оперном доме большой Редут.

<sup>238</sup> Санчо Панса, губернатор острова Баратария (Sancho-Pança dans son île), комическая опера в 1-м действии Ф. А. Д. Фидидора. Либретто А.-А. Пуансине (1762). Пер. с франц. В. А. Левшина. В Москве была поставлена под названием «Санчо Панса на своем острове».

<sup>239</sup> Возможно, балет использовал сюжет драмы Л. С. Мерсье «Беглец», музыка в таких случаях бралась из подбора.

<sup>240</sup> Пигаль Жан Батист (1714–1785), французский скульптор, член Королевской академии живописи и скульптуры, был учителем Ф. И. Шубина.

С. 863. Господин Бомарше, как сочинитель Фигарова, получил 100 ливров годовой пенсии.

С. 864. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, сего сентября 28 числа, представлена будет во второй раз опера *Санхо Панса* и балет *Беглец*.

### № 79. 1 октября, среда.

С. 872. Собравшиеся прошедшего 25 сентября в Редуте господа члены подписали восстановить оное собрание в 800 персон с подпиской от каждой особы по 50 руб. с тем, дабы сверх имеющих вход в вольные маскарады и Воксалы иметь при Редутах французский выписной спектакль, зависящий точно от Редута. И так директора Благородного Редута извеща о прибавлении 400 членов просят, есть ли вновь на вышеозначенных кондициях кто пожелает вписаться, дабы знать <...> не позже 2 недель. <...> Весьма нужно сие скорое сведение, дабы успеть к генварю месяцу доставить французскую труппу актеров.

Повтор: № 80. 4 октября. С. 880. № 81. 8 октября. С. 888.

ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая комедия, называемая *Благодетельный грубиян*<sup>241</sup>, а после оной представлена будет в первый раз на здешнем театре опера *Изобличенный колдун* с 2 балетами и хором певчих.

### № 80. 4 октября, суббота.

С. 878. Из Лейпцига от 16 сентября. Сего дня представлена здесь была в четвертый раз в последние 14 дней комедия *Свадьба Фигаронова*, переведенная на немецкий язык г. Губером. При каждом оном представлении Театр наполнен был людьми так, что многие с великим трудом могли сыскать себе место.

Из Берлина от 17 сентября. Третьего дня Его Величество Король дал в здешнем Оперном доме, по причине присутствия здесь Его Королевского Высочества Герцога Йоркского, великолепный маскарад, на котором было до 3 тысяч масок, и на который приглашено было как Дворянство, так и Купечество.

С. 880. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, сего октября 5 дня, представлена будет большая комедия *Генриетта*, а после оной малая опера *Минутное заблуждение*.

<sup>241</sup> *Благодетельный грубиян*, комедия в 3 действиях К. Гольдони, издана на русском языке: СПб., 1772. Вольный пер. с франц. М. В. Храповицкого.



Илл. 27. Гаэтано Вестрис.  
Худ. Т. Гейнсборо

### № 81. 8 октября, среда.

**С. 884.** Из Варшавы от 17 сентября. Прибывший сюда из Вены *кастрат Марчези*, отправляющийся в Санктпетербург, пел 13 числа в Уярдове<sup>242</sup> в присутствии Короля.

**С. 886.** Из Лондона, 20 сентября. Опера наша начнется в нынешнем году в ноябре месяце. *Молодой Вестрис* уже нанят, а старый будет балетмейстером<sup>243</sup>, и говорят, что он привезет с собой из Парижа и славную танцовщицу *г-жу Гейнель*<sup>244</sup>.

**С. 888. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Три султанши* и балет по содержанию оной комедии.

<sup>242</sup> Надо – Уяздове. Уяздовский замок являлся резиденцией польского короля Августа II.

<sup>243</sup> Вестрис Гаэтано Аполлине Бальдассаре (1729–1808), итальянский танцовщик, балетмейстер и педагог, ученик Луи Дюпре. В 1748–1781 г. состоял на службе в Париже в Королевской академии музыки. Среди его учеников Ж. Перро, А. Бурнонвиль, Ф. Эльслер. Внебрачный сын Гаэтано Вестриса – Огюст Вестрис (1760–1842) был балетным виртуозом, считался лучшим танцором своего времени, был прозван парижанами «Богом танца».

<sup>244</sup> Хейнель Анна – известная немецкая танцовщица, в 1792 году была женой Гаэтано Вестриса, будучи моложе мужа на 25 лет.

## № 82. 11 октября, суббота.

С. 891. О покупке казною дома князя Барятинского на Моховой для нужд Университета.

С. 896. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье 12 числа представлена будет большая новая мещанская трагедия, которая никогда еще не была играна, называемая *Сарра Сампсон*<sup>245</sup> в 5 действиях, а после оной балет *Притворная злость любви*.

С. 899. Музыкант, совершенно играющий на гусях симфонии, сонаты, балеты, Польские, минуэты и прочее, желает брать мальчиков для обучения играть на сем инструменте, и сам идти к желающим в дом для игранья и услуги. Он живет у Калужских ворот, в приходе Казанской Богородицы, в доме г-жи Квашниной. Притом же если кто пожелает купить у него гусли, то он и их продать может.

Повтор: № 89. 18 октября. С. 916. № 89. 5 ноября. С. 959—960.

## № 83. 15 октября, среда.

С. 905. Из Парижа, от 23 сентября. *Господин Томас*, член Французской Академии и один из лучших наших писателей, скончался в Лионе на путешествии своем в Южные провинции Французского королевства. Сожалеют, что он не докончил эпическую свою поэму *Петр Великий*.

С. 906. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая комедия *Сплин*, а после оной малая опера *Два охотника*.

## № 84. 18 октября, суббота.

С. 911. Из Берлина от 1 октября. Из предварительного известия об успехе сбора на годовое празднество в память герцога Леопольда явствует, что из иностранных мест прислано уже на сие 1095, а в Берлине собрано 760 талеров.

С. 914. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, октября 19, представлена будет трагедия *Синав и Трувор*<sup>246</sup> и балет *Механик, или Движущая картина*.

## № 85. 22 октября, среда.

С. 919. Из Варшавы от 21 сентября. Прибывший сюда за несколько дней пред сим из Италии через Вену славный певец *Марчези* оказал вчера свое искусство на большом Королевском театре в опере *Юлия Сабино*. Он приобрел здесь всеобщую похвалу за отличное

<sup>245</sup> Мисс Сара Сампсон (Miss Sara Sampson), мещанская трагедия в 5 действиях Г. Э. Лессинга (1755). Пер. с нем. В. А. Левшина. СПб., 1789.

<sup>246</sup> Синав и Трувор, трагедия в 5 действиях в стихах А. П. Сумарокова (1750). СПб., 1751.

свое искусство в перемене голоса и тонкости представления, а через несколько дней отправится в Санктпетербург.

**С. 922. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая опера *Земира и Азор*, а после балет по содержанию оной.

### **№ 86. 25 октября, суббота.**

**С. 930. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, октября 26 дня, представлена будет драма *Взятие острова Сент-Люции*, а после оной опера *Розана и Любим*.

### **№ 87. 29 октября, среда.**

**С. 938. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет во второй раз мещанская трагедия *Сарра Самсон*, а после нее балет.

**С. 939.** У любителя музыки *Семена Киерпожицкого*, живущего возле самой церкви Николая Чудотворца на Мясницкой, в доме французского учителя Михайла Михайловича Кормери, в 9 части 5 квартала под № 512, продаются самых лучших сочинителей на все употребляемые в оркестре инструменты и для пения разных родов музыкалии, как то солы, дуэты, трия, квартеты, квинтеты, секстеты, симфонии ординарные, симфонии концертанты, концерты, овертюры (так!), балеты и галантерейные для одной скрипки и одной флейты штуки; для пения опера итальянская, называемая *Ирена*, *Гассова* сочинения<sup>247</sup>; разные французские и итальянские арии и русские песни простые и с вариациями для скрипки и клавесина; для одних духовых инструментов партии 5. 6, 7, 8, 9, 10, 11 и 12-голосные; полковые марши с прочими для полевых инструментов штуками с разных тонов на 6, на 7, на 8, на 10 и на 12 голосов; валторные галантерейные на 2 и на 3 валторны штуки; для бала разные контратанцы и 8-голосные Польские и минуэты; также выписной из Гамбурга клавесин с 5-ю переменами в голосе, которые в самой игре по своему желанию употреблять можно ногами чрез посредство приделанных в подножии к передвиганию регистров машин; хорошая альт-виола со смычком и с футляром; притом разные книги на французском и на немецком языках, содержащие в себе наиосновательнейшие наставления для искусного игrania на разных инструментах, для пения, аккомпанирования генерал-баса и самого сочинения музыкалиев, по самонаилучшим правилам и новейшему вкусу. Цена

<sup>247</sup> Хассе (Гассе) Иоганн Адольф (1699–1783), ученик Н. Порпоры и А. Скарлатти, муж певицы Фаустины Бордони, придворный капельмейстер в Дрездене (с 1731). «Ирене» (1738), опера-серия в 3 действиях, либретто С. Б. Паллавицино.

всему положена столь умеренная, что всяк найдет хорошие для себя выгоды в покупке вышепоказанных вещей.

Повтор: № 89. 5 ноября. С. 957—958. № 91. 12 ноября. С. 978.

### № 88. 1 ноября, суббота.

С. 941—942. Празднество в Ромнах жалованной грамоты дворянству. По вступлении в церковь, встречены они [Городничий с дворянскими чинами] собравшимся на служение Духовенством, облеченным в священнические одежды и клиром с пением «Тебе Бога хвалим» и прочая... <...> а потом началась литургия...

С. 946. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, ноября 2 дня, представлена будет малая комедия *Выдуманый клад*, а после оной опера *Тунииский паша*.

С. 949. Желаящие из господ принять к себе в дом гуслиста могут его сыскать в доме князя Александра Александровича Долгорукого, на Поварской, под № 183.

Повтор: № 90. 8 ноября. С. 970.

### № 89. 5 ноября, среда.

С. 951. Из Копенгагена от 20 сентября. Удивительно, что здесь в Копенгагене, где Театр всеми чрезвычайно любим — ежели судить о сем по множеству особ, посещающих спектакли — актеры некоторым образом не уважаются, и людям, коим не можно отказать в почтении, отказывают вход во многие клубы. Для чего актерским дарованиям не иметь права на то же почтение, которое свободный от предубеждения человек отдает всякого рода заслугам, по соразмерности их достоинства?

С. 953. Из Лондона от 11 октября. *Г-жа Мара*, которая пением своим столько пенила всех знатоков и любителей музыки, собирает и в сей столицы похвалу и гвинеи, и оклеветывается, по обыкновению, от своих ненавистников, кои стараются очернить ее характер, не могли ничего сказать противу ее искусства. Сколько ею довольны были в Ворчестере, доказывает следующее письмо, которое напечатано в публичных наших листах и есть следующего содержания:

«Концерт наш был на сей раз весьма блистателен и какого никогда в нашем городе не бывало. *Г-жа Мара* пела более, нежели сколько она обязана была петь. О силе ее искусства не говорю я ничего. Оно возбуждает удовольствие и изумление. *Соломони* управлял концертом искусно и его соло на скрипке прельщали всех»<sup>248</sup>.

<sup>248</sup> Саломон (Заломон) Иоганн Петер (1745—1815), скрипач, дирижер, композитор, импресарио. С 1781 г. жил в Лондоне, организовывал «Концерты Саломона», в 1790-м содействовал поездках Й. Гайдна в Лондон.





Илл. 28. Певица Гертруда  
Элизабет Мара.  
Худ. Э. Виге-Лебрен

**С. 956. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая мещанская трагедия *Беверлей* и опера *Новое семейство*.

**№ 90. 8 ноября, суббота.**

**С. 966. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, ноября 9, представлена будет опера *Добрые солдаты* и большой новый балет, никогда на здешнем театре не танцованный *Любовь между оружия, или Женщина, подговаривающая воинов к любви*, сочинения г. К. Мореллия. Спектакли впредь продолжаться будут по 3 раза в каждую неделю, по средам, пятницам и воскресеньям.

**С. 969.** Г. Утгоф объявляет почтенной публике, что он перевел свою книжную лавку в Китай-город, в дом Никиты Павлова, против Певчей, и что получил новые аглинские самые лучшие фортопиано с органами и без органов.

*Повтор: № 91. 12 ноября. С. 980. № 92. 15 ноября. С. 990.*

## № 91. 12 ноября, среда.

С. 973. Из Франкфурга от 22 октября. Господин Бомарше пишет теперь продолжение своей комедии *Свадьба Фигарова* под титулом: *Mariage de Chérubim*<sup>249</sup>.

С. 974. Из Лондона от 21 октября. Одна молодая актриса 18 лет, по имени мисс Брунтон<sup>250</sup>, появилась на нынешней неделе в первый раз на Театре в Ковентгардене и вскружила головы целой половине Лондона. Знатоки, даже и самые те, кои носят очки, обожают ее.

С. 976. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет трагедия *Сорена* и малая опера *Любовная ссора*.

С 15 ноября начнется прием денег за годовые ложи на весь год и продолжится по 26 число, почему те особы, которые уже имели в сем году откупные ложи, благоволят прислать деньги заблаговременно, прежде 26 числа онаго месяца, для того, чтобы последний спектакль для откупных лож был 26 числа, о чем чрез сие почтенная публика уведомляется.

Повтор: № 92. 25 ноября. С. 986. № 93. 19 ноября. С. 996.

Балетмейстер Мореллий живет в Кудрине.

С. 979. Танцевальный мастер Парлу, живущий в доме Его Сиятельства, князя Юрия Володимировича Долгорукова, в 6 части, 2 квартала, на Тверской улице, объявляет почтенной публике, что он всякий день от 6 до 8 часов пополудни обучает у себя в доме танцевать тех, коим неспособно обучаться в своих домах, нынешние модные французские и аглинские контртанцы, минуэты и проч. Если же кто пожелает, то и в дом ездить будет для обучения детей совершенным образом.

Повтор: № 92. 15 ноября. С. 989. № 93. 19 ноября. С. 1000.

## № 92. 15 ноября, суббота.

С. 982—983. Из Вены от 22 октября. Его Величество Император старается сделать брату своему, курфюрсту Кельнскому, здешнее пребывание сколько возможно приятным. Свита Его Королевского Высочества состоит только из двенадцати человек. В удовольствие сего Высокого посетителя представлена была на сих днях на При-

<sup>249</sup> Последнюю часть трилогии Бомарше назвал «Второй Тартюф, или Преступная мать» (*L'autre Tartuffe, ou La mère coupable*, 1792). Здесь — «Свадьба Керубино» (с опиской в имени героя; правильно: *Chérubin*).

<sup>250</sup> Скорее всего, имеется в виду актриса Энн Брантон, выступавшая в Ковент-Гарден, дочь актера Джона Брантона (John Brunton, 1741—1822), прославившегося в роли Гамлета.

дворном театре новая итальянская опера *Пещера Трифониева* называемая, с музыкой сочинения *господина Сальери*<sup>251</sup>.

**С. 986. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего ноября 16 дня, представлена будет малая пьеса *Влюбленный слепец*, а после оной большая опера *Мельник*, а по окончании спектакля будет первый маскарад. Почтенные члены Редута могут входить в оные маскарады с редутными билетами.

### **№ 93. 19 ноября, среда.**

**С. 996. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Севильский цирюльник*, а после оной опера *Бочар*.

А в пятницу, 21 ноября, представлена будет большая опера *Калиф на час* и балет по содержанию оной.

### **№ 94. 22 ноября, суббота.**

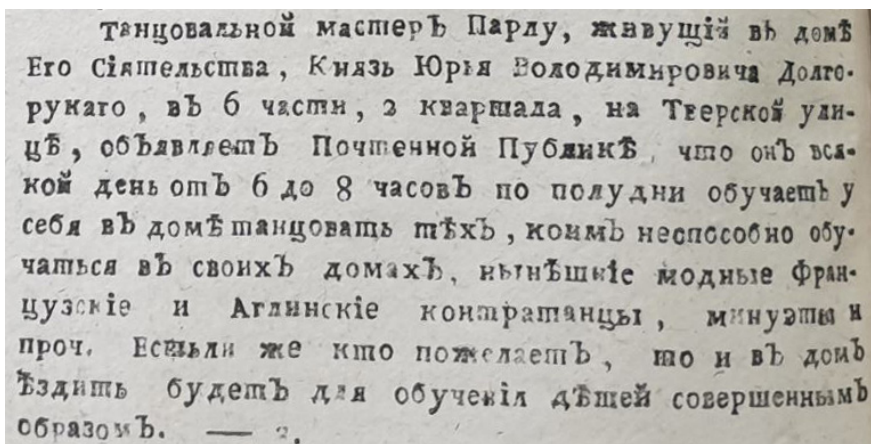
**С. 1005. Из Потсдама от 29 октября.** Здешняя французская колония праздновала сего дня столетний юбилей основания своего в здешней земле чрез особенное богослужение в своей церкви. Ея Королевское Высочество, принцесса Прусская, принцы Вильгельм и Лудвиг и принцесса Вильгельмина почтили сие празднество высочайшим своим присутствием. В начале Божией службы сыграна была вокальною и инструментальною музыкой сочиненная на сей случай *г-жею Реклам* кантата, потом говорена была приличная сему торжеству проповедь, и наконец отправлено было благодарственное молебствие.

**С. 1006. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В понедельник, ноября 24, представлена будет большая комедия *Три султанши* и балет по содержанию оной, а после спектакля маскарад.

**С. 1009.** Мадам Бракель желает обучать благородных девиц французскому, немецкому и российскому языкам, грамматике, арифметике, рисовать, танцевать и разным благородным женским упражнениям. Она живет в доме вдовы Бакуниной, в 4 части, 5 квартала под № 149.

*Повтор: № 96. 29 ноября. С. 1030.*

<sup>251</sup> Пещера Трофонио (La grotta di Trofonio), опера Антонио Сальери на либретто Дж. Б. Касти, премьера в Бургтеатре в Вене 12 октября 1785 года.



танцевальной мастеръ Парлу, живущій въ домѣ  
Его Сіашельства, Князь Юрья Володимировича Долго-  
рукаго, въ 6 части, з кваршала, на Тверской ули-  
цѣ, объявляетъ Почтенной Публикѣ, что онъ вся-  
кой день отъ 6 до 8 часовъ по полудни обучаетъ у  
себя въ домѣ танцоваць пѣхъ, коимъ неспособно обу-  
чаться въ своихъ домахъ, вынѣшіе модныя Фран-  
цузскіе и Англинскіе контрапанцы, минуэты и  
проч. Есзъли же кто пожелаеъ, то и въ домѣ  
ѣздишь будеъ для обученіа дѣшей совершеннымъ  
образомъ. — 2.

Илл. 29. Объявление о занятиях танцами

#### № 95. 26 ноября, среда.

С. 1016. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена бу-  
дет большая комедия *Ревнивый*, а после оной малая опера *Опекун-  
учитель*<sup>252</sup>.

В следующую пятницу, 28 числа сего месяца, представлена бу-  
дет большая комедия *Только шесть блюд*, а после оной малая опера  
*Говорящая картина*.

#### № 96. 29 ноября, суббота.

С. 1026. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, ноября 30, будет  
спектакль 2 и представлена будет трагедия *Магомет*, а после нее  
балет, а потом маскерад.

#### № 97. 3 декабря, среда.

С. 1031. Из Курска от 17 октября. Здешней первой гильдии купец  
Иван Голиков назначил для доставления малоимущим сего города  
мещанским детям пристойного воспитания и нужного состояния  
их ученья, из своего капитала двадцать тысяч рублей на выстройку  
каменного дома для училища и жительства в нем учеников и учите-  
лей с тем, чтобы капитал, существуя навсегда, приносил ежегодно  
приращение на содержание учеников пищу и одеянием нужное.

<sup>252</sup> Опекун-профессор, или Любовь хитрее элоквенции (Опекун-учитель),  
шутливая опера в 1 действии, либретто Н. П. Николаева, автор музыки  
неизвестен (1784). СПб., 1788.

**С. 1035. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня будет спектакль 3 и в оном представлена будет большая опера *Двое скупых*, а после оной *Цыганский балет*.

В пятницу же, декабря 5 числа, не будет спектакля по причине праздника<sup>253</sup>.

В субботу представлена будет большая комедия *Задумчивый*<sup>254</sup>, а после оной новый *большой Пантомимический балет*, который никогда еще не был здесь танцован, с новыми декорациями и новым платьем. Оный балет сочинен г. А. Медоклием<sup>255</sup>.

*Повтор: № 98. 6 декабря. С. 1046 (без упоминания имени балет-мейстера).*

### № 98. 6 декабря, суббота.

**С. 1045. Из Парижа от 11 ноября.** *Молодой Вестрис* едет опять в Лондон<sup>256</sup>. Вместо сего пешего танцовщика пришлют к нам лондонские жители несколько конных танцовщиков.

**С. 1046.** В Университетскую книжную лавку в продажу вступили следующие новые книги: <...> 2) *Мессия*, поэма сочиненная господином *Клопштоком*<sup>257</sup>. Перевод с немецкого. Часть 1.

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье 7 декабря, будет Пятый спектакль, и в оном представлена будет малая пьеса *Притворная неверность*<sup>258</sup>, а потом опера *Кузнец-лекарь*, по окончании же спектакля маскарад.

### № 99. 10 декабря, среда.

**С. 1054. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Недоросль*<sup>259</sup> и новый большой *Пантомима балет*, который еще никогда не был представлен, с новыми декорациями, разными переменаами и новым платьем, сочинения г. К. Мореллия.

<sup>253</sup> 6 декабря по ст. ст. — день св. Николая Чудотворца.

<sup>254</sup> *Задумчивой*, комедия в 5 действиях, была адаптирована на русский язык с французской комедии Ж. Ф. Реньяра В. И. Лукиным и издана в Петербурге в 1769 году («вновь исправленная и преложенная на российский нравы с комедии господина Ренара, называемой *Le distrait*»).

<sup>255</sup> Скорее всего, описка. В № 99 от 10 декабря речь идет о балетмейстере К. Морелли.

<sup>256</sup> См. иллюстрацию 27 и сноску 243.

<sup>257</sup> Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803), немецкий поэт, наиболее известен как автор эпической поэмы «Мессиада», современники отмечали, что она более походит на либретто оратории, чем на поэму.

<sup>258</sup> *Притворная неверность* (*Les fausses infidélités*) — французская комическая пьеса в стихах в 1 действии Н. Т. Барта (Nicolas-Thomas Barthe). Известен поздний вольный перевод этой комедии А. С. Грибоедова (1818).

<sup>259</sup> *Недоросль*, комедия в 5 действиях Д. И. Фонвизина (1782).

А в пятницу, 12 декабря, представлена будет большая опера *Земля и Азор* и балет.

**С. 1055. В книжной лавке, что на Ильинке, у г. Ридигера** продается: 1) Vaudeville du *Mariage de Figaro*<sup>260</sup> avec accompagnement de Harpe ou Pianoforte, en manuscrit; 2) Sérinettes simples et doubles avec 8 à 20 airs nouveaux de Malbrouk, Figaro et autres.

*Повтор: № 100. 13 декабря. С. 1062. № 101. 17 декабря. С. 1071, 1074. № 102. 20 декабря. С. 1085.*

### **№ 100. 13 декабря, суббота.**

**С. 1062. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, декабря 14 дня, представлена будет большая драма *Беглец*<sup>261</sup>, а после нее малая опера *Два охотника*; по окончании же спектакля будет маскарад.

**С. 1064.** Новая книга: Описание 13 старинных свадеб Великих Российских Князей и Государей, какие во время оных по тогдашнему обыкновению происходили обряды, в том же числе свадьба пленного казанского Царя Симеона и самозванца Гришки Росстриги, с описанием, в котором году который царь воцарился, сколько лет царствовал, на скольких был женат супругам, много ли имел детей, какие при котором Государе происходили знатнейшие дела, и сколько который государь жил на свете, продается в 6 части, 4 квартала, в доме Его Высокородия Ивана Никитича Зотова на Моховой улице, под № 378, у домоправителя Матвея Комарова, без пер. 40, в бум. пер. 45 коп.

*Повтор: № 102. 20 декабря. С. 1084.*

**С. 1066.** Чрез сие объявляется, что прием денег за билеты в Благородный клуб, за мужской по 20, а за дамский по 10 руб. начнется сего декабря с 13 и продолжаться будет по 31 число от 6 часов утра до 2 часов пополудни. И так да благоволят почтенные члены присылать оные деньги к дворецкому того клуба Василью Короткому, от которого в получении сумм даваемы будут квитанции, по коим от директоров и билеты получить можно.

*Повтор: № 101. 17 декабря. С. 1076.*

<sup>260</sup> Продававшаяся в 1785 году музыка «водевиля», то есть арии из «Свадьбы Фигаро» с аккомпанементом арфы или фортепиано, не могла принадлежать Моцарту: его опера появится лишь через год. Возможно, продавалась музыка, сочиненная для европейской постановки.

<sup>261</sup> Беглец, драма в 5 действиях Л. С. Мерсье (Le déserteur). Издана: Беглец. Драмма в пяти действиях, г. Мерсиера. Переведена с французского на российский язык М[арией] С[ушковой]. Иждивением Н. Новикова и Компании. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1784. 116 с.

**№ 101. 17 декабря, среда.**

**С. 1071. Любопытные известия.** Аглинский анекдот. Славный *Гольбеин*<sup>262</sup>, живописец короля Генриха VIII, имел привычку запереться в своей мастерской комнате, куда он во время своей работы не впускал никого из посторонних. В один день случилось, что некто граф постучался у дверей оной и просил быть впущенным, но *Гольбеин* отказал ему в том, извиняясь учтивейшим образом. Лорд, почитая сей отказ обидою себе, хотел войти силой. Тотчас *Гольбеин* вышел из своего кабинета, и как он был весьма горяч, то столкнул лорда с лестницы. Размышляя потом о сем поступке, он побежал просить защита себе у короля против мщения графа, который ускорил его приходом своим к Его Величеству и требовал удовольствия. Генрих VIII старался успокоить сего последнего, но граф отвечал, возвышая голос и с таким гневом, что король, оскорблен будучи его неуважением к Королевской особе, сказал ему:

— «Милорд, под опасением собственной вашей жизни, я запрещаю вам всякую наглость противу моего живописца. Вспомните о разности между нами двумя, я в одну минуту могу сделать семь графов из семи крестьян, но из семи графов, таких как вы, я не в силах сделать ни одного *Гольбеина!*».

**С. 1072. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Севильский цирюльник*, а после нее во второй раз *Пантомимный балет*.

А в пятницу 10 декабря, представлена будет большая драма *Укусник*, а после нее во второй раз *Солдатский балет*.

**№ 102. 20 декабря, суббота.**

**С. 1079. Из Лондона, 29 ноября.** В прошедшую субботу умер здесь славный актер *Гендерсон*<sup>263</sup> на 37 году от рождения своего. Он был родом шотландец и хотел быть на Театре вторым *Гарриком*<sup>264</sup>, но до которого он далеко не достиг. Доброжелатели его учинили об нем более шума, нежели сколько нужно было. Он похоронен будет в Вестминстерском аббатстве неподалеку от могилы *Гарриковой* и собирают потребную для покупки оной сумму.

**С. 1082.** От Благородного Редута чрез сие объявляется, что годовой срок билетов вышел, вследствие сего вновь записавшиеся особы благоволят деньги присылать к содержателю Театра Медоксу

<sup>262</sup> Гольбеин Ганс (младший) (1497–1543) – величайший немецкий художник Эпохи Возрождения.

<sup>263</sup> См. сноску 195.

<sup>264</sup> Гаррик Дэвид (1717–1779) известный английский актер, драматург и театральный деятель, знаменитый исполнитель шекспировских героев.





Илл. 30. Актер Джон Хендерсон.  
Худ. Т. Гейнсборо

и получить от него квитанции, с которыми посылать к господам директорам для получения билетов.

*Повтор: № 103. 24 декабря. С. 1092. № 104. 27 декабря. С. 1102.*

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, декабря 21 дня, представлена будет трагедия *Хорев*<sup>265</sup>, а после нее балет, по окончании же спектакля будет маскарад.

### **№ 103. 24 декабря, среда.**

**С. 1092. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В пятницу, декабря 26 дня, представлена будет большая новая комедия, которая еще никогда не была играна, называемая *Сент-Карл, или Человек, каких мало*<sup>266</sup>, а после нее малая опера *Тига*. В сей день, по причине строения новой залы, маскарада не будет, а будет маскарад в следующее воскресенье.

### **№ 104. 27 декабря, суббота.**

**С. 1099. Из Вены от 7 декабря.** Славный французский танцовщик *Вестрис* прибыл сюда и окажет на Придворном театре свои дарования.

<sup>265</sup> Хорев, трагедия в 5 действиях в стихах А. П. Сумарокова. СПб., 1747.

<sup>266</sup> Об этой комедии сведений не сохранилось даже в репертуарных сводках Т. М. Ельницкой.

Из Австрии, от 9 декабря. Славный живописец в Вене, господин *Лампи* докончал уже портрет Его Величества Императора в императорской одежде и во всю величину. Слышно, что оный назначен в подарок для Ея Императорского Величества, Самодержицы Всероссийской [Екатерины II].

**С. 1101. Из Лондона от 6 декабря.** Актер *Гендерсон* похоронен в субботу в 12 часов поутру, с великой пышностью, в ногах *Гаррика*, в Вестминстерском аббатстве.

**С. 1102. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, декабря 28 дня, представлена будет новая большая комедия, никогда не игранная *Сент-Карл*, а потом опера *Несчастье от кареты*, после же маскарад.

- 1 Бахрушин Ю. А. История русского балета. Учебное пособие Моск. хореографического училища. М.: Сов. Россия, 1965.
- 2 Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского драматического театра. Т. 1: От истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977.
- 3 Гардзонио Ст. Морелли // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб., 2000. С. 222—223.
- 4 Гардзонио С. Неизвестный русский балетный сценарий XVIII века «Похождение Телемака» // XVIII век, 21. Берковский сборник. 1999. С. 239—246.
- 5 Добровольская Г. Н. Балет // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 1. С. 79—116.
- 6 Добровольская Г. Н. Шваб // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 262.
- 7 Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. Т. 1. СПб.: Наука, 2004.
- 8 Ельницкая Т. Н. Репертуарная сводка // История русского драматического театра, в 7 томах. Т. 1: От истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977.
- 9 [Комаровский Е. Ф.] Записки графа Е. Ф. Комаровского. М.: Внешторгиздат: Товарищество рус. художников, 1990.
- 10 Лебедева-Емелина А. В. Крепостной композитор Лев Гурилев и его духовная музыка. С публикацией хорового концерта «На божественной стражи» // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V, Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 16. М., 2014. С. 85—112.
- 11 Левашев Е. М. Забытый шедевр: опера В. И. Майкова «Любовник колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре // Художественная культура. 2020. № 4. С. 398—425.
- 12 Максимова А. Е. Балетные «двойники» в русском театре екатерининского — александровского времен // Балет в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 21—25 ноября 2022 г. / ред.-сост. Н. В. Пилюпенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилюпенко. М.: Изд. РАМ имени Гнесиных, 2022.
- 13 Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. В 2 т. Сост., пер. с нем., вступ. ст. К. В. Малиновского. М.: Искусство, 1990.
- 14 Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь / Российский ин-т истории искусств; отв. ред. А. Л. Порфирьева. Кн. 1—3. СПб.: Композитор, 2000.
- 15 Новожилова А., Белозерова Н. Морелли // Наша родословная. URL: <https://novbelgen.net/index.php/mr>
- 16 Паникова Е. С. Иоганн Фридрих Рейхардт (1752—1814) и его произведения на тексты И. В. Гёте. Дисс. ... канд. иск. М.: МГК, 2012.

- 17 Паукнер Е. Э. Русское скрипичное искусство последней трети XVIII века и деятельность И. Хандошкина. Дисс. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2013
- 18 Петровская И. Ф. Русская придворная императорская труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 57—60.
- 19 Порфирьева А. Л. Придворный оркестр музыканты // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 2. С. 420—456.
- 20 Порфирьева А. Л. Фишер // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 193.
- 21 Пыляев М. И. Старая Москва: история былой жизни первопрестольной столицы. М.: Эксмо, 2008.
- 22 Русский балет. Энциклопедия / Редкол.: Е. П. Белова и др.; предисл. В. М. Красовской и др. М.: Большая рос. энцикл., Согласие, 1997. 631 с. Интернет-версия: <https://studfile.net/preview/1731945/page:7>
- 23 Самин Д. К. 100 великих вокалистов. М.: Вече, 2003.
- 24 Сафонова А. А. «Опыт дружбы» — «Испытание для дружбы»: «московский» Гретри // Старинная музыка. 2015. № 2 (68). С. 13—20.
- 25 [Сегюр Л.-Ф.] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785—1789). Пер. с франц. СПб., тип. В. Н. Майкова, 1865.
- 26 Смирнов А. В., Сербин П. Г. Иоганн Готфрид Вильгельм Пальшау: реконструируя биографию композитора // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 90—105.
- 27 Соколова А. М. Хронологические таблицы // История русской музыки, в 10 томах. Т. 3. XVIII век. М.: Музыка, 1985.
- 28 Сочинения Державина / с объяснительными примечаниями и предисл. Я. Грота. Т. 1. СПб.: Имп. Акад. Наук, 1864.
- 29 Старикова Л. М. Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М., 1997.
- 30 Старикова Л. М. История Московской публичной антрепризы второй половины XVIII в. // ПКНО: Ежегодник за 1996 год. М., 1998.
- 31 Старикова Л. М. Московский Петровский театр на грани XVIII и XIX веков // ПКНО: Ежегодник 2006. М., 2008. С. 341—351.
- 32 Старикова Л. М. К 250-летию основания Московского публичного регулярного театра // Pro memoria. 2015. № 3/4. С. 300—336.
- 33 «Тунисский паша» Михаила Матинского / публ., вст. ст. и прим. А. Лифшица // Literatura. 2015. № 56/57 (2). С. 115—158.
- 34 Утзоф А. Ю. Книгопродавцы иностранного происхождения в России во второй половине XVIII — начале XIX вв. Дисс. ... кандидата филологических наук. СПб., 2021.

- 35 *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.-Л.: Музсектор Госиздата, 1929. 101
- 36 *Ходорковская Е. С.* Итальянская компания оперы-буффа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 1. С. 410—412.
- 37 *Ходорковская Е. С.* Итальянская придворная оперная труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 1. С. 412—415.
- 38 *Ходорковская Е. С.* Книппера К. труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 2. С. 59—63.
- 39 *Ходорковская Е. С.* Маркези // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 2. С. 176—177.
- 40 *Mooser R. A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siècle. V. 2. Genève, 1951.

## REFERENCES

- 1 *Bakhrushin Yu. A. Istoriya russkogo baleta. Uchebnoe posobie Mosk. khoreograficheskogo uchilishcha [A History of Russian Ballet. Manual for the Moscow Choreographic College]. Moscow: Sov. Rossiya, 1965.*
- 2 *Vsevolodskiy-Gerngross V. N. Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra T. 1. Ot istokov do konca XVIII veka [A History of Russian Drama Theatre. Vol. 1. From the Beginnings to the End of the 18th Century]. Moscow: Iskusstvo, 1977.*
- 3 *Gardzonio St. Morelli // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'. Kn. 2 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 2]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 222–223.*
- 4 *Gardzonio P. Neizvestniy russkiy baletniy scenariy XVIII veka 'Pokhozhdenie Telemaka' [An unknown Russian ballet scenario of the 18th century *The Adventures of Telemachus*] // XVIII vek, 21. Berkovskiy sbornik [18 Century. 21. Berkovskiy Collection]. 1999. P. 239–246.*
- 5 *Dobrovol'skaya G. N. Balet [Ballet] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'. Kn. 1 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 1]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 79–116.*
- 6 *Dobrovol'skaya G. N. Shvab [Schwab] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'. Kn. 3 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 3]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 262.*
- 7 *Dolgorukov I. M. Povest' o rozhdanii moem, proiskhozhdenii i vsey zhizni. T. 1 [On My Birth, Origin, and Whole Life]. Saint Petersburg: Nauka, 2004.*
- 8 *El'nickaya T. N. Repertuarnaya svodka [Repertoire Summary] // Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra, v 7 tomakh. T. 1. Ot istokov do konca XVIII veka [A History of Russian Drama Theatre in 7 volumes. Vol. 1. From the Beginnings to the End of the 18th Century]. Moscow: Iskusstvo, 1977.*
- 9 *[Komarovskiy E. F.] Zapiski grafa E. F. Komarovskogo [Notes of Count E. F. Komarovskiy]. Moscow: Vneshtorgizdat: Tovarishchestvo rus. khudozhnikov [Society of Russian Artists], 1990.*
- 10 *Lebedeva-Emelina A. V. Krepostnoy kompozitor Lev Gurilev i ego dukhovnaya muzika. S publikatsiyey khorovogo koncerta 'Na bozhestvennyy strazhi' [Sergei Composer Lev Gurilev and His Sacred Music. With a publication of his choir concerto *On Divine Guard*] // Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo universiteta. Seriya V, Voprosi istorii i teorii khristianskogo iskusstva [Bulletin of the St Tikhon Orthodox University of Humanities. Series V. Problems of History and Theory of Christian Art]. Issue 16. Moscow, 2014. P. 85–112.*
- 11 *Levashev E. M. Zabitiy shedevr: opera V. I. Maykova 'Lyubovnik koldun' (1772) i problemi deystvennoy poezii v russkom muzikal'nom teatre [A forgotten masterpiece. V. I. Maykov's opera *The Lover Sorcerer* (1772) and problems of action poetry in Russian music thre] // Khudozhestvennaya kul'tura. 2020. No. 4. P. 398–425.*
- 12 *Maksimova A. E. Baletnie 'dvoyniki' v russkom teatre ekaterininskogo – aleksandrovskogo vremeni [Ballet 'doubles' in Russian theatre from Catherine the Great to Alexander I] // Balet v muzikal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Tezisi Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 21–25 noyabrya 2022 g. [Ballet in Music*

- Theatre: History and Modernity. Theses of International Scholarly Conference, 21–25 November 2022] / compiled by N. V. Pilipenko, edited by I. P. Susidko, N. V. Pilipenko. Moscow: RAM imeni Gnesinikh [Gnesin Academy of Music], 2022.
- 13 *Malinovskiy K. V.* Zapiski Yakoba Shtelina ob izyashchnikh iskusstvakh v Rossii [Jacob Stelin's Notes on Fine Arts in Russia]. In 2 volumes. Compiled, translated from German, prefaced by K. V. Malinovsky. Moscow: Iskusstvo, 1990.
- 14 *Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'* [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia] / Rossiyskiy institut istorii iskusstv [Russian Institute of Art History]; chief editor A. L. Porfir'eva. Books 1–3. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000.
- 15 *Novozhilova A., Belozerova N. Morelli* // *Nasha rodoslovnaya* [Our Genealogy]. URL: <https://novbelgen.net/index.php/mr>
- 16 *Panikova E. P.* Iogann Fridrikh Reykhardt (1752–1814) i ego proizvedeniya na teksti I. V. Gēte [Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) and His Works to Texts by J. W. Goethe]. PhD Dissertation. Moscow Conservatoire, 2012.
- 17 *Paukner E. Ė.* Russkoe skripichnoe iskusstvo posledney treti XVIII veka i deyatel'nost' I. Khandoshkina [Russian Violin Art in the Last Third of the 18th Century and I. Khandoshkin's Contribution]. PhD Dissertation. Rostov, 2013
- 18 *Petrovskaya I. F.* Russkaya pridvornaya imperatorskaya truppa [Russian Imperial Court Troupe] // *Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'*. Kn. 3 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 3]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 57–60.
- 19 *Porfir'eva A. L.* Pridvorniy orkestr muzikanti [Court orchestra, musicians] // *Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'*. Kn. 2 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 2]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 420–456.
- 20 *Porfir'eva A. L. Fisher [Fischer]* // *Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'*. Kn. 3 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 3]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 193.
- 21 *Pilyaev M. I.* Staraya Moskva: istoriya biloy zhizni pervoprestol'noy stolici [Old Moscow. A History of Past Life of the First-Throned Capital]. Moscow: Ėkсмо, 2008.
- 22 *Russkiy balet. Ėnciklopediya* [Russian Ballet. An Encyclopaedia] / Edited by E. P. Belova et al.; prefaced by V. M. Krasovskaya et al. Moscow: Bol'shaya ros. ěncikl., Soglasie, 1997. Internet version: <https://studfile.net/preview/1731945/page:7>
- 23 *Samin D. K.* 100 velikikh vokalistov [100 Great Vocalists]. Moscow: Veche, 2003.
- 24 *Safonova A. A.* 'Opit družbī' – 'Ispītanie dlya družbī': 'moskovskiy' Gretri ['Experience of Friendship' – 'Test for Friendship': the 'Moscow' Grētry] // *Starinnaya muzika* [Early Music]. 2015. No. 2 (68). P. 13–20.
- 25 *[Segyur L.-F.]* Zapiski grafa Segyura o prebivanii ego v Rossii v carstvovanie Ekaterini II (1785–1789) [Notes by Count Ségur on His Sojourn in Russia during the Reign of Catherine II (1785–1789)]. Translated from French. Saint Petersburg, V. N. Maykov's printing office, 1865.



- 26 *Smirnov A. V., Serbin P. G.* Iogann Gotfrid Vil'gel'm Pal'shau: rekonstruiruya biografiyu kompozitora [Johann Gottfried Wilhelm Palschau: reconstructing a composer's biography] // Muzikal'naya akademiya. 2021. No. 3. P. 90—105.
- 27 *Sokolova A. M.* Khronologicheskie tablitsi [Chronological Tables] // Istoriya russkoy muziki, v 10 tomakh. T. 3. XVIII vek [A History of Russian Music. In 10 volumes. Vol. 3. 18th Century]. Moscow: Muzika, 1985.
- 28 *Sochineniya Derzhavina [Derzhavin's Writings] / s ob'yasnitel'nimi primechaniyami i predisl. Ya. Grota [commented and prefaced by Ya. Grot].* Vol. 1. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences, 1864.
- 29 *Starikova L. M.* Teatr v Rossii XVIII veka. Opit dokumental'nogo issledovaniya [Theatre in Russia in the 18th Century. An Essay in Documentary Study]. Moscow, 1997.
- 30 *Starikova L. M.* Istoriya Moskovskoy publichnoy antreprizi vtoroy polovini XVIII v. [A history of the Moscow public theatre enterprise of the second half of the 18th century] // PKNO: Ezhegodnik za 1996 god [Monuments of Culture. New Discoveries. Yearbook 1996]. Moscow, 1998.
- 31 *Starikova L. M.* Moskovskiy Petrovskiy teatr na grani XVIII i XIX vekov [The Moscow Petrovsky theatre in the late 18th and early 19th century] // PKNO: Ezhegodnik 2006 [Monuments of Culture. New Discoveries. Yearbook 2006]. Moscow, 2008. P. 341—351.
- 32 *Starikova L. M.* K 250-letiyu osnovaniya Moskovskogo publichnogo regul'yarnogo teatra [To the 250th anniversary of the foundation of a regular public theatre in Moscow] // Pro memoria. 2015. No. 3/4. P. 300—336.
- 33 'Tunisskiy pasha' Mikhaila Matinskogo [*The Tunisian Pasha* by Mikhail Matinsky] / published, prefaced and commented by A. Lifshic // Literatūra. 2015. No. 56/57 (2). P. 115—158.
- 34 *Utgof A. Yu.* Knigoprodavci inostrannogo proiskhozhdeniya v Rossii vo vtoroy polovine XVIII — nachale XIX vv. [Booksellers of Foreign Origin in Russia in the Second Half of the 18th and the Early 19th Century]. PhD Dissertation in Philology. Saint Petersburg, 2021.
- 35 *Findeyzen N. F.* Ocherki po istorii muziki v Rossii s drevneyshikh vremen do konca XVIII veka [Essays in the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century]. Vol. 2. Moscow and Leningrad: Muzsektor Gosizdata [Music Section of the State Publishing House], 1929.
- 36 *Khodorkovskaya E. P.* Ital'yanskaya kompaniya operi-buffa [Italian opera-buffa company] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'. Kn. 1 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 1]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 410—412.
- 37 *Khodorkovskaya E. P.* Ital'yanskaya pridvornaya opernaya truppa [Italian court opera troupe] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'. Kn. 1 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 1]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 412—415.
- 38 *Khodorkovskaya E. P.* Knippera K. truppa [K. Knipper's troupe] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'. Kn. 2 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 2]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 59—63.

- 39 *Khodorkovskaya E. P. Markezi [Marchesi] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'. Kn. 2 [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia. Book 2]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 176–177.*
- 40 *Mooser R. A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siècle. V. 2. Genève, 1951.*

**Ключевые слова**

Лесков, музыка, литература, музыкальность прозы, «Левша», фольклор, песня.

*Сиверская Т. М.*

# Музыка на страницах произведений Н. С. Лескова

В статье рассматривается один из аспектов проблемы взаимовлияния музыкального и литературного искусств на примере прозы Н. С. Лескова. Писатель редко высказывался о музыке, но она является ключевой либо значимой составляющей ряда его произведений. Об этом свидетельствуют многие примеры обращения к музыкальным явлениям в творчестве Лескова. Важную роль в лесковской прозе играют фольклорные музыкальные элементы и жанры: от прибауток и частушек до календарных и обрядовых песен. Особое место в этом ряду занимают повесть «Житие одной бабы» и сказ «Левша».

Комментируя и анализируя роль музыкальных эпизодов и приёмов в образном строе и драматургии произведений Лескова, автор выделяет внешние и внутренние проявления музыкальности. К первым относятся упоминаемые писателем музыкальные эпизоды, жанры, термины, подразумеваемое звучание музыкальных инструментов и т.п. Ко вторым относятся приёмы, перекликающиеся с музыкальными: речевая интонационная и ритмическая дифференциация, полифоничность, вариантность и другие.

Роль музыки в творчестве Лескова тесно связана с музыкальностью природы самого писателя, которая является значимой составляющей его уникального литературного стиля.

**Key Words**

Leskov, music, literature, musicality of prose, *Lefty*, folklore, song.

*Tatiana Siverskaya*

**Music on the Pages of Nikolay Leskov's Works**

The article considers one of the aspects of mutual influence between music and fiction on the example of Nikolay Leskov's prose. The writer rarely spoke about music, but it is a key or significant component of a number of his works. This is evidenced by many examples of appeal to musical phenomena in the oeuvre of Leskov. An important role in Leskov's prose is played by elements and genres of folk music: from nursery songs (*pribautki*) and ditties (*chastushki*) to calendar and ritual songs. This is especially visible in the narrative *The Life of a Peasant Woman* and the tale *Lefty*.

Commenting on and analyzing the role of musical episodes and devices in the imagery and dramaturgy of Leskov's works, the author highlights the external and internal manifestations of musicality. Those of the former kind include the musical episodes, genres and terms mentioned in Leskov's texts, as well as the implied sound of musical instruments, etc. The manifestations of the latter kind include techniques echoing the musical ones: differentiation of speech in terms of intonation and rhythm, elements of polyphony and variation technique, and so on.

The role of music in Leskov's oeuvre is closely related to the musical nature of the writer himself, which is a significant component of his unique literary style.

В период расцвета культуры в России второй половины XIX — начала XX века большое внимание уделялось вопросам взаимодействия разных искусств. Писатели и поэты выражали свою позицию по отношению к музыкальному искусству, анализировали и описывали музыкальные явления и их закономерности, стремились использовать музыкальные ассоциации и приёмы для усиления выразительности, образности своих литературных сочинений. Таких примеров достаточно много: «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого, «Гранатовый браслет» и «Поединок» А. И. Куприна, «Записки из мёртвого дома» Ф. М. Достоевского, «Песня о буревестнике» А. М. Горького и другие произведения.

Особое место в этом контексте занимает творчество Н. С. Лескова (1831—1895). Собственных лесковских высказываний о музыке сохранилось крайне мало, и часто они демонстрировали отстранённость писателя от современного ему музыкального искусства. При первом знакомстве с жизнью Лескова складывается впечатление, что в ней не было места музыке, которая была чужда ему и которую он сознательно избегал. Подобную мысль писатель выразил от первого лица в рассказе «Белый орёл» (1880): «...я до музыки не большой охотник и не знаток»<sup>1</sup>. По свидетельству сына писателя, Андрея Лескова, музыка была не в чести в их доме: «На чей-то вопрос — любит ли он музыку — Лесков медленно ответил: “Нет... не люблю: под музыку много думается... а думы у меня все тяжёлые...”»<sup>2</sup>.

