



4/2020

Современные проблемы  
**МУЗЫКОЗНАНИЯ**



*Иллюстрация на обложке – Г. Климт. Зрительный зал  
в старом Бургтеатре (фрагмент), 1888*



**Главный редактор**  
доктор искусствоведения, профессор  
**Ирина Петровна Сусидко**

### **О ЖУРНАЛЕ**

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание. Его учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)

### **ИНФОРМАЦИЯ ОБ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ**

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

### **КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ**

121069 Москва, ул. Поварская д. 30–36

телефон: +7 (495) 691-15-54  
факс: +7 (495) 691-15-54  
mailbox@gnesin-academy.ru  
веб-сайт: www.gnesinsjournal.ru

### **ABOUT THE JOURNAL**

*Contemporary Musicology* is a peer-reviewed open-access online journal founded by the Gnessin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 17.00.02 – Musical Art. We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations

### **INFORMATION ABOUT THE PUBLISHER**

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesins Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

### **CONTACT INFORMATION**

30–36 Povarskaya street 121069 Moscow, Russia

phone: +7 (495) 691-15-54  
fax: +7 (495) 691-15-54  
mailbox@gnesin-academy.ru  
www.gnesinsjournal.ru

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Валькова Вера Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Вермайер Андреас (Andreas Wehrmeyer)**, доктор наук, приват-доцент музыковедения в Университете Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut (Регенсбург, Германия)

**Гервер Лариса Львовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Гуляницкая Наталья Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Дулат-Алеев Вадим Робертович**, доктор искусствоведения, зав. кафедрой истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова (Казань)

**Дулова Екатерина Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Белорусская государственная академия музыки. Минск, Белоруссия)

**Кирнарская Дина Константиновна**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе и связям с общественностью (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Науменко Татьяна Ивановна**, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Рыжинский Александр Сергеевич**, доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования, проректор по стратегическому развитию профессионального музыкального образованию (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Сиднева Татьяна Борисовна**, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе (Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород)

**Ханнанов Ильдар Дамирович**, доктор наук, профессор (Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США)

**Цареградская Татьяна Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Юэлл Филип (Philip Ewell)**, доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки (Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США)



## EDITORIAL BOARD

**Vadim Robertovich Dulat-Aleev**, Doctor in Art Studies, Head of Music History Department at Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov (Kazan, Russia)

**Ekaterina Nikolaevna Dulova**, Doctor in Art Studies, Professor, Rector of Belarusian State Academy of Music (Minsk, Belarus)

**Philip Ewell**, PhD, Associate Professor of Music Theory at Hunter College, City University of New York (USA)

**Larissa Lvovna Gerver**, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Natalia Sergeevna Gulyanitskaya**, Doctor in Art Studies, Professor of the Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Ildar Damirovich Khannanov, Ph.D.**, Professor at Peabody Conservatory, Johns Hopkins University (Baltimore, USA)

**Dina Konstantinovna Kirnarskaya**, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for scientific work and public relations at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Tatyana Ivanovna Naumenko**, Doctor in Art Studies, Professor, Head of Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Alexander Sergeevich Ryzhinsky**, Doctor in Art Studies, Professor of the Choral Conducting Department, Vice-Rector for Strategic Development of Professional Music Education at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Tatyana Borisovna Sidneva**, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for Research at Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russia)

**Tatyana Vladimirovna Tsaregradskaya**, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Vera Borisovna Valkova**, Doctor in Art Studies, Professor of Music History Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Andreas Wehrmeyer, Ph.D.**, Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut (Regensburg, Germany)



## СОБЫТИЯ

*Поздравляем!*

По результатам ежегодного конкурса публикаций Государственного института искусствознания **Светлане Анатольевне Петуховой** присужден почетный диплом за статью «Балет С.С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”: Замысел, создание, премьера», опубликованной в журнале «Современные проблемы музыкознания» (<http://gnesinsjournal.ru/archives/2437>).

*Наши научные проекты*

Российская академия имени Гнесиных, кафедра аналитического музыкознания, журнал «Современные проблемы музыкознания» и журнал «Ученые записки РАМ им. Гнесиных» приглашают принять участие в IV конференции в рамках научного проекта **«Техника музыкальной композиции: теория и практика»**.



**Международная научная конференция  
«Музыкальная композиция:  
исторические метаморфозы»  
International conference  
«Musical Composition:  
from Historical Avatars»**

*13-15 апреля 2021 г. / 13-15th April 2021*

*РАМ имени Гнесиных  
Gnesins Russian Academy of Music*

Подробности: <https://gnesin-academy.ru/mezhdunarodnaja-nauchnaja-konferencija-muzykalnaja-kompozicija>



## СОДЕРЖАНИЕ

### СТАРИННАЯ МУЗЫКА

- Полина Борисовна Подмазова  
В ОБЪЯТИЯХ МУЗЫКИ ЛЮБВИ.  
К ЮБИЛЕЮ ДЖ.Б. ВИОТТИ.....3

### МУЗЫКА И СЛОВО

- Анна Валентиновна Булычева  
О РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ ТЕКСТА ФИНАЛА ДЕВЯТОЙ  
СИМФОНИИ БЕТХОВЕНА.....55

### ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

- Елена Александровна Стрижакова  
К ВОПРОСУ О РОЛИ Ф.-Ж. ФЕТИСА  
В ФОРМИРОВАНИИ ФРАНЦУЗСКОЙ  
ОРГАННОЙ ШКОЛЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА...75

- Антонина Сергеевна Максимова  
ВЛАДИМИР ДУКЕЛЬСКИЙ  
В ЗАЩИТУ ЗАБЫТОЙ МУЗЫКИ.....90

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- Иван Денисович Поршнева  
«СТАЛЬНОЙ СКОК» С.С. ПРОКОФЬЕВА  
В ПАРИЖЕ И ЛОНДОНЕ (1927 ГОД)  
*«Балет, который избавляет нас от поездки в Россию  
и даже от желания ее совершить»* .....104

- СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ..... 151





*Полина Борисовна Подмазова*

## **В ОБЪЯТИЯХ МУЗЫКИ ЛЮБВИ. К ЮБИЛЕЮ ДЖ.Б. ВИОТТИ**



*Иллюстрация 1. Портрет Дж.Б. Виотти (1818)  
Гравюра Г.-Х. Майера (1782–1847) с работы Дж. Троссарелли (1735–1808)*

**Ф**еерический прижизненный успех Джованни Баттисты Виотти (1755–1824), блестящего итальянского скрипача, был настолько стремительным и прочным, а внезапный уход с исполнительского поприща таким неожиданным, что по сей день вызывает недоумение. ореолом таинственности окутаны непредсказуемые, иногда не поддающиеся объяснению повороты его судьбы. Обнаруженные совсем не-

давно зарубежными учеными архивные документы и письма проливают свет на ранее неизвестные факты его биографии и позволяют по-новому взглянуть на творчество одного из величайших музыкантов прошлого.



*Иллюстрация 2.* Фонтанетто По  
Вид на колокольню приходской церкви Святого Мартина

Виотти родился 12 мая в небольшой пьемонтской деревне Фонтанетто По, расположенной на севере Италии (иллюстрация 2). Его отец Феличе Антонио Виотти (1714–1784) был кузнецом и занимался своим ремеслом в доме, принадлежавшем семье с XVII века<sup>1</sup>. Мастер Феличе, как его называли местные жители, слыл образованным человеком. В свободное от работы время он собирал в своем доме друзей, с которыми охотно музицировал, играя на валторне. Любовь к музыке отец прививал и собственным детям. Подарком на восьмой день рождения Виотти стала маленькая скрипочка, купленная на рынке в Крешентино [22, 11]<sup>2</sup>. Обучение сына было доверено странствующему лютнисту, которого местные любители музыки, желая приобрести новые знания, больше чем на год задержали в деревне.

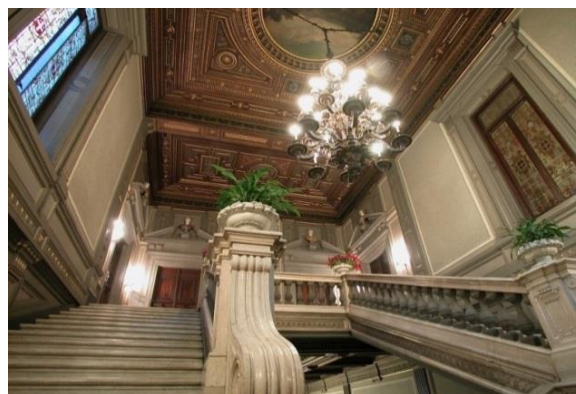
---

<sup>1</sup> Это здание сохранилось и в наши дни находится по адресу Via Viotti, 23.

<sup>2</sup> Накануне своего восьмилетия Виотти потерял мать. Он был шестым из девятнадцати детей, из которых только семь выжили в младенчестве [16, 4].



Когда Виотти исполнилось 11 лет, отец повез его в находившийся неподалеку город Ивреи, где его услышал местный епископ Франческо Рора<sup>3</sup>. Восхищенный изяществом исполнения, обаянием и скромностью мальчика, он рекомендовал его в качестве музыкального компаньона для принца Альфонсо даль Поццо делла Чистерна, наследника богатейшего туринского рода. Молодой аристократ согласился на предложение только после того, как Виотти проявил свое необычайное музыкальное дарование, великолепно сыграв с листа труднейшие сочинения и блестяще воспроизведя по памяти оперную музыку, звучавшую в тот вечер в театре [16, 7]. Спустя годы Поццо вспоминал, какое впечатление произвел на него гений юного скрипача. Он уже тогда решил сделать все возможное, чтобы его поддержать. Образование Виотти обошлось ему более чем в 20 000 франков. «Но не дай Бог, – восклицал он, – чтобы я пожалел этих денег! Такой талант не может быть оплачен слишком дорого» [10, 468]. Благоклонность высокопоставленных покровителей открывала для Виотти двери в большое будущее.



Иллюстрации 3, 4. Интерьер Палаццо делла Чистерна в наши дни<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Спустя десять лет Его Превосходительство Франческо Рора, архиепископ Турина, будет принимать у 21-летнего Виотти присягу при приеме на службу в Королевскую капеллу [17, 243].

<sup>4</sup> Источник иллюстрации: <https://www.fondoambiente.it/luoghi/palazzo-dal-pozzo-della-cisterna?ldc>.

Роскошное палаццо, в котором проживала маркиза ди Вогера, мать Альфонсо, располагалось в самом центре Турина, в пяти минутах ходьбы от Королевского дворца и Teatro Regio (см. иллюстрации 3, 4). В своей автобиографии Виотти с признательностью вспоминал: «Под покровительством принца делла Чистерна я провел свою юность в беспечных играх и бесконечных занятиях» [16, 380]. В частных музыкальных вечерах, где собирался цвет высшего общества, Виотти выступал в ансамбле с детьми маркизы ди Вогера. Некоторое время уроки скрипки ему давал скрипач оркестра Королевского театра Антонио Челониа (ок.1731–1791) [7, 20]. Благодаря ему Виотти познакомился с авторитетными музыкантами города, в том числе и с вернувшимся в 1770 году в Турин знаменитым скрипачом Гаэтано Пуньяни [16, 11–12; 26, 4] (см. иллюстрацию 6).

Каким именно музыкальным предметам обучал Пуньяни Виотти (были ли это также композиция или игра на клавесине) и какой гонорар он за них получал, неизвестно, так как финансовые отчеты о расходах семьи после 1768 года не сохранились [16, 12]. Однако можно с уверенностью сказать, что Пуньяни в полной мере передал своему ученику лучшие достижения исполнительского искусства того времени, ведущие через его учителя Дж.-Б. Сомиса (1688–1775) к творчеству А. Корелли (1753–1713). Позднее Виотти был назван последним представителем великой итальянской традиции [17, 419]. Его искусство пения на инструменте, красочное и темброво богатое, которое так высоко ценили современники, отсылает к знаменитому выражению Дж. Тартини: «Чтобы хорошо играть, нужно хорошо петь» (“Per ben suonare, bisogna ben cantare”). Виотти в совершенстве овладел гранди-

озным и мужественным стилем игры своего учителя<sup>5</sup>. Услышав его однажды, он с восторгом воскликнул: «Это Юпитер!» [22, 13]. По протекции Пуньяни, занимавшего с 1766 года пост генерального директора инструментальной музыки Teatro Regio [26, 4] (см. иллюстрацию 5), Виотти получил место в престижном театральном оркестре (1775–1780)<sup>6</sup>. Доверительные отношения с учителем позволили ему уловить тонкости закулисной жизни, познать сложный механизм управления театральным делом. Скорее всего, именно в этот период у него зародилась большая любовь к театру, протянувшаяся через всю дальнейшую жизнь.

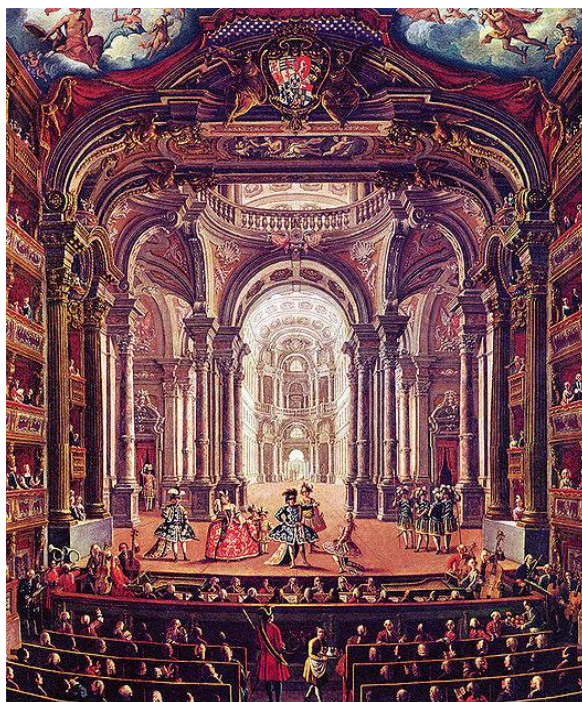


Иллюстрация 5. П.Д. Оливеро (1679–1755).  
Театр Реджио в Турине (ок. 1752)

<sup>5</sup> Французская писательница графиня С.-Ф. де Жанлис (1746–1830) в своих мемуарах одной из величайших заслуг Пуньяни называла обучение Виотти, «музыканта, призванного вечно служить образцом для всех, кто посвятил себя изящному искусству. В силу своего необычайного таланта, изысканного ума, нравственности, чистоты и благородства поведения, а также свойств его сердца» [12, 85–86].

<sup>6</sup> Виотти занимал в оркестре театра скромное седьмое место с минимальным окладом [7, 21].

Началом сольной карьеры Виотти можно считать двухлетнее европейское гастрольное турне, в которое он отправился вместе с Пуньяни в 1780 году<sup>7</sup>. Сам Виотти вспоминал в автобиографии: «Уверившись в своем даровании, я решил уехать из виллы Чистерна, чтобы путешествовать и совершенствовать его. Женева была первым местом, где меня слышали. <...> Возникшее воодушевление придало мне решимости продолжить путешествие» [16, 380].



Иллюстрация 6. Портрет Гаэтано Пуньяни (1731–1798).  
Автор неизвестен

В первой серии из двенадцати женеvских концертов Виотти еженедельно играл соло, чередуясь с французским скрипачом Ж.-Ж. Имбо (1753–1832)<sup>8</sup>. Какие сочинения он исполнял, доподлинно не-

---

<sup>7</sup> Скрипач и музыковед В. Листер, основываясь на переписке двух музыкантов с графом Карло Фонтана, вполне обоснованно делает предположение, что поездка могла носить официальный характер, хотя никаких подтверждающих документов на этот счет не обнаружено [17, 423].

<sup>8</sup> О Жан-Жероме Имбо (Jean-Jérôme Imbault), ученике известного парижского скрипача П. Гавинье (1728–1800), Виотти всегда отзывался с дружеской теплотой, добавляя, что скромность этого скрипача не позволила слушателям по достоин-

известно. Скорее всего, основу репертуара составляли произведения его учителя, так как на протяжении всего путешествия он анонсировался как «ученик знаменитого Пуньяни» [28, 114]. Здесь могли звучать и собственные ранние композиции Виотти, в том числе и Концерт A-dur, известный сегодня как Концерт № 3. Предположительно, он был сочинен в Турине еще накануне поездки [28, 115]<sup>9</sup>.

С первых же публичных выступлений Виотти зарекомендовал себя как яркий виртуоз. Сохранилось письмо одного музыканта-любителя, священнослужителя Томаса Брандта, посещавшего в январе 1780 года концерты в Женеве. Иногда чрезмерно критично рассуждая об игре других исполнителей, автор проявляет особый интерес к Виотти:

Он ученик Пуньяни и, возможно, один из лучших исполнителей, которых я когда-либо слышал. Его тон и мастерство исполнения в равной степени великолепны, кроме того, он хорошо сложенный и красивый мужчина и играет с удивительной легкостью и грацией. <...> Я слышал Пуньяни. Весь концерт был посвящен его собственной музыке. Виотти – лучший исполнитель из них двоих (цит. по: [17, 419]).

---

ству оценить его исполнительское мастерство. Свидетельством такого уважения может служить их дальнейшее профессиональное содружество. В парижском издательстве Ж.-Ж. Имбо выходили в свет многие сочинения Виотти [31, 15].

<sup>9</sup> Ч. Уайт, допуская, что скрипичный концерт Дж.Б. Виотти № 3 A-dur мог быть написан еще в Турине, отмечает его близкое стилистическое родство с концертами Дж. Джорновики, Ж.Б. де Сен-Жоржа, К. Стамица, чем с концертами П. Нардини, Ф. Джардини или с единственным сохранившимся концертом Г. Пуньяни [28, 115].



*Иллюстрация 7. Портрет Дж.Б. Виотти (конец XVIII века).  
Автор неизвестен*

Из Швейцарии путь Пуньяни и Виотти пролегал через немецкие государства в Российскую Империю. «Уже некоторая известность предшествовала моему появлению в Берне, – писал Виотти. – Я не преминул воспользоваться этим. Там я был принят со всей добротой, какой только мог желать, и вкус к путешествию у меня возрос» [31, 15]. Выступив в Дрездене, 21 апреля 1780 года оба итальянских скрипача прибыли в Берлин. Их приезд был заранее подготовлен рекомендательными письмами от представителей высших аристократических кругов Турина. Граф Карло Фонтана, посол короля Сардинии<sup>10</sup> при прусском дворе в Берлине, в своем еженедельном отчете сообщает, что «давно и хорошо знаком с Пуньяни и обязуется сделать все возмож-

---

<sup>10</sup> Турин являлся столицей Сардинского королевства – европейского государства, существовавшего с 1720 по 1861 года.