Но, несмотря на декларируемое писателем дистанцирование от музыки, она в разных вариантах (особенно часто — как музыкальный фольклор) присутствует и звучит на страницах сочинений Лескова. В его книгах сюжетное действие нередко сопровождается пением песен, молитв; есть описания музыкальных событий, обрисовываются типажи музыкантов. Более глубокое погружение в творчество

1 Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. VII. М.: Гослитиздат, 1957. С. 10.

2 Лесков А. Жизнь Николая Лескова. М.: Гослитиздат, 1954. С. 288.

Лескова, анализ лексических, стилистических, жанровых, композиционных средств из его писательского арсенала показывает, как тонко он разбирался в музыке, чувствовал и осознал её глубинную связь с литературой, открывшуюся ему, вероятнее всего, через фольклор, и насколько музыкальным был его литературный язык. Всё это позволяет говорить об уникальной, своеобразной музыкальности Лескова и рассматривать музыкальную составляющую его творчества как на внешнем уровне её проявления, так и на внутреннем<sup>3</sup>.

В данной статье мы коснёмся примеров внешнего проявления музыкальности Лескова. Среди них — подразумеваемое звучание музыки, упоминание музыкальных жанров, инструментов, терминов, явлений в тексте произведений писателя, в также сознательные отсылки к слуховому опыту читателей, ассоциативные связи и т. д.

Анализируя так или иначе связанные с музыкой страницы творчества Лескова, невозможно не отметить, что нередко он выдерживал особый ироничный тон применительно к музыкальному искусству. Порой писатель составлял словесные каламбуры с музыкальными терминами. В частности, в рассказе «Путешествие с нигилистом» (1882) один из персонажей охарактеризован через музыкальную атрибутику: «...глаза серые и бегают как метроном, поставленный на скорый темп “allegro udiratto”». При этом в скобках автор отметил, что «такого темпа в музыке, разумеется, нет, но он есть в нигилистическом жаргоне»<sup>4</sup>.

Иногда писатель вводил в повествование музыкальную линию в связи с каким-либо курьёзным событием. Так, в рассказе «Голос природы» (1883) после долгих попыток героя вспомнить, где и когда он видел столь благодарного ему ныне человека, один лишь звук валторны, воспроизведённый этим человеком, мгновенно освежил в его памяти детали и подробности бывшего знакомства.

В центре рассказа «Справедливый человек» (1883) — неприглядный случай с капельмейстером театрального оркестра, окончившийся судебным разбирательством. В этом рассказе Лесков вывел типаж музыканта, совершенно не вызывающий симпатии.

Показательное высказывание писателя о музыке есть на страницах рассказа «По поводу “Крейцеровой сонаты”». Описывая своего супруга, дама даёт ему такую характеристику:

3 Сиверская Т. Лесков и музыка (о некоторых аспектах музыкальности литературного языка писателя) // Музыковедение. 2020. № 2. С. 41–46.  
4 Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. VII. М.: Гослитиздат, 1957. С. 128.

...в нём мало того, что принято называть сердцем, как ни глупо это название, напоминающее так называемую душу музыки...<sup>5</sup>.

Таким образом, при первом знакомстве с творчеством Лескова возникает впечатление подчеркнуто насмешливого отношения к представителям музыкального искусства и даже к некоторым музыкальным явлениям. Но всё это касается, скорее, «штампов», связанных с музыкой.

Более пристальное изучение наследия писателя открывает иную картину. Со страниц его произведений звучит музыка, которой чужды пафос и условность, которая несёт в себе историю и культуру целых народов.

В своих сочинениях Лесков неоднократно обращался к народному творчеству, народной песне, которую, очевидно, знал очень хорошо. Фольклор, ориентированный на живое, звучащее слово, играл важную роль как в отдельных произведениях, так и в творчестве писателя в целом. Фольклорные элементы и жанры вплетены в ткань лесковских повествований легко и естественно, украшая их, а порой являясь и зерном, влияя на их форму и даже общее содержание («как в песне поётся»). В творчестве писателя есть примеры разного фольклора: русского (в повести «Житие одной бабы» и других), цыганского (в повести «Очарованный странник») и даже византийского (в сказании «Скоморох Памфалон»).

В повести «Житие одной бабы» (1863) заключены прекрасные характерные образцы русского музыкального фольклора. Эпиграфом служит народный текст песни «Ивушка», а в сюжетную канву вплетено множество других песен (обрядовых, календарных, лирических). Без пения или упоминания песен не обходится почти ни одна сцена, связанная с главной героиней, — крестьянкой Настей. Это наводит на мысль о смелом музыкальном замысле писателя показать её внутренний мир через народную песню, подчеркнув неразрывную связь духовного и фольклорного.

Для главной героини песня — это вся её жизнь. И общение, и самовыражение, и даже её социальная роль определялась песней:

Она очень любила, коли кто поёт песню из сердца, и сама певала пени чуткие, большие да ноющие. Большая она была песельница, и даже господа её иной раз вечером заставляли петь<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. VIII. М.: Гослитиздат, 1958. С. 37.

<sup>6</sup> Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. I. М.: Гослитиздат, 1956. С. 271.



Через песню Лесков рассказывает о мечтах и сокровенных тайнах Насти, обрисовывает её внутреннее состояние, неизвестное окружающим:

...она им не пела своих любимых песен, эти песни она всё про себя пела, словно берегла их, чтоб не выпеть, не израсходовать. Пойдет, бывало, за водою к роднику, — ключ тут чистый такой из-под горки бил, — поставит кувшины под желоб, да и заведет:

Из-за бору, бору зеленова

Протекала свет быстрая речка...<sup>7</sup>

Благодаря музыке унимается внутренняя боль героини. Именно в песне она находила отдушину:

И с радости поешь, бывало, и с горя тоже. Уйдешь, затынешь песню, да в ней все свое горе и выплачешь<sup>8</sup>.

По мере развёртывания повествования мы узнаём, что душевный надлом, происшедший с героиней, выражается не только в необъяснимом физическом недуге, но и в том, что она уже не может петь, как раньше. И не ясно, что больше гнетёт и тяготит её — телесное нездоровье или невозможность «выпеть» свои чувства. Об этом она говорит в беседах со стариком-целителем Силой Иванычем Крылушкиным. И снова музыка становится для неё символом взаимопонимания и доверия к нему. Одной из важнейших сцен становится подлунный диалог Насти и Крылушкина, «распевавшего вдохновенные песни». В нём автор приводит духовный стих «О, человек! Вспомни свой век...», который уже цитировался им в более раннем рассказе «Котин доилец и Платонида» (1867) при описании «сладкого и поэтического житья» героя; его звучание, очевидно, должно было вызвать определённые музыкальные ассоциации у просвещённых современников. Кроме того, в словах мудрого старца Лесков словно представляет и свой взгляд на музыкальное искусство:

Наша песня такая сердечная, что и нигде ты другой такой не сыщешь<sup>9</sup>.

С помощью музыки Настя исцеляется и возвращается к жизни. Это происходит тогда, когда она слышит пение, которое захватывает её:

<sup>7</sup> Там же. С. 271.

<sup>8</sup> Там же. С. 328.

<sup>9</sup> Там же. С. 328.

...всего внимательнее она прислушивалась к песням, которые зачастую певали мужики, едучи в ночное. Настя знала толк в песнях и отличала один голос, который часто пел, проезжая мимо ее задворка. <...> Отличный был голос у этого певца, и чудесные он знал песни. Некоторые из них Настя сама знала, а других никогда не слыживала. Но и те песни, которые знала она, казались ей словно новыми. Так внятно и толково выпевал певец слова песни, так глубоко он передавал своим пением ее задушевный смысл<sup>10</sup>.

Лишь слыша голос певца, даже не зная, кто он, Настя уже проникается глубоким чувством к нему.

Первый раз как услышала Настя этого песельника, он пел, едучи:

Мне не спится, не ложится,  
И сон меня не берет;  
Пошел бы я до любезной,  
Да не знаю, где живет.

Настя давно знала эту песню, но как-то тут, с этого голоса, она ей стала в голове, и долго Настя думала, что ведь вот не спится человеку и другому человеку в другом месте тоже не спится и не ложится. Пойти б тому одному человеку до другого, да... не знает он, где живет этот другой человек, что ждет к себе другого человека<sup>11</sup>.

В дальнейшем песни являются способом общения главной героини и её возлюбленного, предвосхищают ключевые события истории. Таким образом, музыкальный фольклор становится не только средством характеристики персонажей, но и стержнем, скрепляющим повествование. Здесь мы можем говорить о режиссирующей роли песни у Лескова<sup>12</sup>.

Максим Горький писал, что лесковский рассказ — «одухотворённая песнь, простые, чисто великорусские слова, снизываясь одно с другим в затейливые строки, то задумчиво, то смешливо звонки, и всегда в них слышна трепетная любовь к людям, прикрито нежная, почти женская; чистая любовь, она немножко стыдится себя самой»<sup>13</sup>. Эти слова в полной мере можно отнести к повести «Житие одной

<sup>10</sup> Там же. С. 334.

<sup>11</sup> Там же. С. 334.

<sup>12</sup> Подобная мысль выражена и в одной из филологических научных работ о творчестве писателя: «Развитие сюжета повести "Житие одной бабы" направляется законом лирической песни»: *Поздина И.* Повести Н. С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма, мифопоэтики и народной культуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. С. 6.

<sup>13</sup> *Горький М.* Собрание сочинений: в 30 т. Т. 24. М.: Гослитиздат, 1953. С. 236.

бабы». В ней Лесков цитирует обрядовые, календарные, лирические протяжные песни, демонстрируя превосходное знание фольклора. И та важнейшая роль, которую здесь (очевидно, вполне сознательно) Лесков отдал песне, подтверждает предположение о внутренней музыкальности писателя.

Обращение к цыганскому фольклору в «Очарованном страннике» (1873) имеет другой смысловой оттенок. Встреча с цыганкой Грушей стала поворотным моментом в жизни главного героя повести — Ивана Флягина. Первое впечатление Флягина о Груше теснейшим образом связано с пением, предвещающим появление цыганки:

...из-за... циновочной двери льётся песня... томная-претомная, сердечнейшая, и поёт её голос, точно колокол малиновый, так за душу и щиплет, так и берёт в полон». Затем герой видит Грушу, но разглядеть её не может: «...ей в лицо смотрю и никак не разберу: смугла она или бела она...<sup>14</sup>

Писатель подчёркивает, что герой изначально очарован именно красотой голоса цыганки, её пением. Дальнейшая трагическая судьба Груши словно предвосхищается в том же эпизоде знакомства:

Замер её голосок, и с ним в одно мановение точно всё умерло...<sup>15</sup>.

В сказании «Скоморох Памфалон» (1887), перечисляя музыкальные инструменты, находившиеся в жилище скомороха, Лесков проявляет поразительную осведомлённость, упоминая довольно редкие названия, известные лишь фольклористам:

Тут были и звонцы, и трещотки, и накры... В другом же углу загнуты полколесом гнуткие драицы, и за ними задеты бубны, накры, сопели<sup>16</sup>.

Главный герой, скоморох Памфалон, охарактеризован как человек, который считает себя совершенно никчёмным и погибшим:

...я смехотвор, я беспутник — я скачу, я играю, я бью в накры, свищу, перебираю ногами и трясую головой. Словом: я бочка, я дегтярная бочка, я негодная дрянь, которую ничем не исправишь<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. IV. М.: Гослитиздат, 1957. С. 468.

<sup>15</sup> Там же. С. 469.

<sup>16</sup> Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. VIII. М.: Гослитиздат, 1958. С. 189.

<sup>17</sup> Там же. С. 229.

Автор «сталкивает» его с богатым вельможей Ермием, ставшим столпником, но не нашедшим душевной гармонии. Однако по ходу действия Лесков фактически опровергает слова Памфалона, используя характерный приём «ложной этической оценки»<sup>18</sup>. Показывая бескорыстие, широту души и человеколюбие пропавшего скомороха, писатель заставляет усомниться в однозначности характеристик этого музыканта.

Обращаясь к изучению музыкальности творчества Н. С. Лескова, невозможно обойти вниманием и самое известное его произведение — сказ «Левша» (1881). Ему присуща самобытность, яркая образность, наполненность событиями, деталями, ассоциациями, фактами, описаниями; особенно привлекает внимание «разноголосица» речи персонажей. Все линии сказа «скреплены» не только литературными, но и музыкальными приёмами. Даже в филологических исследованиях, посвящённых этому сказу, часто используется терминология, родственная музыкальной: «тональность», «полифоничность». И это не случайно: всё произведение действительно буквально пронизано музыкой на разных уровнях.

К внешнему уровню относятся эпизоды, так или иначе связанные с обращением к каким-либо музыкальным произведениям, жанрам, образам, понятиям.

Первый, самый ожидаемый из них — это танец блохи («кавриль»), сопровождаемый звоном пружин. Изначально наделив блоху умением танцевать, писатель привнёс сразу и музыкальное, и танцевальное начало в рассказанную им историю. Вполне закономерно, что этот эпизод непременно «оформлялся» музыкально каждым композитором, который впоследствии брался за интерпретацию «Левши».

Второй — ритмичный звон молотков («потюкивание») во время работы тульских мастеров, подковывающих блоху. В этом эпизоде писатель словно и сам любитесь создающейся хрупкой «звуковой картиной»:

...внутри дома огонёк блестит, да слышно, что тонкие молоточки по звонким наковальням вытюкивают<sup>19</sup>.

Третий — песни, звучащие по дороге в Лондон. Левша

...на всю Европу русские песни пел, только припев делал по-иностранному: «Ай люли — се тре жули»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> См. Лихачёв Д. Литература — реальность — литература: сборник статей. Л.: Советский писатель, 1981. С. 322.

<sup>19</sup> Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. VII. М.: Гослитиздат, 1956. С. 38.

<sup>20</sup> Там же. С. 48.

Характерное переименование слов и выражений и стихоподобная ритмика фразы отсылают к частушке — излюбленному сатирическому музыкальному жанру в русской глубинке.

И четвёртый, опосредованно музыкальный момент — подчёркивание певческого искусства туляков:

Туляки, люди умные и сведущие в металлическом деле, известны также как первые знатоки в религии. Их славою в этом отношении полна и родная земля, и даже святой Афон: они... мастера петь с вавилонами<sup>21</sup>.

Теме духовной, молитвам Лесков также уделяет внимание в произведении: помолиться идут мастера перед работой (описание их паломничества к Николаю Мценскому в 6-й и 7-й главах), молитвы шепчет атаман Платов, переживающий за представление «подвергнутой русским пересмотрам» блохи императору:

сам поднимается по ступеням и читает молитву: «Благого царя благая мати, пречистая и чистая», и дальше, как надобно<sup>22</sup>.

И хотя автор во всех этих случаях не упоминает специально о какой-либо мелодичности этих молитв, традиционно произносимых немного нараспев, отзвуки их певучести проступают сквозь основную «прозаическую» фоническую ткань текста.

Скрытая поэтичность сказа Лескова обусловила использование целого ряда приёмов, которые перекликаются с музыкальными. Они составляют «внутренний» уровень музыкальности. Этот уровень довольно обширен и включает множество различных приёмов. Среди них: полифоничность как принцип сочетания линий сказа; дифференциация речевых интонаций персонажей; ритмическая организация отдельных фраз и целых эпизодов как средство структурирования текста; ритмизация речевых характеристик персонажей как выразительный приём; принцип вариантности при изложении повторяющихся эпизодов и целый ряд других<sup>23</sup>.

Приведенные примеры свидетельствуют об особом отношении Лескова к музыкальному искусству. Прямое обращение писателя

<sup>21</sup> Там же. С. 37. В издательских примечаниях к тексту слово «вавилонны» определяется как «извилистые узоры, вычурны».

<sup>22</sup> Там же. С. 44.

<sup>23</sup> См. Сиверская Т. Музыкальные интонации в сказе Н. С. Лескова «Левша» и их воплощение в одноименной опере Р. К. Щедрина // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 3. С. 314–324.

к музыкальным жанрам, сюжетам, формам, звучанию музыкальных инструментов на страницах текстов отсылает читателей к их собственному слуховому опыту, благодаря чему расширяется объем считываемой из текста информации и выстраиваются дополнительные ассоциативные связи. Выбор писателем жанров, музыкальных терминов, инструментов, ситуаций ясно показывает, что Лесков прекрасно разбирался в музыке.

«Внешняя» и «внутренняя» музыкальность литературного языка Лескова, проявляющаяся в лексике и мелодике речи персонажей, их характерах и образах, в целом ряде разнообразных приёмов, составляет важную часть уникального стиля писателя и делает произведения автора интересными и привлекательными для актёрского, звукового и — особенно — музыкального воплощения.

**ЛИТЕРАТУРА**

- 1 Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 24. М.: Гослитиздат, 1953. 574 с.
- 2 Лесков А. Жизнь Николая Лескова. М.: Гослитиздат, 1954. 684 с.
- 3 Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. I. М.: Гослитиздат, 1956. 507 с.
- 4 Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. IV. М.: Гослитиздат, 1957. 556 с.
- 5 Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. VII. М.: Гослитиздат, 1957. 570 с.
- 6 Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. VIII. М.: Гослитиздат, 1958. 634 с.
- 7 Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. IX. М.: Гослитиздат, 1958. 652 с.
- 8 Лихачёв Д. Литература — реальность — литература: сборник статей. Л.: Сов. писатель, 1981. 271 с.
- 9 Поздина И. Повести Н. С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма, мифопоэтики и народной культуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. 22 с.
- 10 Сиверская Т. Лесков и музыка (о некоторых аспектах музыкальности литературного языка писателя) // Музыкаведение. 2020. № 2. С. 41—46.
- 11 Сиверская Т. Музыкальные интонации в сказе Н. С. Лескова «Левша» и их воплощение в одноименной опере Р. К. Щедрина // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 3. С. 314—324.



## REFERENCES

- 1 *Gor'kiy* [Gorky] *M.* *Sobranie sochineniy* [Complete Works] in 30 volumes. Vol. 24. Moscow: Goslitizdat, 1953.
- 2 *Leskov A.* *Zhizn' Nikolaya Leskova.* Moscow: Goslitizdat, 1954.
- 3 *Leskov N.* *Sobranie sochineniy* [Complete Works] in 11 volumes. Vol. I. Moscow: Goslitizdat, 1956.
- 4 *Leskov N.* *Sobranie sochineniy* [Complete Works] in 11 volumes. Vol. IV. Moscow: Goslitizdat, 1957.
- 5 *Leskov N.* *Sobranie sochineniy* [Complete Works] in 11 volumes. Vol. VII. Moscow: Goslitizdat, 1957.
- 6 *Leskov N.* *Sobranie sochineniy* [Complete Works] in 11 volumes. Vol. VIII. Moscow: Goslitizdat, 1958.
- 7 *Leskov N.* *Sobranie sochineniy* [Complete Works] in 11 volumes. Vol. IX. Moscow: Goslitizdat, 1958.
- 8 *Likhachev D.* *Literatura — real'nost' — literatura* [Literature — Reality — Literature], collection of articles. Leningrad: Sovetskiy Pisatel', 1981.
- 9 *Pozdina I.* *Povesti N. S. Leskova 1860-kh godov v aspekte zhanrovogo sinkretizma, mifopoētiki i narodnoy kul'turi* [Nikolay Leskov's prose of the 1860s from the viewpoint of genre syncretism, mytho-poetics, and folk culture]: summary of PhD dissertation in philology. Ekaterinburg, 2009.
- 10 *Siverskaya T.* *Leskov i muzika (o nekotorykh aspektakh muzikal'nosti literaturnogo yazika pisatelya)* [Leskov and music (on some aspects of the musicality of the writer's literary language)] // *Muzikovedenie* [Musicology]. 2020. No. 2. P. 41—46.
- 11 *Siverskaya T.* *Muzikal'nie intonatsii v skaze N. S. Leskova 'Levsha' i ikh voploshchenie v odnoimennoy opere R. K. Shchedrina* [Musical intonations in Nikolay Leskov's tale *Lefty* and their expression in Rodion Shchedrin's opera of the same name] // *Observatoriya Kul'turi*. 2021. Vol. 18. No. 3. P. 314—324.



**Ключевые слова**

Рихард Штраус, оперное творчество, «Погасшие огни», Вагнер, пародия, сказочная опера, одноактная опера.

*Власова Н. О.*

# Штраус contra Вагнер: об опере «Погасшие огни»

В статье на примере оперы «Погасшие огни» (1901) рассматривается раннее творчество Штрауса для музыкального театра (до «Саломеи»). В этот период главной задачей для композитора было постепенное освобождение от всеобъемлющего влияния Вагнера. В «Погасших огнях» он решает эту задачу в жанре комической оперы, насыщенной ироничными аллюзиями и отсылками к вагнеровским топосам. Вагнеровская стилистика становится здесь важным средством характеристики главного героя. Опера «Погасшие огни» интерпретируется в статье как первая зрелая партитура Штрауса для музыкального театра, в которой нашло выражение его комедийное дарование, композиционные предпочтения (одноактная опера), свободное распоряжение различным стилистическим материалом, жанровые пристрастия (вальс), выстроенная тональная драматургия.

**Key Words**

Richard Strauss, operatic legacy, *Feuersnot*, Wagner, parody, Märchenoper, one-act opera.

*Natal'ya Vlasova*

**Strauss Contra Wagner: on the Opera *Feuersnot***

The article examines Strauss's early work for music theatre on the example of his opera *Feuersnot* (*Need for Fire*, 1901). During the years preceding the opera *Salome*, the composer's main task was to gradually free himself from the all-encompassing influence of Wagner. In *Feuersnot*, he succeeded in resolving this problem in the genre of comic opera, saturated with ironic allusions and references to Wagnerian topoi. The Wagnerian stylistics becomes here an important means of characterizing the protagonist. *Feuersnot* is interpreted as Strauss's first mature score for music theatre. It demonstrates his talent for comedy, his formal preferences (one-act opera), his free use of miscellaneous stylistic materials, his special predilection for the genre of waltz, and his elaborated tonal dramaturgy.

Вагнер — такая невероятная вершина, превзойти которую невозможно. Но я <...> вышел из положения таким образом, что обошел ее<sup>1</sup>.

Один из крупнейших оперных композиторов XX века Рихард Штраус долгое время не отваживался подступиться к опере. Слишком громадным, подавляющим было наследие Вагнера, которое, по словам Карла Дальхауса, как раз на рубеже XIX—XX столетий «отбрасывало самую длинную тень»<sup>2</sup>. Как сочинять оперы после Вагнера? Этот вопрос в той или иной форме стоял перед всеми композиторами — его младшими современниками, и особенно остро — перед его соотечественниками. Самоопределение по отношению к Вагнеру было коренной проблемой, которую должен был решить каждый немецкий композитор прежде чем взяться за этот жанр. Штраус решил ее для себя в первых двух операх — «Гунтраме» (1887—1893) и «Погасших огнях» (1900—1901). По разным причинам они не получили широкой известности, однако важны не только как два шага на пути к бесспорному шедевру — «Саломее» (1902—1905). Первая пара опер Штрауса сразу наметила широкий диапазон его интересов в музыкальном театре, простирающийся от масштабных драм до разнообразных комедий, которые со временем стали у него преобладать. Кроме того, «Погасшие огни» — первая зрелая оперная партитура Штрауса,

<sup>1</sup> Слова Штрауса, приведенные в воспоминаниях С. Цвейга «Вчерашний мир. Воспоминания европейца»: *Zweig S. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*  
URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/zweig/weltgest/chap016.html>  
(дата обращения: 31.03.2023).

<sup>2</sup> *Дальхаус К. «Торжественное сценическое представление» Рихарда Вагнера. Революционное празднество и художественная религия // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 224.*

где, уже на безопасном отдалении от Вагнера, рельефно проявились многие черты его индивидуальности как театрального композитора.

К своему оперному дебюту — «Гунтраму» — Штраус подошел, имея за плечами весьма солидный композиторский и, шире, музыкантский опыт. Помимо юношеских симфоний, камерно-инструментальных сочинений и множества песен, он был уже автором симфонической фантазии «Из Италии» (1886), трех симфонических поэм («Макбет», 1886—1891, «Дон Жуан», 1887—1889, «Смерть и просветление», 1888—1889 — первого «цикла», как их обычно называют в литературе о Штраусе) и заслужил репутацию самого передового и многообещающего из молодых композиторов Германии<sup>3</sup>. Кроме того, дирижерская работа Штрауса в театрах Майнингена, Мюнхена и Веймара (1885—1894) способствовала практическому освоению значительного репертуара, в том числе опер Моцарта и Вагнера (в частности, в Веймаре он исполнил «Лоэнгрин», «Тангейзера» и «Тристана и Изольду» в полных авторских версиях, без купюр).

Не вызывает сомнения, что, сочиняя «Гунтрама» — трехактную музыкальную драму в средневековом немецком антураже на собственное либретто, — Штраус находился под сильным воздействием Вагнера, что сказалось как в сюжетном материале и отдельных деталях литературного текста, так и в композиционных решениях. Вместе с тем в поведении заглавного героя отчетливо проявляются новые, бунтарские черты, прямо противоречащие вагнеровской этике: Гунтрам покидает религиозное братство, к которому принадлежал, и провозглашает себя своим единственным судьей. Такой характер возник в результате постепенной интеллектуальной эволюции Штрауса, трансформации его мировоззрения в процессе длительной работы над либретто: его симпатии постепенно смещаются от Шопенгауэра в сторону Ницше и еще более радикального представителя анархического индивидуализма — немецкого философа Макса Штирнера (1806—1856).

<sup>3</sup> Композиторская карьера Штрауса складывалась на редкость благоприятно и стремительно. В 1881 году, когда автору было всего 16 лет, в Мюнхене придворный капельмейстер Герман Леви исполнил его Симфонию d-moll. Почти сразу же известность начинающего композитора вышла за границы его родного города: уже в 1882-м в Дрездене состоялась премьера его Серенады для духовых соч. 7, в Вене — Скрипичного концерта (в версии для скрипки и фортепиано), а в 1884-м его Симфония f-moll впервые прозвучала в концерте Филармонического общества Нью-Йорка под управлением Теодора Томаса.

«Гунтрам» стал важным этапом духовного и композиторского становления Штрауса, его попыткой оторваться от Вагнера и встать на собственный путь. Хотя эта попытка осуществилась прежде всего в концептуальном, а не в композиционном плане, она продвинула Штрауса далеко вперед. Сочиняя «Гунтрама», он сформировал собственную независимую, критическую позицию по отношению к Вагнеру и осознал, что из наследия и учения байройтского мастера ему близко и может принести плоды, а что его дарованию и устремлениям не отвечает. Только это могло избавить его от опасности эпигонства и, в конечном счете, сделать достойным преемником Вагнера в оперном жанре.

Холодный прием «Гунтрама» на премьере, по словам Штрауса, на шесть лет отбил у него охоту писать для музыкального театра<sup>4</sup>. Это было не совсем так. Хотя Штраус и вернулся к симфоническим поэмам, сочинив в 1894—1898 годах второй их «цикл» (от «Тили Уленшпигеля» до «Жизни героя»), оперных замыслов параллельно с «Гунтрамом» и впоследствии у него было немало. О новом сочинении для музыкального театра он думал постоянно. Закончив свое первое либретто, Штраус размышлял о еще двух операх на том же средневековом материале. Они остались на стадии набросков сценария: «Возвышенные страдания королей» (*Das erhabene Leid der Könige*) и «Заседание рейхстага в Майнце» (*Reichstag zu Mainz*) (обе 1892—1893)<sup>5</sup>. В марте 1892 года, под впечатлением от знакомства с главным трудом Штирнера «Единственный и его собственность», он набрасывает план трехактной оперы «Дон Жуан», в котором называет героя «представителем абсолютного эгоизма»<sup>6</sup>.

Дальше он продвинулся с еще одним проектом — комической оперой «Тиль Уленшпигель у жителей Шильды» (*Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern*), объединяющей исконно немецкий

<sup>4</sup> *Strauss R. Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 136.*

<sup>5</sup> В дальнейшем героические сюжеты из средневековой германской истории, продолжающие линию «Гунтрама», послужили Штраусу основой для двух ура-патриотических, батально-гимнических партитур: баллады для солистов, хора и оркестра «Тайефер» соч. 52 (1902) о доблестном певце-воителе и «Песни барда» соч. 55 (1906) для трех мужских хоров и оркестра.

<sup>6</sup> Цит. по: *Schuh W. Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864—1898. Zürich: Atlantis-Musikverlag, 1976. S. 262.* Одноименная симфоническая поэма к тому времени уже была написана: ее премьера состоялась 11 ноября 1889 года.

литературный материал из двух разных источников<sup>7</sup>. О нем Штраус сообщил в письме к отцу осенью 1893 года, едва закончив партитуру «Гунтрама», и даже начал писать либретто. В продолжение «Гунтрама» герой этой оперы тоже заключал в себе нечто воинственно-индивидуалистическое — насмешник-одиночка, потешающийся над толпой. Эту работу остановили затруднения с либретто и, в частности, с характером главного героя. «Народная книга дала мне только плута, который в качестве драматической фигуры слишком мелок, — углубление же этой фигуры в сторону презрения к людям несет большие сложности», — писал Штраус<sup>8</sup>. В итоге замысел оперы в том, что касалось Тиля Уленшпигеля, реализовался в хорошо освоенном жанре симфонической поэмы (ее триумфальная премьера состоялась 5 ноября 1895 года). А противостояние своевольного героя-социопата и замкнутого в себе бюргерского мирка легло в основу следующей оперы композитора — «Погасшие огни».

Как и в случае с «Гунтрамом», материал для оперы Штраус нашел самостоятельно. Это было фламандское предание «Погасшие огни Ауденарде» из «Нидерландских сказаний» Иоганна Вильгельма Вольфа (1843). Однако в данном случае композитор решил не писать либретто самостоятельно, а обратиться к профессиональному литератору. Его первым либреттистом стал Эрнст фон Вольцоген (1855—1934), писатель и драматург, основатель знаменитого берлинского литературного кабаре «Überbrett!» (1901), которому «в первом ряду тогдашнего литературного авангарда принадлежало место воинственного, но остроумного критика общества и морали»<sup>9</sup>. Жизненные пути Вольцогена и Штрауса пересеклись в середине 1890-х в Мюнхене, а потом, с конца 1890-х, — в Берлине. Их сближению способствовало сначала негативное отношение к тому, что происходило в Байройте после смерти Вагнера, — неприятие байройтского

- <sup>7</sup> Выдуманный городок Шильда — место действия множества сатирических рассказов (шванков) из немецких народных книг начиная с конца XVI века. Собрание историй о Шильде и ее обывателях, наряду с книгой о Тиле Уленшпигеле, — один из самых знаменитых образцов плутовского романа в германской литературной традиции.
- <sup>8</sup> Письмо к неизвестному корреспонденту от 1 февраля 1894 года. Цит. по: *Schuh W.* Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. S. 332. В 1896 году над либретто этой оперы для Штрауса продолжил работу Фердинанд фон Шпорк. Либретто было написано, однако до сочинения оперы дело так и не дошло.
- <sup>9</sup> *Kohler S.* Der Vater des "Überbrett!". Ernst von Wolzogen im Briefwechsel mit Richard Strauss // *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper.* München: [s.n.], 1980. S. 100.



«придворно-византийского» (по характеристике Вольцогена)<sup>10</sup> стиля ведения дел, а потом и недовольство Мюнхеном, где оба чувствовали себя недооцененными<sup>11</sup>. Встретившись в начале 1899 года, они обсудили, чем стоило бы Мюнхену отплатить. В результате, как вспоминал Штраус, созрело решение «написать небольшое интермеццо *против* театра, с личными мотивами и маленькой мстью любезному родному городу, где тридцатью годами ранее у великого Рихарда I, а теперь и у маленького Рихарда III (“второго” не существует, как сказал однажды Бюлов) был такой безрадостный опыт»<sup>12</sup>.

Уже в марте 1899 года Вольцоген в общих чертах обрисовывает Штраусу сценарий. Его главную идею он формулирует так: «Когда любовь соединяется с волшебством гения, тогда свет зажжется для самого последнего филистера!» В том же письме он приводит образчик стихов для либретто, в «грубовато-веселом, несколько архаизированном стиле с намеками на диалектизмы»<sup>13</sup>. Однако в итоге текст был готов лишь к концу лета 1900 года.

<sup>10</sup> Ibid. S. 102.

<sup>11</sup> С родным городом у Штрауса складывались сложные отношения. Дважды, в 1886–1889 и в 1894–1898 годах, он служил дирижером в Придворной опере, и оба раза у него были основания для недовольства. Начав дирижерскую карьеру под началом Ганса фон Бюлова в Майнингене, в мюнхенскую Придворную оперу Штраус поступил в 1886 году третьим капельмейстером и должен был довольствоваться не слишком привлекательным репертуаром. Когда же он с большим энтузиазмом подготовил первое исполнение ранней оперы Вагнера «Феи», его отстранили перед генеральной репетицией, поскольку, по мнению интенданта, такая важная премьера не могла состояться под руководством третьего капельмейстера. Штраус был этим глубоко оскорблен. Во второй свой приход в Мюнхен Штраус фактически исполнял обязанности генералмузикдиректора Германа Леви, который много болел. Однако когда в 1896 году Леви ушел в отставку, его пост Штраусу так и не предложили. Кроме того, после двух лет работы он был отстранен от руководства концертами мюнхенской Музыкальной академии (оркестра, состоявшего из музыкантов Придворной оперы) — по причине слишком смелых программ. Неприятные воспоминания были связаны у Штрауса и с мюнхенской премьерой «Гунтрама», неудачу которого он воспринял особенно остро.

<sup>12</sup> Strauss R. Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern. S. 137. Весной 1899 года Штраус самостоятельно работал и над другим либретто — одноактной комической оперы из жизни испанских бандитов по новелле Сервантеса «Ринконете и Кортадильо». По окончании «Погасших огней» работу над этим либретто по просьбе Штрауса продолжил Вольцоген. Летом 1903 года он прислал Штраусу оперный текст под непроизносимым названием «Коаббрадизозимпур, или Плохие парни из Севильи» (первая часть этого названия — воровской пароль). Однако к тому времени Штраус уже был поглощен замыслом «Саломеи», и новое сотрудничество с Вольцогеном так и не состоялось.

<sup>13</sup> Цит. no: Kohler S. Der Vater des “Überbrettl”. S. 104, 106.

Либретто на фантазийном баварском наречии получилось настолько специфическим по языку, что даже издатель Штрауса Адольф Фюрстнер при публикации жаловался на множество неясных для него выражений, которые он хотел бы перевести на общепонятный немецкий<sup>14</sup>. Бойкие вирши Вольцогена вызвали возмущение как ревнителей морали, так и ревнителей искусства: их критиковали за языковые изъяды, скабрёзность, а также за полемический задор и слишком личное содержание, которое в них вложено и непонятно для непосвященных (последний упрек, впрочем, в равной мере относится и к Штраусу как соавтору идеи). «Сведение счетов в форме оперы. <...> Штраус как художник едва ли когда-либо прежде и впоследствии так ошибался при выборе оперного текста», — такой суровый приговор вынес музыкальный критик, автор монографии о Штраусе Рихард Шпехт<sup>15</sup>. Либретто имеет настолько выраженный локальный колорит, а из-за различных аллюзий в такой мере адресовано именно немецкому слушателю<sup>16</sup>, что на другие языки если и переводимо, то с большими потерями. Характерно, что даже названию оперы трудно подобрать иноязычный аналог, и при этом обычно передается смысл не самого слова-неологизма, а всего произведения (отсюда такие разночтения: «Потухший огонь», «Погасшие огни», «Нужда в огне» и др.). Точно так же можно предложить лишь приблизительный эквивалент жанровому обозначению этого опуса: «Singgedicht» — «поющиеся стихи», «поэма для пения». Все эти обстоятельства затрудняют распространение оперы Штрауса — Вольцогена за пределами немецкоязычных стран<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Об этом Вольцоген с возмущением сообщал Штраусу в письме от 19 июня 1901 года, см.: *Kohler S. Der Vater des "Überbrett!"*. S. 110. В издании клавира оперы (Berlin: Adolf Fürstner, 1901) в изобилии встречаются сноски, поясняющие отдельные слова текста.

<sup>15</sup> *Specht R. Richard Strauss und sein Werk: in 2 Bdn. Bd. 2: Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. Leipzig u.a.: E. P. Tal & Co Verlag, 1921. S. 77, 85.*

<sup>16</sup> Исследователи находят в тексте множество заимствований из «Кольца нибелунга», «Нюрнбергских мастерзингеров», а также из других источников — например, песни Гретхен за прялкой Гёте. Вольцоген также умудрился вставить в монолог-отповедь Кунрада имена Вагнера и Штрауса, а заодно и свое:

Sein Wagen kam allzu gewagt Euch vor  
Da treibt ihr den *Wagner* aus dem Thor.  
Den bösen Feind, den treibt ihr nit aus,  
der stellt sich euch immer auf's Neue zum *Strauss*.  
*Wohl zogen mannige wackere Leut' <...>*

<sup>17</sup> Тем не менее, хотя и с большой задержкой, в 1910 году состоялась премьера оперы в Лондоне на английском языке, в 1911-м в Брюсселе на французском, в 1912-м в Милане на итальянском.

Получив от Вольцогена либретто, Штраус в сентябре 1900 года принялся за работу. Завершив сочинение музыки уже 30 декабря, композитор сразу же приступил к инструментовке и закончил партитуру 22 мая 1901 года, приписав после финальной тактовой черты: «В день рождения и к вящей славе “Всемогущего”», как он иронически назвал Вагнера. Сделать такой подарок ко дню рождения Вагнера было символическим жестом — это был подарок прежде всего себе.

О премьере «Погасших огней» Штраус вел переговоры с Густавом Малером, директором венской Придворной оперы. Однако, как и позже в случае «Саломеи», возникли проблемы с цензурой: она не пропустила не только отдельные места текста, но и всю последнюю сцену целиком. В итоге премьера состоялась в Дрездене 21 ноября 1901 года под управлением Эрнста фон Шуха, одного из самых преданных Штраусу дирижеров на протяжении многих лет<sup>18</sup>. Начиная с этого исполнения Дрезден стал настоящей оперной «столицей» Штрауса, его Байройтом: оно открыло целый ряд из девяти его блестящих оперных премьер в этом городе. Интерес к «Погасшим огням» был большой, оперу приняли с энтузиазмом, исполнение было на высоте, но устойчивого успеха не случилось: прошло всего семь спектаклей (в течение следующего года — еще четыре). Исполнение в Вене под управлением Малера состоялось через два месяца, 29 января 1902 года, и сопровождалось язвительными откликами в прессе; опера выдержала всего три представления и сошла со сцены из-за холодного приема со стороны публики.

Постановке в берлинской Придворной опере (28 октября 1902 года), где Штраус служил первым капельмейстером, сопутствовал громкий скандал: согласно желанию императрицы после семи представлений опера была снята с репертуара по моральным соображениям, после чего подал в отставку генерал-интендант королевских театров граф Болко фон Хохберг, а сам Штраус едва не ушел со своего поста. Впрочем, уже к концу года опера все-таки вернулась в берлинскую афишу, хотя и с некоторыми изменениями в либретто. Этот скандал подтвердил правоту Штрауса, не желавшего, несмотря на служебное положение, отдавать эту и следующие премьеры своих опер Берлину, где он оставался до 1918 года (с 1908 — в качестве генералмузикдиректора). О причинах он писал родителям: «Аку-

<sup>18</sup> Напуганная цензурным запретом в Вене, дирекция дрезденского театра выпустила отдельное издание либретто оперы с изменениями относительно клавира и партитуры: по просьбе Штрауса Вольцоген сочинил в двух местах более «приличные» стихи (см. письмо Штрауса к Вольцогену от 13 сентября 1901 года // Kohler S. Der Vater des “Überbrett!”. S. 114–115).

стика и публика [берлинского] оперного театра плохи, последняя немзыкальна и так же враждебно настроена по отношению к новой музыке, как кайзер и его интендант. Зачем же ставить в такие условия сочинение, чьей единственной опорой является его автор в качестве капельмейстера в том же учреждении? <...> В Вене и Дрездене Шух и Малер разобьются в лепешку, и это более действенно, чем если это вынужден сделать сам композитор-капельмейстер»<sup>19</sup>.

До премьеры в Мюнхене дело дошло лишь спустя четыре года (23 декабря 1905 года), зато в этом городе опера за всю свою историю исполнялась больше всего. В 1928 году в качестве жеста примирения Штраус, к тому времени уже почетный гражданин Мюнхена, подарил городу ее партитуру.

*Краткое содержание оперы.* Действие происходит в Мюнхене, в сказочные времена. В преддверии праздника летнего солнцестояния горожане высыпали на улицу. Собирая дрова для праздничного костра, дети стучатся в двери одного из домов. На шум из дома выходит Кунрад, молодой человек благородного вида, который живет затворником. Горожане рассматривают странного соседа. Оказывается, Кунрад, книжник и ученик волшебника, даже не знает, что сегодня День святого Иоанна. Но он хочет, оставив фолианты, покинуть свое пристанище и выйти к людям, вернуться в реальную жизнь. Увидев дочь Бургомистра Димут, он долго не может оторвать от нее глаз, потом подбегает к ней и с вопросом: «Прыгнешь ли ты со мной сегодня через костер?» – прилюдно целует ее.

Димут оскорблена и обещает проучить наглеца. Все отправляются на праздник за городские ворота, а расстроенная Димут запирается дома.

Кунрад направляется к дому Димут. Та стоит наверху у окна и, сокрушаясь по поводу своего унижения, поет о самой короткой в году летней ночи. Кунрад пытается добиться ее расположения, и постепенно его страсть, кажется, смягчает сердце девушки.

Кунрад просит Димут пустить его в дом. Но та указывает ему на большую подъемную корзину, стоящую на улице. Раз он волшебник, то должен прилететь к ней по воздуху. Кунрад залезает в корзину, и Димут начинает его поднимать. Он мечтает забыть всё чародейство в объятиях девушки. Внезапно корзина зависает между этажами. Кунрад понимает, что его заманили в ловушку.

<sup>19</sup> Письмо к родителям от 6 мая 1901 года // Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882–1906 / hg. von W. Schuh. Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1954. S. 244.

Подруги Димут приводят горожан. Все потешаются над Кунрадом. Тот призывает на помощь своего учителя и подвластных духов и, в наказание за поругание любви, гасит в городе все огни.

Горожане в ужасе и смятении. Между тем Кунрад выбрался из корзины на крышу и обращается ко всем с гневной речью. Дом, где он жил, прежде принадлежал майстеру Райхарту, великому волшебнику, который хотел вдохнуть в город новую жизнь, но был изгнан неблагодарными обывателями. Тогда майстер Райхарт послал своего ученика Кунрада, чтобы тот продолжил его дело. Но горожане и его высмеяли и теперь должны быть наказаны. «Всё тепло исходит от женщины, весь свет — от любви, и свет для вас зажжется только от жара девичьего тела!» — заключает Кунрад. Димут, ни слова не говоря, берет Кунрада за руку и уводит в комнату.

Теперь дело предстает горожанам в другом свете: Кунрад — благородный герой, а неразумная Димут не поняла своего счастья, и из-за ее упрямства теперь все страдают. Она должна вернуть всем свет ценой своей девственности!

За окном Димут появляется слабое мерцание, и постепенно в городе загораются все огни. Из комнаты доносятся признания в любви Кунрада и Димут. На улице все ликует.

Опера Штрауса стала своеобразным вкладом в немецкую традицию сказочной оперы (*Märchenoper*), получившую широкое развитие в 1890-е годы. Сказочные сюжеты на немецком материале одновременно удовлетворяли патриотическим запросам, усилившимся после образования в 1871 году Германской империи, и служили достойной альтернативой вагнеровским мифологическим драмам. В интеллектуальных кругах сформировалось «убеждение, что развитие музыкального языка Вагнера в соединении с практически новым тогда материалом сказки, равно как привлечение всем известных народных песен <...> станет примером для подлинно народной оперы будущего»<sup>20</sup>. В этом жанре работали многие композиторы — современники Штрауса. Наибольшее признание получили оперы Энгельберта Хумпердинка — «Гензель и Гретель», премьерой которой в Веймаре 23 декабря 1893 года дирижировал Штраус, и «Королевские дети» (1897). Среди других примеров можно назвать оперу

<sup>20</sup> *Lederer J.-H. Wagner contra Verismo: Ein Beitrag zum Problem des Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhunderts // Richard Wagner 1883—1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert / red. U. Müller. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 129). S. 103.*

«Лобетанц» друга юности Штрауса Людвига Тюе и оперы Зигфрида Вагнера, много и небезуспешно сочинявшего в жанре Märchenoper. Во всем этом богатом контексте опера Штрауса стоит особняком, выделяясь пародийным, сатирическим содержанием: «Погасшие огни» — сказочная опера, но сочиненная на злобу дня и с откровенными личными подтекстами.

На фоне послевагнеровской сказочной оперы — как правило, полномасштабной — ее выделяет и лаконизм. «Погасшие огни» открывают триаду одноактных опер Штрауса, в которую вошли также «Саломея» и «Электра». Однако если в двух последних случаях такая форма переосмысливается в духе самых насущных художественных устремлений времени и трактуется новаторски, то «Погасшие огни» скорее продолжают давнюю традицию одноактных зингшпилей, интермедий, дивертисментов и тому подобных малых форм, по преимуществу комического, «легкого» содержания. Среди непосредственных предшественников этой оперы, возможно, сыгравших известную роль в формировании ее замысла, можно назвать две комические сказочные одноактные оперы старшего друга и наставника Штрауса, композитора Александра Риттера (1833—1896) — «Ленивый Ганс» и «Чья корона?», которые Штраус исполнял в Веймаре в 1890—1892 годах.

С другой стороны, к одноактным операм композитора вел его собственный путь в качестве автора симфонических поэм, которые, как принято считать, послужили предварительным этапом для оперы. Такой взгляд опирается на высказывание самого композитора: «Мои симфонические поэмы были лишь подготовкой к “Саломее”»<sup>21</sup>. И хотя это верно лишь отчасти, ибо некоторое время оба жанра продолжали существовать в его творчестве параллельно, в крупном плане такое утверждение соответствует хронологии. Немаловажную роль в том, что композитор наконец решился подступить к опере, сыграл успех его симфонических поэм, в особенности — «Смерти и просветления», а также его собственная убежденность в том, что это «лучшее и самое зрелое»<sup>22</sup> из доселе написанного им. Уже тогда он говорил о своем намерении «совершенно отойти от абсолютной музыки» и «искать спасения»<sup>23</sup> в драме.

<sup>21</sup> Письмо Рихарда Штрауса к Вилли Шу от 8 октября 1943 года // Richard Strauss: Briefwechsel mit Willi Schuh / hg. von Willi Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1969. S. 49.

<sup>22</sup> Из письма Штрауса его мюнхенскому издателю Ойгену Шпицвергу (Spitzweg) от 19 ноября 1890 года. Цит. по: Werbeck W. Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider, 1996. S. 69.

<sup>23</sup> Из письма Штрауса Ойгену Шпицвергу от 19 ноября 1890 года. Цит. по: Werbeck W. Die Tondichtungen von Richard Strauss. S. 67.

По оценке автора монографии об операх Штрауса Анны Амалии Аберт, выразившей распространенное мнение, в операх композитора «на место программной музыки без текста пришла программная музыка с текстом»<sup>24</sup>. Желание Штрауса с самого начала иметь программы для своих симфонических сочинений — наподобие либретто для оперы, — хотя в полной мере и не осуществилось вплоть до «Домашней симфонии», несомненно, свидетельствует о близости его подхода к обоим жанрам. Миграция сюжетов из симфонических поэм в оперу и обратно также показывает, что у Штрауса оба жанра пребывали в живом взаимодействии. Наконец, сам его метод сочинения в симфонической поэме и опере в принципе един: то, что было найдено и отточено в инструментальных опусах, успешно использовалось в музыкально-драматических сочинениях, и наоборот (в частности, это проявляется в применении лейтмотивной техники как в чисто инструментальных, так и в оперных партитурах; подробнее об этом будет сказано ниже). По понятным причинам между одночастной симфонической поэмой и одноактной оперой существует особенно близкое сходство, и их сосуществование как раз на переходном этапе от одного жанра к другому представляется вполне объяснимым. «Погасшие огни» стали первым опытом такого непосредственного взаимовлияния.

Эта опера примечательна для Штрауса еще в одном отношении. После масштабной, нагруженной философским содержанием драмы «Гунтрам» он написал нечто диаметрально противоположное: компактную, задиристую и весьма фривольную комедию. Подобное чередование крайностей впоследствии будет для него очень типично и, по наблюдению А. А. Аберт, задает определенный ритм всему последующему оперному творчеству композитора<sup>25</sup>. Кроме того, здесь — впервые в оперном жанре — раскрывается важная сторона личности Штрауса, к тому времени уже блестяще проявившаяся в симфоническом творчестве: его иронический темперамент, пристрастие к пародии, насмешке, острой характеристичности. Много позже, в 1916 году, он напишет своему либреттисту Гуго фон Гофмансталу, что чувствует в себе «необоримый талант» к оперетте и призвание «стать Оффенбахом XX века». «В конце концов, — категорично добавляет он, — сейчас я единственный композитор, у кого действительно есть чувство юмора, остроумие и пародийное дарование»<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Abert A. A. Richard Strauss. Die Opern. Velber: Friedrich Verlag, 1972. S. 12.