ное, что в его силах, чтобы помочь двум своим соотечественникам проявить [...] их талант в Музыке» [17, 423].

Фридрих Великий (иллюстрация 8) был очарован игрой молодого скрипача. В частных вечерах он охотно с ним музицировал в дуэте [26, 7]. Вероятно, в это время, в знак уважения и признательности за проявленное гостеприимство, Виотти написал Шесть струнных квартетов, посвятив их принцессе Прусской<sup>11</sup>.



Иллюстрация 8. А. фон Менцель (1712–1786).  
Концерт для флейты Фридриха Великого в Сан-Суси (1852)

Любопытные факты пребывания музыкантов в Варшаве обнаруживает Ольга Байрд, приводя выдержки из воспоминаний Л.В. Теппера де Фергюсона (1768–1838). Его отец, богатый польский банкир и страстный любитель музыки, часто устраивал в своем доме музыкальные вечера, собиравшие блестящее светское общество. В подписных концертах выступили Пуньяни и Виотти, а король Станислав Август Понятовский оказал почтение иностранным музыкантам

---

<sup>11</sup> Шесть струнных квартетов Op. 1 (Six Quatuors Concertants) Дж.Б. Виотти, имеющие посвящение «Её Королевскому Высочеству Мадам Принцессе Прусской» («A Son Altesse Royal Madame La Princesse de Prusse»), были изданы в Париже в 1783–1785 годах. Известно, что в этот же период возникли Шесть трио для двух скрипок и виолончели Op. 2, посвященные «дорогому учителю» Пуньяни [31, 16].

своим присутствием. Де Фергюсон отмечает, что хотя Виотти и был желанным гостем в любом доме, тем не менее, каждый вечер приезжал к нему, одиннадцатилетнему юноше, и по два часа занимался с ним, обучая игре на скрипке:

Я любил дорогого Виотти как родного брата. Так случилось, что я больше никогда не встречался с ним: с великой радостью я открыл бы свое сердце этому старому другу, который сыграл такую большую роль в развитии моего таланта, сформировал мой вкус и, несмотря на свой собственный большой дар, всегда оставался скромным и дружелюбным (цит. по: [6, 96–97]).

О пребывании Пуньяни и Виотти в России известно немного. Согласно записи в Санкт-петербургском камер-фурьерском журнале за 1781 год они играли в покоях их величеств при «большом» и «малом» дворе (на половине Павла) [3, 417]. Екатерина Великая, в надежде оставить итальянских гостей у себя на службе, осыпала их дорогими подарками, но удержать все же не смогла [10, 468].

11 и 14 марта Пуньяни дал два публичных концерта в Санкт-Петербурге, вероятно, с участием своего ученика. После этого события Виотти отправился с концертами по России<sup>12</sup>. А. Пужен пишет:

Блестящие успехи [...] призвали его на время оставить своего учителя в столице и искать удачу в провинции. Сначала он приехал Москву, где был встречен с энтузиазмом, затем посетил еще несколько городов, которые приняли его с такой же величайшей благосклонностью, и после этого плодотворного турне, в течение кото-

---

<sup>12</sup> 6 марта 1781 года в петербургской официальной прессе сообщалось об отъезде Пуньяни и Виотти «из дома графа Чернеевых», как было принято в то время – за месяц до события, чтобы отбывающие могли решить все свои непогашенные долги [3, 417; 17, 423–424]. Пуньяни, как утверждает А. Пужен, остался в столице из-за болезни. Ему требовался покой [22, 17].



рого, по словам биографа, он собрал «обильный урожай рублией», прибыл в Санкт-Петербург, где его ждал Пуньяни [22, 17]<sup>13</sup>.

Вернувшись в Берлин к началу декабря 1781 года, музыканты вновь были радушно приняты при прусском дворе [18, 423]. В этот приезд состоялось знакомство Виотти с невероятно популярным в ту пору в Европе скрипачом-виртуозом Джованни Мане Джорновики (1747–1804)<sup>14</sup>, который спустя десять лет в Лондоне вызвал его на музыкальную дуэль и проиграл [7, 23].

В 1782 году Виотти приехал во французскую столицу, где рассчитывал пробыть шесть месяцев, но задержался на целое десятилетие<sup>15</sup>. Этот период оказался наиболее плодотворным в деятельности музыканта. В Париже им было создано множество замечательных инструментальных произведений – сонат, дуэтов, трио, квартетов, а также первые 19 концертов для скрипки с оркестром, оказавших решающее значение на развитие этого жанра во Франции. Под воздействием искусства Виотти выросла целая плеяда великолепных скрипачей-концертантов, благодаря славному деятели которых французское скрипичное искусство на рубеже XVIII–XIX веков заняло ведущее место в Европе.

---

<sup>13</sup> После серии концертов по русским городам Виотти вернулся в Санкт-Петербург, откуда 27 октября 1781 года сообщал в Берлин графу Фонтана: «Еще один квартет почти готов моей скромной рукой вместе с моими первыми трио, о которых вы уже знаете, сыграв некоторые из них со мной» [31, 16; 17, 423–424].

<sup>14</sup> Джованни Мане Джорновики (или Ярновик) – итальянский скрипач, ученик прославленного скрипача-виртуоза А. Лолли, живший и работавший в разных городах Европы – в Париже, Берлине, Варшаве, Санкт-Петербурге, Стокгольме, Вене, Лондоне, Гамбурге. До приезда Виотти он был любимейшим скрипачом парижской публики. Был вынужден покинуть Францию из-за своего скандального поведения. С 1779 года руководил оркестром наследного принца Пруссии. В 1783–1786 годах находился на службе у Екатерины II. Похоронен в Санкт-Петербурге, где он провел последние два года жизни.

<sup>15</sup> Пуньяни, как утверждает большинство источников, из Берлина вернулся в Турин к своим служебным обязанностям.

Фантастический успех первого парижского выступления Виотти на сцене *Concert Spirituel* в марте 1782 года описан практически всеми его биографами. На протяжении полутора лет он неизменно оставался излюбленным скрипачом парижской публики. Избалованная блестящей игрой как местных, так и иностранных скрипачей-виртуозов, она единодушно признавала его превосходство. Спустя год после приезда Виотти в Париж комментатор *Mercure de France* сообщал:

Еще один объект любви публики, который на этот раз появляется без каких-либо соперников – это месье Виотти. Его успех был даже больше, чем в прошлом году, и мы считаем, что талант его тоже возрос. Отметим, что атака звука стала у него еще более точной и уверенной, а манера игры более мягкой и плавной, сама же композиция более приятной<sup>16</sup>. Он был принят с самым заслуженным энтузиазмом, и, кажется, что артисты начинают прощать ему то, что он не родился во Франции (цит. по: [22, 25]).

Находясь на вершине своей исполнительской карьеры, Виотти внезапно прекращает концертную деятельность. Известно, что летом 1783 года он совершил поездку в родной город Фонтанетто, чтобы уладить дела семьи, а 8 сентября 1783 года в последний раз играл для парижских слушателей. «Если коллеги-скрипачи в изумлении опустили свои смычки при его первом появлении, – пишет Д. Йим, – они, должно быть, были довольно ошеломлены необычным намерением этого 28-летнего человека закончить свою карьеру на пике ее развития» [31, 24]. Вероятно, такое решение было каким-то образом связано с поступлением на королевскую службу к Марии-Антуанетте в Версаль, где он пробыл в течение двух лет<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Виотти играл в Париже на скрипке работы А. Страдивари, способствуя популяризации инструментов кремонского мастера во Франции. Вероятно, он приобрел этот превосходный инструмент с помощью принца Чистерна [16, 12] (рисунок 20).

<sup>17</sup> Мария-Антуанетта восхищалась Виотти, покровительствовала ему и часто приглашала на свои приемы [19, 30]. К ней на службу он поступил в январе 1784 года,

Человек образованный и энергичный, Виотти всегда питал интерес к различным родам деятельности: в течение жизни он пробовал свои силы в качестве импресарио, торговца вином и даже был директором Парижской оперы (в 1820–1822 годах). В 1788 году, заручившись покровительством брата короля Людовика XVI – графа Прованского, будущего Людовика XVIII, вместе с ловким и предприимчивым парикмахером Марии-Антуанетты Леонаром Отье он открывает оперный театр, получивший в честь своего покровителя название «Театр Месье» («Théâtre de Monsieur»)¹⁸. В рамках этого проекта Виотти прилагает большие усилия, чтобы восстановить в Париже итальянскую комическую оперу:

У него была счастливая рука, так как ему удалось привезти во Францию самые замечательные вокальные силы, которые когда-либо у нас слышали. Чтобы доказать это, достаточно процитировать известные имена Виганони, Раффанелли, Мандини, Менгоцци, Роведино, мадам Балетти, Галли, Моричелли и Мандини [22, 49].