<sup>25</sup> Ibid. S. 9.

<sup>26</sup> Письмо Штрауса к Гофмансталу от 5 июня 1916 года // Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1978. S. 344.

В «Погасших огнях» это дарование проявилось сразу и исключительно рельефно. Это опера-пародия, опера-персифляж, театральный пандан к симфоническим поэмам «Тиль Уленшпигель» и «Дон Кихот». Объектом пародии здесь становится прежде всего вагнеровский музыкальный театр. Парадокс второй оперы Штрауса заключается в том, что композитор создавал ее «в отместку» Мюнхену за себя и за Вагнера и, ставя себя в один ряд вслед за ним, должен был бы прославлять его дело — а на самом деле, иронизируя над «Всемогущим», по существу дистанцируется от него.

Аллюзии на Вагнера буквально рассыпаны по всей опере. В этом отношении «Погасшие огни» напоминают «Гунтрама». Но то, что в первой опере делалось совершенно всерьез, здесь приобретает игровую двусмысленность. Отсылки, намеки, цитаты — все словно преломляется в кривом зеркале и оглашается смехом Заратустры: «И я велел им опрокинуть старые кафедры и все, на чем только восседало это старое самомнение; я велел им смеяться над их великими учителями добродетели, над их святыми и поэтами, над их избавителями мира».

В том, что касается сюжета, «Погасшие огни» по-своему столь же показательны для эпохи *fin de siècle*, как и «Гунтрам». Повышенный интерес к плотскому началу, ко всему, что связано с взаимоотношением полов, которое осознается как конфликтная, взрывоопасная сфера, присущ ей в той же мере, что и увлечение ницшеанской «философией жизни». Вместе с тем ликующее утверждение телесного в качестве экзистенциальной первоосновы и порождающей жизненной силы кардинально отличает «Погасшие огни» от «Гунтрама», где герой добровольно сделал выбор в пользу аскезы. Акцент на физическом и даже физиологическом служит предвестником «Саломеи», в которой непостижимое и неодолимое плотское влечение заглавной героини становится альфой и омегой ее поступков и приводит к трагической развязке. «То, что скрывалось под покровом комедии в “Feuersnot”, было открыто явлено в “Саломее”», — так определил связь, возникающую на этой основе между обеими операми, Брайан Гиллиам<sup>27</sup>. В данном случае, вразрез с обычным ходом истории, то, что сначала было показано в виде фарса, потом предстало в виде трагедии.

В опере Штрауса — Вольцогена силе чувственности принадлежит ключевая роль: центральное событие — возвращение огня — происходит в момент соития Кунрада и Димут. «Вся творческая сила происходит от чувственности. Творческий дух обладает волшебной силой творить из ничего нечто живое. И если это волшебство осуществляется

27 Gilliam B. Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 40.



только посредством чувственного огня, то я имею полное право сорвать этот огонь там, где его найду, — разъясняя замысел оперы Вольцоген в своих воспоминаниях. — <...> Каждый настоящий художник — это Прометей, который создает людей по образу и подобию Божьему. Но ему не надо красть для своих созданий далекий небесный огонь, он может взять огонь с земли»<sup>28</sup>. Мистерию божественного озарения, понятую таким образом, Штраус воплощает в виде обширной симфонической интерлюдии, сопровождающей невидимую сцену в комнате Димут, — одного из ключевых для него эпизодов оперы<sup>29</sup>:

[https://www.youtube.com/watch?v=HVxp\\_mOw6CY1](https://www.youtube.com/watch?v=HVxp_mOw6CY1)

Трудно представить себе более антиметафизическую трактовку и самого творческого акта, и рождения света, который он несет людям. Ключевая коллизия вагнеровских опер — спасение через сострадание превращается здесь в спасение через дефлорацию.

Амбивалентное отношение к Вагнеру, в диапазоне «от культа до сатиры»<sup>30</sup>, проявляется на разных смысловых и структурных уровнях произведения. На первый взгляд, после «Гунтрама» вторая опера Штрауса по внешним признакам кажется весьма далекой от Вагнера: одноактность, отсутствие развернутого оркестрового вступления (в «Гунтраме» они были ко всем трем действиям), широкое присутствие относительно законченных музыкальных форм и метрически регулярного жанрового тематизма в противовес возвышенной «музыкальной прозе» вагнерианской декламации. С другой стороны, сам сценарий, характер и диспозиция героев, обилие и разнообразие массовых сцен, даже время действия — день святого Иоанна (праздник

<sup>28</sup> *Wolzogen E. von. Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen.* Braunschweig; Hamburg: Georg Westermann, 1922. S. 146–147.

<sup>29</sup> Высказывание композитора на эту тему приводится в воспоминаниях режиссера постановки «Погасших огней» в Штутгарте (1912) Эмиля Герхойзера (см.: *Birkin K. Die Regenbogenbrücke hinüber. "Feuersnot" 1912 in Stuttgart // Richard Strauss-Blätter. Neue Folge. H. 49. Juni 2003. P. 84*). Согласно другому признанию Штрауса, не менее важен для него был и обличительный монолог Кунрада: «Речь Кунрада для меня — главное, все остальное — дополнение» (*Strauss R. Betrachtungen zu Joseph Gregors "Weltgeschichte des Theaters" // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 107*).

<sup>30</sup> *Mende W. Strauss' "Feuersnot" — eine Wagnerdämmerung? // Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk / hg. von M. Heinemann, M. Herrmann und S. Weiss. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. S. 120.*

летнего солнцестояния), несомненно, отсылают к единственной комедийной опере зрелого Вагнера — «Нюрнбергским мастерзингерам»<sup>31</sup>.

Как уже говорилось, в тексте пародируется аллитерационный стих вагнеровских либретто и даже их конкретные места. Например, дуэт Кунрада и Димут (до подъема в корзине), с перебивающими вопросами: «Ты моя? — Я твоя? Ты мой? — Я твой?» недвусмысленно намекает на момент встречи героев во втором акте «Тристана и Изольды»: «Ты мой? — Снова моя ты? — <...> Я ли это? Ты ли это?» и т.д. При этом сцена в «Погасших огнях», несомненно, рассматривается авторами как травестия вагнеровской, о чем говорит ремарка в партитуре «с сильно преувеличенным пафосом». Сквозная сюжетная и музыкальная тема огня и праздничного костра (Subendfeuer, его лейтмотив открывает собой всё сочинение и неоднократно проводится в дальнейшем) также имеет явный первоисточник у Вагнера — «Заклинание огня» из «Валькирии»: ведь и Кунрад в опере *заклинает* огонь.

Вагнер присутствует в партитуре даже на уровне цитат. Две из них включены в обличительный монолог Кунрада при упоминании о его учителе мастере Райхарте: лейтмотив Валгаллы на словах «повелитель духов» («Herrscher der Geister», 2 т. до ц. 181, в подчеркнута вагнеровском звучании: у торжественного хора медных духовых)<sup>32</sup> и лейтмотив Летучего Голландца при рассказе о том, как мастера Райхарта изгнали из Мюнхена («Sein Wagen kam allzu gewagt Euch vor», т. 3 после ц. 185). Далее, при упоминании своего имени, Штраус вводит еще одну подходящую к случаю цитату — лейтмотив борьбы из «Гунтрама» (ц. 186). Кроме того, в начале оперы, в рассказе бочара Тульбека о великане Онуфрии (ц. 25) цитата из мюнхенской народной песни «Mir san net von Pasing» причудливо объединя-

<sup>31</sup> Отметим также, что название «Feuersnot» рифмуется по строению и звучанию с названием комической оперы 22-летнего Вагнера «Liebesverbot» («Запрет любви»), написанной по комедии Шекспира «Мера за меру». Их сближает также фривольная фабула, где героиня может достичь желаемого, только отдавшись настоячивому воздыхателю. На этом сходства заканчиваются: в остальном «Погасшие огни» не имеют ничего общего с сильно итальянизированной ранней вагнеровской партитурой, долгое время пребывавшей в полном забвении. Однако не исключено, что, придумывая название для своей оперы, Вольфганг и Штраус не преминули намекнуть на вагнеровское творчество даже в нем.

<sup>32</sup> Как отмечает Вольфганг Менде, выбор для представления мастера Райхарта лейтмотива Валгаллы, который лишь поначалу кажется воплощением могущества, но в ходе развития тетралогии постепенно становится символом «заката богов», может характеризовать собственное, все более критическое, отношение Штрауса к вагнеровскому учению (*Mende W. Strauss' "Feuersnot" — eine Wagnerdämmerung?* S. 123).

ется с лейтмотивом великанов из «Золота Рейна» (при общности мелодического контура ритм и метр Штраус заимствует из песни, а интервал квинты и тирату — из вагнеровской темы).

**Пример 1.** «Погасшие огни». Соединение народной песни «Mir san net von Pasing» и лейтмотива великанов из «Золота Рейна», ц. 25

25

Tul. auch ein gross-mäch-ti-ger Ries' er -

*p* \*\*)

\*\*) Altes Münchener Volkslied:

Помимо названных цитат, Штраус, дополнительно подчеркивая музыкальную локализацию своей оперы, включает в партитуру еще две мюнхенские песни. Одна из них, старая трактирная песня «Guten Morgen, Herr Fischer!» (ц. 81), которая впервые вводится и далее, в обличительном монологе Кунрада, вторично появляется в вальсе (ц. 187), обнаруживает несомненное сходство с вальсом из второго действия оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин»<sup>33</sup>:

**Пример 2.** «Погасшие огни». Цитата из мюнхенской песни «Guten Morgen, Herr Fischer!», ц. 81

81

*ff* \*)

\*) Bekaantes Münchener Kneipenlied: „Guten Morgen, Herr Fischer!“

Уже из сказанного ясно, что музыкальный материал оперы весьма разнороден. В ней соединяется тематизм, который — с точки зрения «чистого», цельного авторского стиля — плохо сочетается

33 Подробнее об этом см.: Власова Н. О. О неизвестной цитате в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 126–141.

друг с другом, причем такая «рассогласованность» не только не ретушируется, но становится ключевым средством драматургического противопоставления и двигателем всего происходящего.

Наиболее заметен контраст между народными сценами и персонажами, с их подчеркнуто фольклорным, бесхитростно-жанровым материалом («Чистый Лорцинг!» — как написал Штраус отцу<sup>34</sup>), и характеристикой Кунрада, полностью отвечающей поствагнеровскому состоянию композиционного и оркестрового письма. Подтекст здесь прозрачный: Мюнхен, который Штраус однажды в сердцах назвал «пивным болотом», весь остался в беспечальном прошлом, а Кунрад — герой из нового времени, пришедший его встряхнуть и разбудить.

В качестве примера такого идеологического, а не просто тематического противостояния приведем тему детей, которая звучит при открытии занавеса и впоследствии многократно возвращается подобно рефрену ([https://www.youtube.com/watch?v=N6mDiqqmm\\_M&list=OLAK5uy\\_mP0verEgQXkHQTUwLwcj6Ajpnuv6CqBmc&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=N6mDiqqmm_M&list=OLAK5uy_mP0verEgQXkHQTUwLwcj6Ajpnuv6CqBmc&index=1)) и лейтмотив Кунрада, приглушенно проводящийся в оркестре при первом упоминании о странном соседе, а также его аккорды при появлении на сцене.

**Пример 3.** «Погасшие огни». Тема детей, т. 12



**Пример 4.** «Погасшие огни». Лейтмотив Кунрада, т. 10 после ц. 18



<sup>34</sup> Письмо Штрауса к отцу от 26 ноября 1900 года // Richard Strauss. Briefe an die Eltern. S. 238.

## Пример 5. «Погасшие огни». Аккорды Кунрада, т. 6 после ц. 34

Kunrüd

*Mässig langsam.*  
viel langsamer als die  $\text{des } \frac{8}{8}$

(mild) Ihr Kind - lein, un - ge - stü - me,

*dim.* *pp*

С особой силой этот стилистический контраст проявляется при окончании отповеди Кунрада, когда после патетической полнозвучной кульминации (на ключевых словах: «Всё тепло исходит от женщины...») тихо, словно крадучись в оркестре вступает незамысловатая тема, на которой будет основана последующая народная сцена (ц. 202, контраст подчеркнут также тональным сдвигом: B-dur — F#-dur). На последних страницах оперы, в симфоническом антракте, сопровождающем возвращение огня, соединение Кунрада и Димут воплощается соединением не только их тематического материала, но и стилистических идиом (ц. 216 и далее). Поначалу подчеркнута простая по складу, песенная тема Димут («Süsse Amarellen», впервые в опере она появляется в т. 5 после ц. 11) чередуется с мятущимися, романтически приподнятыми темами Кунрада, а затем, в кульминации, их тематизм объединяется в едином гимническом звучании (т. 8 после ц. 228, после генеральной паузы, B-dur).

Еще одна стилистическая сфера, которая выделяется в опере, — это вальс. Его нельзя увязать ни с живописанием патриархального Мюнхена, ни с характеристикой «вагнерианца» Кунрада. Зато в зрелом творчестве Штрауса он становится лучшим выразителем жизненной энергии, эйфории, устремленности, неукротимого *élan vital*. В таком контексте он уже использовал вальс в симфонической поэме «Так говорил Заратустра» и будет снова и снова прибегать к нему в последующих операх. Для Штрауса это жанр абсолютно анахронистический, способный в равной мере передать и пляску мифического пророка, и триумф античной мстительницы, и любовный пыл австрийского барона времен императрицы Марии Терезии. В «Погасших огнях» в сопровождении вальса народ удаляется на праздник за городскую стену (7 т. до ц. 77). Вторично вальс появляется в монологе Кунрада при упоминании о беспечной, полной удовольствий мюнхенской жизни (дважды: т. 5 после ц. 183; 8 т. до

ц. 187) — как иностилистическое вкрапление с явными обличительными «обертонами».

Конечно, даже самые «простые» темы Штрауса в итоге оказываются не так просты, как может показаться. Это отнюдь не Лорцинг. Достаточно посмотреть на то, как «раздвигается» и «сжимается», преодолевая метрическую регулярность, тема первого детского хора или как на основе незамысловатых квазифольклорных тем выстраивается большая хоровая сцена после монолога-отповеди Кунрада — достойная преемница знаменитой сцены драки в заключении второго акта «Нюрнбергских мастерзингеров»<sup>35</sup>:

<https://www.youtube.com/watch?v=beFDjwNu22Y>

Следует подчеркнуть, что все названные стили не выстраиваются в опере в какую-либо иерархию: они в принципе равноценны. Другая особенность состоит в том, что они выявлены у Штрауса гораздо более рельефно и самодостаточно, чем это можно наблюдать, например, в тех же «Майстерзингерах», где материал разной стилистической природы объединяется, гомогенизируется в рамках мощного и единого в своих первоосновах вагнеровского композиционного метода<sup>36</sup>. В отличие от Вагнера, у Штрауса изложение бывает весьма фрагментарным, дробным, что зачастую обусловлено его повышенным вниманием к частностям текста. Меняется тактовый размер, цепляются друг друга краткие частицы лейтмотивов, сами по себе очень переменчивые и разбросанные по разным оркестровым инструментам и группам, применяются звукоизобразительные приемы, внедряются цитаты, сопоставляется стилистически контрастный материал, быстрые нарастания-«вспышки» сменяются спадами. Все

<sup>35</sup> Учитывая характер и местоположение этой сцены, автор статьи о «Погасших огнях» из энциклопедии музыкального театра Райнер Франке даже делает вывод, что образцом для драматургии всей оперы Штрауса послужил второй акт «Нюрнбергских мастерзингеров» (*Frank R. Strauss: Feuersnot // Piper's Enzyklopädie des Musiktheaters: in 6 Bdn. Bd. 6. München: Piper Verlag, 1997. S. 82*).

<sup>36</sup> В одном из поздних текстов Штраус отмечал в «Майстерзингерах» размеренность движения и единство «господствующего характера» (*Grundton*), определяемого «добропорядочной бюргерской солидностью и неторопливостью, благородным знанием меры», с которым страстные порывы влюбленной пары хотя и контрастируют, но все же взаимосвязаны и поэтому «не могут достигать избыточности тристановских страстей» (*Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen / hg. von M. Beyer, J. May und W. Werbeck. Mainz u.a.: Schott, 2016. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 21). S. 37*).

это придает изложению особую подвижность, нервность, которая отныне станет характерной чертой штраусовских оперных партитур (лучший пример тому в «Погасших огнях» — обличительный монолог Кунрада, ц. 178: [https://www.youtube.com/watch?v=91qY2N-PY-k&list=OLAK5uy\\_mP0vepEgQXkHQTYBLwcj6Ajpnuy6CqBmc&index=19](https://www.youtube.com/watch?v=91qY2N-PY-k&list=OLAK5uy_mP0vepEgQXkHQTYBLwcj6Ajpnuy6CqBmc&index=19)). А столь открыто проявившаяся в «Погасших огнях» стилистическая «лабильность» будет отличать весь его последующий путь оперного композитора, который можно представить как своего рода экстраполяцию его композиционного метода на творчество в целом.

С одной стороны, в такой переменчивости угадывается особая психическая восприимчивость и внутренняя «раздробленность» человека *fin de siècle*. С другой — в ней проявляется некая отстраненность по отношению к собственному материалу. Уже современники отмечали в этой связи «объективизм» Штрауса. «Он наблюдатель самого себя, <...> гений диалога (*Konversationsgenie*) в музыке», — писал в 1909 году музыкальный критик Пауль Беккер<sup>37</sup>. Это свойство в свете дальнейшего развития музыкального искусства приобрело неожиданную актуальность, благодаря чему все творчество Штрауса предстало в новом свете. «По видимости протейическая трактовка стиля Штраусом — будь то ирония, пародия или какой-либо другой тип выразительности, — несомненно, одно из самых современных его свойств», — пишет американский исследователь Брайан Гиллиам, констатируя у Штрауса наличие «расстояния между творцом и творением, художественную дистанцию, которую не найти у Малера и Шёнберга»<sup>38</sup>.

С другой стороны, в методе сочинения с включением уже существующего материала, содержащего в себе определенные смысловые коннотации, просматривается известное сходство с использованием музыкально-риторических фигур в эпоху барокко. Однако если риторические фигуры отсылали к области типизированного содержания, то Штраус использует свой «референсный» материал в семантическом поле, создаваемом в данном конкретном произведении. Музыкальные «эмблемы», имевшие раньше общезначимый характер, приобретают характер сугубо авторский и требуют индивидуальной дешифровки. По существу, то же самое происходит и в его программных симфонических поэмах, где для передачи «поэтического содержания» всякий раз создается специфический тезаурус музыкальных средств для его воплощения, своего рода «характеристические фигуры» (их частным случаем являются звуко-

<sup>37</sup> *Bekker P.* Das Musikdrama der Gegenwart. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1909. S. 32–33.

<sup>38</sup> *Gilliam B.* Richard Strauss' "Elektra". Oxford: Oxford University Press, 1992. S. X.

изобразительные приемы). Это свойство объединяет программную музыку Штрауса и Листа, у которого Карл Дальхаус отмечал формирование «музыкальных вокабул», замещающих «общую, выходящую за рамки одного произведения детерминированность музыкально-риторических фигур специфической, ограниченной этими индивидуальными рамками определенностью музыкального выражения»<sup>39</sup>. Такой метод сочинения значим для всего творчества Штрауса, предпочитавшего говорить о «звуковых символах» (*Tonsymbole*), к которым он относил «в первую очередь мелодическое ведение линий (рисунок), характерный мотив, особое ритмическое движение в своеобразном тембре: отдельного инструмента или его сочетания с другими», а также, применительно к Вагнеру, — лейтмотивы<sup>40</sup>.

Помимо этого самого общего свойства, в «Погасших огнях» обнаруживаются и другие особенности, ведущие свое происхождение от инструментальной музыки и обусловленные симфоническими принципами организации. И хотя эту оперу, несмотря на одноактность, симфонической поэмой с пением назвать нельзя, ряд композиционных принципов, выработанных Штраусом в оркестровых партитурах, она унаследовала. К ним в первую очередь относится крайняя изменчивость лейтмотивов. Они не просто развиваются — они меняются стремительно и кардинально, адаптируясь к драматическому действию, их преобразования буквально «физиономичны». Такой метод особенно ярко проявился ранее в симфонических поэмах «Тиль Уленшпигель», «в форме рондо», и «Дон Кихот», «фантастических вариациях на рыцарскую тему» (в обоих случаях принцип возобновления тематического материала был вынесен автором в подзаголовок). В качестве примера приведем «фантастические вариации» темы любви Кунрада, возникающей в тот момент, когда он впервые видит Димут.

<sup>39</sup> Дальхаус К. Листовская идея симфонического // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 274.

<sup>40</sup> Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen. S. 222.



## Пример 6. «Погасшие огни». Трансформации лейтмотива любви

а) Первое появление. Ариозо Кунрада, ц. 41

б) При упоминании прыжка через костер, ц. 52

в) После поцелуя Кунрада, ц. 66

Erstes Zeitmass. (Sehr lebhafte Viertel.)  
Bürgermeister (rasch in die Mitte tretend.)

Pfuch! Schamts Euch,

*ff* *f* *f*

*marc.*

г) Димут оскорблена и страдает, ц. 67, лейтмотив в обращении

67

Bür.

*ff* *passionato*

д) Подъем в корзине, ц. 134, фрагменты лейтмотива

Wigelis.

Els-beth, Mar-gret ich seh es genau! Er traut dem A-ben-teu-er -

е) Кунрад в корзине, ц. 142, переход лейтмотива в обращении в фактуру

143

Kunrad  
will mir der lo - se Fang - nicht gelin - - gen?

*mf* *p* *ff*

ж) Перед обличительным монологом Кунрада, ц. 177

з) В монологе Кунрада, ц. 179

**Mäßig**

Kunrad

*f* *espr.* *dim.* *p*

Другой фактор, роднящий «Погасшие огни» с симфоническим произведением, — тональный план. В нем выделяются несколько тональных центров, организующих целые разделы. Особая роль принадлежит тональности D-dur, объединяющей сразу несколько начальных сцен (включая вальс, в сопровождении которого горожане уходят на праздник, — это примерно первая треть оперы). Как показывают пометки Штрауса в либретто, первоначально он намеревался в D-dur оперу и завершить<sup>41</sup>, придав ей тональное единство наподобие инструментальных опусов. Далее выделяются тональные центры fis-moll / Fis-dur (т. 9 после ц. 99) — тональность ариозо Кунрада, As-dur (ц. 106) — тональность ариозо Димут и ее дуэта с Кунрадом «Mittsommernacht», fis-moll / Fis-dur и B-dur — тональности симфонической интерлюдии (ц. 220) и окончания оперы (см. схему).

#### Опорные тональности оперы «Погасшие огни»

D-dur начало оперы — т. 8 после ц. 89	fis-moll т. 9 после ц. 99 — ц. 105	As-dur ц. 106 — ц. 125	fis-moll — B-dur	
			ц. 220	т. 8 после ц. 228 — до конца
массовая сцена с участием всех героев	ариозо Кунрада «Soll ich die Flammen meistern»	ариозо Димут, затем дуэт Кунрада и Димут «Mittsommernacht»	симфоническая интерлюдия, затем дуэт Кунрада и Димут «Mittsommernacht» и хор	

Тональности fis (Fis) и B формируют показательную содержательную дихотомию, в которой находит выражение основная идея оперы. B-dur можно считать тональностью Димут. Именно в ней она поет свое ариозо при первом появлении на сцене («Süsse Amarellen», т. 5 после ц. 11); аккорд B-dur немотивированно появляется, когда Кунрад внезапно предлагает ей прыгнуть с ним через костер (т. 2 до ц. 66); в B-dur, на ключевых словах «и свет для вас зажжется только от жара девичьего тела», заканчивается и его обличительный монолог (ц. 201). Тональность fis (Fis) ассоциируется с Кунрадом благодаря названному ариозо в ц. 99 и повторению его материала в заключительном симфоническом антракте, хотя Кунрад в принципе фигура гармонически (как и психологически) неустойчивая и с какой-либо одной централь-

<sup>41</sup> Об этом на основании рукописи либретто из архива Штрауса в Гармиш-Партенкирхене пишет Вальтер Вербек: *Werbeck W. Librettovertoung oder Tondichtung? Bemerkungen zur Musik von Richard Strauss' "Feuersnot" // Die Musikforschung. 51. Jg. H. 1 (Januar-März 1998). S. 21.*

ной тональностью его характеристику связать нельзя. Дихотомия *fis* (*Fis*) и *B* намечается в его первом ариозо (ц. 61) на словах: «Я больше не хочу верить одним лишь пергаментам, хочу увидеть мир и свет!» («*Will nimmermehr vertraun dem Pergamen allein...*»), когда один его лейтмотив в *fis-moll* сменяется другим в *B-dur* (т. 8 до ц. 63 — ц. 63). Именно эта его декларация, раскрывающая замысел всей оперы, находит отражение в тональном плане финала: движение от *fis-moll* / *Fis-dur* к *B-dur* в симфоническом антракте, сопровождающем сцену любви, словно намекает на путь главного героя от схоластических штудий к полнокровным земным страстям. И когда под конец в триумфальном *B-dur* объединяются темы обоих героев и звучит их финальный дуэт — реприза «*Mittsommernacht*», не остается сомнений в том, что чувственный мир, воплощенный Димут, одерживает в опере верх.

<https://www.youtube.com/watch?v=7BUN7ccr7Jo>

Как в симфонических поэмах, так и в операх Штрауса пользуется формообразующим потенциалом такого унаследованного им от Листа и Вагнера приема, как нарастание. В инструментальных партитурах нарастание служит одним из средств преобразования традиционных форм (в первую очередь, сонатной и рондо)<sup>42</sup>, в опере — главным образом, сплочению протяженных и многосоставных разделов, а также (как и в поэмах) общей динамизации и подготовке наиболее важных в драматургическом отношении моментов. В «Погасших огнях» самые значительные нарастания отнесены во вторую половину оперы и следуют одно за другим. Они связаны прежде всего с двумя хоровыми сценами, включающими множество отдельных участников и групп. Первое из них разворачивается после наступления полной тьмы (т. 8 после ц. 159) и подводит к центральному монологу-филиппике Кунрада (ц. 178), кульминация которого, в свою очередь, также отнесена в самый конец. Вторая хоровая сцена сразу после этого локального подъема начинается приглушенно, как бы крадучись (ц. 202), и заканчивается оглушительным скандированием требования к Димут вернуть свет. После этого, снова с резкого динамического перепада (*fff* — *ppp*) начинается последнее нарастание — симфоническая интерлюдия, на вершине которой, после генеральной паузы, как уже говорилось, звучит тема Димут в *B-dur*. В этот момент Штраус использует очень характерный для себя прерванный оборот — внезапный сдвиг на полтона тоники

<sup>42</sup> Подробнее о роли нарастаний у Штрауса см.: *Werbeck W. Die Tondichtungen von Richard Strauss. S. 323–326, 476–485.*

готовившейся тональности: тема в B-dur вступает после долгого предыкта к H-dur. Такой прием, ранее уже неоднократно использованный Штраусом в этой партитуре<sup>43</sup>, воплощает захватывающий дух порыв и придает нарастанию свежий импульс, буквально «сдвигая» его в новую плоскость и открывая новое музыкальное пространство<sup>44</sup>.

Возобновления тематического материала, артикулирующие структуру этой одноактной оперы, осуществляются на нескольких уровнях и в разных видах<sup>45</sup>. Они формируют разветвленную систему, образующую каркас всей партитуры. Один ее слой — это темы в духе народных, которые возвращаются, как правило, без каких-либо качественных изменений. Подобного рода повторы придают устойчивость и внутреннюю завершенность целым сценам. К ним относятся, например, тема детского хора, открывающего оперу (см. пример 3, она прославляет всю ее первую сцену наподобие рефрена); тема трио подружек Димут в сквозной сцене с корзиной (впервые в ц. 132, реприза в ц. 138). Среди такого рода тем уникальное положение занимает еще одна детская тема с «заумными», ничего не значащими словами: «MaJa, maJa, mia mö»<sup>46</sup>. Она возвращается в общей сложности девять раз (впервые — ц. 6, последний раз — ц. 151), причем всякий раз в абсолютно неизменном виде, на одной и той же высоте,

<sup>43</sup> В сцене Димут и Кунрада — в частности, перед их первым дуэтом, где на основе такой последовательности выстраивается секвенция (ц. 122): D<sub>7</sub> к Des-dur разрешался в C-dur, D<sub>7</sub> к C — в H, D<sub>7</sub> к H — в B, и, наконец, разрешение D<sub>7</sub> к A в As вводило дуэт «Mittsommernacht».

<sup>44</sup> На хроматические сдвиги в каденции как характерную черту гармонии Штрауса указал в своей статье 1925 года Роланд Теншерт, который привел различные примеры таких сдвигов и классифицировал их по типам. Переиздание этой статьи см.: *Tenschert R. Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss. Beitrag zur neueren Harmonik // Tenschert R. Straussiana aus vier Jahrzehnten / hg. von J. Schwaarwächter. Tutzing: Hans Schneider, 1994. S. 61–81.* Отметим, что такой же прием ранее использовал П. И. Чайковский при введении побочной партии (темы любви) в своей увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»: после предыкта к D-dur тема вступает в Des-dur.

<sup>45</sup> Аналогичную «многослойность» мотивно-тематического развития в симфонических поэмах Штрауса отмечает Вальтер Вербек. Он проводит аналогию с наложением в них различных принципов организации на уровне формы (*Werbeck W. Die Tondichtungen von Richard Strauss. S. 470.*)

<sup>46</sup> Вокализация такого текста, не складывающегося в узнаваемые морфемы, схожа с пением Дочерей Рейна («Wallala! lalaleia! heia!» и т.п.) из предвечерия вагнеровской тетралогии (на это обратил внимание В. Менде: *Mende W. Strauss' "Feuersnot" — eine Wagnerdämmerung? S. 128.*) Отметим также, что совершенно в духе Дочерей Рейна — моноритмическое трио женских голосов — в некоторых эпизодах поют и три подружки Димут (см., например, ц. 132, 135, 138 и др.). Очевидно, что в контексте штраусовского творчества вообще и этой оперы в особенности всё это не случайные аналогии.

в одной и той же тональности D-dur, в одинаковом размере 3/4, нередко противоречащем окружающему музыкальному материалу<sup>47</sup>. Ее появления подобны «аппликациям», которые словно накладываются на «живописное полотно» оперы:

**Пример 7.** «Погасшие огни». Тема детского хора «Маја, маја», ц. 6

Другой род повторов — архитектурные арки, соединяющие драматургически важные моменты действия при помощи воспроизведения крупных тематических блоков. Таково, например, упоминавшееся ариозо (перерастающее в дуэт) «Mittsommernacht» в первой сцене Димут и Кунрада и его повтор — кульминация всей оперы в самом конце. Еще пример — повторение значительных разделов ариозо Кунрада в начале сцены с Димут («Soll ich die Flammen meistern» — «Должен ли я сдерживать огонь», т. 9 после ц. 99) в заключительном симфоническом антракте (ц. 220).

Помимо таких вполне традиционных для невагнеровской оперы средств объединения в «Погасших огнях» есть и те, что заимствованы из арсенала музыкальной драмы и придают штраусовской партитуре симфонические черты, — это лейтмотивы (развитие одного из них было показано в примере 6). Особенность оперы Штрауса состоит в том, что относятся они лишь к одному персонажу — Кунраду. Тем самым подчеркивается «особость» героя на фоне добрых мюнхенцев и вместе с тем утверждается его связь с мастером Райхартом в качестве ученика<sup>48</sup>. Таким образом, не только сам тематический материал, не только его стилистические свойства, но и сам метод

<sup>47</sup> Лишь при последнем проведении размер меняется на 6/8.

<sup>48</sup> Появление тематического материала Кунрада в хоровых сценах, окружающих его обличительный монолог (особенно — во второй из них), означает, что он полностью владеет ситуацией и что мнение горожан постепенно склоняется в его пользу.

композиции служит здесь для Штрауса предметом выбора и средством характеристики, приобретая драматургическое значение.

Тональный план и тематическое развитие очерчивают трехчастную структуру всей оперы с последовательно сжимающимися частями. Такое строение также можно связать с инструментальными формами, пусть и в самом общем плане. Первый, самый протяженный раздел с главными тональностями D, fis, As, заканчивается дуэтом Кунрада и Димут и проведением темы «Маја, маја» в ц. 126. Второй раздел (с ц. 127), характеризующийся гораздо меньшей тоновой устойчивостью, включает сцену в корзине, закливание огня Кунрадом и его центральный обличительный монолог, окруженный двумя хоровыми сценами. Наконец, третий, наиболее краткий раздел (с ц. 216 — возвращение огня) имеет своим центром симфоническую интерлюдия и, благодаря повторению в ней материала ариозо Кунрада fis-moll, а далее — дуэта «Mittsommernacht», приобретает репризные черты в масштабах всей партитуры.

Несмотря на то что опера «Погасшие огни» первоначально имела довольно скромную задачу — пародийную и сатирическую (а следовательно, находилась в известной зависимости от объекта пародии) и была задумана как «интермеццо», в итоге она выросла в полноценное, совершенно самостоятельное сочинение — самостоятельное в том смысле, что оно вышло далеко за рамки памфлета на злобу дня. Эта партитура написана большим мастером и, как уже говорилось, обнаруживает несомненные черты его собственного оперного стиля, показательные для его последующих музыкально-театральных сочинений. По справедливому утверждению А. А. Аберт, это «первый настоящий Штраус» в опере<sup>49</sup>.

«Погасшие огни» завершили то, что было начато в «Гунтраме». Как признак того «индивидуально-нового», что принесла с собой эта опера, композитор много позже отмечал «сознательный тон насмешки, иронии»<sup>50</sup>. Если согласиться с тем, что смех «по определению предполагает несвободу как свой исходный пункт и свое

<sup>49</sup> Abert A. A. Richard Strauss. Die Opern. S. 20. Сам композитор в качестве типичной для себя черты, впервые проявившейся в «Погасших огнях», называл «отход от практиковавшегося еще в «Гунтраме» великолепного органного звучания четырех валторн вагнеровского оркестра, особенно в сторону моего еще более дифференцированного обращения с деревянными духовыми, которое стал решающим для несколько ломкого (spröd) звучания моей позднейшей инструментовки» (Strauss R. Betrachtungen zu Joseph Gregors "Weltgeschichte des Theaters". S. 107).

<sup>50</sup> Strauss R. Letzte Aufzeichnung: Zu "Feuersnot" (19.6.1949) // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 154.

условие» и означает переход «от некоторой несвободы к некоторой свободе»<sup>51</sup>, то надо признать состоявшееся в «Погасших огнях» освобождение — окончательную перемену в отношении к Вагнеру. Здесь было доведено до конца наметившееся в «Гунтраме»: Штраусу удалось преодолеть сковывающее влияние великого предшественника и дистанцироваться от него. Ирония становится лучшим показателем того, что Штраус вышел из вагнеровской «тени» — при том что творчество Вагнера до конца жизни будет оставаться для него предметом бесконечного восхищения и неиссякаемым кладом мастерства. Все, что можно было почерпнуть из вагнеровского наследия для своих целей, Штраус воспринял и усвоил — в качестве средств, которые находятся в его распоряжении *наряду с другими*. Пришло трезвое осознание собственных наклонностей и границ, сильных и слабых сторон. Период самоопределения был закончен, путь для независимого оперного творчества — открыт.

<sup>51</sup> Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ / отв. ред. Л. А. Гогтишвили, П. С. Гуревич. М.: Наука, 1992. С. 8–9.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ / отв. ред. Л. А. Гогтишвили, П. С. Гуревич. М.: Наука, 1992. С. 7—19.
- 2 *Власова Н. О.* О неизвестной цитате в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 126—141.
- 3 *Дальхаус К.* Листовская идея симфонического // *Дальхаус К.* Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 267—275.
- 4 *Дальхаус К.* «Торжественное сценическое представление» Рихарда Вагнера. Революционное празднество и художественная религия // *Дальхаус К.* Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 215—236.
- 5 *Abert A. A.* Richard Strauss. Die Opern. Velber: Friedrich Verlag, 1972.
- 6 *Bekker P.* Das Musikdrama der Gegenwart. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1909.
- 7 *Birkin K.* Die Regenbogenbrücke hinüber. “Feuersnot” 1912 in Stuttgart // Richard Strauss-Blätter. Neue Folge. H. 49. Juni 2003. S. 73—93.
- 8 *Franke R.* Strauss: Feuersnot // Piper’s Enzyklopädie des Musiktheaters: in 6 Bdn. Bd. 6. München: Piper Verlag, 1997. S. 81—82.
- 9 *Gilliam B.* Richard Strauss’ “Elektra”. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- 10 *Gilliam B.* Rounding Wagner’s Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- 11 *Kohler S.* Der Vater des “Überbrettl”. Ernst von Wolzogen im Briefwechsel mit Richard Strauss // Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper. München: [s.n.], 1980. S. 100—120.
- 12 *Lederer J.-H.* Wagner contra Verismo: Ein Beitrag zum Problem des Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhunderts // Richard Wagner 1883—1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert / red. U. Müller. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 129). S. 93—106.
- 13 *Mende W.* Strauss’ “Feuersnot” — eine Wagnerdämmerung? // Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk / hg. von M. Heinemann, M. Herrmann und S. Weiss. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. S. 117—134.
- 14 *Richard Strauss.* Briefe an die Eltern. 1882—1906 / hg. von W. Schuh. Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1954.
- 15 *Richard Strauss:* Briefwechsel mit Willi Schuh / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1969.
- 16 *Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal:* Briefwechsel / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1978.

- 17 Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen / hg. von M. Beyer, J. May und W. Werbeck. Mainz u.a.: Schott, 2016. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 21).
- 18 *Schuh W.* Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864—1898. Zürich: Atlantis Verlag, 1976.
- 19 *Specht R.* Richard Strauss und sein Werk: in 2 Bdn. Bd. 2: Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. Leipzig u.a.: E. P. Tal & Co Verlag, 1921.
- 20 *Strauss R.* Betrachtungen zu Joseph Gregors “Weltgeschichte des Theaters” // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 103—109.
- 21 *Strauss R.* Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 135—153.
- 22 *Strauss R.* Letzte Aufzeichnung: Zu “Feuersnot” (19.6.1949) // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 154.
- 23 *Tenschert R.* Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss. Beitrag zur neueren Harmonik // *Tenschert R.* Straussiana aus vier Jahrzehnten / hg. von J. Schwaarwächter. Tutzing: Hans Schneider, 1994. S. 61—81.
- 24 *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider, 1996.
- 25 *Werbeck W.* Librettovertongung oder Tondichtung? Bemerkungen zur Musik von Richard Strauss’ “Feuersnot” // Die Musikforschung. 51. Jg. H. 1 (Januar—März 1998). S. 15—24.
- 26 *Wolzogen E. von.* Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen. Braunschweig; Hamburg: Georg Westermann, 1922.
- 27 *Zweig S.* Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/zweig/weltgest/chap016.html> (дата обращения: 31.03.2023).

## REFERENCES

- 1 *Averincev S. S. Bakhtin, smekh, khristianskaya kul'tura* [Bakhtin, laughter, Christian culture] // M. M. Bakhtin kak filosof [M. M. Bakhtin as a Philosopher] / ed. by L. A. Gogotishvili, P. S. Gurevich. Moscow: Nauka, 1992. P. 7–19.
- 2 *Vlasova N. O. O neizvestnoy citate v "Yevgenii Onegin"* P. I. Chaykovskogo [On an unknown quotation in *Eugene Onegin* by Pyotr Tchaikovsky] // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. Vol. 12. No. 3 (2021). P. 126–141.
- 3 *Dal'haus K. [Dahlhaus C.] Listovskaya ideya simfonicheskogo [Liszt's Idee des Symphonischen / Liszt's idea of "the symphonic"]* // *Dal'haus K. [Dahlhaus C.] Izbranníe trudi po istorii i teorii muziki [Selected Writings in History and Theory of Music]* / ed. by S. B. Naumovich. St Petersburg: N. I. Novikov Publishing House, 2019. P. 267–275.
- 4 *Dal'haus K. [Dahlhaus C.] "Torzhestvennoe scenicheskoe predstavlenie" Rikharda Vagnera. Revolyucionnoe prazdnestvo i khudozhestvennaya religiya [Richard Wagners „Bühnenfestspiel“. Revolutionsfest und Kunstreligion / Richard Wagner's "Stage Festival Play". Revolutionary festival and art religion]* // *Dal'haus K. [Dahlhaus C.] Izbranníe trudi po istorii i teorii muziki [Selected Writings in History and Theory of Music]* / ed. by S. B. Naumovich. St Petersburg: N. I. Novikov Publishing House, 2019. P. 215–236.
- 5 *Abert A. A. Richard Strauss. Die Opern. Velber: Friedrich Verlag, 1972.*
- 6 *Bekker P. Das Musikdrama der Gegenwart. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1909.*
- 7 *Birkin K. Die Regenbogenbrücke hinüber. "Feuersnot" 1912 in Stuttgart* // Richard Strauss-Blätter. Neue Folge. H. 49. Juni 2003. S. 73–93.
- 8 *Franke R. Strauss: Feuersnot* // Piper's Enzyklopädie des Musiktheaters: in 6 Bdn. Bd. 6. München: Piper Verlag, 1997. S. 81–82.
- 9 *Gilliam B. Richard Strauss' "Elektra". Oxford: Oxford University Press, 1992.*
- 10 *Gilliam B. Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.*
- 11 *Kohler S. Der Vater des "Überbrettl". Ernst von Wolzogen im Briefwechsel mit Richard Strauss* // Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper. München: [s.n.], 1980. S. 100–120.
- 12 *Lederer J.-H. Wagner contra Verismo: Ein Beitrag zum Problem des Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhunderts* // Richard Wagner 1883–1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert / red. U. Müller. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 129). S. 93–106.
- 13 *Mende W. Strauss' "Feuersnot" — eine Wagnerdämmerung?* // Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk / hg. von M. Heinemann, M. Herrmann und S. Weiss. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. S. 117–134.
- 14 *Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882–1906* / hg. von W. Schuh. Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1954.
- 15 *Richard Strauss: Briefwechsel mit Willi Schuh* / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1969.

- 16 Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1978. **153**
- 17 Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen / hg. von M. Beyer, J. May und W. Werbeck. Mainz u. a.: Schott, 2016. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 21).
- 18 *Schuh W.* Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864—1898. Zürich: Atlantis Verlag, 1976.
- 19 *Specht R.* Richard Strauss und sein Werk: in 2 Bdn. Bd. 2: Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. Leipzig u. a.: E. P. Tal & Co Verlag, 1921.
- 20 *Strauss R.* Betrachtungen zu Joseph Gregors “Weltgeschichte des Theaters” // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 103—109.
- 21 *Strauss R.* Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 135—153.
- 22 *Strauss R.* Letzte Aufzeichnung: Zu “Feuersnot” (19.6.1949) // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 154.
- 23 *Tenschert R.* Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss. Beitrag zur neueren Harmonik // *Tenschert R.* Straussiana aus vier Jahrzehnten / hg. von J. Schwaarwächter. Tutzing: Hans Schneider, 1994. S. 61—81.
- 24 *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider, 1996.
- 25 *Werbeck W.* Librettovertoneung oder Tondichtung? Bemerkungen zur Musik von Richard Strauss’ “Feuersnot” // Die Musikforschung. 51. Jg. H. 1 (Januar–März 1998). S. 15—24.
- 26 *Wolzogen E. von.* Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen. Braunschweig; Hamburg: Georg Westermann, 1922.
- 27 *Zweig S.* Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/zweig/weltgest/chap016.html> (accessed 31.03.2023).

**Ключевые слова**

Мортеза Ней-Давуд, «Птица рассвета», традиционная музыка Ирана, дастгах, история еврейской музыки, Передняя Азия, Фикрет Амиров, «Азербайджанское каприччио».

*Шамилли Г. Б.*

# Мортеза Ней-Давуд и его «Птица рассвета»

Статья посвящена жизненному и творческому пути еврейского музыканта Мортеза Ней-Давуда (1900/01—1990) — одного из выдающихся представителей классической традиции иранской музыки. Яркая фигура исполнителя, композитора и автора известной песни — патриотического гимна *Morğ-e saħar* («Птица рассвета») — помещена в контекст процесса модернизации культуры рубежа XIX—XX веков и состояния еврейской общины после конституционной революции 1905—1911 гг. Анализ содержания *Morğ-e saħar* выявил устойчивый концепт, связанный с мотивом солнца, изображенного в древних культурах в виде крылатого диска. Образно-словесный концепт поддерживается ладом *māhūg*, словарные значения которого — «проданный» (др.-евр.) и «глубокий овраг» (перс.) — предположительно указывают на Иосифа, вызволенного из глубокого рва или мрака колодца (Бытие 37:26—28), а также пограничное состояние сознания между полным отчаянием и безграничной радостью. Делается вывод о том, что лабиринт метафор, связывающий древнюю символику с библейским нарративом в образно-звуковую целостность «Птицы рассвета», отражает глубинную суть еврейской идентичности Персии рубежа XIX—XX веков. Звучание «Птицы рассвета» в заключительном разделе «Азербайджанского каприччио» Фикрета Амирова (1961) усиливает образно-символическое значение мелодии средствами симфонического оркестра.

**Key Words**

Morteza Ney-Davud, 'Bird of Dawn', traditional music of Iran, *dastgāh*, history of Jewish music, Western Asia, Fikret Amirov, 'Azerbaijani Capriccio'.

*Giula Shamilli*

**Morteza Ney-Davud and his 'Bird of Dawn'**

The article is devoted to the life and creative path of the Jewish musician Morteza Ney-Davud (1900/01–1990) — an outstanding representative of the classical tradition of Iranian music. The bright figure of the performer and composer, author of the famous song 'Morğ-e saħar' ('Bird of Dawn') is described in the context of the process of modernization of culture at the turn of the 19th and 20th centuries and the state of the Jewish community after the constitutional revolution of 1905–11. The analysis of the content of the 'Bird of Dawn' has revealed a stable concept of classical Persian poetry associated with the motif of the sun depicted in ancient cultures as a winged disk. The figurative-verbal concept is supported by the mode 'māhūr', the etymological meanings of which — 'sold' (Hebrew) and 'deep ravine' (Persian) — presumably point at Joseph, rescued from a deep ditch or darkness of a well (Genesis 37:26–28), as well as at a liminal state of consciousness between complete despair and boundless joy. It is suggested that the labyrinth of metaphors linking the ancient symbolism with the Biblical narrative into the integrity of the 'Bird of Dawn' reflects the deep essence of Jewish identity of Persia at the turn of the the 19th and 20th centuries. The inclusion of the 'Bird of Dawn' into the final section of Fikret Amirov's 'Azerbaijani Capriccio' (1961) enhances the melody's symbolism by means of symphony orchestra.

## Введение

Иранская классика, *mūsīqī-i dastgāh*, исполняется публично только в сопровождении музыкальных инструментов, регулирующих также процесс обучения певца (*hwānandah*): мастер пения (*ustād-i āvāz*) учит студента (*šāgird*) вокалу на основе строя того или иного струнного инструмента (тар или ситар), который во время занятий обычно держит в руках помощник учителя. Однако некоторые ученики предпочитают учиться не у вокалистов, а у мастеров игры на таре, чтобы максимально широко освоить репертуар традиционной музыки и тонкости ладотональных модуляций, не ограниченных голосовым диапазоном певца. Спустя 10—15 лет учебы ученик проходит через церемонию посвящения и получает право создать собственный ансамбль и начать самостоятельную музыкально-профессиональную жизнь.

Сегодня традиционную (*sonatī*) музыку изучают в тегеранской Национальной консерватории. Вплоть до новейшего времени эту функцию выполнял дом учителя. Прилежные ученики превращали его в родной очаг: там они не только познавали тонкости мастерства, но и воспитывались, наблюдали за учителем в обычной мирской жизни и становились его последователями (*talebān*).