Труппа французской оперы состояла в основном из молодых талантливых певцов. Среди них – баритон Ж.Б. Мартэн (1768–1837) и тенор П. Гаво (1761–1825), завоевавший позднее славу композитора. Превосходный оркестр театра, которому величайшее внимание уделял Виотти, считался лучшим в Париже. Первые скрипки возглавлял Пьер Ла Уссайе (1735–1818), вторые – ученик Виотти Пьер Роде (1774–1830) [15, 156–158].

Уже в первый год Театр Месье показал более 40 сочинений различных жанров. Наравне с операми итальянских композиторов – Дж. Тритты (1733–1824), Дж. Паизиелло (1740–1816), Д. Чимарозы

---

до этого какое-то время возглавлял приватный оркестр принца де Рогана-Гемене и, возможно, занимая аналогичную должность у принца Субиза [29].

¹⁸ «Театр Месье» в 1791 году был переименован в «Театр Фейдо».

(1740–1801), Ф. Бьянки (1752–1810), Б. Менгоцци (1758–1800), Дж. Сарти (1729–1802) П. Гульельми (1728–1804) – было поставлено девять французских опер-пародий на итальянскую музыку [15, 163–165]. Позднее здесь звучали сочинения близкого друга и сподвижника Виотти – Луиджи Керубини (1760–1842) [7, 30–37].

Прекрасным парижским начинаниям Виотти положили конец события, связанные с Французской революцией. После ареста короля 10 августа 1792 года театр был закрыт. Имя Виотти значилось в списке приближенных к королевской семье людей, он был вынужден спешно уехать в Англию.

В Лондоне Виотти провел почти половину своей жизни. Здесь он возвращается к исполнительской деятельности, охотно музицирует в кругу новых друзей – контрабасиста Доменико Драгонетти (1763–1846), певца Гаспаре Паккьеротти (1740–1821), скрипача Феличе Джардини (1716–1796). С октября 1792 года к ним присоединяется сопрано Гертруда Элизабет Мара (1749–1833) и ее муж Иоганн Баптист Мара (1746–1808). Драгонетти сообщает в одном из писем:

Прославленный скрипач Виотти, итальянец, как и я, каждый день практикуется в занятиях на скрипке, которые он давно забросил ради своих театральных дел. Мы много играем и вместе с нами мистер Мара, тип очень странных привычек, но прекрасный виолончелист (цит. по: [8, 130]).

Регулярно к ним примыкают пианисты Ян-Ладислав Дюссек (1760–1812), Иоганн Баптист Крамер (1771–1858), виолончелист Томас Линли (1756–1778), композитор Игнац Йозеф Плейель (1757–1831) [7, 38].

В этот период в английской столице большой популярностью пользовались концерты, организованные в зале Ганновер-сквер немецким скрипачом и дирижером Иоганном-Петером Саломоном

(1745–1815). И. Рохлиц, оценивая его заслуги, писал в *Allgemeine musikalische Zeitung*: «Среди всех музыкантов-исполнителей этого века ни один не имел такого широкого, столь решающего и столь благотворного влияния, как он» [32]<sup>19</sup>. Исключительные управленческие качества Саломона отметил Р. Лэндон, заметив, что тот «был не только умным и чутким импресарио, но также щедрым, скрупулезно честным и очень эффективным в деловых вопросах человеком» [13, 24–27] (иллюстрация 9).

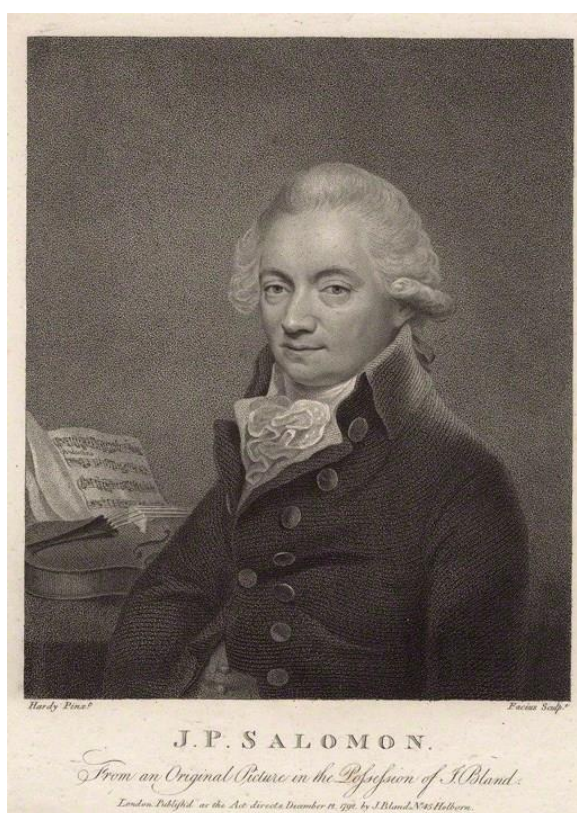


Иллюстрация 9. Портрет И.П. Саломона (1792).

Гравюра Г.З. Фасиуса или И.Г. Фасиуса по картине маслом Т. Харди

---

<sup>19</sup> И.П. Саломон с 1781 года жил в Лондоне, где как скрипач впервые публично выступил 23 марта 1781 года в Ковент-Гардене. Он играл ведущую роль в английской музыкальной жизни, как в Лондоне, так и в провинции. Саломон прославился не только в качестве блестящего скрипача, но дирижера и учредителя известных концертов, проходивших с 1783 года в зале *Hannover-Square*. Его величайшим достижением стала организация приезда Гайдна в Лондон в 1790–1791 и 1794–1795 годах [32].

Успехам Саломона отчасти способствовала политическая ситуация, сложившаяся на тот момент в Европе. В феврале 1793 года газета *Morning Chronicle* сообщала:

Ничто меньшее, чем разрушение одной монархии и общее разрушение всех остальных, могло бы вылиться в Англию и заселить такую массу талантов, которой мы теперь можем похвастаться. Музыка и страдания бежали в Англию в поисках убежища» (цит. по: [31, 38])<sup>20</sup>.

В программах Ганновер-сквер выступали великолепные музыканты из разных европейских государств. Видное место занимала немецкое сопрано Мара, чей голос поражал слушателей силой и красотой тона, а также широтой диапазона (от *g* малой до *e* третьей октавы) [19]. Помимо самого Саломона, в концертах блистал польский скрипач Феликс Яневич (1762–1848)<sup>21</sup>, в то время как другие прославленные виртуозы – Джорновики, Вильгельм Крамер (1746–1799)<sup>22</sup> и Джордж Бриджтауэр (1778–1860)<sup>23</sup> выступали в конкурирующих Профессиональных концертах<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> 21 января 1793 года казнили Людовика XVI, а 1 февраля Франция объявила войну Англии.

<sup>21</sup> Феликс Яневич был учеником Дж.М. Джорновики. В 1787–1790 годах он жил в Париже, где с успехом концертировал и, возможно, общался с Виотти. С началом революционных событий перебрался в Великобританию. Яневич был в числе первых членов Лондонского филармонического общества и в первый сезон его работы занимал место первой скрипки.

<sup>22</sup> В. Крамер прославился также как дирижер. Его сын – знаменитый пианист И.Б. Крамер (1771–1858). Крамер-отец занимал должность руководителя оркестра Королевского театра, которую, возможно с подачи Соломона, в 1797 году занял Виотти. Тем не менее, оба признанных музыканта остались в добрых отношениях и продолжали вместе выступать в концертах вплоть до изгнания Виотти из Англии [26, 22–23].

<sup>23</sup> Джордж Бриджтауэр – скрипач-мулат, покоровший своей виртуозной игрой Бетховена. Именно ему первоначально была посвящена знаменитая соната для скрипки и фортепиано №9 A-dur Op.47, известная сейчас как «Крейцера соната».

<sup>24</sup> Профессиональные концерты (*Professional Concerts*) существовали в Лондоне с 1783 по 1793 года и были организованы по подписке. Оркестром руководил скри-

В 1791–1792 годах, как известно, Саломону удалось добиться приезда в Лондон Йозефа Гайдна, чьи выступления были запланированы и в следующем сезоне. Об этом 1 января 1793 года сообщалось в *Morning Post*: «Саломон полон решимости выступить против всякой оппозиции. Кроме Мары и Гайдна, у него будет знаменитый Виотти, считающийся первой скрипкой в мире» (цит. по: [31, 39]). Однако Гайдн не смог приехать по причине плохого самочувствия, и Виотти стал главным фигурантом всей серии концертов 1793 года. Привлекая лондонских слушателей, Саломон извещал в *Morning Chronicle*, что «Виотти, знаменитый скрипач, нигде больше играть не будет» (цит. по: [31, 39]).

Первое появление Виотти на сцене Ганновер-сквер состоялось 7 февраля 1793 года. Отзывы лондонской прессы перекликались с парижскими хвалебными рецензиями. Слушателей подкупала классическая строгость его сочинений, в исполнении привлекали сила тона, выразительность, изысканность манер и природное обаяние скрипача:

<...> Сюжеты напоминают нам простые мелодии музыки в ее младенчестве, задерживающиеся на «сладчайшей длине нот». Все это подсказала ему сама Природа – тема, кажется, заимствована у Соловья, а разнообразные модуляции – у Жаворонка. Тон его инструмента удивителен, особенно на первой струне [на струне *e* – *П.П.*], сила его руки поразительна, в то же время невероятна ее гибкость. Его вкус и выражение – лучшее, что мы когда-либо видели (цит. по: [31, 39]).