Слово, жест и поступок учителя возводились в этический идеал и становились поводом для подражания, укрепляли ученика в желании преодолеть ограничения, стать лучше, подняться в профессиональном смысле. Подобно европейским еврейским начальным и высшим школам типа *heder* и *'uešibot*, школа пения или игры на таре (кяманче, сетаре, нае и других инструментах) предполагала ежедневное занятие для всех без исключения учеников, независимо от того, кому и в какое время оно назначалось. Только так можно было запомнить неисчерпаемый мелодический каталог устной классической традиции, собранный учителем за годы его профессиональной деятельности, и овладеть тонкостями звукоизвлечения, приемами игры на инструментах. Ни мелодии, ни технические приемы до

начала эпохи модернизации не записывались. Последние даже скрывались от учеников, чтобы лишь самый пытливый, трудолюбивый и самоотверженный смог достичь глубин знания, как сакрального и оберегаемого от «недостойных»<sup>1</sup>.

Система обучения «учитель — ученик» выходит за рамки индивидуального общения. Ученики приходят в класс и осваивают новый материал, повторяют заученное либо с учителем, либо на опыте других учеников; задают вопросы, стараются привлечь внимание учителя, чтобы получить, скорее поймать находящееся за гранью произносимого — в работе сознания и гештальте самой традиции.

Целостность знаний восстанавливается благодаря пытливости ума и даже хитростям ученика — это характерная черта устно-профессионального музыкального образования в переднеазиатских культурах. Алим Гасымов (р. 1960) вспоминает, что после целого дня занятий тайно записывал на диктофон профессиональные беседы с учителем, которого провожал до дома: так ученик добывал детали мастерства, которые вряд ли обсуждались бы на уроке<sup>2</sup>. Подобных примеров немало в историческом прошлом и современности.

## «Халиф» иранской музыкальной традиции

Именно таким — скрупулезным и преданным своей профессии — был мальчик из семьи потомственных еврейских музыкантов Мортеза́ Ней-Давуд (1900/01, Тегеран,— 1990, Сан-Франциско). Источники расходятся в дате его рождения. Архивы UCLA указывают на 6 марта 1901 года, а Encyclopædia Iranica — на 1900 год. По дате смерти также не существует единого мнения. Можно было бы, сравнив запись «31 июля 1990 (89)» в архиве «Устной истории иранских евреев» Университета Лос-Анжелеса, сделать выбор в пользу Encyclopædia Iranica — «31 июля 1990 года»<sup>3</sup>, если бы указание на 10 Мордада иранского календаря «солнечной хиджры» действительно совпадало бы с 31 июля, а не соответствовало 2 августа по григорианскому календарю.

Расхождения в информации о месте рождения музыканта и годе эмиграции в США еще более существенны. По первому вопросу

1 Шамилли Г. Б. *Философия музыки. Теория и практика искусства maqām*. М.: Языки славянских культур, 2020. С. 472.

2 Шамилли Г. Б. Алим Гасымов: «Мечтаю спеть мугам в сопровождении симфонического оркестра» // *Musigi dünyasi*. 3/88. 2021. С. 29—35.

3 *Dehkordi, Morteżā Hosayni, Loloī, Parvin. Morg-e Sahar / Encyclopaedia Iranica*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2000. <https://www.iranicaonline.org/articles/morg-e-sahar>. Дата обращения: 27.04.2023.



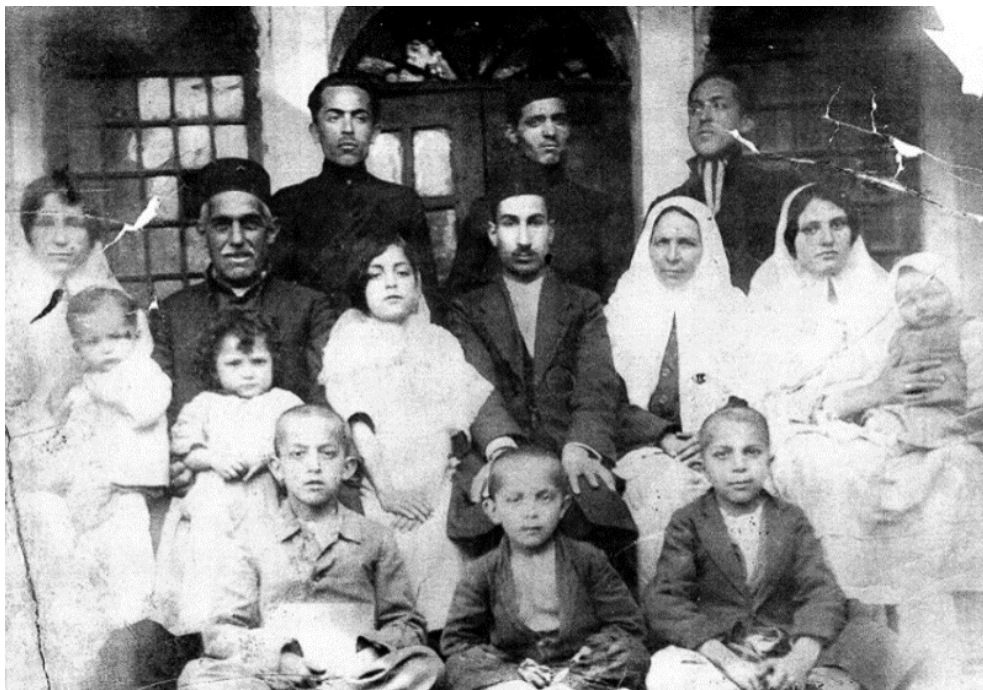


Илл. 1. Бала-Хан, перкуссионист придворного ансамбля Насер ад-Дин шаха Каджара, отец Мортезы Ней-Давуда, конец XIX — начало XX века

Encyclopædia Iranica указывает на Тегеран, тогда как UCLA — на Исфахан, что более правдоподобно с учетом совпадений с аннотациями к дискам выдающегося музыканта. Что касается отъезда Ней-Давуда из страны, то его эмиграция связывается то с 1979 годом исламской иранской революции<sup>4</sup>, то с 1977-м, когда дети, принявшие твердое решение уехать накануне социально-политических потрясений, уговорили музыканта, отца и деда, поддержать их и присоединиться.

Зафиксировано два варианта в написании его имени: «Мортеза Ней-Давуд», в Encyclopædia Iranica и «Мортеза Нейдавуд» на аудио-дисках. Отец Мортезы, популярный перкуссионист (tonbak) Бала-Хан Рахамим (илл. 1) выбрал по совету учителя Мортезы, пророчивше-

4 *Mohammadi, Mohsen*. The Bird of Dawn: An Iranian Jewish Musician in L. A. // 100 Years of Sephardic Los Angeles. Ed. by Sarah Abrevaya Stein and Caroline Luce. Los Angeles: UCLA Leve Center for Jewish Studies, 2020. <https://sephardiclosangeles.org/portfolios/the-bird-of-dawn/>  
Дата обращения: 27.04.2023.



Илл. 2. Бала-Хан и его семья, 1921 год. Стоят справа налево: Мортеза, Муса и Солейман

го его сыну большое будущее, фамилию «Ней-Давуд», в переводе с персидского — «свирель Давида». В 1925 году шах вменил иранцам в обязанность ношение фамилий на европейский манер. Фамилия «Ней-Давуд», звучащая по-ирански, одновременно указывала на иудейское происхождение ее владельца. Так Бала-Хан остался верен родовой памяти и шахскому указу.

Фамилию «Ней-Давуд» вместе с Мортезой приняла и вся его семья, включая отца Бала-Хана: мать Дебора, братья Солейман, Муса и Йахйя и сестры — Талат, Солтан (обе в замужестве Габбай) и Фарангиз. После женитьбы Мортезы фамилия перешла к жене Мохтарам и детям — дочерям Парвиндохт (в замужестве Габбай), Махин (в замужестве Назариан) и сыну Джаханшаху (илл. 2).

Дети Бала-Хана от рождения фактически лишались права выбора профессии, ибо появлялись на свет под звуки музыки, которая сопровождала их на протяжении всей жизни. Для сыновей Бала-Хана было естественным делом играть на инструменте. Поначалу он даже не придавал большого значения их занятиям. Мортеза и Солейман выбрали тар, а Муса — кеманчу и скрипку.



Илл. 3. Ага Мирза Хосейн-Голи (сидит) и его сын Али Акбар Шахнази



Илл. 4. Дарвиш-Хан



Илл. 5. Мортеза Ней-Давуд

К шести годам прояснилось уникальное дарование Мортезы: необычайная память и природная беглость пальцев. Отец повел его к Рамазан-Хану Зу-ль-Фаранги, последнему ученику Ага Мирза Хосейн-Голи (1853—1916), основателя яркой инструментальной школы (илл. 3).

Однако Ней-Давуд попал в его класс только спустя два года. Хотя в тот период Мортеза посещал Школу Альянса (Alliance Israélite Universelle) при тегеранском университете, быстрое продвижение позволило за несколько лет овладеть репертуаром традиционной музыки. Ага Хосейн-Голи предложил Бала-Хану перевести Мортезу к своему лучшему ученику — Голам Хосейн Дарвиш-Хану (1872—1926) (илл. 4).

Новатор по части приспособления композиционных моделей типа *dastgāh* к новым социально-политическим условиям, Дарвиш-Хан впечатлился музыкальным талантом мальчика и вскоре направил к нему собственных учеников. Мортеза продолжал учиться у Дарвиш-Хана композиции, сочинять *riš-darāmad* («увертюра» по аналогии с западной классической музыкой), *zarbī* (метрически упорядоченная пьеса для тары) и *taṣnīf* (вокально-инструментальная жанровая форма, связанная со строфической поэзией). Это не значит, что уроки композиции проходили как в современной европейской консерватории. Сочинять учили изустно — так, как испокон веков обучали игре на инструментах и вокалу.

Ней-Давуд (илл. 5) стал лучшим учеником Дарвиш-Хана, получил от него популярное в то время прозвище «халиф» и по завершении учебы был награжден символическим двуглавым золотым топориком (*tabarzīn*). Так Дарвиш-Хан благословил талантливого ученика. После трагической смерти учителя (1926) Мортеза открыл собственную музыкальную школу и назвал ее в честь учителя *Madrasa-ye Darviš* («Школа Дарвиша»)⁵.

Двадцатые годы прошлого столетия оказались революционными для устно-профессиональной традиции всего региона. Возможность навсегда зафиксировать, а значит запомнить и досконально выучить традиционный мелодический репертуар, не таскаясь за учителем по свадьбам и музыкальным собраниям с надеждой раскрыть все его секреты, перевернула сознание музыкантов. В Тегеране появилось радиовещание и открылась студия звукозаписи. Еврейские музыканты стали активными участниками технической революции. Среди них, помимо Ней-Давуда, были знаменитый Йахья Зарпандже (1900—1932) и Солейман Рух-Афза (1900—1995), которому приписывается первенство записи репертуара иранской традиционной музыки.

Тогда же компания Gramophone возобновила проекты по традиционной музыке, прервавшиеся из-за Первой мировой войны. В Персии подобная работа не велась уже десять лет и спрос на новые грамзаписи был очень высок. Общество и искусство к тому времени сильно изменились. Потребность в записи исполнительских версий музыкальной традиции *dastgāh* возростала, связываясь, видимо, с защитой от процесса глобализации. В результате контракта, подписанного с еврейской фирмой «Эзра Меир Хаккак и сыновья» в Багдаде и Тегеране, Мортеза приобрел большую популярность. Пластинки открыли миру талантливых певиц, с которыми он плодотворно сотрудничал, — Молук Зарраби и Гамар-аль-Молук Вазири.

Широкая популяризация творчества обоих братьев — Мортезы и Мусы — стала возможна благодаря конкурирующим компаниям звукозаписи. Их записали сразу несколько лейблов. Вместе с тем песни Мортезы по сей день хранятся в устной памяти народа: это *Ātaš-i dar sina dāram jāvedāni* («Огонь вечности полыхает в сердце моем» в ладе *dašti* на слова Пешмана Бахтияри), *Šab-i yād dāram ke čašm-am naķoft* («Вспоминаю ночь, необъяснимую в глазах моих» в ладе *šur*) и гуже *Šahnāz* на стихи Саади (из репертуара Гамар-аль-Молук), а также песня *Šāh-i man, Mah-i man* («Мой шах, моя луна»),

5 *Kāleqi, Ruḥ-Allāh. Sargoḡašt-e musiqi-e Irān. Tehran, 1954. P. 438–439; Sepantā, Sāsān. Čašmandāz-e musiqi-e Irān. Tehran, 1990. P. 169–171.*

трансформированная в инструментальный раздел классических композиций<sup>6</sup>.

После появления Радио Тегерана в 1940 году Ней-Давуд становится лидирующим музыкантом на этом поприще, активно выступает, играет в прямом эфире, завоевывая все большую популярность. Однако столкнувшись с дискриминацией в начале 1950-х, он покидает радио и в конце концов порывает с публичными выступлениями.

В послевоенный период музыкальная жизнь Ирана кардинально меняется. Традиционная музыка вытесняется популярными музыкальными жанрами. Возможно, эти перемены также повлияли на решение Мортезы положить конец музыкальной карьере, хотя его страсть к музыке не ослабевала и ежедневные занятия не прекращались.

Возвращение к публичной жизни наступило спустя почти тридцать лет. Запись уникального аудиокаталога традиционных мелодий (1975—1976), сделанная по предложению того же Радио Тегерана, стала яркой страницей в истории иранской музыки<sup>7</sup> и в творческой биографии музыканта. Отказавшись от гонорара, Мортеза на протяжении двух лет ежедневно работал. Плодами его титанического труда стали 297 записанных мелодий. Это была уникальная возможность представить миру и собственные пьесы, последовательно введенные в текст классических композиций.

Многотомный аудиокаталог ‘Radif of Persian Music on Tar. Interpreted & Performed by Morteza Neydavud’ («Порядок [следования мелодий] персидской музыки для тара. Исполнительская версия Мортезы Ней-Давуда») свидетельствует о национальном признании музыканта в ранге мастера, создавшего собственную последовательность (radif) мелодий для исполнения в многочастных классических композициях, а значит и собственную школу (илл. 6).

Именно порядок (radif) мелодий отличает одну инструментальную школу от другой в устно-профессиональной музыкальной традиции переднеазиатского региона<sup>8</sup>. Порядок обуславливает связность мелодий, ведет слушателя от одного места (maqām/maqom) — центрации мелодии — к другому, доносит смысло-эмоцию.

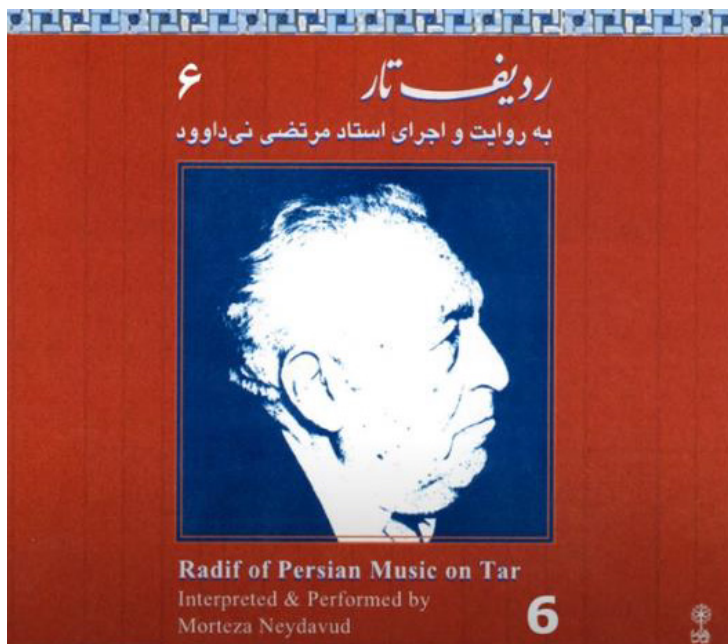
Даже после длительного отказа от публичных концертов исполнительский стиль Ней-Давуда оставался безупречным, отличаясь особой динамичностью и внутренней энергией. Тар словно

<sup>6</sup> *Dehkordi, Morteżā Hosayni, Loloj, Parvin. Morğ-e Saħar. Op. cit.*

<sup>7</sup> *Behruzi, Šāpur. Cehrahā-ye musiqi-e Irān. 2nd ed. Tehran, 1993.*

<sup>8</sup> Такая проблема не стоит перед мастерами центральноазиатской традиции в силу принципиально иной логики связывания мелодической материи в композиционное целое.





Илл. 6. «Порядок [следования мелодий] персидской музыки. Тар. Исполнительская версия Мортеза Ней-Давуда». Диск 6

пел в плавных переходах от одного ладка к другому, но особенно сильно восхищала техника тремоло (*rīz*). Несмотря на то что проект был рассчитан на запись инструментальных версий классических композиций, мастерство Ней-Давуда как участника вокально-инструментального музицирования, тонко чувствующего вокалиста, и его умение вести мелодический голос через сложные модуляции, а также исполнять экспромтом (*badīhanawāzī*), в полной мере отразилось в записях. Неподражаемым, по мнению музыкантов, было его умение подчеркнуто демонстрировать атаку звука, правильно использовать паузы в сочетании с «бесконечной» мелодией и искусно воспроизводить метрические разделы-*čahārmežrāb*<sup>9</sup>.

Последнее публичное выступление Ней-Давуда состоялось в Лос-Анджелесе. Это был понедельник 17 сентября 1984 года, когда иранцы собрались в историческом театре Wilshire Ebell на экстраординарное событие: оказавшиеся в изгнании после революции 1979 года, после пяти лет борьбы за право «обосноваться в новом родном

<sup>9</sup> Dehkordi, Mortežā Hosayni, Loloī, Parvin. Morğ-e Saḡar. Op. cit.

городе», они предвкушали встречу с легендарным музыкантом, «звездой эпохи граммофонов»<sup>10</sup>.

Мортеза Ней-Давуд умер летом 1990 года и был похоронен в Колме (Калифорния)<sup>11</sup>. Выдающийся музыкант ушел из жизни, испытывая глубокую тоску по родине, ставшей для него недостижимой звездой, которая издали согревала сердце «халифа» иранской музыкальной традиции XX века.

## «Птица рассвета» и тирания мрака

История создания песни *Morğ-e saḡar* («Птица рассвета») кратко описана Мортезой Хосайни Дехкорди и Парвин Лолои со ссылкой на более ранние публикации<sup>12</sup>, содержание которых критически осмыслено и включено в текст данного раздела статьи.

Песня «Птица рассвета» представляет собой *tāšnif* — традиционный вокально-инструментальный жанр, связанный со строфической поэзией и городским музицированием. Исторически *tāšnif* носил лирический и даже развлекательно-сатирический характер, а также выделялся из спектра музыкальных форм и жанров метрической упорядоченностью, как правило размером 6/8. Мелодия *Morğ-e saḡar* изначально не задумывалась как вокальная. Ней-Давуд сочинил ее в ладе *māhur* для вступительного инструментального раздела (*piš-darāmad*) одноименной классической композиции *dastgāh-i Māhur* в ее вокально-инструментальной версии. Будучи руководителем ансамбля классической музыки, он настаивал на добавлении метрически упорядоченных пьес в нормативную структуру композиций с целью расширить круг потенциальных слушателей. Подобно вокальным мелодиям-*āvāz* сочиненные им пьесы передавались устным путем, поэтому молниеносно распространялись, становились общенародными как внутри страны, так и за ее пределами.

Потребность в инструментальной форме *piš-darāmad* появилась в тот период, когда композиции типа *dastgāh* под влиянием процес-

<sup>10</sup> *Moḡammadi Mohsen*. The Bird of Dawn. Op. cit.

<sup>11</sup> Благодаря интервью с его внучкой Лауре Юнаи (Ней-Давуд) и троюродным братом Хомаюном Ней-Давудом удалось получить важные сведения о жизни музыканта: *Moḡammadi Mohsen*. The Bird of Dawn. Op. cit.

<sup>12</sup> *Badi' i, Nādera*. *Tāriḡča-i bar adabiyāt-e āhangin-e Irān*. Tehran, 1975; *Dehkordi, Morteżā Hosayni*. *Sargozašt-e ahangha wa tarānaha-ye māndegār o honarmandān-i ke anhā-rā ba-wojud āvardand / Rahāvard*. Ser. No. 67. 2004; *Ḥalāli, Simin*. *Ketābšenāsi-e musiqi dar Irān*. Tehran, 2007; *Ḥaṭibi, Parviz*. *Kāterāt-i az honarmandān / ed. Firuza Ḥaṭibi*. Los Angeles, 1994. P. 65–68.



сов модернизации стали исполняться по европейскому образцу сидя на стульях на высоких подиумах-сценах. Метрически упорядоченные инструментальные разделы композиции игрались расширенным составом ансамблевой группы<sup>13</sup>. Уплотнение звучания более чем тремя щипковыми и плекторными струнными инструментами в сопровождении ударных привлекало и удерживало внимание большого количества слушателей, особенно когда концерт проходил на открытом воздухе или в большом помещении.

Нотная запись песни с заглавием «Птица рассвета. Сочинение Мортезы Ней-Давуда» и полным набором инструментальных штрихов и отыгрышей, по сути представляет собой инструментальную пьесу *riš-darāmad*, о чем говорилось выше (илл. 7). Мелодическая линия не подписана, а стихотворный текст напечатан отдельно на последней странице издания.

Другая нотная запись с названием «Птица рассвета» — фортепианное переложение песни в ее сокращенном варианте (илл. 8). Издание содержит две ремарки: «Мортеза Ней-Давуд» на правой стороне листа и «Мохаммад Таки Бахар» на левой. Очевидно, ни одно из нотных изданий не является записью песни как таковой, что подтверждает факт ее трансмиссии из одного жанра в другой<sup>14</sup>.

Неизвестно, почему внимание поэта, историка и филолога Мухаммада Таки Бахара (1886—1951)<sup>15</sup> привлекла именно мелодия Ней-Давуда. Можно представить, каким образом происходил процесс преобразования инструментальной пьесы в вокально-инструментальную, ведь именно так функционирует устная профессиональная традиция. Однако нам ничего не известно о творческом союзе поэта и композитора. Высказываются предположения относительно времени появления стихотворения. Известна версия, что оно создано около 1921 года, когда наметились первые признаки

<sup>13</sup> Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007. С. 249–250.

<sup>14</sup> Эта проблема, как и сравнительный анализ транскрипций, — тема для отдельной статьи.

<sup>15</sup> Имея грузинские корни по материнской линии и кашанские со стороны отца, Бахар начал обучение в мусульманской школе с трех лет, к семи годам прочел многотомный эпос «Шахнаме», в десять лет декламировал наизусть суры Корана, а в четырнадцать свободно говорил по-арабски. Он стал признанным профессором персидской литературы на филологическом факультете Тегеранского университета (1934). Псевдоним *Vahar* (перс. «Весна», ивр. аббревиатурная фамилия Бен ха-Рав («сын раввина»)) он выбрал самостоятельно в восемь лет, после того как написал свое первое стихотворение. Как автор *Morğ-e sahar* Бахар считается «наиболее заметной фигурой в Иране» (*Badi' i Nādera*. Op. cit. P. 110–112) после Шейды (*Seydā*) и Арефа (*Āref*) — первых создателей национально-патриотической песни.

مرغ سحر  
اثر: مرتضیٰ نسی داود

♩ = 48

Илл. 7. «Птица рассвета. Сочинение Моргезы Ней-Давуда». Фрагмент

### Morghe Sahar

Mohammad-Taqi Bahar      مرغ سحر      Morteza Neydavoud

♩ = 55

Илл. 8. «Птица рассвета». Переложение для фортепиано

деспотии, повлекшей свержение шахской династии Каджаров. Не менее интересна другая версия, согласно которой Бахар сочинил текст в начале XX века, попав в тюрьму как сторонник конституционной монархии (Ней-Давуд в то время был еще мальчиком).

По преданию стих Бахара стал «настолько популярным, что его распевали простые люди на улицах» и «однажды ночью он услышал, как прохожий поет строку стихотворения, но вместо *šām-e man-rā*, *šām-e man-rā saḥar kon* “превратите мою ночь в рассвет” произносит *šām-e tārik-e mā-rā saḥar kon* — “превратите нашу темную ночь в рассвет”. Бахар незамедлительно принял эту версию, заменив строчку словами незнакомца»<sup>16</sup>.

С тех пор «Птица рассвета» остается одной из самых популярных патриотических песен и звучит на волне протестных настроений. Ее исполняли такие выдающиеся певцы, как Гамар-оль-Молук Вазири, Молук Зарраби, Иран-аль-Даула Хелен, Джамал Шафави, Мохаммад-Реза Шаджариан, Надер Голчин, Хенгама Адаван и другие. В 1920-е годы песня вселяла надежду на то, что однажды свет рассеет мрак ночи, принесет счастье угнетенным, потерявшим дома и изгнанным из родных земель. В преддверии Исламской революции (1979) чиновники, курирующие искусство, изменили слова песни, исполненной дуэтом «Пуран и Абд-аль-Ваххаба Шахиди»<sup>17</sup>, однако эксперимент не получил одобрения публики. Мохаммад-Реза Шаджариан (1940—2020) спел ее на бис в одном из турне по США (1990) и продолжал исполнять во время гастролей по Ирану. В то время как «протесты жестоко подавлялись, мастера иранской музыки, включая Хоссейна Ализаде (тар) и Кайхана Калхора (кеманча), присоединились к певцу и его сыну Хомаюну, а правительство, несмотря на хорошо известные коннотации, так и не смогло наложить запрет [на песню]»<sup>18</sup>, но в итоге запретило Шаджариану въезд в Иран. После смерти певца появились видеозаписи его первых исполнений *Morgh-e saḥar*.

Видеозапись тегеранского концерта, организованного для сбора денег в помощь пострадавшим от страшного землетрясения в Баме (центральный Иран, 2004), передает полноту реакции слушателей на песню:

**MP4** «Птица рассвета». Исполняет Мохаммад-Реза Шаджариан  
[http://sias.ru/upload/music/2023-28/Morgh-e\\_Sahar.mp4](http://sias.ru/upload/music/2023-28/Morgh-e_Sahar.mp4)

<sup>16</sup> *Dehkordi, Morteżā Hosayni, Loloj, Parvin. Morġ-e Saḥar. Op. cit.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

Исполнение «Птицы рассвета» было неожиданностью, отразившейся на лицах слушателей. Одни воспрями, словно вспомнив что-то далекое из невозвратного прошлого, и тянули руки к сцене в знак единства с музыкантами. Другие плакали, понимая посыл певца и невозможность сделать его реальностью их собственной жизни и жизни их детей. Никто не скрывал своих чувств. Музыка всколыхнула депрессивно-угнетенное сознание, мужчины и женщины вытирали слезы, а музыканты пели. Их невозмутимость уравновешивалась эмоциями слушателей в непередаваемом словами чувстве единения.

Автору настоящей статьи довелось обнаружить концепт *Morğ-e saħar* в поэзии Низами Ганджави (ок. 1141—1209). Как фундаментальный для переднеазиатской культуры в целом, образ «птицы рассвета» (в переводе К. А. Липскерова<sup>19</sup> — «птицы зорь»), лейтмотивом пронизывает поэмы:

Музыкант — птица зорь, им ведущая счет,  
треть которая ночи, скажи мне, течет?<sup>20</sup>

Метафора солнечного света, или солнца, скрытая за выражением «птица рассвета», в древности визуализировалась в виде крылатого диска. Указывая на свет, изгоняющий мрак, она сродни душе музыканта, тонко чувствующего ложь и фальшь.

Низами уточняет:

Звуку чистых речей ты внимать поспеши.  
В слове чистом горит пламень чистой души.  
Если в слове неверное слышно звучанье,  
Пусть на лживое слово ответит молчанье<sup>21</sup>.

Несмотря на то, что художественный перевод, как правило, стирает терминологические различия, смысл концепта более чем ясен. Он разве что оттеняется нюансами и контекстом того или иного повествования о неустраимости перехода одного состояния мира в другое — рассвета в закат, дня в ночь, мрака в свет. Так, «пламень» птицы рассвета попадает на вертел и наступает ночь:

<sup>19</sup> Константин Абрамович Липскеров (1889—1954) — русский поэт, автор ярких художественных переводов поэм Низами.

<sup>20</sup> *Низами Гянджеви. Искендер-намэ* / Пер. К. Липскерова; Предисл. М. Ю. Гулизаде. В 2-х томах. Т. 1. Баку: Изд-во Акад. наук Азерб. ССР, 1953. С. 776.

<sup>21</sup> Там же. С. 721.



и сделал этот край земли местом притяжения и процветания своего народа. Продажа Иосифа — спасение его и подобных ему «попавших на вертел» (Низами) судьбы угнетенных. Название лада *māhūr* указывает на переход от униженности пленом на грани смерти к достоинству свободы на грани бессмертия. Думается, именно поэтому Бахар обратился к мелодии Ней-Давуда.

Гимнически радостно звучит в песне первая строфа стихотворения Бахара (перевод с персидского Г. Б. Шамилли):

Птица рассвета, издай последний стон,  
сотвори нить новую для печати моей.  
Тяжелым вздохом, полным огня, клетку эту  
опрокинь вверх дном.  
Крыльями соловья, запертого в затёмке<sup>23</sup> клетки, взмахни,  
песню свободы для Ноева рода сочини!  
И дыханьем огненным своим землю эту  
всю без остатка освети!  
Жестокость угнетателя и деспотизм охотника  
разрушили мое гнездо.  
Бог, Небеса, Природа,  
превратите нашу темную ночь в рассвет!  
В эту новую весну Роза расцвела,  
влага глаз моих — слезы бремени.  
Когда клетка, словно сердце мое, сожмется,  
вздохом огненным ее воспламени!  
Длань природы, сорви для меня Розу жизни!  
Пред порогом возлюбленного новый Розы взор  
взрасти, возрасти, возрасти!  
Птица без сердца, толкованье разлуки сократи, сократи,  
сократи!

Подобно другим песням периода модернизации, «Птица рассвета» состоит из двух строф. Первая несет лирическое содержание, вторая поднимает социальные и политические вопросы. Общество, породившее «Птицу рассвета» в пламени борьбы за гражданские права, не выдержало испытания временем. Несмотря на то что шах Реза Пехлеви (1925—1941) вскоре после своей коронации услышал полный текст песни на приеме у собственного министра Абд аль-Хусейна Теймурташа (1925—1932) в исполнении Гамар-оль-Молук,

которой аккомпанировали братья Мортеза и Муса Ней-Давуд<sup>24</sup>, вторую строфу песни вскоре запретили. Если в публичных местах пели и продолжают петь первую строфу, вторая остается достоянием частных собраний, располагающих к политическим дебатам.

Стихотворение Бахара воздействовало на слушателей и без мелодии. Ему вторили и на других языках<sup>25</sup>, писали ответы согласно традиции «назира» — следования признанному авторитету. С другой стороны, и мелодия Ней-Давуда, лишенная слов, отныне несла идею свободы. Гимнический всепоглощающий образ мелодии *Morğ-e sahar* звучит в заключительном разделе «Азербайджанского каприччио» Фикрета Амирова (1922—1984) для симфонического оркестра (1961). Средствами оркестра Амирову удалось во много раз усилить идею и послы «Птицы рассвета», придать ей мощь и вселенский масштаб звучания. Мелодия первой строфы проводится у струнной группы дважды с нарастающей динамикой (с 06'30'').

**MP4**

Ф. Амиров. «Азербайджанское каприччио».

Дирижер Фуад Ибрагимов

<https://www.youtube.com/watch?v=PaKSX0N6GCK>

Исполняемая сегодня на престижных мировых площадках в различных воплощениях, «Птица рассвета» прошла столетний путь, пронеслась сквозь годы, границы и культуры как предвкушение долгожданного света и мечты. И по сей день она обречена не ести мечту, пороговое состояние сознания, liminality, удерживаемое взмахом ее крыльев в границах здешнего мира ради самой жизни и только ради нее.

## Заключение

Исследование жизненного и творческого пути еврейского музыканта Мортеза Ней-Давуда (1900/01—1990) — одного из выдающихся представителей классической традиции иранской музыки, — показало неразрывную связь его духовного наследия с культурной традицией переднеазиатского региона. В яркой фигуре исполнителя,

<sup>24</sup> *Kaṭibi, Parviz. Kāṭerāt-i az honarmandān. Op. cit. P. 19–22.*

<sup>25</sup> Об азербайджанском «ответе» Мир Мехди Этимада (1900, Табриз, — 1981, Тегеран), известном в традиции *mūgām-dastgāh* под названием «*Māhūr tasnifi*», см.: *Шамилли Г. Б., Гусейнова Л. Ш.* От «Птицы рассвета» к «Азербайджанскому каприччио» // *World of Music. International Scientific Musical Journal.* 1–2 (94–95), 2023.

композитора и автора популярной песни *Morğ-e sahar* как в зеркале отразился процесс модернизации рубежа XIX—XX веков и трансформации еврейской общины после конституционной революции 1905—1911 годов. Анализ содержания песни выявил устойчивый концепт, связанный с мотивом солнца, изображённого в образе крылатого диска в Древнем Египте. Именно так визуализирован бог Гор, борющийся с Сетом на рельефах и рисунках египетских пирамид. Позднее в крылатый солнечный диск внедрили антропоморфные фигуры, с которыми связывались верования месопотамских цивилизаций, повлиявших на маздаизм; в виде крылатого диска изображается и главный символ зороастризма фраваша — «охраняющий» благой дух. Поэмы Низами доносят самый древний пласт концепта, перекликающийся со смыслом стихотворения Бахара, положенного на мелодию Мортезы Ней-Давуда в период смены монархий Каджаров и Пехлеви. Звучание мелодии *Morğ-e sahar* в заключительном разделе «Азербайджанского каприччио» Фикрета Амирова (1961) усиливает образ Света, побеждающего мрак, средствами симфонического оркестра.

Образно-словесный концепт мелодии поддерживается ладом *māhūr*, этимологическое значение которого (др.-евр. «проданный») видимо указывает на освобождение Иосифа (Йусуф) из мрака «бездны» (Бытие 37:26—28) и пограничное состояние сознания между отчаянием и радостью. Этот вывод, с одной стороны, основан на личном общении автора статьи с музыкантами устной классической традиции, с другой — на устной литературной традиции *'isrāīlīyyāt*, оставившей глубокий след в литературе и поэзии на восточных языках, включая жанр трактата о музыке, где концептуализация ладов основана на образно-эмоциональных состояниях библейских героев, в частности Иосифа, в эпизоде его нахождения в глубоком овраге (перс. *māhūr*).

Таким образом, лабиринт метафор, связывающий древнюю символику с библейским нарративом в образно-зримую звуковую целостность «Птицы рассвета», составляет глубинную суть еврейской идентичности в Иране, неразрывно связанной с его историей и культурой. Отметим, что лад с названием «махур» в сирийской еврейской традиции имеет «минорное» наклонение и трактуется как «огорченный» и «разочарованный», а носители традиции определяют его как «выражающий тревогу и эмоциональное расстройство» (Maqām Māhūr 2006). Несмотря на то что переднеазиатская музыкальная традиция в целом предъявляет внешнее сходство в названиях ладовых звукорядов, объединенных понятием *maqām*, их структура и эмоциональное наполнение различны, что является темой отдельной исследовательской работы.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Низами Гянджеви*. Искендер-намэ / Пер. К. Липскерова; Предисл. М. Ю. Гулизаде. В 2-х томах. Т. 1. Баку: Изд-во Акад. наук Азерб. ССР, 1953.
- 2 *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007.
- 3 *Шамилли Г. Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства maqām. М.: Языки славянских культур, 2020.
- 4 *Шамилли Г. Б.* Алим Гасымов: «Мечтаю спеть мугам в сопровождении симфонического оркестра» // *Musiqi dünyası*. 3/88. 2021. С. 29–35.
- 5 *Шамилли Г. Б., Гусейнова Л. Ш.* От «Птицы рассвета» к «Азербайджанскому капричио» // *World of Music. International Scientific Musical Journal*. 1–2 (94–95), 2023.
- 6 *Badi' i, Nādera*. Tāriḡča-i bar adabiyāt-e āhangin-e Irān. Tehran, 1975.
- 7 *Behruzi, Šāpur*. Čehrahā-ye musiqi-e Irān. 2nd ed. Tehran, 1993.
- 8 *Dehkordi, Morteżā Hosayni*. Sargozašt-e ahangha wa tarānaha-ye māndegār o honarmandān-i ke anhā-rā ba-wojud āvardand / Rahāvvard. Ser. No. 67. 2004.
- 9 *Dehkordi, Morteżā Hosayni, Loloī, Parvin*. Morġ-e Saḡar / Encyclopaedia Iranica. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2000. <https://www.iranicaonline.org/articles/morg-e-sahar>.
- 10 *Ḥalāli, Simin*. Ketābšenāsi-e musiqi dar Irān. Tehran, 2007.
- 11 *Ḳāleqi, Ruḡ-Allāh*. Sargođašt-e musiqi-e Irān. Tehran, 1954.
- 12 *Ḳaṭibi, Parviz*. Ḳāterāt-i az honarmandān / ed. Firuza Ḳaṭibi. Los Angeles, 1994.
- 13 *Moḡhammadi, Mohsen*. The Bird of Dawn: An Iranian Jewish Musician in L. A. // 100 Years of Sephardic Los Angeles. Ed. by Sarah Abrevaya Stein and Caroline Luce. Los Angeles: UCLA Leve Center for Jewish Studies, 2020. <https://sephardiclosangeles.org/portfolios/the-bird-of-dawn/>.
- 14 *Sepantā, Sāsān*. Čašmandāz-e musiqi-e Irān. Tehran, 1990.

## REFERENCES

- 1 *Nizami Gyandzhevi* [Nizami Ganjavi]. Iskender-namē / Trans. by K. Lipskerov; Pref. by M. Yu. Gulizade. In 2 vols. Vol. 1. Baku: Publishing House of the Academy of Sciences of Azerbaijan SSR, 1953.
- 2 *Shamilli G. B.* Klassicheskaya muzika Irana. Pravila poznaniya i praktiki [Classical Music of Iran: Rules of Cognition and Practice]. Moscow: Kompozitor, 2007.
- 3 *Shamilli G. B.* Filosofiya muziki. Teoriya i praktika iskusstva maqām [Philosophy of Music. Theory and Practice of the Art of Maqām]. Moscow: Yaziki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2020]
- 4 *Shamilli G. B.* Alim Gasimov: 'Mechtayu spet' mugham v soprovozhdenii simfonicheskogo orkestra [Alim Gasimov: 'Dreaming of singing mugham accompanied by symphony orchestra'] // *Musigi dünyası*. 3/88. 2021. P. 29–35.
- 5 *Shamilli G. B., Guseynova L. Sh.* Ot 'Pticī rassveta' k 'Azerbaydzhanskomu kaprichchio' [From 'Bird of Dawn' to 'Azerbaijani Capriccio'] // *World of Music. International Scientific Musical Journal*. 1–2 (94–95), 2023.
- 6 *Badī i, Nādera.* Tāriḳča-i bar adabiyāt-e āhangin-e Irān. Tehran, 1975.
- 7 *Behruzi, Šāpur.* Čehrahā-ye musiqi-e Irān. 2nd ed. Tehran, 1993.
- 8 *Dehkordi, Mortežā Hosayni.* Sargozašt-e ahangha wa tarānaha-ye māndegār o honarmandān-i ke anhā-rā ba-wojud āvardand / Rahāvard. Ser. No. 67. 2004.
- 9 *Dehkordi, Mortežā Hosayni, Loloj, Parvin.* Morğ-e Saḡar / Encyclopaedia Iranica. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2000.  
<https://www.iranicaonline.org/articles/morg-e-sahar>
- 10 *Ḥalālī, Simin.* Ketābšenāsi-e musiqi dar Irān. Tehran, 2007.
- 11 *Ḳāleqi, Ruḡ-Allāh.* Sargođašt-e musiqi-e Irān. Tehran, 1954.
- 12 *Ḳaṭibi, Parviz.* Ḳāṭerāt-i az honarmandān / ed. Firuza Ḳaṭibi. Los Angeles, 1994.
- 13 *Moḡammadi, Mohsen.* The Bird of Dawn: An Iranian Jewish Musician in L. A. // 100 Years of Sephardic Los Angeles. Ed. by Sarah Abrevaya Stein and Caroline Luce. Los Angeles: UCLA Leve Center for Jewish Studies, 2020.  
<https://sephardiclosangeles.org/portfolios/the-bird-of-dawn/>
- 14 *Sepantā, Sāsān.* Čašmandāz-e musiqi-e Irān. Tehran, 1990.

**Ключевые слова**

Музыка США, «американизм», Аарон Копленд, Сэмюэл Барбер, Джанкарло Менотти, Нед Рорем, «университетские композиторы», Роджер Сешнз, Милтон Бэббит, Эллиотт Картер, Джордж Рокберг, Джордж Крам.

*Акопян Л. О.*

# Case Study: США (часть 1)

Настоящий текст — отрывок будущей большой работы под условным названием «Третья четверть века: расцвет и увядание новой музыки». Работа мыслится как широкая панорама музыки и музыкальной жизни третьей четверти XX века — эпохи, в высшей степени насыщенной событиями и до некоторой степени итоговой для музыки западной цивилизации. Одна из ее частей будет построена как ряд исследовательских очерков (case studies), посвященных музыке, музыкальной жизни и культурной политике стран, наиболее «продуктивных» в музыкальном отношении. В настоящем номере публикуется первая половина раздела о США. В ней рассматривается часть обширного спектра тенденций и течений, определивших облик американской музыки рассматриваемого периода: от «американизма» и запоздалого романтизма в лице таких мастеров, как А. Копленд, С. Барбер, Дж. Менотти, Н. Рорем и некоторые другие, до творчества «трудных» «университетских композиторов», тяготеющих к серийной технике, — Р. Сешнза, М. Бэббита и их последователей; далее следуют сравнительно развернутые очерки об Э. Картере, Дж. Рокберге и Дж. Краме. Творческие достижения самых значительных композиторов рассматриваются и характеризуются в контексте современных им социально-культурных реалий. Текст снабжен нотными иллюстрациями и ссылками на аудио- и видеозаписи произведений, имеющих ключевое значение для творчества соответствующих композиторов. Вторая часть раздела о США будет опубликована в следующем выпуске журнала ИМТИ.

**Key Words**

American music, 'Americanism', Aaron Copland, Samuel Barber, Giancarlo Menotti, Ned Rorem, 'university composers', Roger Sessions, Milton Babbitt, Elliott Carter, George Rochberg, George Crumb.

*Levon Hakobian*

**Case Study: USA (part 1)**

The present text is an excerpt from the work in progress, provisionally entitled *The Third Quarter of the Century: The Flowering and Fading of the New Music*. The general idea is to draw a large-scale panorama of music and musical life of the third quarter of the 20th century — a period that can be defined as the 'axis time' in the recent history of Western art music. One of the parts of the future monograph will be structured as a collection of case studies dealing with aspects of music, musical life and cultural politics in the countries that were especially productive in terms of art music. This issue contains the first half of the chapter on the USA, which is dedicated to one part of the wide spectrum of tendencies and currents that determined the image of American music in the period under study: from the so-called Americanism and belated romanticism represented by such masters as A. Copland, S. Barber, G. Menotti, N. Rorem, and some others, to the oeuvre of 'difficult' 'university composers' inclined especially towards serialism — R. Sessions, M. Babbitt, and their followers. Thereafter follow essays on E. Carter, G. Rochberg, and G. Crumb. The achievements of the most important composers of the period are examined and characterized in the context of contemporary social and cultural realities. The text contains music examples and links to audio and video recordings of the key works. The second half of the chapter on the USA will be published in the next issue of our journal.

Музыка — это искусство высказываться экстравагантно.

Чарлз Айвз<sup>1</sup>

Сочинять американскую музыку легко. Достаточно быть американцем и писать так, как хочется.

Вёрджил Томсон<sup>2</sup>.

## Предыстория, «американисты», «традиционалисты»

Одним из важнейших показателей самобытности американской музыки всегда была экстравагантность. Конечно, американцы во все времена были вольны писать «так, как хочется» и могли создавать подлинно национальные ценности, оставаясь в рамках, так сказать, хорошего тона; вместе с тем следует признать, что из всего американского музыкального наследия XVIII—XIX веков определенный исторический, а иногда и художественный интерес представляет в основном та его часть, которая явно противоречит профессиональному этикету, утвердившемуся в европейской композиторской музыке того же времени. Это может выражаться в откровенном (нередко дилетантском, но и вызывающе нонконформистском) нарушении правил музыкального языка и пренебрежении чувством меры, причудливым смешении высокого (*highbrow*) стиля и вернакулярных (*lowbrow*) диалектов, несоответствии социального и творческого облика творцов музыки «цивилизованному» образу композитора и т.п. Ранние американские эксцентрики, от Конрада Бейселя (1691—1768) и Уильяма

1 Цит. по: *Слонимский Н.* Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006. С. 172.

2 *Thomson V.* Music Right and Left. New York: Henry Hold and Company, 1951. P. 202.

Биллингза (1746—1800) до снискавшего определенную известность за пределами своей страны Луи Моро Готшалка (Gottschalk, он же Готчок, 1829—1869), не забыты. О причудливых опытах первого из них широко известно благодаря «Доктору Фаустусу», автор которого усмотрел в них прообраз серийной техники, музыка двух других «при всех своих несовершенствах <...> продолжает пользоваться определенной популярностью не только благодаря своей красоте, но и потому, что она символизирует неподражаемый американский тип музыкальности»<sup>3</sup>.

Этот самобытный тип музыкальности породил так называемую американскую экспериментальную традицию с ее опорой на центральные для американского образа мышления идеи свободы, индивидуальной предприимчивости и плюрализма, экспериментальная традиция в своих самых ярких проявлениях доводит их до крайности. Одним из таких проявлений было творчество Чарльза Айвза (1874—1954) — композитора, чья экстравагантность может показаться исключительной даже по современным меркам. Музыка Айвза начала приобретать известность уже после того как он в начале 1920-х прекратил свою композиторскую деятельность. В течение двадцатых годов, не без финансовой поддержки миллионера Айвза, в области серьезной (highbrow) американской музыки с успехом подвизались радикалы или, как их тогда называли, «ультрамодернисты» Карл Рагглс<sup>4</sup> (1876—1971), Эдгар Варез (1883—1965), Карлос Сальседо (1885—1961), Уоллингфорд Риггер (1885—1961), Генри Кауэлл (1897—1965), Джордж Антейл (1900—1959).

Между тем в «низовых» (lowbrow) сферах культуры происходили процессы, которым суждено было прославить американскую музыку на весь мир. Речь идет прежде всего о становлении и развитии афроамериканских жанров — рэгтайма, блюза, джаза. Молодой Джордж Гершвин (1898—1937) первым использовал афроамериканские музыкальные стили в качестве основного материала для построения крупных форм концертной музыки европейского типа. От его «Рапсодии в стиле блюз» (1924) фактически ведут начало две влиятельнейшие тенденции всей

<sup>3</sup> Gann K. American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997. P. 6. Здесь же отмечено, что музыка таких симфонистов с солидной немецкой выучкой, как Джон Ноулс Пейн (1839—1906) и Джордж Уайтфилд Чедуик (1854—1931), выполненная с соблюдением всех академических правил, в настоящее время «экзгумируется только специалистами».

<sup>4</sup> Ruggles. В русскоязычной литературе встречается также вариант «Рагглс».

музыкальной культуры XX века: адаптация афроамериканского фольклора к пристрастиям и вкусам белой аудитории (спектр явлений, порожденных этой тенденцией, весьма широк — от так называемого симфоджаза до рок-музыки) и сближение массовой и так называемой серьезной музыки (то, что впоследствии будет названо «третьим направлением»). Грандиозный поток рожденной этими тенденциями музыкальной продукции, конечно, содержит образцы высокого в своем роде искусства, но мы здесь воздержимся от их обсуждения (и от обзора богатейшей специальной литературы), поскольку наш основной интерес сосредоточен на музыкальном творчестве иного рода.

\* \* \*

Одним из последствий так называемой Великой депрессии — экономического кризиса 1930х годов — стал упадок модернизма. Одни из «ультрамодернистов» (Рагглз, до определенного момента Варез) перестали сочинять, иные (Кауэлл, Антейл) утратили модернистский пыл и превратились в безликих традиционалистов. Наступило время популизма в его характерной для США форме так называемого американизма<sup>5</sup> — бодрой, позитивной, умеренной (middlebrow) манеры, как нельзя более подходящей для искусства, воспевающего традиционные патриотические, «почвенные» ценности не слишком замысловатым, но тем не менее достаточно искусным языком. Главные представители этого направления — Аарон Копленд<sup>6</sup> (1900—1990), Вёрджил Томсон (1896—1989) и Рой Харрис<sup>7</sup> (1898—1979), — в 1920-х прошли (именно в таком порядке) строго академическую парижскую школу Нади Буланже (1887—1979), которая испытывала особую заинтересованность в американских студентах, поскольку видела в них представителей молодой динамичной музыкальной культуры, «готовой к старту — подобно русской музыке за восемьдесят лет до того»<sup>8</sup>. По возвращении из Парижа домой всем им удалось достаточно успешно адаптировать материал, почерпнутый из

<sup>5</sup> Schuman W. Americanism in Music: A Composer's View // Music in American Society, 1776—1976: From Puritan Hymn to Synthesizer / Ed. by G. McCue. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1977; Zuck B. A. A History of Musical Americanism. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

<sup>6</sup> Copland. В русскоязычной литературе встречается также вариант «Копланд».