Успех Виотти возрастал с каждым новым выходом на сцену. В рецензиях музыканта называли «несравненным», писали, что его исполнение не более удивляет своей трудностью, чем восхищает своей

---

пач В. Крамер, входящий также в состав дирекции этого предприятия. *Professional Concerts* составляли конкуренцию концертам Соломона, в них выступали лучшие музыкальные силы Королевства Великобритания.

страстностью. Он не только поражает чувства, приводя в изумление, но и трогает сердце любовью»<sup>25</sup>.

Такое сосредоточение могущества, какое проявляет этот музыкант, почти превосходит все предыдущее. Его сила, утонченность, мастерство и вкус делают его исполнение действительно первым музыкальным удовольствием, какое когда-либо слышали. Всеобщий восторг вспыхивал в каждой паузе<sup>26</sup>.

Лондонский корреспондент *Berliner Musikzeitung* называл Виотти «возможно, самым великим скрипачом в современной Европе [26, 22–23].

Вероятно, для дебюта в английской столице Виотти написал скрипичный концерт № 20 D-dur [28, 121]. Он мог прозвучать и в последующих вечерах: следуя практике того времени публика имела право попросить его повторения. Но на своем бенефисе 26 апреля 1793 года скрипач, по всей видимости, играл уже концерт № 21 E-dur<sup>27</sup>, о достоинствах которого так высоко отзывался в своем письме Пуньяни, в полной мере оценивший величие и мощь таланта своего любимого ученика [31, 40, 279].

К концу 1793 года признание Виотти было настолько прочным, что даже симфонии Гайдна, регулярно звучавшие в одной программе с сочинениями скрипача, не могли повлиять на его успех. В бенефис венского мастера (2 мая 1794 года) состоялась премьера Симфонии № 100 G-dur (известной как «Военная»), Виотти же представил публике собственный скрипичный концерт<sup>28</sup>, а Дюссек – фортепианный [22, 74]. Восхвалению достижений скрипача в отзывах прессы уделя-

<sup>25</sup> *Morning Chronicle*, 20 February 1793. Cit. ex: [31, 40–41].

<sup>26</sup> *Diary, or Woodfall's Register*, 15 February 1793. Cit. ex: [31, 41].

<sup>27</sup> По утверждению Р. Джазотто, концерт № 21 E-dur был посвящен его парижскому ученику Ж.П. Олдею [8, 133].

<sup>28</sup> Вероятно, речь идет о концерте № 23 G-dur (Lettre C), написанном в 1792–1794 годах и впервые опубликованном в 1804 году в Париже.



лось почти столько же места, сколько и прославлению сочинений венского композитора [31, 64] (иллюстрации 10, 11).



Иллюстрация 9. Т. Харди (1757–1805).  
Портрет Франца Йозефа Гайдна (1792)



Иллюстрация 10. Портрет  
Дж.Б. Виотти (ок. 1800).  
Автор неизвестен

Как и в Париже, блестящая карьера Виотти в Лондоне складывалась на фоне контактов с представителями высшего аристократического общества. Поддержка и интерес влиятельных лиц всегда служили мощным импульсом в проявлении незаурядного таланта музыканта. Особую роль в его судьбе сыграло знакомство с богатой английской семьей Чиннери, вылившееся со временем в искреннюю и крепкую дружбу. Их встреча, вероятно, состоялась на одном из светских приемов в начале 1790-х. Глава семейства, Уильям Чиннери (1766–1827), служил клерком в британском казначействе. Его супруга Маргарет (1764–1840) была превосходной пианисткой. Трое детей Уильяма и Маргарет воспитывались в атмосфере, где музыка была неотъемлемой

частью повседневной жизни<sup>29</sup>. Теплые сердечные чувства и глубокая признательность выражены в словах самого Виотти:

Я познакомился с мистером и миссис Чиннери, с двумя людьми, обладающими в высшей степени достойными уважения качествами. Добрые, сострадательные, верные друзья, в чьих прекрасных сердцах не было недостатка ни в одном качестве. Я их любил, как только познакомился с ними, они ответили мне взаимностью, когда повстречали меня. С этого счастливого момента я посвятил им всю мою жизнь. Ничто в светском обществе или увеселениях не привлекало меня без них. Их дом, где я жил как член семьи, как брат, стал моим собственным, где я хотел бы быть всегда и никогда его не покидать (цит. по: [31, 11])<sup>30</sup>.

А. Пужен называет дружбу Виотти и Чиннери «величайшим единением духа с обеих сторон, взаимным доверием, сообществом вкусов и настроений, которые очень скоро переросли в близкую привязанность» [22, 75]. На протяжении почти тридцати лет в чреде самых тяжелых испытаний для обеих сторон судьба не раз проверила ее на прочность.

---

<sup>29</sup> Двойняшки Джордж и Каролина, родившиеся в 1791 году, и Уолтер, на два года их младше. Специально для Каролины (1791–1812), игравшей на арфе, Виотти сочинил несколько сонат [31, 11]

<sup>30</sup> Австралийский исследователь Денис Йим, обнаруживший и изучивший переписку Виотти с семьей Чиннери, обращает внимание на то, как ласково они именovali друг друга: Чиннери называли Виотти «Amico» («Друг»), он же сам называл Уильяма «Mon cher Chin» или «Chinnerino» («Мой дорогой Чин» или «Чиннерино»), а Маргарет – «Amica» («Подруга»), «La cara Padrona» («Дорогая хозяйка») и «La belle Margaratina» («Прекрасная Маргаратина»). Автор характеризует их отношения как *ménage à trois*. Оба мужчины боготворили Маргарет, но между ними никогда не было разногласий. Когда Виотти был изгнан из Лондона, Уильям всячески содействовал его устройству в Шенфельде, а после вынужденного бегства из Англии главы семьи, обвиненного в растрате очень большой суммы из казначейства, Виотти стал для его детей вторым отцом и моральной поддержкой для Маргарет. Уильям был ему безгранично признателен. Была ли у Виотти любовная связь с Маргарет, до сих пор остается загадкой для историков [31, 11–12].

Путешествие Виотти в Италию, предпринятое летом 1793 года, стало пробным камнем их отношений. Об этой поездке упоминают как биографы музыканта, так и он сам в своих заметках:

Смерть моей матери заставила меня снова уехать. Я отправился 21 июля 1793 года, пересек Германию, Тироль и последовал через Венецию на свою родину. Уладив свои дела и дела моих братьев, тогда еще детей, снова поехал в Швейцарию, Германию и Фландрию, на тот момент принадлежавших императору, и вернулся в конце декабря в Лондон, решив поселиться там и никогда больше не уезжать (цит. по: [8, 131]).

Однако помимо указанной причины была и еще одна – желание помочь близким друзьям, бежавшим из Франции – Элен де Монжеру<sup>31</sup> и ее спутникам. Этот факт Виотти в своем очерке не освещает, что, по всей видимости, связано с напряженной политической обстановкой, сложившейся в то время в Европе<sup>32</sup>. О нем стало известно лишь из его переписки с Чиннери.

Письма Виотти, написанные из путешествия, пропитаны мрачными чувствами: «О, друзья мои, как несчастна участь человека на земле! Со своей стороны, я более чем когда-либо убежден, что счастье – это химера»<sup>33</sup>. Ожидая банковского векселя от Уильяма, он пишет:

Как только я получу его, поскольку больше не могу быть полезен моим бедным друзьям, сразу же отправлюсь в обратный путь в

---

<sup>31</sup> Элен де Нерво де Монжеру (1764–1836) – французская пианистка и композитор. Родилась в аристократической семье и брала уроки у Я.В. Дюссека. Будучи в Париже, Виотти проводил много времени в ее обществе, они вместе импровизировали, испытывали друг к другу уважение и самые искренние дружеские чувства. Из писем Виотти у М. Чиннери ясно, что она была любовницей посла Французской Республики в Неаполитанском королевстве – Ю.Б. Маре, арестованный вслед за Монжеру австрийскими солдатами в местечке Новате-Медзола. С Маре Виотти был знаком по парижскому салону де Монжеру.

<sup>32</sup> Автобиографический очерк Виотти («*Précis de la vie de J.B. Viotti*») был написан в период его изгнания из Лондона в 1798 году. В нем он попытался доказать свою невиновность перед британским правительством.

<sup>33</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к М. Чиннери от 20 сентября 1793 года. Цит. по: [31, 54].

Англию, чтобы вернуться к вам и вашей добросердечной половине и излить в вашем сердце печаль, которой я охвачен. [Буду также] заботиться о своем здоровье, которое так долго страдало от стольких тяжелых потрясений. Я такой худой, такой бледный, что вы меня совсем не узнаете<sup>34</sup>.

Переживания за судьбу близких людей наводят Виотти на горькие размышления:

Когда человек рождается таким как я, мой дорогой друг, с чрезвычайно чувствительным характером, он должен принять свою судьбу и посвятить себя непрекращающимся страданиям, ожидая мира только тогда, когда накроет хороший ком земли, отделяя нас от остального человечества<sup>35</sup>.

Искренняя привязанность и нежные чувства проступают в письмах к Маргарет (иллюстрация 12):

По правде говоря, я очень нуждаюсь в вашем утешении, потому что с тех пор, как покинул вас, не испытывал ничего, кроме боли и горечи <...> Никогда я раньше так остро не чувствовал, насколько невыносима временами бывает жизнь (цит. по: [31, 55–56])<sup>36</sup>.

В ней он ищет душевную поддержку:

Ты заставишь меня снова заняться музыкой, когда я вернусь к тебе, правда, Amica? За пять месяцев, что я полностью отказался от этого, куда бы я ни поехал, все пытались остановить меня в моем путешествии. Они делали все возможное и невозможное, чтобы заставить меня играть, и строили триумфальные арки для достижения своих целей, но я игнорировал их всех, и мой скрипичный футляр оставался постоянно закрытым. Гармония раздражала меня с

---

<sup>34</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к У. Чиннери от 24 сентября 1793 года. Цит. по: [31, 55].

<sup>35</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к У. Чиннери от 17 декабря 1793 года. Цит. по: [31, 60].

<sup>36</sup> Большинство писем 1793 года адресованы Маргарет, так как ее супруг только начал изучать французский язык.

тех пор, как события в моей жизни уничтожили гармонию моего существа<sup>37</sup>.



Иллюстрация 12. Э.-Л. В. Лебрен (1755–1842).  
Портрет Маргарет Чиннери (1803)

Несмотря на подавленное настроение, Виотти не забывает о своих обязанностях музыканта:

С тех пор, как я покинул вас, – пишет он Уильяму, – я не прикасался к своей скрипке. Не ругайте меня. В моей нынешней ситуации высокие ноты не совместимы с моей болью. Я возьму ее в руки, как только рассудок начнет возвращаться ко мне. Вы знаете, что благодаря дару, который дан мне природой, не понадобится много времени, чтобы встать на ноги. Мне хватит и недели на достижение того же уровня мастерства, что был в прошлом году. Поэтому не обвиняйте меня и будьте уверены, что я добьюсь успеха<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к М. Чиннери от 8 декабря 1793 года. Цит. по: [31, 59].

<sup>38</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к У. Чиннери от 8 ноября 1793 года. Цит. по: [31, 57–58].

Как отмечали современники, Виотти обладал уникальным природным свойством необычайно быстро восстанавливать исполнительскую форму.

В Лондоне возвращения Виотти ждали с нетерпением. В 1794 году он был вторым по значимости музыкантом в концертах Саломона. По условиям контракта в первом концерте сезона Виотти должен был представить публике свое новое сочинение. 13 февраля он писал Маргарет:

Посылаю тебе, Amica, еще одного из моих новых детей. Желаю, чтобы вы приняли его с дружеской снисходительностью и никогда не теряли терпения. Вы, конечно, понимаете, что я имею ввиду концерт, ибо о чем еще я могу говорить, когда я всего лишь бедная одинокая душа с таким пылким, безответным сердцем!<sup>39</sup>

Очевидно, что речь идет о концерте № 24 h-moll, который Виотти написал для нее в знак благодарности за доброту и поддержку<sup>40</sup>. Предположительно, этот концерт прозвучал в программе 10 февраля, где также состоялась премьера симфонии Гайдна № 99 Es-dur [20, 63].

Рецензенты отдали дань уважения обоим великим музыкантам: восхищались «гением Гайдна, удивительно неиссякаемым и возвышенным», восхваляли сочинение Виотти, называя его «лучшим произведением, каким должна гордиться музыка»<sup>41</sup>. Повторное исполнение концерта, состоявшееся спустя неделю, вновь произвело сильное впечатление на слушателей:

Виотти играл концерт в миноре, его композиция и исполнение были одинаково виртуозными. По стилю он не был ни совер-

---

<sup>39</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к М. Чиннери от 13 февраля 1794 года. Цит. по: [31, 62].

<sup>40</sup> По существовавшей в то время традиции, скрипичные концерты сначала звучали в фортепианной версии в кругу друзей (пропуская оркестровое вступление). Несомненно, что Виотти посылал Маргарет Чиннери свой концерт с тем, что она собственноручно сделает его фортепианную транскрипцию [31, 62].

<sup>41</sup> *Morning Chronicle*, 11 February 1794. Cit. ex: [31, 63].

шенно древним, ни современным, хотя и обладал красотой обоих. Его сила на четвертой струне поистине велика; но, как и власть в целом, ею можно злоупотребить. Говоря пословицей: «Он слишком много играет на одной струне». Однако он играл с необычайной мягкостью, чувствительностью и эффектом [31, 63–64].

Автор этой заметки подчеркнул наиболее важные достижения Виотти в области скрипичного исполнительства. Во-первых, никто до него – ни Гавинье, ни Джорновики, ни Моцарт, – не писал концерты для скрипки в миноре<sup>42</sup>. В сочинениях Виотти выбор тональности непременно был связан с образно-содержательной стороной. Тональность h-moll концерта № 24 можно воспринимать как выражение меланхолических чувств и печали, пережитых композитором в последние месяцы. Поэтому не случайно слушатели так высоко оценили его тонкое и трогательное исполнение, отметив изысканный тон второй части сочинения. Во-вторых, творчество Виотти в истории скрипичного искусства – это важнейшая связующая нить между XVIII веком и эпохой романтизма. Его уникальный дар улавливать новые веяния в искусстве, мастерски соединять их с достижениями прошлого не раз отмечался исследователями<sup>43</sup>. Свои смелые идеи Виотти всегда воплощал с большим вкусом, выражая в бесконечном богатстве мелодических находок. Рецензенты с трудом могли уловить стиль сочинений скрипача. Они отмечали в них элементы галантного письма, но в то же время их покоряла страстность и благородство высказывания, соединенные с необычайной теплотой лирики, не лишенной светлой печалью.

---

<sup>42</sup> Первый минорный концерт Виотти – № 14 a-moll (1788) написан спустя три года после появления на свет клавирного концерта Моцарта KV 466 d-moll. Из 29 концертов в миноре у Виотти написано 9 концертов: № 16 a-moll, № 17 d-moll, № 18 e-moll, № 19 g-moll, № 22 a-moll, № 24 h-moll, № 25 a-moll, № 28 a-moll, № 29 e-moll.

<sup>43</sup> Не обошло стороной и влияние Гайдна, особо проявившееся в скрипичных концертах как в усилении роли оркестра в диалоге с солистом, так и в характере музыкального языка в целом.

ли, что было свойственно уже романтической эпохе. В-третьих, Виотти выступил как яркий интерпретатор собственных сочинений. Введенный им прием игры на струне *g*, значительно развитый в творчестве Николо Паганини (1782–1840), Татьяна Берфорд называет важным шагом «к эмансипации тембра баска и к утверждению нового образа инструмента» [1, 244]. Не случайно концерты Виотти вызвали живой интерес у гегенуэзского виртуоза, регулярно включавшего их в свой гастрольный репертуар [1, 113–176].

Современники необычайно высоко ценили в игре Виотти выразительную сторону, отмечая, что «[...] он добавляет великий ингредиент – душу, без которой музыка становится либо безвкусицей, либо трюком, либо шумом» [31, 63]. Об исполнениях концерта № 5 *C-dur*<sup>44</sup> рецензент писал:

Виртуозное исполнение Виотти превзошло все предыдущие примеры; его власть над душой кажется безграничной. Великая ошибка музыкантов – это постоянные попытки вызвать изумление. Виотти, правда, не ставя это своей целью, удивляет слушателя; однако он делает что-то еще бесконечно лучшее – пробуждает эмоции, наполняет душу звучанием и ведет страсти в плен (цит. по: [31, 65]).

После бурных оваций в Париже и других европейских городах, Виотти с трудом мирился с эмоциональной сдержанностью английской публики. Его письма из Бата, где он играл на вечерах, организованных итальянским певцом и композитором Венанцио Рауццини (1746–1810), полны душевных переживаний и даже разочарования:

---

<sup>44</sup> Концерт № 5 *C-dur* был сочинен Виотти для первых парижских выступлений. Исполняя его в Лондоне, он искусно ввел во вторую часть популярную мелодию *Ranz des Vaches*, которую услышал в Швейцарии. Ее исполняли на альпийском роге, призывая коров к доению.



Признаюсь вам, дорогая Маргаритина, что я не могу привыкнуть к этой проклятой холодности. По правде говоря, я больше склонен верить, что ваши дорогие соотечественники – невежественные бревна, чем наделять их, как они сами этого хотят, сосредоточенной чуткостью. Мне очень повезло, что я страстно увлечен музыкой и люблю ее ради нее самой и ради себя, иначе я думаю, что очень скоро потеряю к ней вкус<sup>45</sup>.

Потребовалось немало усилий, чтобы оценить достоинства флегматичного характера англичан. Знаменитый концерт № 23 G-dur, который нередко именуют *John Bull*, кажется, в полной мере воплотил достоинства популярного английского персонажа<sup>46</sup>. Вероятно, он уже звучал в программах Саломона в 1793 году, так как спустя год уже появилась фортепианная транскрипция, сделанная другом Виотти, чешским композитором и пианистом Я.Л. Дюссеком (1760–1812) (иллюстрация 13)<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к М. Чиннери от 18 апреля 1794 года. Цит. по: [31, 72–73].