<sup>7</sup> Harris. В русскоязычной литературе встречается также вариант «Гаррис».

<sup>8</sup> Thomson V. An Autobiography. New York: Alfred A. Knopf, 1966. P. 54.

фольклора или традиционной музыки белых (в меньшей степени темнокожих) американцев, к европейской технике симфонического развития. Заметной фигурой на академической музыкальной сцене тридцатых был также Сэмюэл Барбер (1910—1981) — не столько «американист», сколько запоздалый романтик; хотя свое основное композиторское образование Барбер получил не в Европе, а в филладельфийском Кёртисовском институте (где обучался также вокалу), с точки зрения стиля он оказался, пожалуй, большим европейцем, чем упомянутые «парижане». В серьезной музыке концертных жанров возобладал приятно-консонантный академизм, при случае с налетом локального колорита. Аналогия с тем, что происходило тогда же в советской музыке, лежит на поверхности — с той лишь разницей, что в Америке никакого давления на композиторов не оказывалось, и каждый теоретически мог «писать так, как хочется» (идеология «Нового курса» президента Франклина Д. Рузвельта предусматривала активную государственную поддержку искусства, — еще одна прямая аналогия с ситуацией в СССР, — но не ставила перед творцами никаких барьеров)<sup>9</sup>.

Ранний расцвет Харриса, Томсона, Копленда и Барбера совпал со временем, когда в артистической и интеллектуальной среде активно дискутировалась мысль о том, что национальная культура созрела для появления «большой американской оперы» и «большой американской симфонии», несущих специфически американское содержание, доступных широкой американской аудитории и способных на равных конкурировать с современными европейскими образцами. Все четверо еще до середины столетия внесли весомый вклад в создание «больших американских опусов» разных жанров.

<sup>9</sup> Для большей полноты картины следует привести следующее безусловно компетентное мнение об этом периоде, когда «вся страна, будучи лишена не только средств для материальных приобретений, но даже возможности обеспечивать себя самым необходимым, сосредоточилась на внутренней жизни в поисках более высоких ценностей. <...> Годы Депрессии стали одной из прекраснейших, благороднейших и плодотворнейших творческих эпох во всей истории Соединенных Штатов, особенно в музыке, литературе и образовании. Пропорция между качественной, креативной музыкой любого рода и коммерческой музыкой, создаваемой главным образом ради быстрого рыночного успеха и денежной выгоды, составляла примерно девяносто к десяти — в противоположность нынешним 3:97. Прimitивный меркантилизм, утвердившийся в искусстве за последние 30—40 лет, в те времена еще не был таким агрессивным и повсеместным»: *Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty. Rochester: University of Rochester Press, 2011. P. 94*]. О Гантере Шуллере см. ниже, во второй части публикации данной главы монографии.



Место «большой американской оперы», казалось бы, прочно занято «Порги и Бесс» Гершвина (1935), но современниками этот шедевр был воспринят скорее как образец более «низкого» жанра мюзикла; между тем первую примечательную американскую оперу незадолго до Гершвина сочинил Томсон («Четверо святых в трех актах» на либретто Гертруды Стайн, 1934), а его же более поздняя «Наша общая мать» (также на текст Стайн, 1947), хотя и не утвердившаяся в репертуаре, по мнению некоторых авторов имеет все основания претендовать на высшую ступень пьедестала<sup>10</sup>. Главной американской симфонией тридцатых явилась одночастная Третья Харриса (1938)<sup>11</sup>, впервые исполненная под управлением влиятельнейшего Сергея Кусевицкого и вошедшая в репертуар ряда звездных дирижеров, включая Артуро Тосканини. Из симфоний следующего десятилетия в состязании явно лидирует Третья Копленда (1946) — отклик на победное окончание Второй мировой войны; в ее финале цитируется патриотическая «Фанфара обыкновенному человеку», написанная Коплендом в разгар войны и утвердившая его репутацию «символа американской музыки»<sup>12</sup>, самого американского из всех американских композиторов (напомним, что Айвз к тому времени еще не был по-настоящему открыт). Вдобавок в тридцатые и сороковые появились первые «большие американские балеты» («Малыш Билли», «Родео» и «Аппалачская весна» Копленда, 1938—44), «большие американские симфонические картины» (концертные версии музыки Томсона к созданным по правительственному заказу пропагандистским документальным фильмам «Пашня, пересекая равнину» и «Река», 1936—37), «большой американский скрипичный концерт» (Барбера, 1939) и, наконец, непревзойденный и неувядаемый американский оркестровый «хит» — струнное Адажио Барбера (обработка медленной части Струнного квартета, 1936).

Будучи тренд-сеттерами тридцатых и отчасти сороковых, Харрис, Томсон и Копленд активно работали и в течение третьей четверти века, когда возобладали иные тенденции. Нельзя сказать, чтобы позднейшие достижения названных мастеров превзошли созданное ими же ранее. Карьера Харриса-симфониста завершилась в 1976 году Четырнадцатой симфонией, посвященной двухсотлетию США; в 1950—60х годах его музыка уже казалась

<sup>10</sup> Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997. P. 74.

<sup>11</sup> Ibid. P. 56.

<sup>12</sup> Ibid. P. 51.

тривиальной и старомодной<sup>13</sup>, и он всерьез намеревался переселиться в СССР, где на официальном уровне его творческие установки воспринимались с явным одобрением<sup>14</sup>. Копленд, оставаясь по преимуществу «популистом» (характерна чрезвычайно простая по музыке и незатейливая по содержанию опера «Ласковая земля» на сюжет из жизни фермеров в период Великой депрессии, 1954), время от времени пробовал высказываться на относительно «продвинутом» языке<sup>15</sup>, но опыты в новой диссонантной манере, включая Фортепианный квартет (1950) и оркестровые пьесы с квази-интеллектуальными заглавиями «Коннотации» (1962) и *Inscape* (приблизительный перевод — «Пейзаж внутреннего мира», 1967), не принесли ему особых лавров. Впрочем, он сохранил за собой репутацию образцового композитора своей страны и продолжал оставаться на виду как педагог, музыкальный писатель, популяризатор современной музыки США и музыкально-общественный деятель леворадикального толка<sup>16</sup>. Томсон продолжил сочинять в разных жанрах, среди его опусов 1960—70-х есть опера, балет и симфония, но его основную композиторскую продукцию составили многочисленные музыкальные портреты друзей и знакомых, напи-

- 13 Репутация Харриса-композитора пострадала также из-за его демонстративно преувеличенного мнения о собственных достоинствах. Курьезные примеры приводятся в: *Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни.* СПб.: Композитор, 2006. С. 368—369.
- 14 Советская точки зрения на творчество Харриса изложена в трудах присяжного специалиста по западной музыке: *Шнейерсон Г. О музыке живой и мертвой.* Издание 2-е, переработанное и дополненное. М.: Музыка, 1964. С. 155—157 (здесь Харрис назван одним из тех американских композиторов, которые в «сутолочной и нездоровой атмосфере [торгашества, бизнеса и формализма] продолжают верно и твердо служить своему искусству, своему народу»); *Шнейерсон Г. Портреты американских композиторов. Очерки.* М.: Музыка, 1977. С. 79—96.
- 15 Ради исторической точности отметим, что Копленд и раньше эпизодически пробовал свои силы в «модернистской» идиоме (Вариации для фортепиано, 1930; шесть «Утверждений» [Statements] для оркестра, 1935). В дуализме Копленда-«популиста» и Копленда-«модерниста» усматривается параллель с известной историей доктора Джекилла и мистера Хайда: *Berger A. Reflections of an American Composer.* Berkeley etc.: University of California Press, 2002. P. 15.
- 16 Из-за своей «левизны» Копленду на рубеже 1940—50-х (в период так называемого маккартизма) пришлось пережить кое-какие неприятности с властями. См. об этом: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music.* In 5 vols. Vol. 5: *Music in the Late Twentieth Century.* Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005. P. 106—109. Здесь же выдвигается предположение, будто сдвиг Копленда к «модернизму» был обусловлен стремлением обезопасить себя от преследований.

санные преимущественно «с натуры» (то есть в присутствии «модели») и предназначенные для разных инструментов и инструментальных ансамблей, вплоть до оркестра. Значительно большей известностью Томсон пользовался как музыкальный критик, публицист и историк музыки<sup>17</sup>.

До некоторой степени сходную картину является собой творческий путь других видных симфонистов-«американистов» того же поколения, отметившихся достаточно яркими достижениями в годы популизма и продолживших до конца работать в сходной манере, иногда с более или менее заметным «модернистским» налетом. К этой композиторской плеяде принадлежат, в частности, еще один «парижанин», ученик Поля Дюка́ и Буланже Уолтер Пíстон (1894—1976; среди его произведений — популярный в свое время балет «Невероятный флейтист» [1938] и восемь симфоний [1937—65]), консервативный романтик-«почвенник» Хоуард Хансон (1896—1981; семь симфоний [1922—77]), ученик Харриса Уильям Шумен (1910—1992; десять симфоний [1935—1976])<sup>18</sup>, оркестровый «Новоанглийский триптих» на темы духовных гимнов Биллингза [1956], «Песня Орфея» для виолончели с оркестром [1962] и др.). Все они обладали значительным влиянием как педагоги и администраторы, долгие годы связанные с ведущими учебными заведениями страны: Пистон работал в Гарварде, Хансон — в Истменской школе музыки (Рочестер, штат Нью-Йорк), Шумен — в нью-йоркской Джульярдской школе. Пистон обогатил учебную литературу ценными пособиями по гармонии, контрапункту и оркестровке, Хансон пропагандировал американскую музыку как дирижер, Шумен на протяжении большей части 1960-х руководил нью-йоркским Линкольн-центром (в этот комплекс входят театр Метрополитен-опера, концертный зал Эвери-Фишер-холл, служащий резиденцией Нью-Йоркского филармонического оркестра, Джульярдская школа и ряд других заведений), то есть был топ-менеджером музыкальной жизни мегаполиса. При всех выдающихся заслугах этих деятелей их собственно композиторское наследие представляется феноменом скорее локального

<sup>17</sup> Представление о размахе деятельности Томсона в этих амплуа дает собрание его работ: *Thomson V. The State of Music and Other Writings* / Ed. by T. Page. New York: The Library of America, 2016.

<sup>18</sup> Первые две симфонии (1935, 1937) были впоследствии дезавуированы автором.

значения, не имеющим особых шансов на устойчивое место в мировом концертном репертуаре<sup>19</sup>.

К популизму коплендовско-харрисовского образца примыкает творчество едва ли не самого знаменитого академического музыканта США третьей четверти столетия — Леонарда Бернштейна (1918—1990). Дирижер-«суперзвезда» (руководитель Нью-Йоркского ФО на протяжении большей части 1960-х), пианист и яркая публичная фигура, он был достаточно плодовит и как композитор. Самая известная часть наследия Бернштейна относится скорее к легкому жанру; его «Кандид» (1956) и «Вестсайдская история» (1957) выдержаны в обычной манере бродвейских мюзиклов, хотя и не лишены известного оперного размаха. Вместе с тем Бернштейну-композитору не были чужды и более серьезные устремления, о чем свидетельствуют его главные сочинения концертных жанров, — симфонии «Иеремия» (по Ветхому Завету, с солирующим меццо-сопрано, 1942), «Век тревог» (по эклоге Уистена Хью Одена, с солирующим фортепиано, 1949) и «Каддиш» (на текст иудейской молитвы, с сопрано, чтецом и хорами, 1963), «Серенада» для скрипки, струнных, арфы и ударных (по «Пиру» Платона, 1954), «Чичестерские псалмы» для дисканта, хора и инструментов (на тексты из Псалтири в древнееврейском оригинале, 1965). Язык этих и других опусов Бернштейна в целом не более «продвинут», чем язык его наставников Пистона и Копленда, но ему не чужды элементы, ведущие свое происхождение из джаза и развлекательного репертуара; предпоследняя (4-я) часть симфонии «Век тревог» — один из ранних случаев введения джазового «суинга» в состав крупной симфонической формы. Показательный для своего времени образец смешения всевозможных музыкальных стилей, вплоть до блюза и рока, в рамках возвышенного религиозно-гуманистического замысла — двухчасовая театрализованная «Месса»

<sup>19</sup> В связи с упорной приверженностью многих американских композиторов той же формации жанру симфонии уместно привести эпизод, рассказанный Н. Слонимским: «Гарднер Рид, американский композитор, <...> зашел ко мне с новой партитурой в портфеле. “Николас, — сказал он спокойно, — я только что закончил свою Четвертую симфонию. Ты можешь мне сказать, зачем?” В этом риторическом вопросе воплотились безнадежность и разочарование многих американских композиторов»: *Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни*. СПб.: Композитор, 2006. С. 367. Между тем ученик Хансона Г. Рид (1913—2005), закончивший свою Четвертую (и последнюю) симфонию в 1959 году, отнюдь не был аутсайдером; он преподавал композицию в солидных заведениях (в том числе в школе музыки Бостонского университета), его произведения удостаивались наград и исполнялись известными музыкантами, заметная часть его наследия (включая Четвертую симфонию) доступна в записях.

Бернштейна (авторское название — заглавными буквами: MASS), написанная по личному заказу вдовы президента Джона Кеннеди на открытие Вашингтонского Центра исполнительских искусств его имени в 1971 году. Помимо богослужебных текстов на латыни, английском и иврите в партитуру включены слова самого Бернштейна и его младшего коллеги Стивена Шварца, трактующие о вере, неверии, осквернении святынь и возрождении. Шум, произведенный «Мессой», был в значительной степени вызван обстоятельствами ее заказа и первого исполнения и носил до некоторой степени политический оттенок<sup>20</sup>; в исторической ретроспективе она воспринимается как примечательный документ кризисной эпохи рубежа десятилетий (вьетнамская война, движение хиппи, сексуальная революция, межрасовые конфликты, ощущение нарастающей «красной угрозы» и т.п.) и как свидетельство многократно отмеченной современниками особой, неотразимой харизмы великого музыканта, но вовсе не великого композитора.

[https://www.youtube.com/watch?v=PamsSaaDn\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=PamsSaaDn_w)

*Бернштейн — «Месса». Балтиморский СО, дирижер Мэрин Элсон*

\* \* \*

Экспрессивная позднеромантическая манера Барбера вплоть до середины 1960-х продолжала обеспечивать ему устойчивый успех как у широкой публики, так и у первоклассных исполнителей. Не будучи по натуре симфонистом (его две симфонии появились, соответственно, в 1936-м и 1944 году, вторую он со временем фактически дезавуировал), Барбер работал в разных инструментальных жанрах (в частности, сочинил три пьесы в придуманном им самим жанре оркестрового эссе, 1937, 1942, 1978), но наиболее ярко проявил себя на поприще вокальной музыки — чему, конечно, способствовала его профессиональная квалификация концертного певца, обладателя лирического баритона. К его значительным зрелым достижениям принадлежат поэма для голоса с оркестром «Ноксвилл, лето 1915 года» на ностальгически-

<sup>20</sup> См.: Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997. P. 64–65. Отзывы серьезных критиков на премьеру были большей частью негативными; в частности, авторитетный колумнист «Нью-Йорк таймс» Гаролд Шонберг назвал опус Бернштейна «вульгарной дешевкой» (цит. по развернутой аналитической статье: Дубов Н. *Месса* Леонарда Бернштейна: краткий анализ и слово в защиту // *Musicus*. № 1. Январь — март 2015. С. 22).

идиллический текст современного американского автора Джеймса Эйджи (1947), содержащая деликатные аллюзии на блюз и кантри-мюзик (редкий у Барбера случай прямого обращения к элементам американской национальной традиции), и ряд песен и вокальных циклов для голоса с фортепиано; среди последних выделяется десятичастный цикл «Песни отшельника» на слова из средневековых ирландских монастырских рукописей в английском переводе с латыни (1952—53), стилизованный в духе традиционной кельтской музыки с ее мягкой (без вводного тона) диатоникой. Пятичастная кантата «Молитвы [Сёрена] Кьеркегора» для сопрано, хора и оркестра (1954) — наиболее значительный опыт Барбера по воплощению более глубокого духовного содержания; созданию сосредоточенно-религиозного настроения в первых трех частях и финале служат такие приемы, как стилизация *cantus planus* и церковной речитации, использование элементов строгого полифонического письма и хоральной фактуры, тогда как драматическое, конфликтное интермеццо четвертой части, по-видимому, можно трактовать как отражение «неортодоксального», полемического аспекта кьеркегоровской религиозности. Особого упоминания заслуживает также «Прощание Андромахи» для драматического сопрано с оркестром на английский текст соответствующего фрагмента из «Андромахи» Еврипида (1962): эффектная квази-оперная сцена в духе Рихарда Штрауса.

<https://www.youtube.com/watch?v=AcFYTQHKtB4>

*Барбер — «Молитвы Кьеркегора». Леонтин Прайс, хор  
Бостонского общества св. Цецилии, Бостонский СО, дирижер  
Шарль Мюни*

[https://www.youtube.com/watch?v=PB1-Bffl\\_MQ](https://www.youtube.com/watch?v=PB1-Bffl_MQ)

*Барбер — «Прощание Андромахи». Мартина Арройо, СО  
«Коламбия», дирижер Томас Шинперс*

В 1958 году в театре Метрополитен-опера с большим успехом была поставлена четырехактная опера Барбера «Ванесса» на сюжет о соперничестве между светской гранд-дамой и юной барышней за сердце привлекательного, богатого и скорее легкомысленного молодого человека (аналогии с сюжетом «Кавалера розы» достаточно очевидны, но здесь победу одерживает старшая из женщин, комический элемент сведен к минимуму, а партия героя-любownika поручена не меццо-сопрано травести, а тенору). Произведение Барбера не может претендовать на место «большой американской оперы» только потому, что в ней нет ничего специфически американского (считается, что в основе сюжета, обработанного либреттистом Джан-

карло Менотти, лежит «готическая» новелла датской писательницы Карен Блинкен). Между тем это превосходный образец «винтажного» оперного стиля, выполненный с рихард-штраусовским размахом (и по-штраусовски роскошно оркестрованный), содержащий выразительные арии, ариозо и дуэты, драматически насыщенные хоровые сцены и сложные полифонические ансамблевые эпизоды. Дополнительный «бонус» для любителей оперной классики составляют музыкальные и драматургические переключки с другими, помимо «Кавалера розы», шедеврами прошлого, включая «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» (вдобавок в последнем акте невольно привлекают к себе внимание мотивы, содержащие сакраментальную фигуру *d-es-c-h*).

Вершиной карьеры Барбера могла бы стать опера «Антоний и Клеопатра» на либретто Франко Дзеффирелли по Шекспиру, заказанная театром Метрополитен-опера на торжественное открытие нового здания, но ее премьера (1966), несмотря на участие бесподобной Леонтин Прайс в роли Клеопатры, прошла неудачно. Основной причиной провала принято считать неумеренно помпезную режиссуру Дзеффирелли, известного своей любовью к постановочной роскоши. Что касается музыки, то эта опера обладает теми же достоинствами, что и «Ванесса», и вряд ли заслуживает пренебрежения. Барбер не без оснований считал «Антония и Клеопатру» одной из вершин своего творчества и много сил отдал переработке партитуры, что отрицательно повлияло на его продуктивность в последние полтора десятилетия жизни. Вторая редакция оперы впервые прозвучала в 1975 году, не вызвав особого резонанса. Среди поздних работ Барбера особенно показательна менее чем десятиминутная оркестровая пьеса, озаглавленная словосочетанием из книги Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану»: *Fadograph of a Yestern Scene* (1971). Это заглавие, как и вся книга, не поддается прямому переводу, но ее смысл нетрудно угадать: речь идет об исчезающем изображении (*fadograph=fading photograph?*) некоей сцены из прошлого. Композиция Барбера выполнена в форме свободных вариаций на подчеркнута простую диатоническую тему и почти лишена признаков, указывающих на реальное время ее создания; это действительно ностальгическое воспоминание о вчерашнем дне, трогательное прощание с угасающими образами из прошлого, которое могло бы быть воспринято как нечто нафталинно-старомодное, если бы не отсылка к сюрреалистической фантазмагории Джойса.

<https://www.youtube.com/watch?v=zTPzD6CXBP0>

Барбер — *Fadograph of a Yestern Scene*. Шотландский королевский СО, дирижер Мэрин Элсон



\* \* \*

В разделе о мастерах, продолжавших культивировать «вчерашний» стиль в эпоху радикальных перемен, необходимо посвятить несколько слов Джанкарло Менотти (1911—2007). Выше этот уроженец Ломбардии, переехавший в США в возрасте 17 лет, был упомянут как либреттист «Ванессы» Барбера — своего бывшего соученика по классу композиции Розарио Скалеро (1870—1954) в филладельфийском Кёртисовском институте. Он же работал с Барбером над второй редакцией «Антония и Клеопатры». Более того, он был многолетним спутником жизни Барбера и, главное, плодovitым оперным композитором. Первый успех ему принесла одноактная комическая опера «Амелия идет на бал» (1937), и за последующие несколько десятилетий он сделал карьеру одного из самых удачливых в США оперных деятелей, выступая в двойном качестве композитора и либреттиста (позднее также режиссера и администратора) и умело эксплуатируя свои сильнейшие стороны — дар сочинения



Илл. 1. Аарон Копленд, Сэмюэл Барбер, Джанкарло Менотти



выразительных и удобных для пения мелодий в итальянском духе, изобретательность в использовании оркестра (особенно камерного), незаурядное искусство организации драматической интриги. Начало мировой известности Менотти положила камерная опера «Медиум» (1946), в которой мастерски воссоздана зловещая мистическая атмосфера. Ее принято ставить в один вечер с одноактной комедией-фарсом «Телефон, или Любовь втроем»; и в свое время спектакль по этим двум операм пользовался большой популярностью на Бродвее. В 1950 году появилась политическая мелодрама «Консул», действие которой происходит в неназванной стране с тоталитарным режимом, а год спустя — рождественская телеопера «Амаль и ночные гости» на либретто по картине Босха «Поклонение волхвов» (в США эта обаятельная и вполне безыскусная пастораль доньше ежегодно демонстрируется по телевидению на Рождество). Одна из самых значительных работ Менотти — музыкальная драма «Святая с Бликер-стрит» (1954); ее действие происходит в итальянском квартале современного Нью-Йорка, в качестве главной героини выведена девушка из народа, наделенная даром святости. Музыка этой и, по-видимому, большинства других опер Менотти, с поправкой на язык исполнения (почти все свои либретто, кроме самых ранних, Менотти написал по-английски), могла бы принадлежать перу итальянского композитора поколения Пуччини. Позднейшие серьезные оперы Менотти, равно как и его произведения других жанров, не снискали популярности, но по меньшей мере «Медиум», «Консул» и «Святая с Бликер-стрит» остались в истории как качественные и заслуживающие периодического возобновления образцы традиционной оперной *italianità*.

\* \* \*

Еще один видный поборник позднеромантического благозвучия с некоторой примесью более «продвинутых» гармоний, ритмов и звуковых красок, Нед Рорем (1923—2022), также некоторое время учился у Розарио Скалеро в Кёртисовском институте, но на его профессиональное становление более существенно повлияли Томсон (в 1944 году Рорем был его секретарем и переписчиком) и Коппленд, чьи мастер-классы он посещал во второй половине 1940-х. В 1949 году, уже будучи автором получивших признание вокальных и оркестровых пьес, Рорем отправился в Париж, чтобы учиться у Артюра Онеггера. Здесь (с перерывами) он прожил до 1958 года, общаясь с представителями светской, литературной и музыкальной элиты, в том числе с Жаном Кокто и Франсисом Пуленком, и в итоге



Илл. 1. Нед Рорем

стал едва ли не самым «французским» из всех американских композиторов XX века. Самой ценной частью наследия Рорема считаются песни и вокальные циклы для голоса с фортепиано или камерным ансамблем, большей частью на слова американских и британских поэтов. В своей камерно-вокальной лирике композитор культивирует такие характерные атрибуты французской *mélodie*, как ясность декламации, изящество мелодической линии, прозрачность аккомпанирующей фактуры, лаконизм и слегка акцентированный элемент чувственности (в этом отношении он близок Пуленку, с которым его нередко сравнивают). Всего Рорем сочинил несколько сот песен, а также несколько одноактных и полнометражных опер (наиболее значительная — «Фрекен Жюли» по пьесе Августа Стриндберга, 1965), множество хоров *a cappella* и с сопровождением, три симфонии (1950, 1956, 1958), ряд оркестровых пьес разного масштаба, концертов и концертных пьес для различных инструментов с оркестром (включая опыт сочетания джазового квартета и симфонического оркестра в пьесе «Львы. Сон» [*Lions. A Dream*], 1963), а также камерно-инструментальных и фортепианных опусов.

<https://www.youtube.com/watch?v=SuUy1pF95gU>

Рорем — «Львы. Сон». Квартет Брэнфорда Марсалиса, СО  
Северной Каролины, дирижер Грант Ллевеллин

Рорем известен не только своей мастерски и со вкусом выполненной, живой, несложной для восприятия, привлекательной для исполнителей и в целом не слишком оригинальной музыкой, но и литературными трудами — эссе, мемуарами и дневниками, — в которых он со всей откровенностью высказывается далеко не только на музыкальные темы. Его музыкально-критические тексты<sup>21</sup> примечательны остротой и категоричностью суждений, нередко более чем спорных<sup>22</sup>, но изложенных, как правило, эффектно и с несомненным знанием материала. «Парижский дневник» (*The Paris Diary*, 1966) и некоторые другие литературные работы Рорема, где снято табу на описание собственного гомосексуального опыта, равно как и на раскрытие интимных секретов известных лиц, принесли ему лавры героя движения за права сексуальных меньшинств<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Собраны в нескольких книжных изданиях, в том числе: *Rorem N. Critical Affairs: A Composer's Journal*. New York: George Braziller, 1970; *Rorem N. An Absolute Gift. A New Diary*. New York: Simon and Schuster, 1978; *Rorem N. Setting the Tone: Essays and a Diary*. New York: Coward Mc Cann, 1983. Все они неоднократно переиздавались.

<sup>22</sup> А иногда и, мягко говоря, неумных: «Если у России был Сталин, а у Германии Гитлер, то у Франции все еще есть Пьер Булез»: *Rorem N. Setting the Tone*. P. 210].

<sup>23</sup> Попутно отметим, что в специальной американской литературе большое, если не сказать чрезмерное внимание уделяется сексуальной ориентации композиторов. На эту тему см., в частности: *Hubbs N. The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernists, American Music, and National Identity*. Berkeley etc.: University of California Press, 2004. Между сексуальной и стилистической ориентацией нередко обнаруживаются определенные корреляции. Еще Дэйвз в свое время прозрачно намекал на то, что писать «красивую» («миленькую», pretty) благозвучную музыку — занятие для женоподобных неженков, недостойное «мужественных» модернистов; за отождествление «красивости» с недостатком мужественности он посмертно удостоился репутации гомофоба (см.: *Kramer L. Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley etc.: University of California Press, 1995. P. 183–184). Как бы то ни было, Копленд и Томсон (как и еще один деятель того же поколения и формации, ученик Буланже и ярко выраженный «популист» Марк Блицштейн, 1905–1964) принадлежали к тому же меньшинству, что и Барбер, Менотти и Рорем. Продолжая эту тему, заметим, что представители данного меньшинства преобладали в сообществе экспериментаторов с Западного побережья, о которых речь пойдет ниже, во второй части публикации этой главы.

## **Highbrows. Роджер Сешнз, его ученики, ученики учеников, другие «трудные» композиторы и университетское сообщество в целом**

Важнейшим фактором истории американской музыки был наплыв европейских музыкантов, бежавших от фашизма. В течение 1930х в США, помимо ряда дирижеров и виртуозов самого высокого класса, эмигрировали Шёнберг, Хиндемит, Крженек, Мийо, Стравинский, Мартину, Барток. Никто из них не стал американским композитором в полном смысле слова, но одновременное присутствие такого количества выдающихся мастеров на культурной сцене США и активная педагогическая деятельность многих из них существенно обогатили американскую музыкальную культуру и стимулировали ее развитие. Очень скоро США заняли лидирующее положение в мире как по числу действующих композиторов и исполнителей, так и, вероятно, по качеству полученного ими образования. Инфраструктура академической музыкальной жизни охватила всю страну; к концу 1940х практически во всех крупных и средних городах функционировали профессиональные или полупрофессиональные симфонические оркестры, а в большинстве университетов — музыкальные факультеты. После войны университеты и высшие специализированные музыкальные учебные заведения стали играть, по существу, роль главных (и щедро финансируемых, в том числе из частных фондов<sup>24</sup>) «мозговых центров» новой музыки.

Университетская среда обеспечила благоприятные условия для развития самой «интеллектуальной» (highbrow) по тем временам разновидности композиторского творчества — серийной музыки. До переезда Шёнберга в Америку там не было сколько-нибудь видных последовательных сторонников додекафонного метода — разве что упомянутый выше «ультрамодернист» Уоллингфорд Риггер, имевший опыт учебы и работы в Германии, увлекался конструированием мелодических линий из двенадцати неповторяющихся тонов (характерна

24 Один из самых влиятельных источников финансирования «высоколойбой» новой музыки был основан в 1952 году виноторговцем немецко-еврейского происхождения Паулем (Полом) Фроммом (1906–1987) в Чикаго; с 1972 года он базируется в Гарвардском университете. По заказам фонда создан ряд сочинений американских авторов (включая таких классиков своего времени, как Картер, Харрисон, Рокберг, Кёрчнер, Фосс, Эрл Браун) и связанных с США европейцев (включая Крженека, Даллапиколу и Берио); многие ансамбли и фестивали новой музыки могли функционировать на постоянной основе благодаря субсидиям Фонда Фромма.

«Дихотомия» для камерного оркестра, 1932). Копленд признавал влияние Шёнберга на свои фортепианные Вариации (1930)<sup>25</sup>, но они имеют мало общего с музыкой Шёнберга как в эстетическом, так и в композиционно-техническом отношении. Среди наиболее заметных американских студентов Шёнберга не оказалось таких же безоговорочных приверженцев его техники и эстетики, как Веберн и Берг. Первым выдающимся американским «шёнбергианцем» стал композитор с неоклассицистским прошлым, представитель поколения Харриса, Томсона и Копленда Роджер Сешнз<sup>26</sup> (1896—1985).

Завершив свое композиторское образование и снискав определенную известность на родине, Сешнз в середине 1920-х выехал в Европу, где прожил (с перерывами) до 1933 года. Находясь в Париже, он познакомился с Надей Буланже, которая, по его словам, «пришла в совершенный восторг» от его симфонии (1927), отметила в ней влияние своего кумира Стравинского и вместе с тем сочла симфонию произведением «абсолютно оригинальным», серьезным и значительным<sup>27</sup>. По возвращении домой Сешнз развернул активную педагогическую деятельность; в период с 1936-го по 1983 год он преподавал в Принстоне, Беркли, Гарварде и Джульярдской школе. Перечень композиторов, прошедших через классы Сешнза в этих престижнейших учебных заведениях, содержит, вероятно, больше известных в мире фамилий, чем список учеников любого другого американского педагога композиции. На творчестве некоторых из них мы остановимся со временем; здесь лишь отметим, что «школа Сешнза» включает представителей самых разных направлений, от радикального сериализма до неоромантизма и минимализма.

В смысле общественного признания Сешнз-композитор не всегда выдерживал конкуренцию с Сешнзом-педагогом, музыкальным писателем (его перу принадлежат учебные пособия, книги и статьи по эстетике и теории музыки, музыкально-критические и полемические тексты) и публичной фигурой (вместе с Коплендом он еще на рубеже 1920—30-х организовал популярную серию концертов современной американской музыки, некоторое время возглавлял американское отделение Международного общества современной музыки, был членом всевозможных советов, редколлегий и жюри).

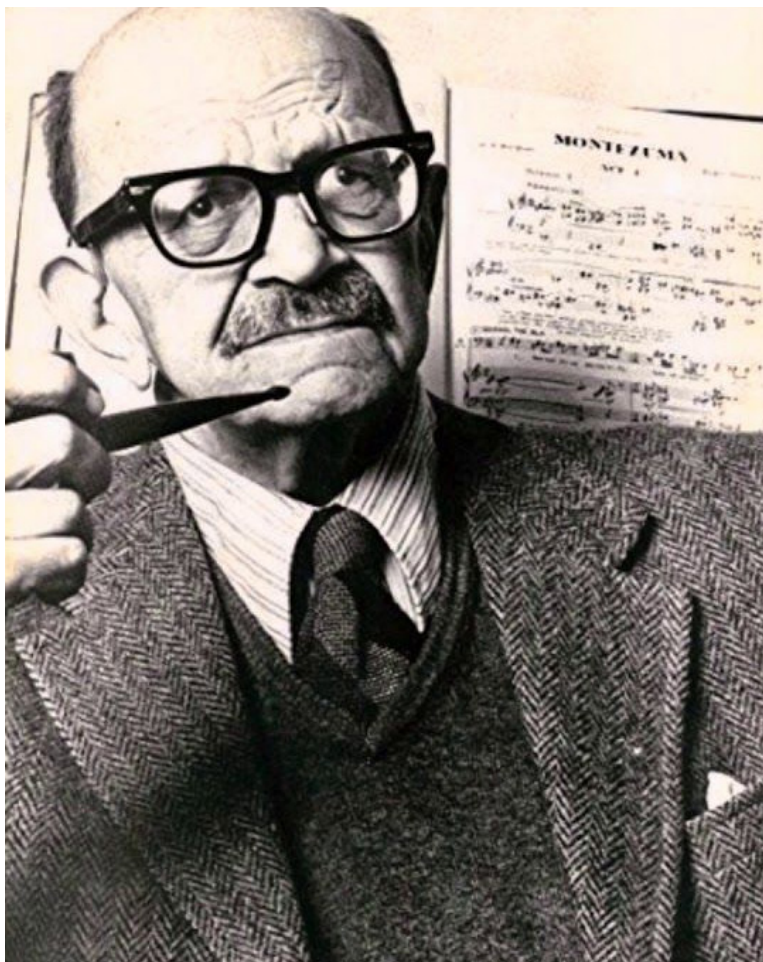
<sup>25</sup> Copland A., Perlis V. Copland: 1900 through 1942. New York: St Martin's Press, 1984. P. 182. См. также: Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 255—256.

<sup>26</sup> Sessions. В русскоязычной литературе встречаются и другие варианты транслитерации: Сешнс, Сешенс, Сешенз.

<sup>27</sup> Prausnitz F. Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way. Oxford etc.: Oxford University Press, 2002. P. 87.

Его самым известным произведением, по-видимому, все еще остается ранняя музыка к фантазмагорической драме Леонида Андреева «Черные маски» (1923), обработанная в виде симфонической сюиты: экспрессивная, не лишенная иллюстративных эффектов партитура, обнаруживающая некоторое стилистическое родство не столько с неоклассицизмом Стравинского, сколько с театральной музыкой молодого Хиндемита.

Отмеченные Буланже серьезность и внутренняя значительность, будучи неотъемлемыми атрибутами творческого почерка Сешнза, принесли ему репутацию «трудного» композитора (именно так



Илл. 3. Роджер Сешнз



он аттестовал сам себя в статье 1950 года, вышедшей под эффектным заглавием «Как “трудный” композитор доходит до жизни такой»<sup>28</sup>). В течение 1930—40-х, когда преобладающим направлением американской музыки был неприемлемый для Сешнза популизм с патриотическим (в американском словоупотреблении — «националистическим») уклоном<sup>29</sup>, он сочинял мало. В конце тридцатых Сешнз сблизился с Шёнбергом, а позднее, уже после войны, с Даллапикколой; общение с ними, несомненно, стимулировало его стилистическую эволюцию, которая в начале 1950-х, вскоре после пятичастного Второго струнного квартета (1951) — произведения монументального и богатого контрастами, глубоко минорного по преобладающему тону, — привела его к додекафонии.

<https://www.youtube.com/watch?v=Sqe2X91k4g4>

*Сешнз — Второй струнный квартет. Кохон-квартет*

Излюбленную технику позднего Сешнза можно назвать нестрогой или несерийной додекафонией: принцип равноправия всех тонов хроматического звукоряда соблюдается достаточно последовательно, но их серийная организация в привычном «нововенском» смысле, как правило, не прослеживается. Музыка Сешнза, созданная в течение его самого продуктивного периода, совпавшего как раз с третьей четвертью столетия, эстетически близко родственна музыке Шёнберга тридцатых годов — периода «Моисея и Аарона», Четвертого струнного квартета, Скрипичного и Фортепианного концертов: «продвинутые» гармония, ритмика и фактура на службе освященных традицией крупных форм и жанров с их безоговорочно серьезным и высоким этосом. В 1950—60-х из-под пера Сешнза вышли симфонии с Третьей (1957) по Восьмую (1968), спустя десять лет появилась Девятая (последняя), еще через три года — Концерт для оркестра, не названный симфонией, возможно, из суеверия.

28 *Sessions R. How a 'Difficult' Composer Gets That Way // Roger Sessions on Music. Collected Essays / Ed. by E. T. Cone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.* Солидная биография Сешнза, написанная преданным интерпретатором его музыки, озаглавлена «Роджер Сешнз: как “трудный” композитор дошел до жизни такой»: *Prusnitz F. Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way. Op. cit.*

29 Об отношении Сешнза к этому направлению свидетельствует хотя бы доклад, прочитанный им на заседании Американского музыковедческого общества в 1937 году: *Sessions R. America Moves to the Avant-Scene // Roger Sessions on Music. Collected Essays / Ed. by E. T. Cone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.*

Все эти опусы достаточно компактны (продолжительностью не более получаса), разнообразны по драматургии, количеству и взаимному расположению частей, но сходны по языку. Практически для всех симфоний характерны длительные мелодические линии, часто помеченные в нотах шёнберговской аббревиатурой Н<sup>+</sup>, указывающей на *Hauptstimme* (ведущий голос); такие линии, несущие основной экспрессивный заряд и обеспечивающие связность изложения, чаще всего поручены скрипкам, тогда как подчиненные голоса (N<sup>-</sup>=*Nebstimmen*) образуют плотную, ритмически сложную, избыточную внезапными акцентами полифоническую ткань. В том же «трудном», серьезном, даже возвышенном, но для своего времени скорее ретроградном духе выдержаны другие крупные опусы того же периода, включая Фортепианный концерт (1956) и Струнный квинтет (1958).

[https://www.youtube.com/watch?v=CWE0GSD4\\_ww](https://www.youtube.com/watch?v=CWE0GSD4_ww)

*Сешнз — Симфония № 8. Американский СО, дирижер Леон Ботстайн*

[https://www.youtube.com/watch?v=FuW\\_t7kzmxA](https://www.youtube.com/watch?v=FuW_t7kzmxA)

*Сешнз — Концерт для фортепиано с оркестром. Роберт Тауб, Мюнхенский ФО, дирижер Джеймс Ливайн*

Над своим самым значительным произведением, трехактной оперой «Монтесума», Сешнз работал не менее четверти века. В 1964 году она была поставлена в Западном Берлине, где не сникала успеха. Позднее, еще при жизни Сешнза, опера исполнялась в Америке; благодаря сделанной с бостонского спектакля 1976 года любительской записи мы имеем возможность убедиться, что композитору удалось создать музыку, достойную драматического сюжета о завоевании ацтеков испанцами, о воздействии женщины на отношения между антагонистами и о казни проигравшего вождя его собственным народом, но главное, по словам самого композитора, — о «великом таинстве Америки», «о катаклизме, давшем жизнь этому континенту, каким он предстал для нас»<sup>30</sup>. Возможно, либретто (авторства Дж. А. Борджезе) грешит некоторым многословием, но вокальные партии экспрессивны и выигрышны, оркестровая ткань полнокровна и многокрасочна, темпоритм гибко варьируется в соответствии с движением сюжета. Выразительные средства диффе-

<sup>30</sup> *Prausnitz F. Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way. Op. cit. P. 209.*



ренцированы: преобладает современный «трудный», условно говоря шёнбергианский язык, но для обрисовки туземных ацтекских реалий, включая ритуал человеческого жертвоприношения, используются более «варварские» иллюстративные приемы (напористые ритмы, ударные). «Монтесума» едва ли может претендовать на место «большой американской оперы», но он, по меньшей мере, заслуживает звания одной из самых примечательных.

<https://www.youtube.com/watch?v=gYpFEU28aQA>

*Сешнз — опера «Монтесума». Бостонская оперная труппа, дирижер Сара Колдуэлл*

Продолжая разговор о зрелой музыке Сешнза, упомянем две значительные вокальные партитуры концертных жанров: далеко не «идиллическую» по музыке «Идиллию Феокрита» для сопрано и оркестра на слова античного поэта в английском переводе (1954) и кантату «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» (*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*) для трех певцов-солистов, хора и оркестра на текст знаменитой поэмы Уолта Уитмена памяти президента Линкольна. Элегия американского классика словно специально предназначена для того, чтобы служить в качестве основы для неканонических реквиемов; стихи из нее были ранее использованы в «Оде смерти» Густава Холста памяти павших в Первой мировой войне (1919), Первой симфонии Карла Амадеуса Гартмана «Опыт реквиема» (*Versuch eines Requiems*, 1936), инспирированной трагическими событиями в Германии тридцатых, и в Реквиеме «тем, кого мы любим» Хиндемита памяти президента Рузвельта (1946)<sup>31</sup>. Сешнз работал над своим «реквиемом» с 1964-го по 1970 год и посвятил его памяти убитых в 1968 году Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди. Композитор считал эту сорокаминутную партитуру, выполненную в подobaющей случаю суровой иератической манере, своим высшим достижением<sup>32</sup>.

<https://www.youtube.com/watch?v=ujCAT0knty0>

*Сешнз — «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень». Солисты, Тэнгледудский фестивальныи хор, Бостонский СО, дирижер Сэйдзи Озава*

<sup>31</sup> Позднее, в 1979 году, фрагменты поэмы Уитмена были положены на музыку Джорджем Крамом («Явление» [*Apparition*] для женского голоса и фортепиано с электрическим усилением).

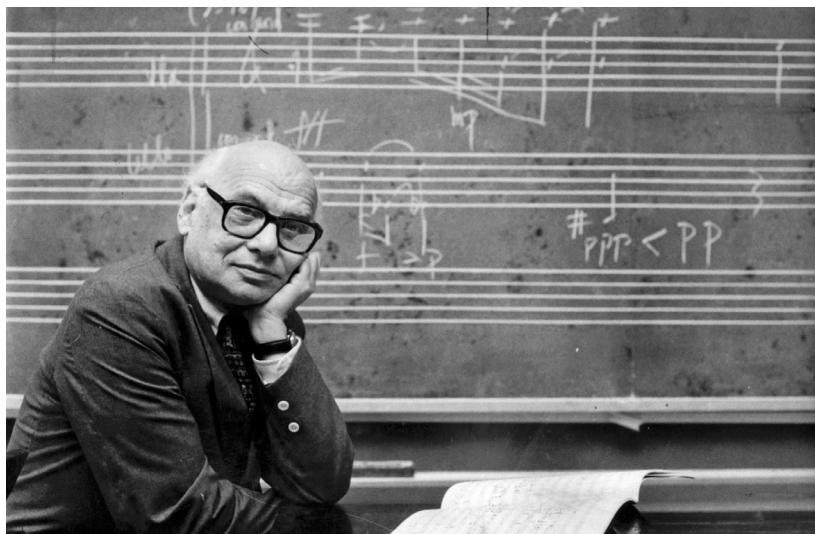
<sup>32</sup> Ibid. P. 284.

Если Сешнз, будучи «трудным» композитором, все же не переходил определенных границ, не бравировал своей эзотеричностью, подчеркивал, что оригинальность во что бы то ни стало не принадлежит к числу его приоритетов и его единственное стремление — «выражать свои музыкальные идеи в связанной и живой форме»<sup>33</sup>, — то его принстонский ученик, не только музыкант, но и профессиональный математик Милтон Бэббитт (1916—2011) поставил своей задачей преобразовать искусство музыкальной композиции в полноценную самодостаточную науку с собственным методологическим и терминологическим аппаратом, освоение которого требует специальной подготовки и доступно только немногим посвященным. Его сциентистский радикализм выглядит как особое проявление характерной американской экстравагантности, едва ли возможное на европейской почве («натурфилософия» Ксенакиса и демонстративный рационализм ранних завсегдатаев Дармштадта — явления иного порядка, связанные не столько с научным складом мышления, сколько со стремлением выработать и ввести в обиход новый язык, адекватный новым социально-культурным реалиям). Между тем в США оно вызвало заметный отклик — правда, преимущественно в университетских кругах. Широкой публике Бэббитт стал известен не столько достижениями на собственно композиторском поприще, сколько благодаря своеобразному манифесту 1958 года, изначально названному «Композитор как специалист», но опубликованному, если верить автору<sup>34</sup>, под навязанным редакцией провокационным заглавием «Не все ли равно, слушаете ли вы?»<sup>35</sup>. Основной пафос этого программного текста сводится к тому, что серьезная современная музыка родственна скорее математике и физике, чем музыке «обычного» типа, ее создание требует особой квалификации, постичь ее устройство способны лишь узкие профессионалы, и для подлинно современного композитора естественно адресоваться только к таким профессионалам. Вышедшая первым изданием в популярном музыкальном журнале, статья Бэббитта была замечена, действительно спровоцировала полемику (с возражениями против

<sup>33</sup> Цит. по: Ibid. P. 278. См. также: *Olmstead A. Roger Sessions and his Music.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1985. P. 51.

<sup>34</sup> См.: *Swartz A. Milton Babbitt on Milton Babbitt // American Music.* Vol. 3. No. 4 (Winter 1985). P. 471—472.

<sup>35</sup> Первая публикация 1958 (журнал *High Fidelity Magazine*, 1958, 2); одна из многочисленных републикаций: *Babbitt M. Who Cares if You Listen? // Contemporary Composers on Contemporary Music / Ed. by E. Schwartz and B. Childs.* New York etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967.



Илл. 4. Милтон Бэббитт

бэббиттовского тезиса о «продвинутой» современной музыке как научной дисциплине, по степени строгости сопоставимой с математикой, выступил, в частности, классик американского музыкознания Леонард Б. Мейер<sup>36</sup>) и утвердила репутацию современного highbrow композитора как элитарного академического специалиста, причастного к высшим формам интеллектуальной деятельности.

Нет нужды уточнять, что под серьезной современной музыкой Бэббитт понимает музыку, основанную на серийной технике, причем выполненную по строгим правилам, не допускающим нарушений системности; характерно, что в другом тексте того же периода он резко критикует европейских авангардистов («молодых французских, итальянских и немецких композиторов») за недостаточно системный, упрощенный (не «математический», а всего лишь «арифметический») подход к организации звукового материала<sup>37</sup>. Так или иначе, главный источник композиторского стиля Бэббитта — тот же, что у неназванных им молодых европейцев, а именно нововенская классика. Но как раз Бэббитту, а не европейцам, принадлежит приоритет в осмыслении логических следствий серийного принципа,

<sup>36</sup> Meyer L. B. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. P. 280–282 (1-я публикация 1967).

<sup>37</sup> Babbitt M. *Some Aspects of Twelve-Tone Composition // The Score*. No. 12 (June 1955). P. 53–54.

и именно он в конце 1940-х первым пришел к идее многопараметрового сериализма<sup>38</sup>. В тот же период он достиг первых значительных результатов в разработке «математизированной» теории серийного письма. Математический аспект его теории заключался прежде всего в апелляции к методам и понятиям теории множеств (set theory). Серия трактовалась как определенного рода множество (set) однородных элементов (в звуковысотных сериях это звуковысотные классы — pitch classes, далее ЗК), делимое на подмножества, находящиеся между собой в определенных отношениях и подвергаемые определенным операциям согласно установленным правилам. Преобразования множеств и подмножеств и отношения между ними описывались не терминами из музыковедческого обихода, а математическими формулами<sup>39</sup>.

Из отношений между подмножествами Бэббитт придавал особое значение «комбинаторности» (combinatoriality<sup>40</sup>) — когда вторая половина серии, будучи транспонирована на определенный интервал, оказывается идентичной первой по звуковысотному составу. Этим свойством обладают некоторые серии Шёнберга. Так, серия Вариаций для оркестра соч. 31 [*b-e-ges-es-f-a-d-cis-g-gis-h-c*] в обращении от [*g*] принимает вид [*g-cis-h-d-c-gis-es-e-b-a-fis-f*], где вторая половина состоит из тех же ЗК, что и первая половина исходного варианта, хотя и расположенных в другом порядке; точно так же соотносятся и дополняющие их половины. Комбинаторная природа серии оперы «Моисей и Аарон» [*a-b-e-d-es-des-g-f-fis-gis-h-c*] обнаруживается при транспозиции ее обращения на малую терцию вверх: в полученном варианте [*c-h-f-g-fis-gis-d-e-es-des-b-a*] каждая из двух половин содержит те же ЗК, что и противоположная половина исходного варианта. Свойством комбинаторности, как легко убедиться, обладают серии зрелого Веберна, состоящие из

<sup>38</sup> Стоит заметить, что о приоритете Бэббитта некоторое время никто не знал, поскольку его ранние сериальные опыты вышли в свет с заметным опозданием. Раздраженный тон полемики Бэббитта с европейскими современниками может объясняться тем, что ему приходилось доказывать свое первенство перед «композиторами, которые, по его мнению, уступали ему в интеллектуальном отношении», но оказались удачливее в «гонке за патентом»: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 153.*

<sup>39</sup> О методологии Бэббитта см.: *Цареградская Т. Сет-теория в США: Милтон Бэббитт и Аллен Форт // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). <http://imti.sias.ru/upload/iblock/ac9/ctaregradskaya.pdf>. Здесь же приведена соответствующая библиография.*

<sup>40</sup> Впервые «комбинаторность» как особое свойство серий упоминается в: *Babbitt M. [untitled review] // Journal of the American Musicological Society. No. 1 (Spring 1950).*

трех- или четырехзвучных микросерий одинакового интервального состава (или, в более точной терминологии, из изоморфных подмножеств, включающих по три или четыре ЗК). С точки зрения Бэббитта структура серии является важнейшим фактором, определяющим структуру композиции в целом<sup>41</sup>; соответственно комбинаторность, по Бэббитту, ценна постольку, поскольку повышает структурирующий потенциал серии, усиливает ее унифицирующую функцию. Отсюда нетрудно сделать вывод, что, к примеру, серии Скрипичного концерта Берга [*g-b-d-fis-a-c-e-gis-h-cis-dis-f*] или «Молотка без мастера» Булеза [*es-f-d-cis-b-h-a-c-gis-e-g-fis*], не наделенные свойством комбинаторности и поэтому чреватые внесистемными (в терминах Бэббитта «избыточными») конфигурациями, менее перспективны в качестве материала для серийной композиции, полностью отвечающей требованию стилистической однородности, логически выверенной во всех деталях, максимально свободной от энтропии. О том, что это действительно так, в случае Берга свидетельствует стилистическая гетерогенность Скрипичного концерта, преформированная в исходной серии, в случае же Булеза — высокие степени свободы, доступные при манипуляциях с относительно слабо упорядоченной серией (применяемым в «Молотке...» методам работы с сериями посвящен специальный раздел в готовящейся монографии). Безотносительно к тому, что мог думать Бэббитт об этих двух образцах серийного письма (у меня нет никаких сведений на этот счет), им присуща некоторая доля «избыточности» или энтропии, неприемлемая с точки зрения строгой науки, но, как мы привыкли считать, неотъемлемая от искусства.

Справедливости ради нужно сказать, что в молодые годы Бэббитт играл в джазовых ансамблях, писал песни и киномузыку и сочинил мюзикл по «Одиссее» (который, впрочем, не был поставлен). В 1948 году Бэббитт стал сотрудником музыкального факультета Принстонского университета (ранее он работал там же на математическом факультете) и полностью переключился на сочинение музыки в серийной технике, планомерно оттачивая методы работы с множествами и подмножествами ЗК, впервые опробованные в Трех композициях для фортепиано 1947 года, адаптируя эти методы к другим параметрам музыки и изобретая новые способы преобразования, распределения и сочетания множеств и их элементов. Разбираться в арсенале его приемов на этих страницах нет особого смысла; их

<sup>41</sup> Свою первую работу на эту тему он завершил еще в 1946 году; см.: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 136.* Основополагающая статья: *Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory. Vol. 5. No. 1 (Spring 1961).*

описание, выполненное с применением более или менее изощренной терминологии, заменяющей обычный музыковедческий лексикон, содержится в монографиях о его музыке<sup>42</sup> и в его собственных теоретических статьях<sup>43</sup>. Достаточно констатировать, что при всем критическом отношении Бэббитта к сериализму дармштадтского розлива его собственная продукция 1950-х дрейфовала в сторону той же «серийной риторики», что и современное ей творчество придумавшего этот термин Булеза и его «продвинутых» коллег. Иными словами, если мелкую работу с материалом Бэббитт мог осуществлять на основе собственных, авторских алгоритмов, то в крупном плане он так или иначе должен был придерживаться формообразующих принципов, диктуемых природой серийного мышления, — таких, как тщательная детализация параметров каждого отдельно взятого элемента, приоритет дискретного (в пределе — пуантилистического) типа изложения над континуальным разворачиванием, подчеркивание автономности и уникальности дискретных моментов на музыкально-временной оси. Имплицитная, не декларируемая открыто, но отчетливо распознаваемая приверженность серийной риторике — или, в более привычной терминологии, поэтике — была предопределена установкой Бэббитта на извлечение всех возможных логических выводов из серийной идеи.

В упомянутой статье 1958 года «Не все ли равно, слушаете ли вы?» имеется следующий многозначительный пассаж:

Желательно, чтобы университеты, где <...> многие современные композиторы получают свое специальное и общее образование, стали приютом для «сложной», «трудной» и «проблематичной» [современной] музыки. <...> Если такая музыка не получит поддержки [от университетов], <...> в жизни среднего посетителя концертов и потребителя музыкальной культуры почти ничего не изменится. Но музыка перестанет развиваться и, следовательно, в определенном смысле перестанет жить<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Mead A. *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994; Bernstein Z. *Thinking In and About Music. Analytical Reflections on Milton Babbitt's Music and Thought*. New York: Oxford University Press, 2021.

<sup>43</sup> Опубликованные в разные годы в разных журналах, они частично собраны в издании: [Babbitt M.]. *The Collected Essays of Milton Babbitt* / Ed. S. Peles, with S. Dembski, A. Mead, and J. N. Straus. Princeton: Princeton University Press, 2003.

<sup>44</sup> Babbitt M. *Who Cares if You Listen?* P. 250.

По мнению Леонарда Б. Мейера подобное могло быть написано только в состоянии «ментальной аберрации»<sup>45</sup>, тогда как ироничный Р. Тарускин замечает, что этот ключевой пассаж статьи писался специально ради того, чтобы его прочло университетское начальство<sup>46</sup>, распоряжающееся грантами. Так или иначе, в 1959 году был учрежден щедро финансируемый университетский центр электронной музыки (Columbia-Princeton Electronic Music Center<sup>47</sup>), и Бэббитт стал одним из его руководителей. Центр был оборудован новейшим по тому времени синтезатором Американской радиокорпорации (RCA). К этому огромному по размерам дорогостоящему устройству имели доступ разные композиторы, но в истории он остался прежде всего в связи с работами Бэббитта; синтезатор интересовал Бэббитта не столько как средство, позволяющее синтезировать новые тембры, сколько как идеальный инструмент для контроля над всеми серийно организованными параметрами музыки — прежде всего над отношениями длительности, слишком сильно зависящими от обстоятельств живого исполнения<sup>48</sup>. Как ни парадоксально, некоторые из произведений Бэббитта, созданных с применением синтезатора, принадлежат к числу самых живых и, так сказать, человеческих в его творчестве. Это прежде всего девятнадцатиминутная «Филомела» для сопрано и магнитофона на сочиненный по заказу Бэббитта текст Джона Холландера (1964) по мотивам греческого мифа о женщине, превращенной в соловья; сочетая «живой» голос с голосом, записанным на пленку, и синтезированными звучаниями, композитор добивается любопытной игры переходов между человеческим и «нечеловеческим» пением. Другой важный, пионерский для своего времени опыт по организации полифонического взаимодействия инструментальных и электронных звучаний — десятиминутные «Соответствия» для струнного оркестра и магнитофона (1967).

<sup>45</sup> Meyer L. B. Music, the Arts, and Ideas. P. 264.

<sup>46</sup> Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 159.

<sup>47</sup> Двойное название Центра связано с тем, что в его организации приняли участие работавшие в Колумбийском университете (Нью-Йорк) специалисты по электронной музыке Отто Люнинг (1900–1996) и Владимир Усачевский (1911–1990). Свою студию, впоследствии ставшую частью Центра, они основали еще в 1951 году; после того как она волилась в состав Центра, Усачевский возглавил совет его директоров. См. [Patterson 2011].

<sup>48</sup> Возможности контроля над ритмом, открывающиеся благодаря использованию электроники, обсуждаются в статье: Babbitt M. Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // Perspectives of New Music. Vol. 1. No. 1 (Autumn 1962).

<https://www.youtube.com/watch?v=2D1nueFTy3g>  
Бэббитт — «Филомела». Бетани Бердсли (сопрано)

<https://www.youtube.com/watch?v=Fkg2eCUM3gw>  
Бэббитт — «Соответствия». Чикагский СО, дирижер Джеймс Ливайн

При всей приверженности Бэббитта новой технике электронная музыка и произведения с участием записанного звука составляют лишь небольшую часть его обширного авторского каталога, включающего как сравнительно крупные партитуры концертных жанров (квартеты, квинтеты, фортепианные концерты), так и камерно-ансамблевые и сольные опусы небольшого масштаба, разные по характеру музыки, но, судя по доступным образцам, скорее однородные по стилю. Возможно, музыке Бэббитта, особенно созданной после начала 1970х, не совсем чужды артистизм, изящество, а иногда и юмор, однако его творческая установка до конца оставалась крайне рациональной и конструктивистской, направленной на максимальную алгоритмизацию музыкальной композиции и, соответственно, на устранение возможных «избыточных», внесистемных моментов. Уже после смерти Бэббитта был предпринят опыт компьютерного синтеза музыкальной пьесы для флейты и струнного квартета в его стиле, осуществленный на основе разработанных им алгоритмов<sup>49</sup>. Практический смысл этого опыта неясен, но, во всяком случае, он более или менее убедительно доказывает, что при бэббиттовском подходе к композиции фактор избыточности, действительно, редуцируется до минимума.

Так или иначе, влияние Бэббитта как композитора и теоретика в США было достаточно велико. Важнейшей трибуной для него самого и для его последователей стал журнал *Perspectives of New Music*, учрежденный в Принстоне в 1962 году и выходящий раз в полгода; его многолетними главными редакторами были ученики Бэббитта Бенджамин Борец (Boretz, 1934–) и Джон Ран (Rahn, 1944–) — как и их учитель, композиторы и теоретики в одном лице. Основное содержание журнала долгое время составляли труды, трактующие главным образом о конструктивных особенностях серий (равно как

<sup>49</sup> Конечный результат этого опыта: *Bemman B., Meredith D. Generating New Musical Works in the Style of Milton Babbitt // Computer Music Journal. Vol. 42. No. 1 (Spring 2018). Название полученной в его результате пьесы — «Компьютер как специалист: не все ли равно, сочиняете ли вы?» — пародирует заглавие упомянутой пресловутой статьи Бэббитта.*



и других множеств ЗК, преимущественно в атональной музыке), о формализованных процедурах их сегментации, преобразования полученных сегментов и т.п. В качестве характерного образца теоретизирования, особенно популярного на раннем этапе существования журнала, можно упомянуть методологически безупречный в своем роде анализ Вступления к «Тристану и Изольде»<sup>50</sup>, который привел его автора к выводу, совершенно неоспоримому с точки зрения избранной им дедуктивной системы: Вступление представляет собой, по существу, серийный текст, где в функции «серии» выступает структура типа [8, 0, 3, 6, 9, 1] (где за 0 принимается условное «до», а остальные цифры обозначают расстояние до него в полтонах). Аналитик игнорирует то обстоятельство, что исторически обусловленная поэтика «Тристана» включает момент обострения тональных тяготений, совершенно не релевантный серийному методу организации материала.

Настойчивое стремление представителей возглавляемой Бэббитом «сциентистской», математизированной теории к обнаружению системности и рациональной упорядоченности («неизбыточности») в избираемых для анализа музыкальных текстах зачастую приводило к такому разрастанию аналитического аппарата, что сколько-нибудь детальный анализ мало-мальски развернутого текста становился технически неосуществимым. Показательны некоторые труды ученика Бэббита и профессора нескольких ведущих университетов Дэвида Льюина (Lewin, 1933—2003) — основоположника так называемой трансформационной теории, идеи и термины которой почерпнуты из алгебраической теории групп (и не имеют отношения к трансформационной грамматике Ноама Хомского). Его в некотором отношении итоговый труд «Музыкальная форма и трансформация»<sup>51</sup> состоит из четырех аналитических очерков, посвященных, соответственно, миниатюре *Simbolo* из фортепианного цикла Даллапикколы «Музыкальная тетрадь Анналиберы», *Klavierstück III* Штокхаузена, оркестровой пьесе Веберна соч. 10 № 4 и «Фейерверку» Дебюсси. Автор лишь изредка выходит за рамки аналитической «алгебры», делясь своими соображениями об исполнительской интерпретации отдельных моментов, приводя различного рода аналогии, полемизируя с другими теоретиками и т.п.; при этом разбору звуковысотной организации крошечной (16 тактов) пьесы Штокхаузена отведено 38 страниц (16—53), разбору знаменитой

<sup>50</sup> Boretz B. Meta-Variations, IV: Analytical Fallout (I) // Perspectives of New Music. Vol. 11. No. 1 (Autumn – Winter 1972). P. 159ff.

<sup>51</sup> Lewin D. Musical Form and Transformation. Four Analytical Essays. Oxford etc.: Oxford University Press, 2007 (1-е издание 1993).

своей лаконичностью (шесть тактов) пьесы Веберна — 29 страниц (68—96).

Диспропорция между объемом музыкального материала и количеством разъясняющего его словесного текста слишком очевидна, чтобы можно было говорить о потенциальной практической значимости подобного подхода при решении задач, связанных с необходимостью разобрать устройство более сложных и масштабных образцов новой музыки. Перегруженность «красивыми» теоретическими схемами и квази-математическими выкладками не лучшим образом сказывается на информативности и практической полезности трактата «Фундаментальная теория атональности», написанного другим учеником Бэббитта и претендующего на особую строгость формулировок и универсальность обобщений<sup>52</sup>.

В рамках того же радикально «сциентистского» направления активно культивировалась теория тональной музыки, развивающая идеи Генриха Шенкера<sup>53</sup>, чья доктрина также основана на подчеркивании системности и фильтрации избыточности. Один из ведущих и методологически наиболее строгих американских «постшенкерянцев», многолетний профессор Йельского университета и главный редактор авторитетного издания *Journal of Music Theory* Аллен Форт (1926—2014)<sup>54</sup>, разработал собственную теорию атональной музыки, отмеченную влиянием как Шенкера, так и Бэббитта<sup>55</sup>.

Возвращаясь непосредственно к фигуре Бэббитта, заметим, что его заслуги не ограничиваются областью музыки. В годы Второй мировой войны он служил в военно-разведывательном ведомстве США и выполнял сверхсекретные задания<sup>56</sup>. Вопрос о том, какое

<sup>52</sup> *Rahn J.* Basic Atonal Theory. New York: Schirmer, 1980.

<sup>53</sup> Австрийский музыковед (1868—1935). О теоретической системе Шенкера и «постшенкерянстве» см., в частности: *Холопов Ю.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006; *Власова Н.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). <http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc8/vlasova.pdf>; *Акопян Л.* По следам Шенкера: редукционизм // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2013). <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf>

<sup>54</sup> Его статья: *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory*. Vol. 3. No. 1 (1959), можно сказать, открыла шлюзы огромному потоку литературы по шенкерянскому анализу. Важный труд о принципах шенкерянской методологии, снижавшей особую популярность в американском музыковедческом сообществе: *Forte A., Gilbert S. E.* Introduction to Schenkerian Analysis. New York: W. W. Norton, 1982.

<sup>55</sup> Его основополагающий труд: *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

<sup>56</sup> См.: *Ross A.* The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. P. 401.

значение могло иметь это обстоятельство для его дальнейшей карьеры, остается открытым.

\* \* \*

Будучи известнейшими и влиятельнейшими университетскими поборниками стилистически и технически «продвинутой» новой музыки, Сешнз и Бэббитт взрастили целую плеяду последователей, продолживших, в качестве композиторов, теоретиков, педагогов, иногда также исполнителей, культивировать такую музыку в ведущих учебных заведениях страны. В рамках настоящего очерка, по-видимому, достаточно упомянуть нескольких заслуженных представителей этой плеяды, чья музыка, какой бы «трудной» она ни была, все еще иногда звучит и записывается (хотя и остается феноменом скорее внутриамериканского значения):

Леон Кёрчнер<sup>57</sup> (1919—2009) прошел школу Шёнберга в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса, учился также в Беркли у композитора родом из Швейцарии, автора популярного «Шеломо» Эрнеста Блоха (1880—1959) и приватно у Сешнза. Выступал как пианист и дирижер, исполняя обширный репертуар. Плодовитый автор оркестровой, камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки (а также единственной оперы, поставленной в 1977 году и не снискавшей успеха), придерживался скорее умеренно-«модернистской» манеры и не пользовался додекафонией, но временами позволял себе некоторую меру радикализма; одна из его показательных в этом смысле работ — пятнадцатиминутный Третий струнный квартет (1966), где «живые» звучания вступают в полифоническое взаимодействие с электронными. Преподавал в разных учебных заведениях, включая Миллз-колледж в калифорнийском Окленде (1954—61) и Гарвардский университет (1961—89); в Окленде у него учился, в частности, видный специалист по электронной музыке Мортон Суботник (1933—), в Гарварде — не нуждающийся в рекомендациях Джон К. Адамс (1947—);

Эндрю Имбри (1921—2007) учился в Париже у Буланже, затем в Принстоне и Беркли у Сешнза; автор многочисленных произведений всевозможных жанров (включая три симфонии, 1965—70), преимущественно в свободно-атональной манере, родственной

57 Kirchner. Возможные альтернативные версии — Кирчнер, Киршнер, Кёршнер.

«нововенской» стилистике 1900—1910-х; многолетний профессор университета в Беркли;

Леджарен Хиллер (1924—1994) — ученик Сешнза и Бэббитта (а также профессиональный химик, участник секретных оборонных проектов). В 1950-х, работая с компьютерами в Университете штата Иллинойс, Эрбана-Шампейн, пришел к идее алгоритмической композиции и вместе с коллегой-химиком и компьютерным специалистом Леонардом Айзексоном (1925—) создал программу генерирования музыкальных текстов на машине ILLIAC. Первая в истории компьютерная композиция, *ILLIAC Suite* для струнного квартета, появилась в 1956 году и вызвала широкий и неоднозначный отклик. Оставив химию, Хиллер организовал студию электронной музыки при музыкальном факультете того же университета; сочинял звуковое сопровождение к спектаклям и музыку концертных жанров как с участием, так и без участия электроники, обычно придерживаясь классических формальных схем (сонаты, фуги и т.п.). С 1968 года преподавал композицию в Университете штата Нью-Йорк, Буффало;

<https://www.youtube.com/watch?v=fojKZ1ymZlo>

*ILLIAC Suite. Квартем Fratres*

Доналд Мартино (1931—2005) совершенствовался по композиции в Принстоне под руководством Сешнса и Бэббитта и в Италии у Даллапикколы; автор инструментальных и вокальных опусов, выполненных в додекафонной технике, иногда с ярко выраженным налетом *italianità* (*Paradiso Choruses* для солистов, хора, оркестра и магнитофона на слова из «Божественной комедии», 1974); профессор Йельского и Гарвардского университетов, Новоанглийской консерватории (Бостон) и Университета Брандейса (Уолтем близ Бостона);

Марио Давидовски (1934—2019), родом из Аргентины, завершил свое образование в США, где учился у Копленда и Бэббитта. Работал в центре электронной музыки Columbia-Princeton почти со дня его основания. Создал серию композиций для «живых» и электронных звучаний под общим названием «Синхронизмы» (относительную известность приобрела небольшая по объему шестая пьеса этой серии, 1970, где электроника взаимодействует с фортепиано); сочинял также чисто «акустическую» музыку, большей частью камерную, достаточно твердо придерживаясь серийной риторики. Преподавал в Университете штата Мичиган, Колумбийском, Йельском, Нью-Йоркском и Гарвардском университетах.

Перечислим еще несколько заметных фигур, представляющих тот же подчеркнута высокоинтеллектуальный (highbrow) сегмент академического композиторского истеблишмента второй половины столетия:

ученик Буланже (в Париже) и Мийо (в Миллз-колледже), последователь Копленда и Стравинского, а затем Веберна, профессор Университета Брандейса и Новоанглийской консерватории, соучредитель и первый редактор *Perspectives of New Music* Артур Бергер<sup>58</sup> (1912—2003);

ученик Крженека, создатель собственного метода двенадцатитонового письма, теоретик додекафонии и исследователь творчества Берга<sup>59</sup>, профессор Нью-Йоркского университета, Калифорнийского университета в Беркли и других известных учебных заведений Джордж Перл (1915—2009);

ученик иммигранта из Германии, радикального модерниста 1920-х Штефана Вольпе (1902—1972), приверженец свободной двенадцатитоновой идиомы и открытой романтической экспрессии, профессор Чикагского университета Ралф Шейпи (1921—2002), известный помимо прочего тем, что в 1969—76 годах не разрешал исполнять свои произведения в знак протеста против сложившейся в мире обстановки;

ученик Люнинга и Усачевского, автор технически изоцированной музыки разных жанров, педагог, работавший в университетах Восточного и Западного побережий, а также видный дирижер и пианист Чарлз Вуоринен<sup>60</sup> (1938—2020), чье самое известное композиторское достижение — семнадцатиминутная оркестровая «Усыпальница для Игоря Стравинского» (*A Reliquary for Igor Stravinsky*, 1974—75), сочиненная по заказу вдовы Стравинского на основе его неиспользованных поздних набросков;

ученик Бэббитта, Бергера и Сешнза, профессор Колумбийского университета, соавтор новаторского для своего времени трактата по генеративной теории тональной музыки<sup>61</sup> Фред Лердал<sup>62</sup> (1943–)...

<sup>58</sup> Значительный познавательный интерес представляет его собрание эссе о современной американской музыке: *Berger A. Reflections of an American Composer*. Op. cit.

<sup>59</sup> Именно он обнаружил «программу», зашифрованную в нотах «Лирической сюиты»: *Perle G. The Secret Programme of the Lyric Suite // The Musical Times*. Vol. 118 (1977).

<sup>60</sup> Wuorinen. Вариант — Уоринен.

<sup>61</sup> *Lerdahl F., Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass., & London: MIT Press, 1983. Обзор центральных положений этого трактата см. в: *Акопян Л. По следам Шенкера: редукционизм*. Указ. соч. С. 111—122.

<sup>62</sup> Lerdahl. Вариант — Лердаль.

Сообщество университетских композиторов, культивирующих «трудную» музыку для немногих, при всей своей эзотеричности обладало определенной социальной значимостью. Во-первых, оно группировалось в самых престижных интеллектуальных центрах, неизменно находившихся в фокусе общественного внимания; во-вторых, оно долгое время успешно самовоспроизводилось, вовлекая в свой состав представителей новых поколений; в-третьих, творчество его виднейших представителей активно пропагандировалось яркими исполнителями, многие из которых сформировались в той же среде. Безусловно позитивным результатом насаждения «трудных» форм в академическом сообществе стал исключительный подъем исполнительской культуры, и в США интересующего нас периода действовал внушительный отряд музыкантов-практиков, специализировавшихся на изощренной новейшей композиторской продукции, но, как правило, компетентных и в более традиционной музыке. Здесь могут быть упомянуты лишь немногие из них:

- универсальные музыканты Лукас Фосс и Гантер Шуллер, о которых подробнее будет сказано ниже;
- Чарлз Вуоринен и флейтист, дирижер и композитор Харви Соллбергер (1938–), в начале 1960-х основавшие при Колумбийском университете камерный оркестр Group for Contemporary Music;
- фэготист и дирижер, основатель и руководитель нью-йоркского коллектива Contemporary Chamber Ensemble Артур Уайсберг (1931–2009);
- основанный в 1964 году Камерный ансамбль современной музыки Чикагского университета под руководством Шейпи;
- певицы Кэти Берберян (1925–1983), Бетани Бердсли (1925–), Джен Де Гаэтани (1933–1989);
- пианисты Пол Джейкобс (1930–1983), Гилберт Калиш (1935–), Урсула Оппенс (1944–);
- скрипач и дирижер Пол Зукофски<sup>63</sup> (1943–2017);
- виолончелист Фред Шерри (1948–) и основанный при его участии в 1971 году камерный ансамбль современной музыки Speculum Musicae («Зерцало музыки»);
- контрабасист Бертрам Турецки (1933–);
- основанный в 1973 году струнный Kronos Quartet...

Немногие партитуры, соответствующие радикальным критериям качества, обозначаемого термином *highbrow*, время от времени появлялись и в программах звездных интерпретаторов музыки *common*

practice («общепринятой») мажоро-минорной классики XVIII—XIX и отчасти XX века), — таких, как дирижеры Леонард Бернстайн, Зубин Мета (1936–) и Джеймс Ливайн (1943–2021).

## Эллиотт Картер

Характерная американская разновидность «трудной» музыки, столь отличная от европейского авангарда с точки зрения социальных условий своего существования, удостоилась критики Булеза в интервью, которое он дал в 1969 году, непосредственно перед вступлением в должность руководителя Нью-Йоркского ФО. Вначале он прошелся по американской моде на электронную музыку:

В Европе такое же увлечение техническими новинками началось около 1953 года. К 1958-му оно заглохло. Представление об электронике как о великом будущем музыки — чисто американская мода. <...> Все это указывает на упрощенный тип мышления — на ужасающе низкий уровень мышления.<sup>64</sup>

Далее наступила очередь музыкальной науки:

[Журнал] *Perspectives [of New Music]* похож на [журнал] *Die Reihe*<sup>65</sup>, выходящий в Германии примерно с 1953-го. Его авторы считают себя крупными учеными. Но они не являются таковыми. Я знаю крупных ученых, они изобретательны и наделены воображением. Композиторы, публикующие [свои тексты] в этом журнале, никогда не обсуждают важные вопросы, связанные с выбором и решением. Они пишут только о том, как соединять разные вещи между собой. Это не эстетическая точка зрения. Я называю эту точку зрения «бухгалтерской».<sup>66</sup>

Затем речь пошла о зависимости новой американской музыки от университетов:

Европейская музыка не связана с университетами. У нас нет башен из слоновой кости, тогда как здесь университетские специалисты и музыканты-практики игнорируют друг друга.<sup>67</sup> Это очень нездоровое положение дел. <...> В университетской ситуации есть что-то от кровосмешения, от браков, дающих

<sup>64</sup> Цит. по: *Peyser J. To Boulez and Beyond. Revised edition. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2008. P. 230.*

<sup>65</sup> В терминологии Шёнберга — [додекафонный] ряд или серия. Как следует из заглавия, журнал был посвящен главным образом серийной музыке.

<sup>66</sup> *Peyser J. To Boulez and Beyond. P. 230.*

<sup>67</sup> Позволю себе предположить, что в данном случае критика не вполне справедлива, так как значительная часть музыкантов-практиков также формируется в университетах.

выродившееся потомство, как бывает в старых благородных семействах. Университетский музыкант пребывает в самодельном гетто и, что особенно печально, ему это нравится. <...> Университетские композиторы не знают, что такое тайна, а музыка должна передавать ощущение тайны.<sup>68</sup>

Резюме Булеза гласит:

[Спасителем американской музыки] должен стать американец, сочетающий в себе интеллектуала и музыканта-практика. Америка нуждается в музыкальном Джоне Кеннеди. Пока у вашей музыки нет своего Кеннеди, у нее нет будущего.<sup>69</sup>

В этом, можно сказать, программном интервью Булез не упоминает Кейджа, с которым общался и активно переписывался на рубеже 1940—50-х; очевидно, в конце шестидесятых Кейдж и возглавляемое им направление (о котором речь пойдет впереди) уже не могли рассматриваться Булезом как перспективное настоящее и цветущее будущее американской музыки. Судя по репертуару Булеза-дирижера в его бытность шефом Нью-Йоркского ФО и позднее, из современных американцев он явно выделял совсем другого композитора — весьма «трудного» и к тому же не чуждого университетской среде, но «никогда не входившего в [американский] академический истеблишмент и поэтому не повинного в тех музыкальных преступлениях его членов, которые им несправедливо приписывал Булез»<sup>70</sup>. Речь об Эллиотте Картере (1908—2012), чья музыка могла привлечь Булеза неувлеченностью своих конструктивных принципов, вносящей столь важный с точки зрения Булеза элемент тайны.

\* \* \*

Рекордсмен-долгожитель среди композиторов всех времен, Картер учился в Гарвардском университете, куда поступил по рекомендации Айвза, затем (1932—35) в Париже у Буланже. Он с юности знал творчество Айвза и других американских и европейских композиторов-новаторов, в том числе Шёнберга и Вареза, но поначалу склонялся скорее к неоклассицизму с национальным уклоном, характерному для уже знакомых нам старших американских учеников Буланже; в этом отношении особенно показательны балет «Покахонтас» по мотивам популярной истории индейской принцессы XVII века (1938) и по-ко-

<sup>68</sup> Peyser J. To Boulez and Beyond. P. 231.

<sup>69</sup> Ibid. P. 232.

<sup>70</sup> Ibid. P. 293.



# I. FANTASIA

**Maestoso**  $\text{♩} = 72$

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

5

10

pizz.  
f arraché, marc.

5

f espr.

più f

5 mf

$\text{♩} = 72$

Пример 1. Картер — Струнный квартет № 1

плендовски бодрая «Праздничная увертюра» на освобождение Парижа (1944). Иные произведения раннего периода (Симфония, 1942, балет «Минотавр», 1947) отмечены сильным влиянием Стравинского. Более «продвинута» по языку, но все еще традиционна по форме четырехчастная Соната для виолончели и фортепиано (1948), где намечается свойственная позднему творчеству Картера тенденция трактовать инструменты в театрализованном ключе: каждый из них уподобляется персонажу со своим характером и собственной линией поведения.

Новый этап творческой биографии Картера, озаглавленный окончательным отказом от мажоро-минорной гармонии, открылся в 1951 году сорокаминутным Первым струнным квартетом. Основу его гармонического языка составляют тетра хорды, содержащие все возможные интервалы в тесном расположении: [0, 1, 4, 6] и [0, 1, 3, 7] с их обращениями [0, 2, 5, 6] и [0, 4, 6, 7]<sup>71</sup>. «Всеинтервальные» вертикали и, эпизодически, мотивы трактуются как своего рода узловые пункты, от которых отталкивается и к которым стягивается музыкальное изложение. Выстраивание гармонической системы методом выведения производных структур из некоего исходного, время от времени повторяемого, но, в отличие от серии, не вездесущего звуковысотного комплекса (в частном, но обычном для Картера случае — из всеинтервального созвучия) отныне становится его характерным авторским методом. Представление о гармонической атмосфере квартета может дать начало открывающей его каденции виолончели — нотный пример 1; всеинтервальные тетра хорды помечены квадратными скобками.

В том же квартете Картер впервые использовал свой самый известный авторский прием, имеющий отношение уже не к звуковысотности, а к ритму, и впоследствии названный метрической или темповой модуляцией. О том, что собой представляет такая модуляция, можно судить по нотному примеру 2, где показан фрагмент первой части квартета: при смене размера эффект темпоритмического сдвига может достигаться с сохранением формальной скорости движения (такты 129—130, 130—131, 136—137) или через ту или иную ритмическую пропорцию, причем случаи второго рода всегда помечены двойной тактовой чертой (такты 132—133, 137—138). Сами по себе эти приемы достаточно обычны, но у Картера подобного рода «модуляции» сплошь и рядом происходят не на стыке музыкальных построений, а внутри них, что придает его ритмике особого рода иррациональность и неуловимость. Иррациональная специфика

<sup>71</sup> Разъяснение композитора на эту тему: *Carter E. Shop Talk by an American Composer* (1960) // *Carter E. Collected Essays and Lectures, 1937–1995* / Ed. by J. W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 219.

Пример 2. Каргер – Струнный квартет № 1

ритмики Картера выходит на первый план в тех многочисленных случаях, когда он совмещает в одновременности тематические идеи, не имеющие общего ритмического знаменателя (источником этого приема послужили этюды Конлона Нэнкэрроу для механического пианино<sup>72</sup>, о которых речь пойдет ниже).

По признанию Картера, формальная и поэтическая идея Первого квартета была подсказана ему фильмом Жана Кокто «Кровь поэта» (1930)<sup>73</sup>. Фильм открывается слегка замедленной съемкой взрыва высоченной кирпичной трубы и завершается картиной ее полного обрушения; между этими кадрами, длящимися в сумме несколько секунд, разворачивается пятидесятиминутная фантазмагория из нескольких эпизодов, не образующих связного сюжета. По Картеру, такое решение ассоциируется с противопоставлением сжатого «внешнего» времени реальных событий и непомерно растянутого «внутреннего» времени сновидения; начальная каденция виолончели и тематически родственная ей завершающая каденция скрипки соответствуют картинам взорванной и падающей трубы в начале и конце фильма и разворачиваются во внешнем времени, тогда как всё остальное может быть уподоблено непредсказуемой, прихотливой игре сновидений, занимающей во внешнем времени считанные мгновения, но заполняющей большое количество внутреннего времени. Заключенная между двумя каденциями трехчастная схема — свободная по форме *Fantasia* с присоединенным к ней скерцо *Allegro scorrevole* (первая часть), еще одно скерцо, также *Allegro scorrevole*, с вписанным в него *Adagio* (вторая часть) и финальные Вариации, — могла бы показаться если не традиционной и простой, то по меньшей мере обозримой, но авторские приемы работы с темпоритмом эффективно вуалируют диспозицию частей и разделов. Так, начальная тема вариаций весьма отчетливо артикулируется в басу, обещая нечто вроде пассакальи, но это обещание очень скоро нарушается темповыми модуляциями; между тем исходная тема, периодически возвращаясь в разных регистрах, проводится все более и более краткими длительностями и в итоге теряет свою индивидуальность, тогда как остальной материал постепенно эмансипируется от нее и живет своей жизнью. Формально зафиксированная на бумаге трехчастность дается восприятию как

<sup>72</sup> О влиянии Нэнкэрроу в связи с Первым квартетом см. авторский комментарий: *Carter E. String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959 (1970) // Carter E. Collected Essays and Lectures...* P. 233. Здесь же Картер указывает на короткие цитаты из произведений Айвза и Нэнкэрроу, введенные в квартет в знак особой признательности этим композиторам.

<sup>73</sup> *Ibid.*



Илл. 5. Эллиотт Картер

«эмансипированный дискурс»; последний термин принадлежит самому Картеру<sup>74</sup> и был использован им в тексте 1958 года для обозначения некоторых открытий классиков XX века (в особенности нововенцев «свободно-атонального» периода), предвосхитивших его собственное представление о процессе развертывания музыкальной формы.

<https://www.youtube.com/watch?v=Wse3ZoUXo5M>

*Картер — Струнный квартет № 1. Джульядский струнный квартет*

Идея эмансипированного дискурса — своего рода потока музыкального сознания, не стесненного утвержденными традицией императивами (включая требования соблюдать целостность и связность музыкального высказывания, придерживаться архитектурных пропорций и делить звуковой континуум на соизмеримые сегменты), — становится, можно сказать, ключевой для всего последующего творчества Картера. В качестве одного из своих главных



Илл. 6. Игорь Стравинский и Эллиотт Картер

ориентиров Картер упоминает Джеймса Джойса<sup>75</sup>, но его «потoki сознания», в отличие от джойсовских (в «Улиссе» и «Поминках по Финнегану»), строго моностилистичны. Картер практически никогда не допускает проникновения в свою музыку каких-либо иностилистических вкраплений (цитаты из малоизвестных слушателю опусов Айвза и Нэнкэрроу в Первом квартете — редкие исключения, к тому же не вносящие ни малейшего стилистического диссонанса), придерживаясь собственной авторской идиомы, далекой как от мажоро-минора, так и от сериализма; регулируемая гибкость темпоритма и иррациональность ритмических отношений входят в ее состав в качестве принципиально важных элементов. Залогом увлекательности музыки Картера, требующей чрезвычайно высокой концентрации слушательского внимания, могут служить такие факторы, как виртуозность инструментальных партий и многообразный, местами ярко театральный характер их взаимодействия, острота регистровых, динамических, тембровых контрастов, преобладающий энергичный, напряженный тонус.

Мера эмансипированности музыкальных дискурсов Картера от известных моделей и схем, строго говоря, неодинакова. Так, оркестровые Вариации (1954—55) построены по легко распознаваемой

<sup>75</sup> Carter E. String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959 (1970). Op. cit. P. 232, 233.

модели цикла из девяти разнохарактерных вариаций на мелодически содержательную тему, с интродукцией и большим, насыщенным драматическими контрастами финалом; неудивительно, что эта партитура, недвусмысленно воспроизводящая схему Вариаций соч. 31 Шёнберга и вместе с тем, как обычно у Картера, богатая квази-театральными эффектами, относится к числу его наиболее часто исполняемых работ.

<https://www.youtube.com/watch?v=F-thgLvN4wk>

*Картер — Вариации для оркестра. Чикагский СО, дирижер Джеймс Ливайн*

Заметно радикальнее Второй струнный квартет (1959). Не столь монументальный, как первый, он состоит из четырех частей, расположенных в стандартном порядке — *Allegro fantastico–Presto scherzando–Andante espressivo–Allegro*, — с интродукцией, каденциями отдельных инструментов (соответственно альты, виолончели и первой скрипки) между частями и заключением. Что касается музыкального наполнения этой схемы, то оно может быть охарактеризовано как род музыкального театра, где главные роли в отдельных частях («актах») поручены, соответственно, первой скрипке, второй скрипке, альту и виолончели; каждый из инструментов наделен собственной индивидуальностью и, согласно автору, может вступать с другими инструментами в отношения наставничества (*discipleship*), дружеского общения и конфронтации<sup>76</sup>. Основной характер каждой части определяется индивидуальностью ее ведущего инструмента: первая скрипка наиболее многолика, соответственно первая часть наиболее изменчива по настроению; второй скрипке свойственны юмор и сдержанность, в ее партии преобладает регулярный ритм; альт экспрессивен, не чужд сантиментов; виолончель местами проявляет романтическую необузданность. Каждому инструменту присущи собственные привилегированные интервалы: у первой скрипки малая терция и чистая квинта, у второй скрипки большая терция, у альты тритон, у виолончели чистая кварта. Интервальные предпочтения всех действующих лиц заявлены с самого начала Интродукции — нотный пример 3 — и остаются неизменными до конца. Принцип наделения отдельных исполнителей или исполнительских групп теми или иными привилегированными интервалами выполняет в зрелом гармоническом языке Картера организующую

## Introduction

The musical score is divided into four systems, each with a different time signature: 3/4, 2/4, 6/8, and 4/4. The tempo is marked as  $\text{♩} = 105$  for the first system and  $\text{♩} = 140$  for the last system. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score includes various performance instructions such as *(marc.)*, *mf*, *p*, *pp*, *non troppo vibrare*, *f*, *pizz. (pizz. normale)*, *arco*, *f*, *mf*, *f molto espr.*, *mf espr.*, *mf*, *f*, *p sub.*, *f marc. ruvido*, *fp*, *pp*, *espr. (=)*, *p*, *mf*, *p*, *pp*, *f sub.*, *pizz. (pizz. normale)*, *f marc. sf*, *mf*, *arco*, *f marc. stacc. corto*, *mf sub.*, *f molto espr.*, *mf*, and *f*. A circled number '5' is placed above the first measure of the second system.

Пример 3. Картер — Струнный квартет № 2



функцию, сопоставимую с функцией серийной техники, которой Картер никогда не пользовался.

Характерологические черты инструментов с исчерпывающей полнотой раскрываются в каденциях, где ведущему инструменту всякий раз приходится выдерживать конфронтацию с остальными. По мере развертывания финала различия между инструментами несколько сглаживаются, чтобы вновь напомнить о себе в лаконичном заключении. Трактовка инструментов квартета как разных по характеру и в той или иной степени конфликтующих индивидов восходит к Айвзу, в чьем Втором квартете (ок. 1913) особенно ярко выражена «театральная персонификация музыкального материала»<sup>77</sup>. По Картеру, подходящей литературной аналогией для его Второго квартета может служить театр Сэмюэла Беккета, чьи пьесы строятся как диалоги между отчужденными друг от друга архетипическими фигурами<sup>78</sup>.

<https://www.youtube.com/watch?v=oktfgp6dZG4>

*Картер — Струнный квартет № 2. Джульярдский струнный квартет*

Двойной концерт для клавесина, фортепиано и двух камерных оркестров (1961) родствен Второму квартету по диспозиции частей (Интродукция — каденция для клавесина — Allegro scherzando—Adagio—Presto—каденции для фортепиано—Кода) и также предполагает наглядную дифференциацию участников воображаемого представления. Клавесин и рояль, каждый со своим оркестром, располагаются на сцене по возможности далеко друг от друга; оркестры при клавесине и при фортепиано различны по составу (соответственно 1.0.0.0—1.1.1.0—0.0.1.0.1 и 0.1.1.1—2.0.0.0—1.0.0.1.0), и каждый из оркестров включает по два больших набора ударных, преимущественно с неопределенной высотой звука. Интродукция открывается «артиллерийской подготовкой» ударных, из этого хаоса постепенно вычлняются собственно музыкальные звучания; в наступающем после каденции клавесина Allegro scherzando более активная роль принадлежит роялю и его оркестру, тогда как их оппоненты то и дело вступают с ними в более или менее жесткую конфронтацию; в срединном Adagio духовые обоих оркестров, при эпизодической поддержке струнных и ударных, формируют мало-подвижную «ауру», на фоне которой солисты, уже не столько оппони-

<sup>77</sup> *Ивашкин А.* Чарлз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. С. 250.

<sup>78</sup> Цит. по: *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 296.

руя, сколько симпатизируя друг другу, обмениваются репликами или выступают дуэтом, чередуя ускорения и замедления; далее, в Presto, роли солистов и их оркестров, по сравнению с Allegro scherzando, меняются на противоположные, после каденций фортепиано между обеими группами устанавливается относительное равенство, всеобщее оживление приводит к генеральной кульминации, ее сменяет Кода, по ходу которой ткань постепенно дезинтегрируется. Общая драматургическая схема сама по себе, казалось бы, достаточно традиционна (сам автор уподобляет ее картине формирования, расцвета и распада вселенной по Лукрецию и Александру Поупу<sup>79</sup>), но специфика эмансипированного дискурса препятствует ее восприятию сквозь призму известной типологии форм: последовательная работа с рельефными, наделенными индивидуальностью тематическими идеями вытеснена импульсивными жестами и репликами, сжатыми монологами и диалогами, антифонными переключками, спринтерскими забегами солистов, сгущениями и разрежениями звуковой материи, наложениями качественно неоднородных (противопоставленных по тембровым характеристикам, движущихся с разными скоростями) фактурных слоев. Какие-либо повторы отсутствуют, алеаторика не допускается, параметры каждого события строго детерминированы. В этом отношении письмо Картера родственно серийной риторике; вместе с тем у Картера ярко выражен элемент экстравертной виртуозности и своего рода лицедейства, с серийной риторикой скорее несовместимый. Он придает живость и концертную привлекательность лучшим партитурам Картера (включая упомянутые первые два квартета, Вариации и Двойной концерт), тогда как в иных работах этот безусловно «оригинальный, ответственный, серьезный, зрелый композитор», рассматривающий «каждое новое сочинение как уникальную в некоторых отношениях задачу», предстает «хотя и изобретательным, но малоинтересным»<sup>80</sup>.

<https://www.youtube.com/watch?v=qIUfvFQBoIQ>

*Картер — Двойной концерт для клавесина, фортепиано и двух камерных оркестров. Пол Джейкобс, Чарлз Роузен, Английский камерный оркестр, дирижер Фредерик Праусниц*

<sup>79</sup> Carter E. The Orchestral Composer's Point of View (1970) // Carter E. Collected Essays and Lectures... P. 243–246; Carter E. Double Concerto, 1961, and Duo, 1974 (1975) // Ibid. P. 261–262. Александр Поуп (Pope, 1688–1744) – английский поэт, автор сатирической поэмы «Дунсиада», где идеи Лукреция о природе вещей изложены в пародийном ключе.

<sup>80</sup> Мнение дружественного Картеру критика Франко Голдмана, высказанное еще в 1951 году, цит. по: Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 269.

В крупных партитурах 1960—70-х годов, принадлежащих к лучшей части наследия композитора, он ставит и решает сложные композиционные задачи, разыгрывая силами музыкантов своеобразные подобию театрализованных действий и тем самым моделируя те или иные формы индивидуального или коллективного поведения в универсально значимых ситуациях. Так, в двухчастном, посвященном Стравинскому Концерте для фортепиано с оркестром (1965) солист, согласно традиции жанра, репрезентирует независимую индивидуальность, вступающую в сложные, часто конфликтные отношения с оркестровой массой, тогда как ансамбль-концертино из трех духовых и четырех смычковых обеспечивает ему, так сказать, дружескую поддержку и посредничество в диалогах с большим оркестром. В первой части две исполнительские группы оппонируют друг другу местами весьма оживленно, даже азартно и не без резкостей, но с точки зрения музыкального материала между ними нет больших различий; во второй же части качественная разница между материалом большого оркестра и материалом концертино выявлена значительно отчетливее. Поначалу вторая часть разворачивается скорее спокойно, инструменты концертино время от времени оттесняют рояль с его головоломными пассажами и выходят на первый план с развернутыми монологами и диалогами, тогда как большой оркестр живет своей не слишком активной жизнью; затем происходит скачок напряжения, в генеральной кульминации оркестровая стихия, казалось бы, полностью подавляет солиста и его спутников, но последнее слово остается все же за солистом, которого деликатно поддерживают инструменты концертино. И вновь восприятие драматургической схемы как связного нарратива затруднено элементами квази-серийной риторики, оказывающей предпочтение дискретности (внезапности жестов, акцентов и контрастов, непредсказуемости сольных и ансамблевых высказываний, калейдоскопическим сменами фактур и тембров и т.п.) перед континуальностью — разве что в зоне генеральной кульминации оркестровая фактура разворачивается в полноценное плотное *tutti*.

<https://www.youtube.com/watch?v=fAu8dNxORJ0>

*Картер — Концерт для фортепиано с оркестром. Урсула Оппенс, СО Цинциннати, дирижер Михаэль Гилен*

Литературным ориентиром для формально одночастного, но разделенного на четыре эпизода Концерта для оркестра (1969) послужила поэма Сен-Жон Перса «Ветры» (опубл. 1946), вдохновленная реалиями и историей американского континента, куда выдающийся

французский поэт был вынужден эмигрировать в военные годы. Четырем эпизодам Концерта предпосланы эпиграфы из четырех песней «Ветров», но о прямой связи между музыкой и содержанием стихов, конечно, говорить не приходится; речь должна идти скорее об общем для поэмы и для Концерта организующем принципе, когда между четырьмя единицами формы, очень разными по важнейшим содержательным параметрам, устанавливаются своего рода перекрестные ссылки, и за ведущим «характером» каждой из этих единиц вырисовываются узнаваемые признаки всех остальных<sup>81</sup> (формообразующая идея Концерта сопоставляется также с идеей знаменитого «Расёмона» Акиры Куросавы, где представлены четыре совершенно разных взгляда на одно и то же событие<sup>82</sup>). В каждом из эпизодов действует собственная группа концертино; в соответствии с законами жанра Концерт изобилует виртуозными соло. Разнообразные диалоги между концертино и полным оркестром наталкивают на еще одну немusическую аналогию: «...оркестр [в Концерте для оркестра] трактуется как некий род демократической организации, где все участники являются и частью сообщества, и солирующими индивидуальностями»<sup>83</sup>. Та же установка, очень американская по духу, дает о себе знать и во многих других партитурах Картера — при том, что Картер, оставаясь строго в рамках «продвинутого» языка, не предоставляет права голоса элементам демократического, популярного происхождения (и этим принципиально отличается от своего ментора Айвза — еще более убежденного демократа).