<sup>46</sup> Джон Булл (Bull в переводе – бык) – вымышленный сатирический персонаж, олицетворение англичан и британского империализма. Обычно его изображают как толстого, среднего возраста, деревенского, веселого и деловитого человека. Его неглубокая макушка указывает на принадлежность к среднему классу. На нем надет фрак со светлыми бриджами и цилиндром, часто его сопровождает бульдог. Вашингтон Ирвинг в «Эскизной книге» пишет: «...Обычный, прямой, деловитый парень, в котором гораздо меньше поэзии, чем богатой прозы. В его натуре мало романтики, но в нем много сильного, естественного чувства. Он превосходит всех остальных в юморе больше, чем в остроумии; скорее жизнерадостный, чем просто веселый; меланхоличный, а не угрюмый; легко может быть доведен до внезапной слезы или удивлен широким смехом; но он терпеть не может сентиментальности и не имеет склонности к легкой шутке. Он хороший товарищ, если вы позволите ему проявить юмор и рассказать о себе, и он будет поддерживать друга в споре из-за жизни и кошелька, как бы крепко его ни били» (цит. по: [25]).

<sup>47</sup> Некоторые из скрипичных концертов имеют фортепианную транскрипцию, авторами которых были известные музыканты (Монжеруль, Хельмандель, Дюсек, Изуар, Крамер). Скрипичный концерт № 23 G-dur имеет также переложение для флейты – Концерт № 18 G-dur для флейты с оркестром, выполненное французским флейтистом и композитором Франсуа Девьеном (1759–1803).

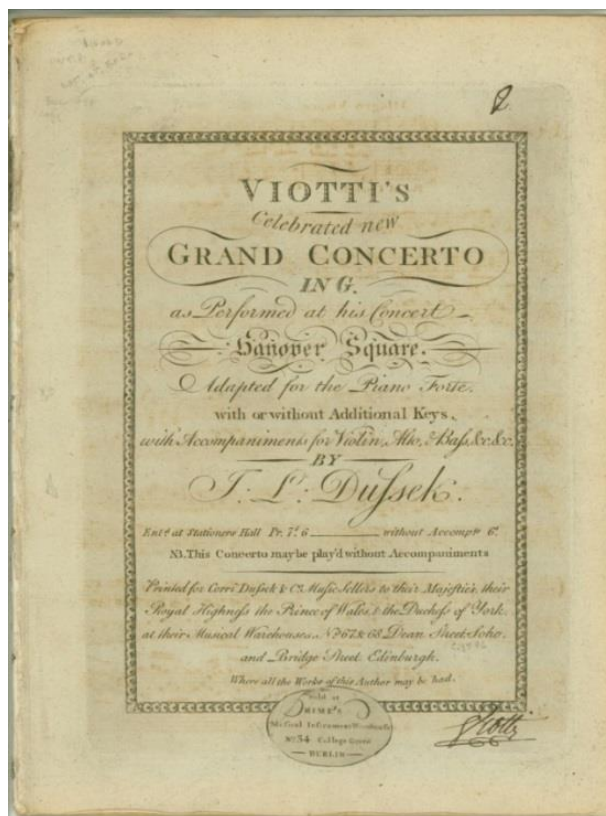


Иллюстрация 13. Титульный лист «Прославленного нового Большого концерта G»

Дж.Б. Виотти в переложении для фортепиано Я.Л. Дюссека.  
В правом нижнем углу подпись Виотти

В 1795 году Виотти берет на себя обязанности управляющего Королевского оперного театра и руководит Оперными концертами, которые проходят в новом большом зале театра (иллюстрация 14). Публика наслаждается выступлением прославленных артистов, среди которых контрабасист Драгонетти, виолончелист Кристофер Шрам (?), вокалисты Бриджида Банти (1757–1806), Анна Моричелли (1759–1800), Карло Роведино (1751–1822). В программах звучат вокальные и инструментальные сочинения Гайдна, Муцио Клементи (1752–1832), Висенте Мартин-и-Солера (1754–1856), Франческо Бьянки. «Такого сообщества, какое здесь представлено, нет ни в одной стране в мире»<sup>48</sup>, – с восторгом пишет Саломон. Возможности зала позволили

<sup>48</sup> *Morning Chronocle*, 3 February 1795. Cit.ex: [31, 82].

увеличить и состав оркестра, в составе которого насчитывалось уже более 60 человек [31, 81].

Появление Виотти в Оперных концертах с собственными сочинениями всякий раз вызывало воодушевление у публики. Слушателям нравились энергия и звучность его игры. Особенно притягивало исполнение медленных частей концертов, наполненных теплой лирикой и искренностью чувств. Рецензент *Morning Chronical* сообщал:

Новый концерт Виотти и по композиции, и по исполнению, а также по вкусу был представлен великолепно: каждая часть доставляла большое удовольствие, особенно *Adagio*, которое по сладости гармонии превзошло все то, что мы слышали до сих пор (цит. по: [31, 83]).

Имя Виотти значилось в пяти из одиннадцати концертов сезона 1795 года. В одной из программ он играл дуэт с Саломоном, в другой – концертную симфонию для двух скрипок со своим учеником Филиппом Либоном (1775–1838), исполнение которой называли «одним из самых очаровательных угощений вечера» [31, 84]. В этом же мероприятии состоялась премьера Симфонии № 103 Es-dur («С тремоло литавр») Гайдна<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Как утверждалось, скрипичное соло во второй части симфонии было написано Гайдном для Виотти. Однако на премьере его исполнял В. Крамер, возглавлявший оркестр [31, 85]. Автограф своей симфонии Гайдн подарил Л. Керубини, которого очень ценил как человека и музыканта [2, 181].



Иллюстрация 14. Т. Роулэндсон (1756–1827), О. Пьюджин (1812–1852).  
Оперный театр в Лондоне, 1809

В это же время Виотти занимается проведением роскошных музыкальных вечеров, проходивших каждую среду сначала в лондонском доме Чиннери на Монтимер-стрит, а позднее в поместье Гиллуэлл-Хаус. Здесь собирались видные члены английских аристократических семейств, иностранные дипломаты, которых привлекал высокий уровень организации мероприятий, а также царившая здесь элегантная обстановка и прекрасные виды парка<sup>50</sup>. «Без сомнения, Виотти был магнитом, который притягивал модный мир к их порогу» [31, 94] – пишет Д. Йим. У Чиннери выступали близкие друзья Виотти – скрипачи Саломон и Яневич, любимые ученики Либон и Роде, извест-

---

<sup>50</sup> Один из самых желанных гостей в Гиллуэлле – Адольф Фредерик, герцог Кембриджский (1774–1850). Он всегда с готовностью принимал приглашения Виотти поиграть с ним на концертах Чиннери. Десять писем герцога к Виотти свидетельствуют об их близких дружеских отношениях. Скрипач-любитель, герцог владел коллекцией из пяти скрипок Страдивари. Виотти посвятил ему Серенаду для двух скрипок ор. 33 и скрипичный концерт № 27 C-dur [31, 142].

ные музыканты из Оперных концертов, в том числе Драгонетти, прославившийся виртуозной игрой на своем инструменте<sup>51</sup>.

Удивительное обаяние и сердечность, сочетавшиеся с прекрасной внешностью – природные качества Виотти, не раз отмеченные современниками, великолепно гармонировали с изысканностью манер и высокой образованностью, приобретенными в юности в доме принца ди Чистерна. Вкупе с незаурядным музыкальным дарованием, эти достоинства вызывали подлинное уважение у представителей высшей аристократии. В Англии он даже имел статус «джентльмена-музыканта», отличавший его от коллег по призванию. Знатные любители входили в число его учеников, порой музицируя с ним. Письма к Чиннери раскрывают невероятно теплые дружеские отношения Виот-

---

<sup>51</sup> О Драгонетти известна забавная история, рассказанная его современником и другом, венецианцем Ф. Каффи: «Встретившись в первый раз в Лондоне со знаменитым скрипачом Виотти, Драгонетти услышал от него, что он сочинил несколько дуэтов для двух скрипок и собирается исполнить их в торжественном публичном собрании, которое намеревался провести, предложил аккомпанировать ему и сыграть партию второй скрипки. В тот день Виотти, полагая, что Драгонетти будет играть на скрипке, ... отправился в гостиницу со свернутыми под мышкой нотами и, разложив их на пюпитре в зале, ждал, когда придет его компаньон. Вскоре он пришел, прихватив с собой огромный контрабас. Виотти, думая, что его разыгрывают, возмущено воскликнул: “Что это за шутка?”, но Драгонетти ответил, улыбаясь: “Это не шутки, это моя скрипка, другой у меня никогда не было. Давайте попробуем и, если вам не понравится, то мы прекратим”. Они сыграли. Виотти был вне себя от радости, которая была настолько сильной, что ему даже захотелось поменяться голосами и послушать, как Драгонетти исполняет партию первой скрипки. В итоге они решили вместе дать совместный концерт. <...> Все были поражены мастерством Драгонетти. Никто не мог объяснить возможность такого доселе невиданного исполнения на контрабасе» (цит. по: [18, 190]). После совместного концерта с Драгонетти в 1804 году в доме португальского посла, описанного графиней де Буань, Виотти в изумлении от виртуозного мастерства контрабасиста воскликнул: «Что же делать? У него дьявол в теле или в контрабасе?» (цит. по: [31, 94]). В дуэте оба музыканта не раз выступали в лондонских музыкальных вечерах, в том числе и в Оперных концертах [18, 199].