<https://www.youtube.com/watch?v=c3JEGuUd6SI>

*Картер — Концерт для оркестра. Нью-Йоркский ФО, дирижер Пьер Булез*

Третий струнный квартет (1971) — очередной опыт новаторской, беспрецедентной трактовки жанра. Здесь целое трактуется как наложение двух дуэтов. Первый дуэт — скрипка и виолончель — образован группой эпизодов, помеченных *Furioso*, *Leggierissimo*, *Andante espressivo* и *Pizzicato giocoso* и сменяющих друг друга *attacca* вначале именно в таком порядке, затем в пермутациях L–F–Pg–Ae и L–Pg–F–Ae, с возвращением к исходному *Furioso* в конце; таким

<sup>81</sup> Ср. авторское разъяснение к Концерту для оркестра: *Carter E. Music and the Time Screen* (1976) // *Carter E. Collected Essays and Lectures...* P. 277–280.

<sup>82</sup> *Wierzbicki J. Elliott Carter. Urbana etc.*: University of Illinois Press, 2011. P. 67.

<sup>83</sup> [Цареградская Т.] [Глава] 6.1. Эллиот Картер // *Музыкальная культура США XX века*. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. С. 238.

образом, первый дуэт содержит в общей сложности 13 разделов. Эпизоды второго дуэта (скрипка и альт) помечены *Maestoso*, *Grazioso*, *Pizzicato giusto*, *mecanico*, *Scorrevole*, *Largo tranquillo* и *Appassionato* и чередуются, также *attacca*, в следующем порядке: M–G–Pgm–S–Pgm–G–M–Lt–A–Lt–S–A — всего 12 разделов. Все разделы первого дуэта исполняются *quasi rubato*, все разделы второго — в строгом ритме (*tempo giusto*); при этом, как всегда у Картера, партии инструментов формально скоординированы по вертикали, алеаторика исключена. Само собой разумеется, что границы разделов у разных дуэтов не совпадают; более того, начало очередного раздела у одного из инструментов дуэта может наложиться на продолжение предыдущего раздела у другого. В условиях концертного исполнения самостоятельность дуэтов должна быть дополнительно подчеркнута их рассадкой как можно дальше друг от друга. У каждого эпизода есть свой привилегированный интервал: у эпизодов первого дуэта F, L, Ae и Pg это, соответственно, большая септима, кварта, малая секста и малая терция, у эпизодов второго дуэта M, G, Pgm, S, Lt и A — квинта, малая септима, малая секунда, тритон, большая терция и большая секста. Что касается большой секунды, то она в равной степени принадлежит обоим дуэтам. На бумаге сочетания этих изоощренно дифференцированных элементов могут выглядеть чрезвычайно запутанными и практически невозпроизводимыми без неточностей — см. хотя бы самое начало квартета, показанное в нотном примере 4, — а сама идея соединения «внахлѣст» двух по-разному организованных потоков, развивающая экстравагантные опыты Айвза<sup>84</sup>, может показаться чреватой хаосом и невразумительностью.

<sup>84</sup> Сам Картер назвал конкретный прототип важнейшей формообразующей идеи Третьего квартета — ансамблевую миниатюру Айвза «Ночь при свете фонарей» (*Calcium Light Night*), где *rubato* одних инструментов накладывается на *tempo giusto* других: *Emmery L. Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets. A Study in Sketches*. London and New York: Routledge, 2020. P. 125.

**Maestoso (giusto sempre)**  
♩ = 105

Violin (II)  
**Duo II**

Viola

**Furioso (quasi rubato sempre)**  
♩ = 70

Violin (I)  
**Duo I**

Cello

2

3 (♩ = 105)

3 (♩ = 70)

Пример 4. Каргер — Струнный квартет № 3

448

451

452

The musical score consists of two systems. The first system (measures 448-450) features a complex texture with multiple voices. It includes triplets in the upper voices and slurs in the lower voices. Dynamic markings of *f* and *mf* are present. The second system (measures 451-452) continues the texture with similar notations, including triplets and slurs, and a dynamic marking of *f*.



454 (♩ = 84 or 96)

(♩ = 126 or 144)

*mf* *f*

*mf* *f*

457

*ff*

*ff*

*ff*



Между тем продукт осуществленной Картером дотошной композиторской работы<sup>85</sup> не выходит за рамки исполнительских возможностей хороших ансамблей (о чем свидетельствует хотя бы его отнюдь не бедная дискография<sup>86</sup>), а лежащая в его основе художественная идея представляется в целом вполне внятной: как и многие другие крупные опусы Картера, это своего рода пьеса для инструментального театра (объемом в 482 такта, продолжительностью около 20 минут), по ходу которой между парами действующих лиц, в принципе чуждых друг другу, время от времени устанавливается нечто вроде взаимопонимания. Там, где совпадающие по времени разделы объединены по признаку настроения или артикуляции, возникают зоны относительного согласия; таковы, например, зона «скерцо» при соединении *Pizzicato giusto, mecanico* второго дуэта с *Pizzicato giocoso* первого (с такта 90) или зона «адажио» при соединении *Andante espressivo* первого дуэта с *Maestoso* второго (с такта 231), которое далее (в такте 254), на фоне продолжающегося *Andante*, переходит в *Largo tranquillo*. Каждому из дуэтов время от времени предоставляются возможности показать себя в развернутых «соло»; самое обширное такое «соло» в первой половине квартета — отрезок *Scorrevole* второго дуэта (с т. 117), во второй — отрезок *Furioso* первого дуэта (с т. 352). В завершающей фазе квартета (начиная с такта 410), где последнее *Furioso* первого дуэта накладывается на последнее *Appassionato* второго, характер музыки не полностью соответствует этим обозначениям: жесты «яростные» и «страстные» перебиваются моментами затишья или расслабленности, незадолго до конца возникает даже единственный во всем квартете намек на тематическое единство дуэтов и общую метроритмическую упорядоченность — нотный пример 5, — но далее ткань дезинтегрируется и дуэты вновь становятся чужими друг другу.

<sup>85</sup> Детали этой предкомпозиционной работы по организации всего комплекса отношений между дуэтами как по горизонтали, так и по вертикали прояснены благодаря исследованию рукописных набросков: *Emmery L. Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets. Op. cit. P. 118–153. Специально об организации гармонических структур в Третьем квартете см.: Mead A. W. Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No. 3 // Perspectives of New Music. Vol. 22. No. 1/2 (Autumn 1983 — Summer 1984).*

<sup>86</sup> Среди ансамблей, осуществивших коммерческие записи Третьего квартета Картера (равно как и других его квартетов), — Juilliard String Quartet (произведение посвящено этому ансамблю, он провел его премьеру в 1973 году и записал его как минимум дважды), The Composers String Quartet, Arditti String Quartet, Pacifica String Quartet, JACK Quartet.

The image displays a musical score for strings, consisting of six systems of staves. The first system (measures 9-12) features two staves (1 and 2) with dynamics like *ppp*, *stacc.*, *(quasi accel.)*, *very freely*, and *legatissimo sempre*. It includes tempo markings *♩ = 120 (Più mosso)* and *♩ = 63 (Liberamente)*. The second system (measures 13-16) has three staves (1, 2, 3) with dynamics *ppp*, *pp*, and *dim.*, and the instruction *legato sempre*. The third system (measures 17-20) shows *pp* and *dim.*. The fourth system (measures 21-24) includes *pp*, *stacc.*, *stacc.*, *f, non troppo*, and *dim. poco a poco*. The fifth system (measures 25-28) features *ppp*, *pp*, *(accel.)*, and *rapidissimo*. The sixth system (measures 29-30) contains *dim. poco a poco*, *Tempo*, *f dim.*, and *ritard. ed accel.*.

Пример 6. Картер — «Симфония трех оркестров»

<https://www.youtube.com/watch?v=2s9fM0CDAQ4>

Картер — Струнный квартет № 3. Джульярдский струнный квартет

Возможно, Третий квартет Картера, как и Второй, или даже с еще большими основаниями, допускает аналогию с театром Беккета (вспоминаются взаимно отчужденные пары персонажей из пьес «В ожидании Годо» и «Эндшпиль»). Другая возможная аналогия — темпераментный джем-сейшн в духе «горячего джаза» середины шестидесятых<sup>87</sup>. Обращает на себя внимание еще одна аналогия,

<sup>87</sup> Ср.: Schiff D. Elliott Carter — międzynarodowy temat // Nowa muzyka amerykańska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 205.





предложенная видным исследователем творчества Картера применительно не только к Третьему квартету, но и к окружающим его произведениям: они ассоциируются с «Потемкинской лестницей» из фильма Эйзенштейна в том смысле, что каждое из них также представляет собой «целостную масштабную сцену, внутри которой одновременно разворачивается несколько разных нарративных потоков, тогда как монтаж управляет слушательским вниманием, переключая его между ними»<sup>88</sup>. Эта ассоциация особенно удачно срабатывает в случае пятнадцатиминутной «Симфонии трех оркестров» (*A Symphony of Three Orchestras*, 1976). Грамматическая структура заглавия (с неопределенным артиклем) показывает, что слово 'symphony' здесь следует понимать в исходном значении — как «созвучие». Три оркестра, управляемые одним дирижером (на премьере это был Булез), различаются по составу, отчасти дополняя друг друга: первый состоит из медных (3.3.3.0), литавр и струнного квинтета (всего 13—17 пультов), второй — из трех кларнетов, фортепиано, ксилофона, вибратона и струнных без альтов (4—6 пультов), третий — из деревянных (3.3.0.3), двух валторн, одной батареи ударных и струнных без виолончелей (11—14 пультов). Согласно авторскому предисловию к партитуре «Симфонии...», литературным ориентиром для нее явилась поэма Харта Крейна «Мост» (опубл. 1930), задуманная как мифологический эпос на материале американской истории и действительности, с Бруклинским мостом в качестве центрального символа. Самая известная часть поэмы — вступительная ода «К Бруклинскому мосту». Возможно, одна из строф (третья по счету) этого сложного, насыщенного трудноуловимыми подтекстами и метафорами стихотворения как-то связана именно с упомянутой сценой из «Броненосца Потемкина»: в ней зрелище Бруклинского моста (как эстетически привлекательной конструкции и организма, живущего собственной интенсивной жизнью) сравнивается со стремительным мельканием кадров воображаемого фильма, наделенного, насколько можно догадываться с учетом контекста, глубинными смыслами, внятыми не для всех и не сразу, допускающими разные толкования<sup>89</sup>. Первый из множества составляющих «Симфонию...» «нарративных потоков» — большое соло

<sup>88</sup> Link J. Elliott Carter's late music // Elliott Carter Studies / Ed. by M. Boland and J. Link. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2012. P. 63–64.

<sup>89</sup> Эта строфа в несовершенном переводе Виктора Топорова: «Я вспоминаю фокусы кино — // ту спешку, тот мгновенный проблеск сцен: // быстрее, быстрее, но скрыться не дано, // и — новый пленник тех же самых лент». Оригинал: 'I think of cinemas, panoramic sleights // With multitudes bent toward some flashing scene // Never disclosed, but hastened to again, // Foretold to other eyes on the same screen...'

трубы in B, показанное в нотном примере 6 без статичного фона струнных, — пожалуй, допускает ассоциативную связь с начальными двумя строфами стихотворения, где описывается полет стаи чаек, образующих «сплошную кривую» (*inviolate curve*) в небе над мостом.

Дальнейший поиск соответствий между стихами и музыкой вряд ли продуктивен: «Симфония...» — ни в коей мере не программная симфоническая поэма. Три оркестра ведут свои более или менее самостоятельные «нарративы» в характерной для Картера манере, но ближе к концу, в зоне генеральной кульминации справа от точки золотого сечения (такты 321—335 партитуры, насчитывающей всего 394 такта), все три оркестра несколько раз объединяются в отрывистых многозвучных вертикалях *tutti sforzando*; в нотном примере 7 показаны первые три из этих «ударов», два из которых, как легко видеть, реагируют на тихие реплики маленького ансамбля скрипок из второго оркестра — эффект ярко выраженной театральной природы, подобный резким окрикам в ответ на робкие попытки высказаться. После кульминации предсказуемо следует общее *diminuendo*, но диссоциация оркестров проходит неровно, местами они возвращаются к слаженному ритму и лишь под занавес снова функционируют как три разных организма.

С середины 1970-х, начиная с шестичастного цикла «Всмотреться в зеркало» (*A Mirror on which to Dwell*) для сопрано и десяти инструментов на слова Элизабет Бишоп (1975), Картер стал уделять больше внимания вокальной музыке, неизменно на тексты высокого поэтического и интеллектуального уровня. Особенно своеобразна созданная в 1978 году (позволим себе этот небольшой выход за изначально поставленные хронологические пределы) «Сиринга» — двадцатиминутная, не разделенная на части камерная кантата для двух вокалистов и одиннадцати инструменталистов, где в уста меццо-сопрано вложен сюрреалистический текст современного американского поэта Джона Эшбери на тему мифа об Орфее, тогда как бас, чья линия разворачивается в иной темпоритмической плоскости, воспроизводит фрагменты из Платона и древнегреческих поэтов, от Гомера и Эсхила до Ивика и Сапфо, на языке оригинала, а инструментальный ансамбль существует в собственном измерении, формируя внутренне дифференцированную «мелкозернистую» массу (примечательный штрих: собственно сиринга, то есть флейта — в данном случае альтернативная, — в ансамбле не играет существенной роли, а ведущим участником ансамбля выступает гитара — очевидно как эквивалент Орфеевой лиры). Необычный подбор текстов служит здесь основой для максимально наглядной реализации обеих главных формообразующих идей Картера: идеи свободного потока музыкального сознания («эмансипированного дискурса») и идеи

←  $\text{♩} = 96$

322  $\frac{3}{8}$  (*più mosso*)  $\frac{12}{8}$

M. Sop. *mf* these are of course *mp* not *mf*

All things *Sostenuto* move,

Bass *p* πάν - τα χῶ - τα  
pan - ta khō - ta

Guit. *mf* *mp* *f* *mf*

E. H. *p* *mf*

Bs. Cl. *p* *pp* *p*

Piano (7)

322  $\frac{3}{8}$  (*più mosso*)  $\frac{12}{8}$

Vla. *pizz.* *mp* *f* *mf*

Vcl. *pizz.* *mp* *f* *mf*



Акопян Л. О.  
Case Study: США (часть 1)

324

M. Sop. *mp* *mf* *mp*  
re - grets — at all, — Mere - ly — a care - ful, schol -

Bass *mp* (*legato*) *p* *twice*  
- - - - - re, ... .. 615  
- - - - - ré, ... .. dfs

Guit. *mf* *p* *mf* *mp*

Bs. Cl. *pp* *p* *p* *mp* *p* *5*

Mar. Marimba med. hard sticks *p secco*

Piano *mf, ben marc.* *p*

324

Vln. *pp* *mf* *p* *mp* *pizz.*

Vla. (*pizz.*) *mf* *p* *mp*

Vcl. (*pizz.*) *mf* *p* *mp* *arco* *p-pp*

Cb. *mf-p* *mp* *p-pp*



параллельного протекания нескольких процессов в разных темпоритах. В организации звуковысотности и ритма композитор остается верен принципам диверсификации интервалов и сплошной полиритмии; характерно, что атаки в партиях меццо-сопрано и баса ни разу не совпадают. Некоторое представление о том, как организована музыкальная ткань в «Сиринге», может дать нотный пример 8, где воспроизведены две далеко не самые густые по фактуре страницы из середины кантаты (партитура записана *in C*).

<https://www.youtube.com/watch?v=i-f7TDy2Tbc>

*Картер — «Сиринга». Люси Шелтон, Андре Соломон-Глоувер, Ансамбль Sospeso, дирижер Джефффри Миларски*

Упомянутые в предыдущих абзацах опусы Картера, при всех различиях между ними, выполнены в одной и той же идиоме, не лишенной коммуникабельности (на нее работают такие качества музыки, как богатство и разнообразие тембрового колорита, обилие необычных, ярких эффектов, общая театрализованность антуража, наличие интересной литературной или философской подоплеки), но в целом безусловно «трудной». Как бы то ни было, в семидесятых годах Картер мог восприниматься как «самый знаменитый американский композитор нашего времени»<sup>90</sup> и даже как «величайших из всех живущих композиторов»<sup>91</sup>. В Европе Картера узнали и начали исполнять раньше, чем других «трудных» композиторов США: в 1953 году его Первый квартет занял первое место на международном конкурсе в Брюсселе и после этого вошел в репертуар известнейшего французского Парренен-квартета. Второй и Третий струнные квартеты принесли Картеру высшую американскую награду для композиторов — Пулитцеровскую премию, соответственно, за 1960-й и 1973 год. О том, что его музыка утвердилась в репертуаре международного законодателя мод Булеза<sup>92</sup>, говорилось выше. Его исполняли и другие звездные интерпретаторы, как американские, так и европейские. Одним словом, этот композитор, совершенно

<sup>90</sup> Суждение британского критика Эндрю Портера, датированное 1974 годом, цит. по: *Wierzbicki J. Elliott Carter. Op. cit. P. 71.*

<sup>91</sup> Его же более позднее суждение (высказанное после премьеры «Сиринги») процитировано там же. Оригинал: *Porter A. Music of Three Seasons: 1974–1977. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. P. 281.*

<sup>92</sup> В начале 1977 года Булез, с Нью-Йоркским ФО, осуществил премьеру «Симфонии трех оркестров», позднее исполнил и записал еще несколько партитур Картера, включая «Пентод» для пяти квинтетов (1985) и концерты для гобоя (1988) и кларнета (1997) с оркестром.

не «сенсационный», не слишком плодовитый и несколько однообразный, не склонный ни к популистским жестам, ни к показному интеллектуализму, к середине семидесятых прочно утвердился на одном из видных мест в национальном «зале славы».

По-видимому, в рамках настоящего case study небесполезно обратить внимание на то, как трактует карьерный взлет Картера лидер американского музыковедения Ричард Тарускин (1945—2022). По Тарускину, решающую роль в судьбе Картера сыграло то обстоятельство, что его европейский дебют — исполнение Первого квартета Парренен-квartetом весной 1954 года — состоялось в рамках фестиваля, организованного в Риме под эгидой Конгресса за свободу культуры; последний же, тайно финансируемый ЦРУ, служил публичной витриной западных достижений в области современного искусства, был призван показать миру, включая так называемый социалистический лагерь, плоды свободного, не скованного идеологическими ограничениями художественного творчества и отвлечь западных интеллектуалов от симпатий к одиозным режимам, подавляющим такое творчество. Поскольку Конгресс за свободу культуры был важным инструментом холодной войны между свободным Западом и коммунистическим Востоком, продвижение Картера стимулировалось соображениями политического порядка; иначе говоря, своими успехами Картер был обязан не в последнюю очередь тому, что его музыка стала частью инструментария холодной войны. Вдобавок композитор происходил из богатой буржуазной семьи, что, надо полагать, также повлияло на его политическую позицию и на его общественное положение<sup>93</sup>. Мысль о том, что карьере Картера помогли обстоятельства холодной войны, воспроизводится в книге о музыке XX века, написанной в более популярном ключе и переведенной на многие языки<sup>94</sup>. Очевидно, в современном американском музыкознании, при всем его высоком общем научном уровне, есть место и для элементов вульгарного социологизма в духе советских двадцатых годов.

## Джордж Рокберг

В 1949 году Копленд опубликовал в газете *New York Times* своеобразный рейтинг композиторов по степени «крутости» (toughness) их музыкального языка<sup>95</sup>. Крайние участки спектра у него заняли

<sup>93</sup> Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 293–295.

<sup>94</sup> Ross A. The Rest is Noise. P. 405.

<sup>95</sup> Copland A. A Modernist Defends Modern Music // *New York Times*. December 25, 1949.

Варез («крутейший») и Шостакович («самый простой»<sup>96</sup>); рядом с Варезом расположились нововенские классики, на следующих ступенях — Барток, Стравинский, Хиндемит, Бриттен, тогда как Прокофьев, Уолтон, Вилла-Лобос и некоторые другие мастера разместились в зоне «относительной простоты» или, пользуясь иной терминологией, в зоне между *highbrow* и *middlebrow*. По положению на 1950—60-е годы с Варезом в этом рейтинге соперничал бы Картер, а позиции между *highbrow* и *middlebrow* отошли бы к разнородной группе эклектиков с модернистской закваской и ярко выраженным стремлением насытить музыку важными общепонятными смыслами, пользуясь стилистически маркированными символическими конфигурациями (прямыми цитатами из чужой музыки, аллюзиями на высокие образцы классики, трансформированными и адаптированными типовыми оборотами западной, а иногда и незападной музыки). В Америке второй половины прошлого столетия такого рода музыка, основанная на сближении разнородных идиом ради приумножения «неспецифической», внемузыкальной содержательности, была важной частью мейнстрима, о чем может свидетельствовать ее богатая дискография, осуществленная с участием первоклассных музыкантов.

Видное место в этой части спектра принадлежит Джорджу Рокбергу<sup>97</sup> (1918—2005). Боевой офицер, участник Второй мировой войны, после ее окончания он продолжил свое композиторское образование (начатое незадолго до войны под руководством знаменитого дирижера Джорджа Сэлла) в филладельфийском Кёртисовском институте, где одним из его педагогов был Менотти. Преподавал там же (1948—54) и в Университете штата Пенсильвания (1960—83, до 1968-го возглавлял департамент музыки). Был удостоен множества наград, избран членом Американской академии искусств и литературы.

Огромная (продолжительностью около часа) пятичастная Первая симфония Рокберга (1948—49) явилась своего рода декларацией о высоких амбициях молодого композитора. По языку она вполне традиционна, ее гармонические структуры не выходят за рамки расширенного мажоро-минора; недостаточная стилистическая оригинальность отчасти компенсируется брукнеровско-малеровской

<sup>96</sup> Очевидно, Копленд не мог знать далеко не «простого» Шостаковича двадцатых годов, не был знаком со все еще не исполненными Четвертой симфонией (1935—36) и Первым скрипичным концертом (1947—48) и, скорее всего, не был в состоянии оценить глубинную смысловую амбивалентность его Пятой, Восьмой, Девятой симфоний.

<sup>97</sup> Rochberg. Варианты: Рочберг, Рохберг.



Илл. 7. Джордж Рокберг

экспансивностью симфонического повествования, наличием рельефных, запоминающихся тем, мастерски выполненной, богатой и разнообразной инструментовкой (впрочем, о последней мы можем судить только по редакции 2002 года). Вторая и третья части симфонии («Ночная музыка» и «Каприччо») исполнялись как отдельные пьесы, в 1958 году сокращенная (трехчастная) версия симфонии дождалась престижной премьеры под управлением шефа Филадельфийского оркестра Юджина Орманди, но к тому времени стиль Рокберга претерпел значительную эволюцию: в 1950 году композитор познакомился в Риме с Даллапикколой и увлекся серийной техникой, верность которой сохранил на следующее десятилетие с небольшим.

В четырехчастной Второй симфонии (1956) Рокберг, по образцу крупных циклических опусов Шёнберга тридцатых годов (таких, как Четвертый струнный квартет, Скрипичный и Фортепианный концерты), сочетает додекафонно-серийный метод организации звуковысотности с глубоко консервативной структурой симфонического цикла, предполагающей большую первую часть в сонатной форме с двумя противопоставленными темами, скерцо, адажио и оживленный финал с медленной кодой. В двухчастном Втором струнном квартете (1960—61) достигнута более органичная связь между додекафонией и формой, преодолевающей установленные традицией схемы. Чисто инструментальная первая часть построена как чередование импульсивных «арабесочных» пассажей и долгих

тянущихся линий; во второй части в поток музыкального сознания вклиниваются два ариозо для сопрано на слова из «Дуинских элегий» Райнера Марии Рильке в английском переводе. Сочетание женского голоса и струнных в финале — очевидный реверанс в сторону Второго квартета Шёнберга (1907—08), вдобавок в мелодических линиях сопрано слышатся отголоски первых «Импровизаций по Малларме» Булеза (1-е исполнение 1958), тогда как использованный в квартете прием наложения различных темпов явно восходит к Картеру (а через него к Айвзу). С Картером ассоциируется и театрализованная трактовка инструментального ансамбля в Первом фортепианном трио (1963), где чередующиеся разделы — монологи скрипки, рояля и виолончели, перемежаемые интерлюдиями для полного ансамбля, а затем конфликтный дуэт скрипки и виолончели, постепенно переходящий в умиротворенную коду с участием всех троих протагонистов — подобны сценам некоей воображаемой драмы.

<https://www.youtube.com/watch?v=ydNHmh1MJ8k>

*Рокберг — Струнный квартет № 2. Филадельфийский струнный квартет, Джейнис Харсани (сопрано)*

Трио оказалось последним и, возможно, технически самым «продвинутым» додекафонно-серийным опытом Рокберга. В пьесе *Apocalyptic* для ансамбля духовых (1964) Рокберг предпринял опыт в манере Вареза и развил его в «Черных звуках» для духовых и ударных; предназначенная для сопровождения пятнадцатиминутного балета об убийстве (1965), эта партитура содержит явные реминисценции из «Америк», «Гиперпризмы», «Интегралов» и «Пустынь». Но пережитая в 1964 году семейная трагедия — кончина двадцатилетнего сына после долгой мучительной болезни — побудила Рокберга отказаться от последовательно модернистских подходов и прежде всего от серийной техники, которая, по его мнению, неоправданно ограничивает композитора и мешает его полноценному самовыражению, поскольку неспособна передать сильные чувства и искренние душевные движения<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Имманентную ограниченность серийной техники Рокберг обсуждает в ряде текстов, в том числе в эссе 1972 года «Размышления о Шёнберге»: *Rochberg G. The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004. P. 36–58.* О том же, со слов композитора: *Reise J. Rochberg the Progressive // Perspectives of New Music. Vol. 19. No. 1/2 (Autumn, 1980 – Summer, 1981). P. 397.*

Очередная глава его творческой биографии открылась посвященной памяти сына десятиминутной композицией *Contra mortem et tempus* («Против смерти и времени») для скрипки, флейты, кларнета и фортепиано (1965). По ходу пьесы цитируются Булез, Берг, Айвз, Беррио и Варез; все они представлены не самыми известными вещами<sup>99</sup>, и произведение в целом не производит впечатления коллажа разностильных элементов.

<https://www.youtube.com/watch?v=ohp6dEYbSIH>  
*Рокберг — Contra mortem et tempus. Ансамбль Aeolian*

Этого нельзя сказать о значительной части опусов Рокберга, созданных позднее и в значительной степени основанных на цитатах и стилизованных пассажах с легко узнаваемым провенансом; апеллируя к мастерам прошлого (а иногда и настоящего), композитор стремился таким образом расширить эмоциональный спектр своей музыки и приумножить силу ее воздействия. В программной статье 1969 года он охарактеризовал свою установку заимствованным у Хорхе Луиса Борхеса (а через него у Лейбница) термином *ars combinatoria*<sup>100</sup>; ядро его творческой философии, изложенной в той же статье, составляют следующие положения:

Я пытаюсь связать между собой всё, чему я когда-либо научился и всё, что я когда-либо пережил. Метафоры. Соответствия. Аналогии. Фантастические художественные образы. Плюралистичность способов чувствования. Многообразие. Одновременность. Вечное возвращение. Циклические повторения. Вечное присутствие вечного<sup>101</sup>.

Рокберг не упоминает Бернда Алоиса Циммермана (1918—1970), но его эстетическая доктрина самым очевидным образом перекликается с эстетикой его немецкого современника, выдвинувшего идею плюралистической композиции, утверждающей единство

<sup>99</sup> Их перечень приводится в: *Ringer A. L. The Music of George Rochberg // The Musical Quarterly. 1966 (52) 4. P. 425.* Это Сонатина для флейты и фортепиано Булеза (1946), одна из Трех пьес для кларнета и фортепиано Берга (1913), Трио для кларнета, альты и фортепиано Айвза (ок. 1910?), *Sequenza I* для флейты соло Беррио (1958) и «Плотность 21,5» для флейты соло Вареза (1936).

<sup>100</sup> *Rochberg G. The Aesthetics of Survival. P. 130–134.* Трактовке творчества Рокберга в терминах «искусства комбинирования» посвящена монография: *Włodarski A. L. George Rochberg, American Composer. Personal Trauma and Artistic Creativity. Rochester: Rochester University Press, 2019.*

<sup>101</sup> *Rochberg G. The Aesthetics of Survival. P. 130.*

настоящего, прошлого и будущего в некоем «сферическом времени». Словно вторя Циммерману, Рокберг пишет:

Я стою в круге времени. <...> Прошлое, настоящее, будущее окружают меня. <...> Время — это огненное кольцо, круг, а не линия. Движение в любом направлении. Или во всех направлениях одновременно, если только удастся сохранить равновесие<sup>102</sup>.

В случае как Циммермана, так и Рокберга плюралистический (он же «комбинаторный») подход к композиции имел смысл постольку, поскольку ставился на службу крупным гуманистическим концепциям. Самым масштабным замыслом Рокберга явилась посвященная теме Холокоста оратория «Страсти по двадцатому столетию». Партитура была завершена в 1967 году, но автор дезавуировал ее, не будучи удовлетворен результатом<sup>103</sup>. Идея «Страстей...» была частично реализована в Третьей симфонии для певцов-солистов, двойного хора, камерного хора, большого оркестра (шесть флейт, по восемь труб и валторн и т.п.) и органа (1969). Одночастная симфония длится около получаса; тексты для вокальных партий взяты из духовных сочинений Шютца и Баха, по ходу партитуры цитируется их музыка, а также произведения Айвза, Малера, Моцарта, Бетховена... Одни цитаты распознаются легко, тогда как иные более или менее деформированы или заглушены диссонантным авторским материалом; последний символизирует энтропию современной действительности, которой противостоит упорядоченный мир классики. Кульминацию срединного раздела составляет фугато из Траурного марша «Героической симфонии», обработанное для хора и оркестра на слова духовной песни о грехопадении Адама ('Durch Adams fall'), известной главным образом благодаря хоральной прелюдии Баха; ниже цитируется главная тема этого же марша, далее звучит кульминационный фрагмент *Agnus Dei* из «Торжественной мессы», а под конец, после еще нескольких цитат, вводится мотив пьесы Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа». Семантика чередования цитат и их взаимодействия с авторским материалом более чем прозрачна, но и риски подобной непритязательной «комбинаторики», чреватой тривиализацией гуманистического послания, также достаточно ясны. Хотя Рокберг прямо не дезавуировал симфонию, при его жизни она не публиковалась и официально не записывалась; премьера симфонии в 1970 году на долгое время осталась ее единственным исполнением.

<sup>102</sup> Ibid. P. 132, 134.

<sup>103</sup> О развитии замысла «Страстей...» и о некоторых деталях его реализации, с нотными примерами, см.: *Włodarski A. L. George Rochberg. Op. cit.* P. 78–99.

<https://www.youtube.com/watch?v=cHfCyRi6chg>

Рокберг — Симфония № 3. Джульярдский хор и театральный оркестр, дирижер Эйбрахам Каплан

В других работах Рокберга его *ars combinatoria* может принимать более изысканные и увлекательные формы, но опора на точные и неточные цитаты и популярные стилистические клише, приверженность расширенному мажору-минору (с экскурсами в сферу «модернистских» идиом, включая несистемную диссонантность, спорадически также блюз и рэгтайм) и недостаток ясно выраженного собственного стиля остаются неотъемлемыми признаками его почерка. В смысле выбора объектов для цитирования Рокберг был практически всеяден, но особое пристрастие он испытывал к Баху, Бетховену и Малеру. В десятиминутной фантазии *Nach Bach* («После Баха») для клавирина или фортепиано (1966) баховские мотивы, воспроизведенные в явном виде или намеком, подвергаются деформациям под воздействием чуждых элементов<sup>104</sup>. Бетховен и Малер (а также Стравинский и Барток) выступают главными «героями» масштабного (50 минут музыки) пятичастного Третьего струнного квартета (1971); основные идеи квартета экспонируются во вступительной Фантазии, четные части выдержаны в характере гротескных маршей (главным образом именно в них слышатся Барток и Стравинский), в центре помещен по-бетховенски классический вариационный цикл (его оркестровая версия известна как отдельный опус под названием «Трансцендентные вариации»), а финал, озаглавленный «Скерцо и серенады» ('Scherzos and Serenades'), наиболее явно ассоциируется с малеровско-бетховенским (венским) духом. В пятичастном Скрипичном концерте (1974), также весьма объемистом, Рокберг предстает скорее наследником Бартока, чей Второй скрипичный концерт неоднократно цитируется в этой партитуре. В трехчастной сорокаминутной Четвертой симфонии (1976) практически всецело господствуют Малер и Бетховен; в ее срединной части («Серенада и скерцо») рельефно выделены мотивы второй «Ночной музыки» из Седьмой симфонии Малера, а большая часть

<sup>104</sup> Хотя Рокберг в своих интенциях неизменно серьезен, его упражнение по «деконструкции» Баха невольно ассоциируется с пародиями популярного американского музыкального юмориста Петера Шикеле (1935–) — создателя вымышленного композитора по имени P. D. Q. Bach. Об этом персонаже см.: *Schickele P. The Definitive Biography of P. D. Q. Bach (1807–1742)?* New York: Random House, 1976.



виртуозно стилизованного финала вполне могла бы принадлежать современнику Бетховена, если не ему самому.

<https://www.youtube.com/watch?v=cs3E3WaQWEM>

*Рокберг — Струнный квартет № 3. Конкорд-квартет*

По представлениям Рокберга, получаемый в рамках *ars combinatoria* конгломерат, включающий как неприязательную диатонику, так и изощренную хроматику, со всеми промежуточными ступенями, отражает многогранность и внутреннюю противоречивость мира. Один из его симфонических опусов так и называется — *Imago mundi* («Образ мира», 1973). Источником вдохновения для этой двадцатиминутной оркестровой поэмы явилась японская дворцовая музыка гагаку. Начальный раздел пьесы стилизован в японском ритуальном духе, мотивы гагаку напоминают о себе ближе к концу, тогда как в середине преобладает беспокойная, шумная, гротескная стихия западного модерна и одним из заметных элементов выступает «мотив нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича. Еще одним японским источником вдохновения для Рокберга была школа живописи и ксилографии укиёэ, под влиянием которой он создал триптих благозвучных созерцательных камерных пьес, как всегда, с философским подтекстом: «Картины изменчивого мира» для арфы (1973), «Медленные огни осени» для флейты и арфы (1978) и «Между двумя мирами» для флейты и фортепиано (1982).

<https://www.youtube.com/watch?v=a9gRGXmHeOo>

*Рокберг — Imago mundi. СО Саарбрюккенского радио, дирижер Кристофер Лондон-Джи*

Композиторская деятельность Рокберга продолжалась до последних лет XX века. Его творчество последней четверти столетия, включающее, в частности, Пятую и Шестую симфонии (1984—87) концерты для гобоя (1983) и кларнета (1996) с оркестром, сонаты для альты (1979) и скрипки (1988) с фортепиано, квартеты № 4—7 (1977—79), Струнный квинтет (1982), Фортепианный квартет (1983) и фортепианные трио № 2 (1985) и 3 (1990), относится к тому же порядку вещей, что и *ars combinatoria* более раннего времени. Возможно, в таких работах конца пятидесятых и начала шестидесятых, как Второй струнный квартет с солирующим сопрано и Первое фортепианное трио, Рокберг проявил больше смелости, изобретательности и изысканности, чем в большинстве позднейших опусов. Так

или иначе, мир его *ars combinatoria*, богатый впечатляющими (хотя и большей частью заёмными), красотами, наделен несомненной привлекательностью как для концертной аудитории, так и для исполнителей. В число первых интерпретаторов его музыки входили такие мировые знаменитости, как Джордж Сэлл (Вторая симфония), Айзек Стерн (Скрипичный концерт в сокращенной авторской версии), Георг Шолти (Пятая симфония), Лорин Маазель (Шестая симфония) и Вольфганг Заваллиш, продирижировавший премьерой Концерта для кларнета с оркестром.

## Джордж Крам

В рейтинге «крутости» музыкального языка Джордж Крам<sup>105</sup> (1929—2022) должен был бы находиться неподалеку от Рокберга, который воспринял его творчество как близкое себе по духу<sup>106</sup>. Стремясь сделать свою музыку достаточно коммуникабельной, Крам, как и Рокберг, широко пользовался цитатами и символическими конфигурациями с общепонятной семантикой, и по отношению к значительной части его наследия термин *ars combinatoria* отнюдь не кажется неадекватным. С другой стороны, по степени экстравагантности, особенно в том, что касается нетрадиционных способов инструментальной игры и причудливых тембровых эффектов, он значительно превосходил старшего коллегу, которому это характерное американское качество было скорее чуждо. Вдобавок, на мой субъективный взгляд, лучшая часть музыки Крама существенно превосходит продукцию большинства его «серьезных» американских современников по такому трудному для рационального определения критерию, как обаяние или, если угодно, шарм. Этот комплекс качеств предопределил быстрый взлет Крама к мировой славе; вместе с тем его несколько навязчивая и однообразная эксплуатация не лучшим образом отразилась на позднейшей репутации композитора<sup>107</sup>.

Крам родился в семье музыкантов, рано начал сочинять, композиторское образование получил в Университете штата Иллинойс, в Западном Берлине у Бориса Блахера и в Мичиганском университете у Росса Ли Финни (1906—1997) — умеренного «модерниста»,

<sup>105</sup> Crumb. Встречается также версия «Крамб», но она некорректна.

<sup>106</sup> См.: *Włodarski A. L. George Rochberg*. P. 126.

<sup>107</sup> На эту тему см.: *Gann K. American Music in the Twentieth Century*. P. 222—226. Объективная информация о композиторской деятельности Крама, о распространении его музыки и об обширной литературе, посвященной его творчеству, собрана в его «библиографии»: *Cohen D. George Crumb: A Bio-Bibliography*. Westport CT and London: Greenwood Press, 2002.

прошедшего школу Буланже, Берга и Сешинза. В 1965 году, после нескольких лет работы в Университете штата Колорадо, Крам перешел в возглавляемый Рокбергом департамент музыки Университета штата Пенсильвания (Филадельфия), где преподавал композицию до своей отставки в 1997-м.

По-видимому самым ранним из утвердившихся в репертуаре произведений Крама следует считать трехчастную Сонату для виолончели соло 1955 года — образец неоклассицизма, отмеченный влиянием Блахера и Хиндемита (последнее особенно отчетливо проявилось в средней части — «Пасторальной теме с вариациями»). Вариации (в оригинале по-итальянски — *Variazioni*) для большого оркестра (1959) тяготеют скорее к нововенской классике: в теме мелодические линии из двенадцати неповторяющихся тонов разделены на различные по инструментровке сегменты по образцу веберновской транскрипции Ричеркара из «Музыкального приношения» Баха; в одной из вариаций цитируется предпоследняя часть (*Presto delirando*) «Лирической сюиты» Берга; по ходу партитуры додекафонно-серийный принцип организации соблюдается лишь эпизодически, но общая идея вещи — тема с интродукцией и девятизвенная цепь вариаций (часть из них Крам назвал «фантазиями»), где центр тяжести приходится на последнее звено, — обнаруживает точки соприкосновения с Вариациями соч. 31 Шёнберга (равно как и с уже упомянутыми оркестровыми Вариациями Картера).

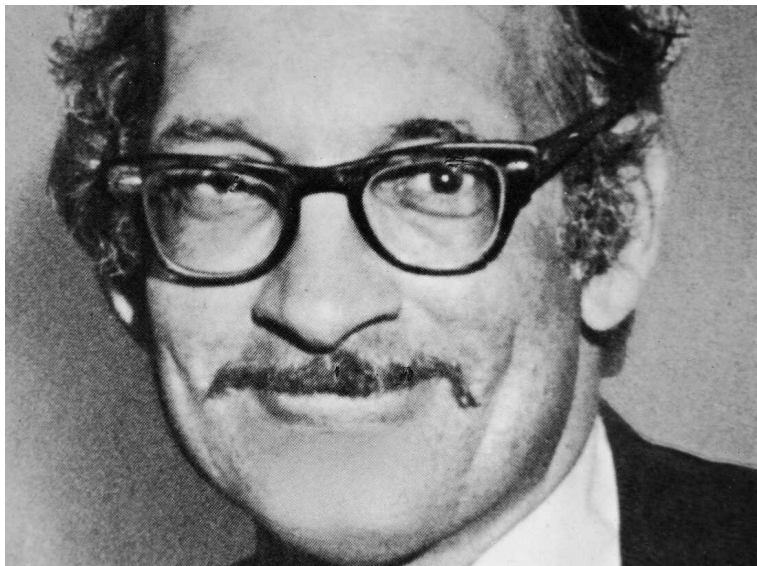
Центральный, самый продуктивный период творчества Крама начался в 1963 году, когда из-под его пера вышла «Ночная музыка» (впоследствии «Ночная музыка-1») для сопрано, фортепиано (также челести) и двух перкуссионистов на стихи Федерико Гарсиа Лорки в испанском оригинале. До конца 1960-х последовало еще несколько циклов на слова Гарсиа Лорки: четыре книги «Мадригалов», по три пьесы в каждой, для сопрано и разных по составу инструментальных ансамблей (книги 1 и 2—1965, книги 3 и 4—1969), «Песни, бурдоны, припевы смерти» (*Songs, Drones and Refrains of Death*) для баритона, электрогитары, электрического (то есть усиленного с помощью микрофона) фортепиано (также клавиесина), электрического контрабаса и двух перкуссионистов (1968), «Ночь четырех лун» для меццо-сопрано, альтовой флейты (также пикколо), банджо, электрической виолончели и ударных (1969) и «Давние голоса детей» (*Ancient Voices of Children*), для меццо-сопрано, дисканта, гобоя (также губной гармоники), мандолины, арфы, музыкальной пилы, электрического и игрушечного роялей и трех перкуссионистов (1970). Поэзия испанского классика, сама по себе очень музыкальная, очевидно, была дорога Краму своей неповторимой прихотливостью, сочетанием изысканного символизма с натуралистической иллюстративностью,

инфантильной наивности с откровенной чувственностью, изобретательности, выдающей руку современного мастера, с простотой, местами доходящей до нарочитой примитивности.

За всем этим конгломератом ощущается присутствие демонического духа, о котором поэт рассуждал в своей знаменитой лекции 1933 года, переведенной на русский язык под названием «Дуэнде. Тема с вариациями»<sup>108</sup>. Дуэнде (он же «бес»), по Гарсиа Лорке, одушевляет поэзию, музыку, танец, корриду совершенно особым образом — не как ангел или муза, а как еще более иррациональная, темная «таинственная сила, которую все чувствуют и ни один философ не объяснит». Дуэнде — «не форма, а ее нерв, чистая музыка — бесплотность, рожденная реять»; «у всякого искусства свой дуэнде», но у них есть общий корень — «стихийное и трепетное начало дерева, звука, ткани и слова». Трудно сказать, в какой степени дух лоркианских опусов Крама является подлинным дуэнде; так или иначе, из эссе Гарсиа Лорки однозначно следует, что дуэнде не ограничивается проявлениями бурного андалусийского темперамента и дает о себе знать, к примеру, в музыке Баха. У Крама встречаются моменты экстравертного ритмического драйва, включая стилизованное фламенко, но они лишь оттеняют музыку иного характера, отражающую в особенности причудливо-сюрреалистические и арабесочно-ориентальные мотивы поэзии Гарсиа Лорки. Композитору близки прежде всего те стихи поэта, в которых утверждается единство эроса и танатоса, человека и космоса, укорененное в «стихийных и трепетных» первоначалах жизни. Если в этой музыке есть свой дуэнде, то он ассоциируется скорее с «бесплотностью, рожденной реять» и с хтонической мистикой, обнаруживая себя в необычном подборе тембров, в экстравагантных способах инструментального и вокального звукоизвлечения, в нарочито изломанных, полных внутреннего напряжения мелодических линиях, в игре тончайших динамических оттенков и микрохроматических сдвигов, в своеобразной театрализации исполнительского ритуала.

Все лоркианские партитуры Крама многочастны, между отдельными частями действуют разветвленные системы перекрестных тематических ссылок. Собственный, не окрашенный цитированием и стилизацией язык Крама можно, в первом приближении, определить как модернизированный импрессионизм. Это в основном монодия, часто на фоне долгих выдержанных звуков; встречаются и гетерофонные сочетания двух, редко нескольких разных монодий.

<sup>108</sup> Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде. Тема с вариациями / пер. Н. Малиновской // Гарсиа Лорка Ф. Стихотворения. Проза. Театр. М.: Эксмо, 2014.



Илл. 8. Джордж Крам

Многозвучные вертикали возникают преимущественно вследствие «утолщения» монодии или наложения длительно резонирующих звучаний, или же вводятся в виде аккордов (в том числе кластеров), выполняющих не столько гармоническую, сколько сонорную функцию. Мелодические линии, особенно в вокальной партии, богаты форшлагами, мелкими нотами и широкими скачками; достаточно обычны и отрезки *parlando*, иногда поручаемые инструменталистам, равно как и мимолетные экскурсы в относительно плавную модальность — октатонику, гексатонику, — в той или иной степени «намекающую» на испанский колорит. В качестве образца приведем вторую часть второй книги «Мадригалов», ‘*La muerte entra y sale de la taberna*’ («Смерть входит и выходит из таверны») — нотный пример 9 (этот и другие приводимые ниже отрывки из партитур Крама позволяют оценить исключительную, даже избыточную детализированность его нотации и ее каллиграфическое совершенство). На этот же текст написана темпераментная inferнальная «Малагенья» из Четырнадцатой симфонии Шостаковича (1969); между тем Крама он вдохновил на музыку медленную и тихую, зловещую и призрачную (ремарки ‘*eerie, spectral*’). Элемент «призрачности» подчеркивается специальными приемами игры на литаврах (кончиками пальцев, *glissando*) и флейте (флажолетами).

Свойственная Краму, по его собственному признанию, потребность «соединять разнородные элементы и совмещать то, что

II. La muerte entra y sale de la taberna  
[Death goes in and out of the tavern]

Lentamente, con alcuna licenza; eerie, spectral (♩=52)

**Annotations:**

- (1)** The grace notes should not be taken too rapidly; a gentle oscillating effect is intended. The approximate tempo should be  $\text{♩} = 80$ . All grace notes are equal in value; the numerals within the brackets simply indicate the number of notes in each group.
- (2)** The whirling must sound. The accents higher than written.

**Score Details:**

- Soprano:** Lyrics include "La muerte entra y sale de la taberna". Dynamics range from *ppp* to *ff*. Performance markings include "Lentamente, con alcuna licenza; eerie, spectral", "cresc. e poco pressando", and "più animato".
- Flute in C:** Includes parts for "whistle" and "whistle".
- Percussion:** Features Timpani I and II, Whistle, and other percussion instruments. Dynamics include *ppp*, *pp*, *mp*, and *ff*.
- Tempo and Meter:** The piece starts at  $\text{♩} = 52$  and includes a section marked "[tempo 1]".





с виду кажется несовместимым»<sup>109</sup> неизбежно привела его к своеобразной музыкальной ксенофилии: многие его опусы содержат цитаты из чужой музыки, оттеняющие его собственную квази-импрессионистскую идиому или адаптированные к ней. В лоркианской серии доля стилистически контрастных включений растет с каждой очередной партитурой, причем «привилегированным» объектом стилистической имитации или цитирования выступает Малер. Более или менее внятные аллюзии на Малера фигурируют в цикле «Песни, бурдоны, припевы смерти»<sup>110</sup> (две части, по два раздела в каждом), а в четырехчастном цикле «Ночь четырех лун» — отклике композитора на лунную экспедицию «Аполлона-11» в июле 1969 года — под занавес финала вводится контрапункт двух типов музык, *Musica Mundana* (глиссандо флажолетами у электровиолончели), и *Musica Humana* с подзаголовком «Прощальная колыбельная в малеровском стиле», в чистейшем *Fis-dur* — тональности мистического *Adagio* из Десятой симфонии Малера. Последняя страница «Ночи четырех лун» показана в нотном примере 10. Исполнение финала предполагает театрализацию в духе «Прощальной симфонии» Гайдна (также *Fis-dur*): дирижер, флейтист, певица, исполнитель на банджо и ударник по очереди покидают сцену, остается лишь виолончелист со своей *Musica Mundana*, тогда как *Musica Humana* звучит из-за сцены.

Последний, самый масштабный (продолжительностью около получаса), самый богатый цитатами и символами и самый известный опус лоркианской серии, «Давние голоса детей», включает пять вокальных частей с инструментальными интерлюдиями между частями 1 и 2 («Танцы древней Земли») и 4 и 5 («Танец призраков»). В исполнении интерлюдий, а также части 3, имеющей подзаголовок «Танец священного круговорота жизни», может участвовать танцовщица. Дискант все время поет из-за сцены и лишь в самом конце присоединяется к певице на сцене, чтобы своим вокализмом откликнуться на вложенные в уста певицы последние, ключевые слова всего цикла: «...буду просить я Бога, // чтоб мне вернул во владенье // древнюю душу ребенка»<sup>111</sup>. Предусмотрена «подготовка» некоторых инструментов: одна пара струн мандолины настроена на четверть тона ниже остальных, в интерлюдии 1 и в части 3 струны арфы обертываются бумагой. Партия солистки, как обычно у Крама,

<sup>109</sup> Цит. по: Griffiths P. *Modern Music and After. Directions since 1945*. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1995. P. 162.

<sup>110</sup> См.: Bruns S. M. 'In stilo Mahleriano': Quotation and Allusion in the Music of George Crumb // *American Music Research Center Journal*. 3 (1993).

<sup>111</sup> Перевод И. Тыняновой (из «Баллады тихого сквера»).



изобилует широкими скачками и колоратурными пассажами. Среди использованных в произведении необычных исполнительских приемов — пение в мегафон и в открытый корпус рояля, *glissando* по струнам рояля, микрохроматические сдвиги в партиях гобоя, арфы, мандолины; инструменталистам часто предписывается петь, кричать, шептать. Обычная для Крама тенденция к смешению стилей проявляется в цитировании Равеля (ритм «Болеро» в части 3), «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (ария 'Bist du bei mir' у игрушечного рояля в части 4) и, конечно, Малера (хроматизированный, с «ориентальным» оттенком, вариант мотива из финала «Песни о земле» в последней части — нотный пример 11, партия гобоя), в реминисценциях фламенко и в использовании элементов, почерпнутых из фольклора американских индейцев и из китайской и японской придворной музыки.

Пример 11. Крам — «Давние голоса детей»

Третья часть цикла, «Откуда ты идешь, моя любовь, мой младенец?» («Танец священного круговорота жизни»), часто репродуцируется как один из многих образцов характерной для Крама нетрадиционной «фигурной» (в данном случае круговой) нотации<sup>112</sup> — нотный пример 12. Верхняя строка для солистки, вокализирующей в корпус рояля, исполняется обычным образом, слева направо. С началом второй системы подключаются ударные (нижняя система), воспроизводящие ритм «Болеро», чередуя *crescendo* и *diminuendo*; заключенный в квадрат двутакт оstinатно повторяется почти до самого конца части, образуя фон (своего рода бурдон) для эпизодов, обозначенных литерами от А до Е. Под литерами А1, А2 и А3 помещены фрагменты диалога матери (меццо-сопрано) и ее нерожденного младенца (дискант за сценой) в фактуре *Sprechstimme*; под литерой

<sup>112</sup> В литературе на русском языке: Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн 1999. С. 253 (комментарий к нотному тексту — на с. 144).



В (1, 2) — «арабески» гобоя; под литерой С (1, 2) — рефрен, вложенный в уста матери, в сопровождении арфы, мандолины и электрического рояля; под литерами D1 и D2 — фрагменты диалога матери и младенца *parlando*; наконец, под литерой E (1, 2) — кластерные удары по струнам рояля. Нотный текст, размещенный по кругу и тем самым наглядно иллюстрирующий идею «круговорота жизни», предполагает следующий порядок: A1, B1, C1, D1, E1; A2, B2(=B1), C2(=C1), D2, E2(=E1); A3, B3(=B1), C3(=C1). После C3 ударные еще раз воспроизведут свой двутакт, и весь ансамбль объединяется в заключительном *tutti*. По поводу столь непривычного способа нотации композитор дал следующее разъяснение: «Я мог бы записать [музыку] обычным образом, но мне было необходимо отвлечь исполнителей от вертикального мышления — я не хотел, чтобы они слишком много думали о соотношении между партиями по вертикали»<sup>113</sup>. Очевидно, естественная живость ритма на фоне остинатной пульсации была для Крама важнее, чем формально точная координация партий. Добавлю, что вся часть длится около семи минут.

[https://www.youtube.com/watch?v=LkdxFAG\\_cMs](https://www.youtube.com/watch?v=LkdxFAG_cMs)

Крам — «Давние голоса детей». Керен Моцери (сопрано),  
Кристиан Карлсен (дирижер)

К тому же периоду, что и циклы, вдохновленные поэзией Гарсия Лорки, относятся значительные инструментальные опусы Крама: «Четыре ноктюрна» («Ночная музыка-2») для скрипки и фортепиано (1964), «Одиннадцать эхо осени» для скрипки, альтовой флейты, кларнета и фортепиано (1966), «Эхо времени и реки» для оркестра (1967) и «Черные ангелы» для электрического струнного квартета (1970). И в этом ряду мера нагруженной культурологическими ассоциациями полистилистичности, равно как и степень экстравагантности нотации, также возрастают с каждым очередным опусом.

Каждая из частей двадцатиминутного цикла «Одиннадцать эхо осени» наделена собственным тембровым колоритом; среди используемых по ходу цикла необычных исполнительских приемов — разнообразные манипуляции со струнами рояля, выдувание звуков в корпус рояля, игра смычком с расслабленным волосом. Первые четыре и последние четыре «эхо» снабжены контрастными итальянскими обозначениями темпа и характера, а центральные

<sup>113</sup> Интервью 1975 года цит. по: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 425–426.*



Двадцатиминутный тетраптих «Эхо времени и реки» (*Echoes of Time and the River*) снабжен подзаголовком «Четыре процессионала для оркестра». Термин «процессионал» в данном случае можно понимать и как жанровое определение (гимн, исполняемый во время ритуальной процессии — например перед мессой), и как указание на то, что музыканты (духовики, перкуссионисты, исполнитель на мандолине), играя на своих инструментах, одновременно совершают по сцене ритуальные передвижения, порядок которых детально расписан в партитуре. В предисловии к партитуре<sup>14</sup> автор настаивает на том, что название произведения и заглавия отдельных частей — «Застывшее время», «Воспоминание о времени», «Коллапс времени» и «Последние эхо времени» — не следует воспринимать как указания на наличие некоей программы; это всего лишь поэтические метафоры, не наделенные каким-либо конкретным значением. На то, что у этого опуса, тем не менее, есть какая-то скрытая программа, намекают фразы, произносимые инструменталистами, соответственно, в первой, второй и третьей части: 'Montani semper liberi' («Горцы всегда свободны» — девиз Западной Вирджинии, родного штата Крама), '...los arcos rotos donde sufre el tiempo' (те же «разбитые своды», но в испанском оригинале) и 'krektu-dai' (набор звуков, имеющий для композитора роковой, апокалиптический смысл; Крам воздерживается от более подробных разъяснений, но я позволю себе предположить, что за этой «заумью» кроется 'crack to die' — «разбить [расколоть, растрескать] насмерть»).

Частям 1, 2 и 4 предписаны медленные темпы (от 'Slow' до 'Extremely slow'), часть 3 обозначена 'Dramatic, portentous' («Драматично, тяжеловесно»). Части 2 и 3 содержат по несколько ансамблевых «каденций», записанных круговой нотацией; в конце третьей части переход от обычной, вертикально упорядоченной нотации к ограниченной алеаторике «каденций» (страница партитуры, содержащая две последние из них, воспроизведена в нотном примере 14) символизирует «коллапс времени». На самой верхней строке этой страницы, предназначенной для маримбы и помеченной 'tempo of Morse code', в ритме азбуки Морзе (-. . . - . — — - . .) зафиксирована фамилия Crumb (ритм, составляющий имя George, фигурирует на предыдущей странице в партии ксилофона). Еще один символ — впрочем, не распознаваемый без авторской подсказки, — искаженная цитата спиричуэла 'Were you there when they crucified my Lord?' («Был ли ты там, когда распинали моего Господа?»), помещенная в конце второй части в качестве некоего ностальгического образа.





The musical score is divided into several systems:

- Ant. Cym. (unis) (2. plate):** Includes instructions like "(shake rapidly)" and "[sil again]".
- 20 Voices from the Orch.:** Features vocal lines with lyrics: "KFeK - tu - dagi" and "su - fre el tiem - po donde su - fre el tiem - po".
- Pianos I, II (unis):** Includes instructions like "pizz. (finger tips)" and "lasc. vibr.". A "Chin. Temp. Gong" is also present.
- Perc. I (Chinese):** Includes "Finger Cymbals" and "Very Small Tam-tam".
- Perc. II (Tambourine):** Includes "Timbales" and "Very Small Tam-tam".
- Whistlers (stage left/right):** Includes instructions like "12 Whistlers" and "9 whistlers".
- Viol. I, II (div. in 2):** Includes instructions like "con sord." and "sempre (con sord.)".
- Vin. II:** Includes instructions like "4 Solo Vins. (sempre)" and "PPPPP (almost imperceptible)".

Пример 15. Крам — «Эхо времени и реки»

В финале упомянутые ключевые фразы или «девизы» первых трех частей звучат в контрапункте, но под конец остается только лозунг свободных горцев; «последнее эхо времени» иллюстрируется замирающими квартовыми пассажирами сорока свистков, по двадцать с каждой стороны сцены — нотный пример 15.

Как видим, партитура «Эхо времени и реки» перенасыщена многозначительными символами, которые, пользуясь словами Алисы из Зазеркалья, «понять не так-то легко», хотя они и «наводят на всякие мысли». Вместе с тем автор, заявляя о непрограммной природе своего опуса, допускает возможность отвлечься от символистской подоплеки (а также, по-видимому, от визуальной стороны исполнения) и отнести к тетраптиху как к «чистой» музыке — своего рода четырехчастной симфонии. Ее первая часть сжата, скорее рапсодична по форме, с выдвинутыми на первый план «колокольными» тембрами. Две срединные части богаче перипетиями и содержат развернутые ансамблевые «каденции»: во второй части — для флейт, кларнетов и трубы за сценой (громкие, с пометой ‘joyously, exuberantly’, то есть «весело», «бурно»); в третьей — для групп медных на сцене и за сценой и для группы, состоящей из роялей *pizzicato*, мандолины, арфы и вибратона (эти «каденции» вводятся после большой драматической кульминации и, в соответствии с названием части, окрашены в мрачные и депрессивные тона). Наконец, финал, как и положено по традиции, синтезирует материал предшествующих частей, включая их «девизы», и вносит элемент катарсиса.

Что касается квартета «Черные ангелы», с подзаголовком «Тринадцать картин из страны тьмы», то он, можно сказать, переполнен знаками и символами, указывающими на вполне определенное внемузыкальное содержание. Эта особенность квартета существенно затрудняет его восприятие как «чистой» музыки, — но, с другой стороны, она же способствовала его огромной популярности в годы, когда это содержание было актуально. На первой странице партитуры, перед нотным текстом, указано время ее создания: ‘In tempore belli, 1970’ (имеется в виду, естественно, вьетнамская война, к тому времени уже крайне непопулярная в американском обществе, но сама собой возникает и ассоциация с «Мессой времен войны» — *Missa in tempore belli* — Гайдн, 1796), тогда как под последним тактом выставлена многозначительная дата окончания: пятница, 13 марта. Число 13, наряду с числом 7, формирует своего рода нумерологическую основу произведения, определяя многие соотношения в плоскости ритма и звуковысотности (так, одно из лейтсозвучий квартета, [e-a-dis], прочитанное сверху вниз, состоит из 7+6=13 полутонов), сравнительную продолжительность отдельных фрагментов и общий композиционный план; по ходу квартета ис-



полнители тихо скандируют числа от одного до семи и произносят «тринадцать» на разных языках.

В предисловии к партитуре<sup>115</sup> автор называет свой опус «притчей о нашем беспокойном современном мире» и дает понять, что многочисленные «квази-программные аллюзии» указывают не только на современные реалии, но и на нечто более существенное, а именно на вековечную борьбу Бога и Дьявола («черный ангел» — образ дьявола). Согласно тому же предисловию, в квартете воссоздано «странствие души», проходящей через стадии «Ухода» (утраты благодати), Отсутствия (духовной аннигиляции) и Возвращения (искупления). В качестве квази-программных аллюзий композитор упоминает цитату из квартета Шуберта «Смерть и девушка» в разделе 'Pavana Lachrymae' («Слезная павана» — это название, в свою очередь, «намекает» на Lachrymae Джона Дауленда [1596], и на «Павану почившей инфанте» Равеля [1899]; во фрагменте из Шуберта инструменталистам предписано играть *non vibrato* и вести смычком за левой рукой, что должно создавать иллюзию отдаленного звучания консорты виол — ансамбля времен Дауленда), стилизованную сарабанду, чистый *H-dur* «музыки Бога», мотив 'Dies irae', тритон как «дьявол в музыке» и «дьявольские трели» (по Тартини). Амплификация (электрическое усиление) инструментов, по Краму, необходима для получения «сюрреалистического эффекта». Этому же служат необычные способы игры (например, «чрезвычайно непристойные» скрежещущие звуки «музыки Дьявола», трели *pizzicato* с наперстками на пальцах и т.п.) и использование дополнительных инструментов — маракасов, тамтамов и набора хрустальных стаканов, по-разному наполненных водой (последние участвуют в «музыке Бога», на них играют смычком в подражание стеклянной гармонике).

Помимо всех этих деталей, Крам в начале партитуры приводит композиционную схему «Черных ангелов». В примере 16 она воспроизведена в переводе на русский. Имея в виду, что разбору «Черных ангелов» посвящен ряд серьезных и легко доступных работ<sup>116</sup>, я ограничусь этой иллюстрацией, без которой адекватное восприятие музыки квартета может быть затруднено, и для большей

<sup>115</sup> Edition Peters, s.a., 66304.

<sup>116</sup> На русском языке: Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. С. 295–303. Из англоязычных работ примечательна статья: Petersen N. H. Quotation and Framing: Recontextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's *Black Angels* // Contemporary Music Review. 29 (2010) 3. Специально о нумерологии в «Черных ангелах» см.: Adamenko V. George Crumb's Channels of Mythification // American Music. Vol. 23. No. 3 (Autumn 2005). P. 342–347.

# ПРОГРАММА

## 1. УХОД

1. [Tutti] Тренодия 1: Ночь электрических насекомых
2. [Trio] Звуки костей и флейт
3. [Duo] Потерянные колокола
4. [Solo: Cadenza accompagnata] Музыка дьявола
5. [Duo] Danse macabre  
(Duo alternativo: Dies irae)

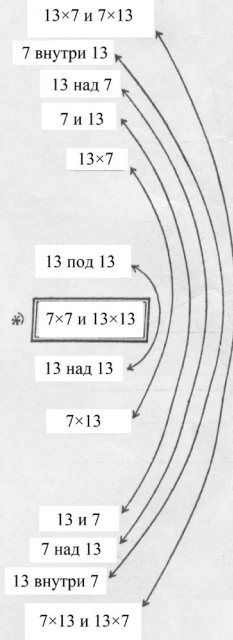
## 2. ОТСУТСТВИЕ

6. [Trio] Pavana Lachrymae («Смерть и девушка»)  
(Solo obbligato: Звуки насекомых )
7. [Tutti] Тренодия 2: Черные ангелы!
8. [Trio] Sarabanda de la Muerte Oscura (Сарабанда темной смерти)  
(Solo obbligato: Звуки насекомых )
9. [Duo] Потерянные колокола (Эхо)  
Duo alternativo: Звуки костей и флейт)

## 3. ВОЗВРАЩЕНИЕ

10. [Solo: Aria accompagnata] Музыка Бога
11. [Duo] Давние голоса
12. [Trio] Давние голоса (Эхо)
13. [Tutti] Тренодия 3: Ночь электрических насекомых

## НУМЕРОЛОГИЯ



\*) Этот центральный эпиграф служит также нумерологической основой всего произведения

Пример 16. Крам — «Черные ангелы»





наглядности приведу также фрагменты, репрезентирующие Дьявола (пример 17) и Бога (пример 18).

[https://www.youtube.com/watch?v=11o8nHk-1\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=11o8nHk-1_o)

Крам — «Черные ангелы». Ансамбль *InterContemporain*

«Черные ангелы» принесли Краму мгновенный и шумный успех, и на некоторое время (примерно до середины 1980-х) он стал самым широко и часто исполняемым из всех здравствующих американских композиторов<sup>117</sup> (позднее эти лавры перешли к Джону К. Адамсу). Вызванный «Черными ангелами» резонанс, несомненно, был в значительной степени обусловлен антивоенным посланием квартета (в этом смысле опус Крама продолжил линию, начатую «Квartetом на конец времени» Мессиаана и Восьмым квартетом Шостаковича). Антивоенный подтекст угадывается и пятнадцатиминутной пьесе 1971 года *Lux aeterna* для сопрано, басовой флейты (также сопрановой блокфлейты), гитара, двух перкуссионистов и танцовщицы *ad libitum* на строки из католического реквиема: «Вечный свет да воссияет им, Господи; // вечный покой даруй им, Господи; // и свет неугасимый да воссияет им». Композиция *Lux aeterna*, в отличие от «Черных ангелов», свободна от «полистилистики», но предполагает театральные эффекты: музыканты (включая дирижера) носят черные маски и, если возможно, черные одежды, исполнитель на гитаре и флейтист сидят в позе лотоса, перед началом певица зажигает свечу, а в конце гасит ее, по ходу исполнения сцена постепенно освещается красным светом, затем погружается в темноту. Танцовщица (также в маске) участвует в четырех «рефренах», озаглавленных «Элегия умершему принцу<sup>118</sup>»; певица в них молчит, танец сопровождают блокфлейта, гитара (его партия несложна и может быть освоена гитаристом) и пара индийских барабанчиков табла. Как обычно у Крама, инструменталистам в некоторых местах предписано петь. Основу звуковысотной организации составляют целотоновый звукоряд от [cis], но местами, преимущественно в мелизмах, фонových кластерах и аккомпанирующих аккордах гитары, затрагиваются и посторонние по отношению к нему ноты. Фрагмент этой, по меркам Крама, очень простой пьесы показан в нотном примере 19.

<sup>117</sup> Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. P. 223; Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. In 5 vols. Vol. 5. P. 426.

<sup>118</sup> Насколько мне известно, автор не пояснил, кто имеется в виду. На ум приходит прежде всего Гамлет, но партитура сама по себе вроде бы не предоставляет прямых и убедительных доводов в пользу такой гипотезы.

13 Tempo I (♩=40)

Sitar

Perc. I (Tub Bells) (v. sempre)

Perc. II (Vibph.) (v. sempre)

Sopr.

Re-qui-e-m, ae-ter-na-m do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

14

Sopr.

Re-qui-e-m, ae-ter-na-m do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

Perc. I (Tub Bells)

Perc. II (Cristalobas)

Vibph.

15 (REFRAIN) <sup>#</sup>Masked Dance' Grave, somber (♩=60)

Sopr.

e-is,

tr. Rec.

Sitar

Perc. I & II (Vibph.)

Perc. III (Congas)

Perc. IV (Snare)

Perc. V (Tom-toms)

2 Ind. Dr.

1st Ind. Dr.

1st Ind. Cym.

1st Ind. Plate

Vibph.

Пример 19. Крам — *Lux aeterna*

Тем же 1971 годом датирована композиция *Vox balaenae* («Голос кита») для электрических (усиленных с помощью обычного микрофона) флейты, виолончели и фортепиано, вдохновленная записью «пения» горбатого кита. Музыканты и здесь выступают в масках; последние, по мысли композитора, «дегуманизируют» исполнителей и тем самым символизируют величественные силы природы. Желательно, чтобы во время исполнения сцена освещалась синим светом. Как обычно у Крама, инструментальные партии изобилуют нестандартными приемами звукоизвлечения. Прямого подражания «пению» кита здесь, по-видимому, искать не стоит, но обилие «денатурированных» инструментальных звучаний в данном случае, по-видимому, может указывать как раз на некие «натуральные», природные истоки художественной идеи. Что касается послания этой партитуры, то оно, судя по всему, имеет отношение к экологии, натурфилософии и эсхатологии, но при этом не лишено юмористических обертонов.



За декорированным в ориентальном духе вступительным флейтовым «Вокализом (...на начало времени)», где солисту предписано одновременно играть и петь, следует «Тема моря» с простой мелодией в той же тональности *H-dur*, что и «Музыка Бога» из «Черных ангелов» — нотный пример 20 (партия виолончели). Она сменяется пятью «вариациями», названными по палеонтологическим эпохам: «Археозойская» (с ремаркой «вневременно, неоформленно»), «Протерозойская» («мрачно, таинственно»), «Палеозойская» («текуче»), «Мезозойская» («торжествующе!»<sup>119</sup>) и «Кайнозойская» («драматично, с ощущением неотвратимости судьбы»). Уже из ремарок ясно, что с каждой очередной вариацией музыка становится все более и более динамичной и напряженной. Перед появлением «Темы моря» (то есть у самого «начала времени») и в кульминации «Кайнозоя», соответствующей, надо полагать, моменту появления человека, звучит сильно искаженный начальный мотив «Заратустры» Штрауса, снижавший широчайшую известность благодаря фильму Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968); в примере 21 показан фрагмент из «Кайнозойской» вариации (партия фортепиано). Двадцатиминутный «конспект» истории жизни на Земле завершается «Ноктюрном моря (...на конец времени)», где флейтист и виолончелист вначале антифонно высвистывают «тему моря» в «тональности Бога», а затем интонируют ее на своих инструментах под гармоничный, убаюкивающий, медленно угасающий аккомпанемент рояля и кроталей (на которых играет виолончелист).

<https://www.youtube.com/watch?v=Xf9VyaEImM4>

Крам — *Vox balaenae* («Голос кита»). Ансамбль *InterContemporain*

Среди сравнительно популярных работ Крама — «Макрокосмос-1» и «Макрокосмос-2»: две тетради по двенадцать «фантастических пьес по Зодиаку» для амплифицированного фортепиано (1972 и 1973). В этих циклах Крам демонстрирует нечто вроде собственной версии *ars subtilior*: игра аллюзиями и символами, каллиграфия нотной записи и техника преобразования фортепианного звука достигают здесь особой степени изощренности. Важно подчеркнуть, что как в «Макрокосмосах», так и в других своих произведениях с участием фортепиано Крам достигает нужных ему эффектов, не «препарируя» инструмент в манере Кейджа; рояль в трактовке Крама — не столько эквивалент ансамбля ударных, сколько именно фортепиано, то есть

Variations on Sea-Time

[SEA THEME] Adagio (♩=50); solemn, with calm majesty

Electric Cello

E. Pno.

E. Vc.

E. Pno.

Пример 20. Крам — *Vox balaenae*

E. Fl.

E. Vc.

E. Pno.

E. Fl.

E. Vc.

E. Pno.

Пример 21. Крам — *Vox balaenae*

источник сколь угодно громких и тихих звучаний и богатых резонансов, которые благодаря расширенной технике игры на клавишах и струнах и некоторым дополнительным приемам (наподобие пения, скандирования особо значимых слов и отдельных слогов или насвистывания в корпус рояля) могут приобретать несвойственный обычному роялю мистический, зловещий, угрожающий, «потусторонний» характер (заметим в скобках, что сочиненный в 2003 опус Крама для двух фортепиано или фортепиано в четыре руки с микрофонным усилением так и называется — «Потусторонние резонансы» [Otherworldly Resonances]). Первый «Макрокосмос» посвящен «памя-



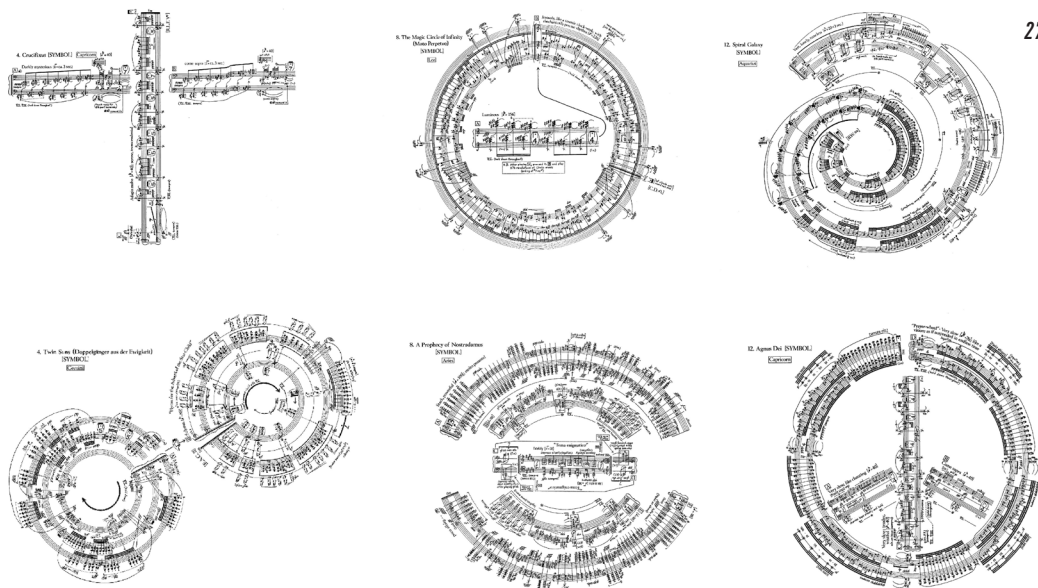
ти Б. Б.», второй — «памяти Г. М.». Около инициалов выставлены зодиакальные знаки, соответственно, Овна и Рака, позволяющие без особых сомнений заключить, что имеются в виду родившиеся под этими знаками Бела Барток (автор «Макрокосмоса», которому цикл Крама, по признанию композитора, обязан своим названием) и Густав Малер. По ходу первого «Макрокосмоса» цитируются американский духовный гимн XIX века (№ 6 «Стрелец. Ночные чары») и «Фантазия-экспромт» Шопена (№ 11 «Близнецы. Образы сновидения — музыка любви и смерти»), по ходу второго — мотив 'Dies irae' (№ 8 «Овен. Пророчество Нострадамуса») и вступление к финалу 29-й сонаты Бетховена (№ 11 «Лев. Литания галактических колоколов»); встречается множество более или менее внятных аллюзий на другую музыку прошлого. По три части каждого из «Макрокосмосов» выполнены фигурной нотацией; в первом сборнике это № 4 «Козерог. Распятие», № 8 «Лев. Магический круг бесконечности» и № 12 «Водолей. Спиральная галактика», во втором — № 4 «Близнецы. Солнца-двойники», № 8 «Овен. Пророчество Нострадамуса» и № 12 «Козерог. Agnus Dei». В нотном примере 22 показаны все эти пьесы; масштаб репродукции не позволяет разобраться в деталях, но общая «картинка» видна как на ладони.

Уже приведенные немногие названия пьес и соответствующие им нотные конфигурации ясно указывают на то, что у «Макрокосмосов» есть серьезно продуманная религиозно-мистическая подоплека. Этим входящих в «Макрокосмосы» пьес, в связи с эзотерической символикой, стал предметом подробного исследования<sup>120</sup>; тщательному анализу подвергся и их музыкальный язык<sup>121</sup>. Оба цикла, как и многое другое у Крама, пользуются несомненной симпатией аналитиков и исполнителей<sup>122</sup>. Однако в них уже сказывается закономерность, присущая любым формам *ars subtilior* или, в иной терминологии, маньеризма: повышенная концентрация особо изощренных при-

<sup>120</sup> *Carbon J. Astrological Symbolic Order in George Crumb's Makrokosmos // Sonus. Vol. 10. No. 2 (Spring 1990); Carbon J. Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's Makrokosmos, Vol. I. Part One // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 6 (June 1995); Id. Part Two // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 9 (September 1995); Id. Part Three // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 12 (December 1995).*

<sup>121</sup> *Bass R. Pitch Structures in George Crumb's Makrokosmos, Volumes I and II. PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 1987; Bass R. Sets, Scales, and Symmetries: The Pitch-Structural Basis of George Crumb's Makrokosmos I and II // Music Theory Spectrum. Vol. 13. No. 1 (Spring 1991) (здесь же — ссылки на другие аналитические работы о «Макрокосмосах»).*

<sup>122</sup> Судя по официальному сайту Крама (<http://www.georgecrumb.net/crumb.html>), к 2002 году было опубликовано не менее девяти коммерческих CD с записью первых двух «Макрокосмосов».



Пример 22. Крам — «Макрокосмос» 1 и 2

емов и эффектов свидетельствует о начале кризиса или декаданса. В «Макрокосмосе-3» (он же «Музыка для летнего вечера», в пяти частях, 1974), предназначенном для двух амплифицированных роялей и двух перкуссионистов, культурологический антураж (эпиграфы из высокой поэзии и философии, многозначительные названия частей и обозначения характера музыки, цитаты из Фути *dis-moll*, ХТК-1, в последней части) и нагнетание причудливых звучаний (в данном случае не только фортепианных, но и перкуссионных), затмевают собственно музыкальную содержательность.

Со второй половины семидесятых продуктивность Крама на некоторое время заметно снижается. Из-под его пера продолжают выходить партитуры, наделенные упомянутым выше качеством «зачарованности»; с этой точки зрения особенно примечательна пятнадцатиминутная композиция *Dream Sequence* (приблизительно «Ряд сновидений», 1976), где события, разворачивающиеся в партиях скрипки, виолончели и фортепиано на непрерывно пульсирующем фоне стеклянной гармонике (за сценой) и ударных, сменяют друг друга непредсказуемо, подобно сновидениям. Пожалуй, менее убедительна самая масштабная работа Крама — апокалиптическая притча «Дитя-звезда» для сопрано, детского хора, говорящего мужского хора, звонарей и оркестра на библейские и средневековые латин-

ские тексты (1977), где его склонность к картинно-прямолинейному символизму проявилась особенно откровенно («глас вопиющего в пустыне» поручен солилирующему тромбону с сурдиной «ya-ya», семь труб Апокалипсиса изображаются «хором» семи оркестровых труб и т.п.). После некоторого (относительного) творческого затишья, уже в XXI веке, Крам выпустил несколько «Американских книг песен» — обработок традиционных песен, гимнов, псалмов, спиричуэлов с «экзотическим» аккомпанементом — и написал новые вокальные опусы на слова Гарсиа Лорки.

- 1 Акопян Л. По следам Шенкера: редукционизм // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2013). С. 104—124. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf>.
- 2 Власова Н. Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). С. 86—102. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc8/vlasova.pdf>.
- 3 Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде. Тема с вариациями / пер. Н. Малиновской // Гарсиа Лорка Ф. Стихотворения. Проза. Театр. М.: Эксмо, 2014. С. 217—229.
- 4 Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн 1999.
- 5 Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006.
- 6 Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991.
- 7 Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.
- 8 Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006.
- 9 Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006.
- 10 Цареградская Т. Set-теория в США: Милтон Бэббитт и Аллен Форт // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). С. 157—177. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/ac9/ctaregradskaya.pdf>.
- 11 [Цареградская Т.] [Глава] 6.1. Эллиот Картер // Музыкальная культура США XX века. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. С. 231—245.
- 12 Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. Издание 2-е, переработанное и дополненное. М.: Музыка, 1964.
- 13 Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. Очерки. М.: Музыка, 1977.
- 14 Adamenko V. George Crumb's Channels of Mythification // American Music. Vol. 23. No. 3 (Autumn 2005). P. 324—354.
- 15 Babbitt M. [untitled review] // Journal of the American Musicological Society. No. 1 (Spring 1950). P. 57—60.
- 16 Babbitt M. Some Aspects of Twelve-Tone Composition // The Score. No. 12 (June 1955). P. 53—61.
- 17 Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory. Vol. 5. No. 1 (Spring 1961). P. 72—94.

- 18 *Babbitt M.* Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // Perspectives of New Music. Vol. 1. No. 1 (Autumn 1962). P. 49–79.
- 19 *Babbitt M.* Who Cares if You Listen? // Contemporary Composers on Contemporary Music / Ed. by E. Schwartz and B. Childs. New York etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. P. 243–250.
- 20 [*Babbitt M.*]. The Collected Essays of Milton Babbitt / Ed. S. Peles, with S. Dembski, A. Mead, and J. N. Straus. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- 21 *Bass R.* Pitch Structures in George Crumb's *Makrokosmos*, Volumes I and II. PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 1987.
- 22 *Bass R.* Sets, Scales, and Symmetries: The Pitch-Structural Basis of George Crumb's *Makrokosmos* I and II // Music Theory Spectrum. Vol. 13. No. 1 (Spring 1991). P. 1–20.
- 23 *Bemman B., Meredith D.* Generating New Musical Works in the Style of Milton Babbitt // Computer Music Journal. Vol. 42. No. 1 (Spring 2018). P. 60–79.
- 24 *Bernstein Z.* Thinking In and About Music. Analytical Reflections on Milton Babbitt's Music and Thought. New York: Oxford University Press, 2021.
- 25 *Berger A.* Reflections of an American Composer. Berkeley etc.: University of California Press, 2002.
- 26 *Boretz B.* Meta-Variations, IV: Analytical Fallout (I) // Perspectives of New Music. Vol. 11. No. 1 (Autumn – Winter 1972). P. 146–223.
- 27 *Bruns S. M.* 'In stilo Mahleriano': Quotation and Allusion in the Music of George Crumb // American Music Research Center Journal. 3 (1993). P. 9–39.
- 28 *Carbon J.* Astrological Symbolic Order in George Crumb's *Makrokosmos* // Sonus. Vol. 10. No. 2 (Spring 1990). P. 65–80.
- 29 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part One // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 6 (June 1995). P. 1–5.
- 30 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part Two // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 9 (September 1995). P. 10–11.
- 31 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part Three // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 12 (December 1995). P. 5–7.
- 32 *Carter E.* A Further Step (1958) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures, 1937–1995 / Ed. by J. W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 5–11.
- 33 *Carter E.* The Rhythmic Basis of American Music (1955) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 57–62.
- 34 *Carter E.* Shop Talk by an American Composer (1960) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 214–224.
- 35 *Carter E.* String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959 (1970) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 231–235.

- 36 *Carter E.* The Orchestral Composer's Point of View (1970) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 235—250.
- 37 *Carter E.* Double Concerto, 1961, and Duo, 1974 (1975) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 258—262.
- 38 *Carter E.* Music and the Time Screen (1976) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 262—281.
- 39 *Cohen D.* George Crumb: A Bio-Bibliography. Westport CT and London: Greenwood Press, 2002.
- 40 *Copland A., Perlis V.* Copland: 1900 through 1942. New York: St Martin's Press, 1984.
- 41 *Emmery L.* Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets. A Study in Sketches. London and New York: Routledge, 2020.
- 42 *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory*. Vol. 3. No. 1 (1959). P. 1—30.
- 43 *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 44 *Forte A., Gilbert S. E.* Introduction to Schenkerian Analysis. New York: W. W. Norton, 1982.
- 45 *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997.
- 46 *Griffiths P.* Modern Music and After. Directions since 1945. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1995.
- 47 *Hubbs N.* The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernists, American Music, and National Identity. Berkeley etc.: University of California Press, 2004.
- 48 *Kramer L.* Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley etc.: University of California Press, 1995.
- 49 *Lerdahl F., Jackendoff R.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass., & London: MIT Press, 1983.
- 50 *Lewin D.* Musical Form and Transformation. Four Analytical Essays. Oxford etc.: Oxford University Press, 2007.
- 51 *Link J.* Elliott Carter's late music // *Elliott Carter Studies* / Ed. by M. Boland and J. Link. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2012. P. 33—54.
- 52 *Mead A. W.* Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No. 3 // *Perspectives of New Music*. Vol. 22. No. 1/2 (Autumn 1983 — Summer 1984). P. 31—60.
- 53 *Mead A.* An Introduction to the Music of Milton Babbitt. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- 54 *Meyer L. B.* Music, the Arts, and Ideas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- 55 *Olmstead A.* Roger Sessions and his Music. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

- 56 *Perle G.* The Secret Programme of the *Lyric Suite* // *The Musical Times*. Vol. 118 (1977). P. 629–632, 709–713, 809–813.
- 57 *Petersen N. H.* Quotation and Framing: Recontextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's *Black Angels* // *Contemporary Music Review*. 29 (2010) 5. P. 309–321.
- 58 *Peyser J.* *To Boulez and Beyond*. Revised edition. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2008.
- 59 *Porter A.* *Music of Three Seasons: 1974–1977*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- 60 *Prausnitz F.* *Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way*. Oxford etc.: Oxford University Press, 2002.
- 61 *Rahn J.* *Basic Atonal Theory*. New York: Schirmer, 1980.
- 62 *Reise J.* Rochberg the Progressive // *Perspectives of New Music*. Vol. 19. No. 1/2 (Autumn, 1980 – Summer, 1981). P. 395–407.
- 63 *Ringer A. L.* The Music of George Rochberg // *The Musical Quarterly*. 1966 (52) 4. P. 409–430.
- 64 *Rochberg G.* *The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music*. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- 65 *Rorem N.* *Critical Affairs: A Composer's Journal*. New York: George Braziller, 1970.
- 66 *Rorem N.* *An Absolute Gift. A New Diary*. New York: Simon and Schuster, 1978.
- 67 *Rorem N.* *Setting the Tone: Essays and a Diary*. New York: Coward Mc Cann, 1983.
- 68 *Ross A.* *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- 69 *Schickele P.* *The Definitive Biography of P. D. Q. Bach (1807–1742)?* New York: Random House, 1976.
- 70 *Schiff D.* Elliott Carter — międzynarodowy temat // *Nowa muzyka amerykańska*. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 204–222.
- 71 *Schuller G.* *A Life in Pursuit of Music and Beauty*. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- 72 *Schuman W.* Americanism in Music: A Composer's View // *Music in American Society, 1776–1976: From Puritan Hymn to Synthesizer* / Ed. by G. McCue. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1977. P. 1–11.
- 73 *Sessions R.* How a 'Difficult' Composer Gets That Way // *Roger Sessions on Music. Collected Essays* / Ed. by E. T. Cone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
- 74 *Swartz A.* Milton Babbitt on Milton Babbitt // *American Music*. Vol. 3. No. 4 (Winter 1985). P. 467–473.

- 75 *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005. 277
- 76 *Thomson V.* Music Right and Left. New York: Henry Hold and Company, 1951.
- 77 *Thomson V.* An Autobiography. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
- 78 *Thomson V.* The State of Music and Other Writings / Ed. by T. Page. New York: The Library of America, 2016.
- 79 *Wierzbicki J.* Elliott Carter. Urbana etc., University of Illinois Press, 2011.
- 80 *Zuck B. A.* A History of Musical Americanism. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.



## References

- 1 *Akopyan* [Hakobian] L. Po sledam Shenkera: reduksionizm [In the traces of Schenker: reductionism] // *Iskusstvo muziki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History]. No. 6 (2013). P. 104—124. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf>.
- 2 *Vlasova* N. Genrikh Shenker i ego analiticheskaya teoriya [Heinrich Schenker and his analytical theory] // *Iskusstvo muziki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History]. No. 6 (2012). P. 86—102. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc8/vlasova.pdf>.
- 3 *Garsia Lorca* [García Lorca] F. Duēnde. Tema s variatsiyami [Duende. Theme with Variations] / trans. by N. Malinovskaya // *Garsia Lorca* [García Lorca] F. Stikhotvoreniya. Proza. Teatr [Poetry. Prose. Theatre]. Moscow: Ėksmo, 2014. P. 217—229.
- 4 *Dubinets* E. Znaki zvukov. O sovremennoy muzikal'noy notatsii [Signs of Sound. On Contemporary Music Notation]. Kiev: Gamayun 1999.
- 5 *Dubinets* E. Made in the USA: Muzika — ěto vsě, chto zvuchit vokrug [Made in the USA: Music is Everything that Sounds Around You]. Moscow: Kompozitor, 2006.
- 6 *Ivashkin* A. Charlz Ayz i muzika XX veka [Charles Ives and the 20th Century Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991.
- 7 *Manulkina* O. Ot Ayzva do Adamsa: amerikanskaya muzika XX veka [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakh [Ivan Limbakh Publishing House], 2010.
- 8 *Slonimskiy* N. Absolyutniy slukh. Istoriya zhizni [Perfect Pitch. The History of a Life]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2006.
- 9 *Kholopov* Yu. Muzikal'no-teoreticheskaya sistema Khaynrikha Shenkera [Heinrich Schenker's music-theoretical system]. Moscow: Kompozitor, 2006.
- 10 *Tsaregradskaya* T. Set-teoriya v SSHa: Milton Běbbitt i Allen Fort [Set-theory in the USA: Milton Babbitt and Allen Forte] // *Iskusstvo muziki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History]. No. 6 (2012). P. 157—177. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/ac9/ctaregradskaya.pdf>.
- 11 [Tsaregradskaya T.] [Chapter] 6.1. Ėlliott Karter [Elliott Carter] // *Muzikal'naya kul'tura SSHa XX veka* [Musical Culture of the USA in the 20th Century]. Moscow Conservatoire, 2007. P. 231—245.
- 12 *Shneerson* G. O muzike zhivoy i mertvoy [On Music Living and Dead]. 2nd edition, revised and enlarged. Moscow: Muzika, 1964.
- 13 *Shneerson* G. Portreti amerikanskikh kompozitorov. Ocherki [Portraits of American Composers. Essays]. Moscow: Muzika, 1977.
- 14 *Adamenko* V. George Crumb's Channels of Mythification // *American Music*. Vol. 23. No. 3 (Autumn 2005). P. 324—354.
- 15 *Babbitt* M. [untitled review] // *Journal of the American Musicological Society*. No. 1 (Spring 1950). P. 57—60.

- 16 *Babbitt M.* Some Aspects of Twelve-Tone Composition // *The Score*. No. 12 (June 1955). P. 53–61.
- 17 *Babbitt M.* Set Structure as a Compositional Determinant // *Journal of Music Theory*. Vol. 5. No. 1 (Spring 1961). P. 72–94.
- 18 *Babbitt M.* Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // *Perspectives of New Music*. Vol. 1. No. 1 (Autumn 1962). P. 49–79.
- 19 *Babbitt M.* Who Cares if You Listen? // *Contemporary Composers on Contemporary Music* / Ed. by E. Schwartz and B. Childs. New York etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. P. 243–250.
- 20 [*Babbitt M.*]. *The Collected Essays of Milton Babbitt* / Ed. S. Peles, with S. Dembski, A. Mead, and J. N. Straus. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- 21 *Bass R.* Pitch Structures in George Crumb's *Makrokosmos*, Volumes I and II. PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 1987.
- 22 *Bass R.* Sets, Scales, and Symmetries: The Pitch-Structural Basis of George Crumb's *Makrokosmos* I and II // *Music Theory Spectrum*. Vol. 13. No. 1 (Spring 1991). P. 1–20.
- 23 *Bemman B., Meredith D.* Generating New Musical Works in the Style of Milton Babbitt // *Computer Music Journal*. Vol. 42. No. 1 (Spring 2018). P. 60–79.
- 24 *Bernstein Z.* *Thinking In and About Music. Analytical Reflections on Milton Babbitt's Music and Thought*. New York: Oxford University Press, 2021.
- 25 *Berger A.* *Reflections of an American Composer*. Berkeley etc.: University of California Press, 2002.
- 26 *Boretz B.* Meta-Variations, IV: Analytical Fallout (I) // *Perspectives of New Music*. Vol. 11. No. 1 (Autumn — Winter 1972). P. 146–223.
- 27 *Bruns S. M.* 'In stilo Mahleriano': Quotation and Allusion in the Music of George Crumb // *American Music Research Center Journal*. 3 (1993). P. 9–39.
- 28 *Carbon J.* Astrological Symbolic Order in George Crumb's *Makrokosmos* // *Sonus*. Vol. 10. No. 2 (Spring 1990). P. 65–80.
- 29 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part One // *Twentieth-Century Music*. Vol. 2. Issue 6 (June 1995). P. 1–5.
- 30 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part Two // *Twentieth-Century Music*. Vol. 2. Issue 9 (September 1995). P. 10–11.
- 31 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part Three // *Twentieth-Century Music*. Vol. 2. Issue 12 (December 1995). P. 5–7.
- 32 *Carter E.* A Further Step (1958) // *Carter E. Collected Essays and Lectures, 1937–1995* / Ed. by J. W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 5–11.
- 33 *Carter E.* The Rhythmic Basis of American Music (1955) // *Carter E. Collected Essays and Lectures...* P. 57–62.

- 34 *Carter E. Shop Talk by an American Composer (1960) // Carter E. Collected Essays and Lectures... P. 214–224.*
- 35 *Carter E. String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959 (1970) // Carter E. Collected Essays and Lectures... P. 231–235.*
- 36 *Carter E. The Orchestral Composer's Point of View (1970) // Carter E. Collected Essays and Lectures... P. 235–250.*
- 37 *Carter E. Double Concerto, 1961, and Duo, 1974 (1975) // Carter E. Collected Essays and Lectures... P. 258–262.*
- 38 *Carter E. Music and the Time Screen (1976) // Carter E. Collected Essays and Lectures... P. 262–281.*
- 39 *Cohen D. George Crumb: A Bio-Bibliography. Westport CT and London: Greenwood Press, 2002.*
- 40 *Copland A., Perlis V. Copland: 1900 through 1942. New York: St Martin's Press, 1984.*
- 41 *Emmery L. Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets. A Study in Sketches. London and New York: Routledge, 2020.*
- 42 *Forte A. Schenker's Conception of Musical Structure // Journal of Music Theory. Vol. 3. No. 1 (1959). P. 1–30.*
- 43 *Forte A. The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.*
- 44 *Forte A., Gilbert S. E. Introduction to Schenkerian Analysis. New York: W. W. Norton, 1982.*
- 45 *Gann K. American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997.*
- 46 *Griffiths P. Modern Music and After. Directions since 1945. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1995.*
- 47 *Hubbs N. The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernists, American Music, and National Identity. Berkeley etc.: University of California Press, 2004.*
- 48 *Kramer L. Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley etc.: University of California Press, 1995.*
- 49 *Lerdahl F., Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass., & London: MIT Press, 1983.*
- 50 *Lewin D. Musical Form and Transformation. Four Analytical Essays. Oxford etc.: Oxford University Press, 2007.*
- 51 *Link J. Elliott Carter's late music // Elliott Carter Studies / Ed. by M. Boland and J. Link. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2012. P. 33–54.*
- 52 *Mead A. W. Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No. 3 // Perspectives of New Music. Vol. 22. No. 1/2 (Autumn 1983 – Summer 1984). P. 31–60.*

- 53 *Mead A.* An Introduction to the Music of Milton Babbitt. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- 54 *Meyer L. B.* Music, the Arts, and Ideas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- 55 *Olmstead A.* Roger Sessions and his Music. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- 56 *Perle G.* The Secret Programme of the *Lyric Suite* // *The Musical Times*. Vol. 118 (1977). P. 629–632, 709–713, 809–813.
- 57 *Petersen N. H.* Quotation and Framing: Recontextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's *Black Angels* // *Contemporary Music Review*. 29 (2010) 3. P. 309–321.
- 58 *Peyster J.* To Boulez and Beyond. Revised edition. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2008.
- 59 *Porter A.* Music of Three Seasons: 1974–1977. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- 60 *Prausnitz F.* Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way. Oxford etc.: Oxford University Press, 2002.
- 61 *Rahn J.* Basic Atonal Theory. New York: Schirmer, 1980.
- 62 *Reise J.* Rochberg the Progressive // *Perspectives of New Music*. Vol. 19. No. 1/2 (Autumn, 1980 — Summer, 1981). P. 395–407.
- 63 *Ringer A. L.* The Music of George Rochberg // *The Musical Quarterly*. 1966 (52) 4. P. 409–430.
- 64 *Rochberg G.* The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- 65 *Rorem N.* Critical Affairs: A Composer's Journal. New York: George Braziller, 1970.
- 66 *Rorem N.* An Absolute Gift. A New Diary. New York: Simon and Schuster, 1978.
- 67 *Rorem N.* Setting the Tone: Essays and a Diary. New York: Coward Mc Cann, 1983.
- 68 *Ross A.* The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- 69 *Schickele P.* The Definitive Biography of P. D. Q. Bach (1807–1742)? New York: Random House, 1976.
- 70 *Schiff D.* Elliott Carter — міжнародовий темат // *Нова музика американська*. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 204–222.
- 71 *Schuller G.* A Life in Pursuit of Music and Beauty. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- 72 *Schuman W.* Americanism in Music: A Composer's View // *Music in American Society, 1776–1976: From Puritan Hymn to Synthesizer* / Ed. by G. McCue. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1977. P. 1–11.

- 73 *Sessions R.* How a 'Difficult' Composer Gets That Way // *Roger Sessions on Music. Collected Essays* / Ed. by E. T. Cone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
- 74 *Swartz A.* Milton Babbitt on Milton Babbitt // *American Music*. Vol. 3. No. 4 (Winter 1985), P. 467–473.
- 75 *Taruskin R.* *The Oxford History of Western Music*. In 5 vols. Vol. 5: *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005.
- 76 *Thomson V.* *Music Right and Left*. New York: Henry Hold and Company, 1951.
- 77 *Thomson V.* *An Autobiography*. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
- 78 *Thomson V.* *The State of Music and Other Writings* / Ed. by T. Page. New York: The Library of America, 2016.
- 79 *Wierzbicki J.* *Elliott Carter*. Urbana etc., University of Illinois Press, 2011.
- 80 *Zuck B. A.* *A History of Musical Americanism*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