ти с Адольфом Фредериком герцогом Кембриджским, питавшим к прославленному скрипачу неподдельное уважение<sup>52</sup>.

Полнейшей неожиданностью для Виотти стал приказ британского правительства, полученный в феврале 1798 года, в срочном порядке покинуть страну: ему было предъявлено обвинение в связях с якобинскими кругами<sup>53</sup>. Причем вместе с ним должен был уехать и недавно прибывший в Англию Роде. Не желая мириться с несправедливостью обвинений, Виотти выразил свое негодование в заявлении, опубликованном 19 марта 1798 года в «*Courrier des spectacles*» [7, 43–44].

На протяжении почти двух лет Виотти вынужден был жить недалеко от Гамбурга, в местечке Шенефельд. Он находил утешение в созерцании природы, уединение и покой располагали к сочинению музыки. К концу 1798 года появляются на свет его «Шесть концертных дуэтов для скрипок» ор. 5, посвященные мистеру и миссис Чиннери, о которых Байо напишет: «С чувством, которое дышит в этих сочинениях, с сердечными интонациями, которыми они воодушевлены, нельзя не согласиться: это самый любезный разговор двух людей возвышенного ума, объединенных самой нежной дружбой» (иллюстрация 15) [22, 128–129]. «Шесть концертных дуэтов для двух виолончелей» ор. 6, посвященных английскому виолончелисту Джону Кросдиллу (1751–1825), написаны «как дань необычайному таланту искреннего друга» [7, 43–44]<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Известно, что у Виотти брала уроки скрипки Альбертина де Сталь, дочь известного светского литератора мадам де Сталь, пребывавшая в Англии в 1813–1814 годах [31, 3].

<sup>53</sup> Ч. Уайт предполагает, что правительство Англии вынуждено было пойти на такие меры, и здесь в значительной степени замешана ревность и политика музыкального мира [26, 26].

<sup>54</sup> Джон Кросдилл учил игре на виолончели Уильяма Чиннери и был другом Виотти со времен его пребывания в Париже.



Иллюстрация 15. Титульный лист «Шести скрипичных дуэтов Op. 5»  
Дж.Б. Виотти, посвященных М. и У. Чиннери

Услышав однажды игру приехавшего в Гамбург юного чешского скрипача Фридриха Вильгельма Пиксиса (1785–1842), Виотти взялся отшлифовать его мастерство. С того момента имя будущего профессора Пражской консерватории (1808), а также основателя пражской скрипичной школы навсегда будет связано с именем Виотти.

По возвращении в 1801 году в Англию Виотти принимает приглашение Чиннери поселиться в Гиллуэлле. Он регулярно занимается с детьми Маргарет и Уильяма, обучая их музыке, а также итальянскому и французскому языкам. Для домашних концертов Виотти создает целый ряд изумительных по красоте ансамблево-инструментальных сочинений. В этот же период появляются его последние скрипичные концерты (№ 28 и № 29).

Надеясь поправить свое финансовое положение, Виотти пытается организовать винный бизнес. Известный французский певец Пьер Гара (1764–1823), посетивший его в Лондоне, был немало удив-

лен, застав музыканта в роли торговца среди нагромождения бутылок, бочонков и кувшинов. Еще больше он изумился, когда тем же вечером на званом обеде среди ведущих британских политиков и литераторов он услышал его выступление. «Гордый купец по-прежнему был великим художником», – заявил Гара [31, 96]. Торговая затея в 1818 году привела скрипача к огромным долгам перед семьей Чиннери, с которыми ему не удалось расплатиться до конца дней.

Благодаря Амьенскому мирному договору и прекращению войны между Францией и Англией Виотти получает возможность выехать в Париж. В 1802 году он посещает свой любимый город вместе с семьей Чиннери, поселившись в апартаментах *Hôtel de Empire*, где Маргарет продолжает организовывать музыкальные вечера. У них регулярно бывают близкие друзья – прославленный Луиджи Керубини<sup>55</sup>, пребывающий на вершине успеха Роде, процветающий Крейцер и подающий большие надежды Байо<sup>56</sup>. В частных вечерах Виотти с коллегами играет как квинтеты Л. Боккерини, так и собственные инструментальные сочинения: «Его квартеты полны пения и прекрасных идей. Он создал менуэты, полные очарования, чувства и изящества, в его игре все та же элегантность и все тот же огонь...» [7, 47–48]. Игра Виотти по-прежнему служит эталоном для парижских скрипачей. Байо пишет: «Наконец-то я услышал его как следует. Я слушал всеми фибрами души, ушами, я бы даже сказал, глазами на пределе...»

---

<sup>55</sup> В издательстве Керубини, организованном в содружестве с Роде, Изуаром, Мегюлем, Буальдьё и Крейцером, вышли в свет концерты №№ 21–26 Виотти и струнные трио op. 17–19. По заключенному 25 сентября контракту издательство имело исключительные права на все последующие сочинения Виотти, выплатив автору щедрый гонорар [31, 108].

<sup>56</sup> В 1802 году Байо только посещал музыкальные вечера, где выступал Виотти, но еще не играл с ним. Это случилось позднее, когда он пришел на замену своему другу Роде, у которого сильно болела рука. Как свидетельствует сам Байо в письме к Монбейяру, у Роде была рожа. Из письма П. Байо к Ф. Монбейяру от 9 ноября 1814 года. См.: [7, 47–48].



[31, 112]. Виотти стал для Байо не только главным наставником, которого он боготворил, но и близким другом. В Париже Виотти возобновляет старые знакомства и заводит новые. В кругу его приятелей – будущий приспешник Наполеона Ю.Б. Маре, большой покровитель искусств граф Ф. де Водрёй, поэт и драматург Ш. Брифо, писательница С.-Ф. де Жанлис.

Переломным в судьбе скрипача стал 1812 год. В марте Уильям Чиннери был уволен с поста главного клерка казначейства: ему предъявлено обвинение в крупной растрате денег – более 80 000 фунтов стерлингов, и он вынужден бежать из страны. Все заботы об устройстве семейных дел практически полностью легли на плечи Виотти, проявившего в трудный момент все благородство своей натуры<sup>57</sup>. Его искренняя признательность к покровителю прослеживается в письмах этого времени, в которых он отзывается об Уильяме как об «одном из лучших людей на земле», «добром и любящем муже» [31, 181]. Взяв на себя роль защитника и утешителя, Виотти насколько возможно пытается помочь Маргарет: в день отъезда мужа от тифа скончалась ее любимая дочь Каролина, прекрасная арфистка, которой было чуть больше двадцати лет. Он выступает посредником между семьей Чиннери и герцогом Камберлендским в устройстве карьеры Джорджа, брата-близнеца Каролины, фактически став для него вторым отцом [31, 163] (иллюстрация 16).

---

<sup>57</sup> Помогая ему основать собственный бизнес на новом месте, Виотти и Джордж Чиннери внесли 100 000 ливров в качестве начального капитала в его фирму Carry & Co. Эта сумма упоминается в письмах Виотти к Уильяму, но она не числится в списке его убытков. Таким образом, Виотти впоследствии благополучно «забыл» его долг [31, 161, 257].



Иллюстрация 16. Джордж Чиннери (1774–1852).  
Автопортрет (1804)

Возвращение Виотти к исполнительской деятельности после пятнадцатилетнего перерыва связано с основанием в 1813 году Лондонского филармонического общества, целью которого было привлечение внимания слушателей к инструментальной музыке. Однако он больше не выступает с сольной программой, появляясь лишь в камерно-инструментальных вечерах, где играет с учениками собственные сочинения [26, 27–28]. В 1814 году Виотти становится директором общества и полностью посвящает себя административной работе<sup>58</sup>.

Многочисленные знакомства в среде лондонских музыкантов не могли заменить общение с французскими коллегами. Поездка в Париж в 1814 году во время Реставрации монархии для него была глот-

---

<sup>58</sup> Находясь на посту директора Филармонического общества, Виотти лелеял идею создания Королевской академии музыки, о чем сообщал в письме У. Чиннери: «Мы будем воздавать должное профессии, которая до сих пор была в трясине, прославляя ее». Письмо Дж.Б. Виотти к У. Чиннери, написанное в феврале 1814 года. Цит. по: [31, 191].

ком свежего воздуха. Он останавливается в доме Керубини, где охотно музицирует с приятелями. Его сердце наполнено особой радостью общения с Байо, завоевавшего к тому времени славу интерпретатора камерной музыки.

Незабываемый сюрприз преподнесла Виотти администрация Парижской консерватории, устроив импровизированный концерт:

Виотти появился на этом собрании как отец среди своих детей. Ученики знали его только по сочинениям, которые с момента основания консерватории исполнялись скрипачами – соискателями консерваторской премии. Визит музыканта, служившего образцом для подражания, был встречен взрывом шумных аплодисментов [22, 86].

Спустя несколько дней Маргарет напишет своей подруге Сесиль Керубини: «Это был великолепный день для нашего друга, и я не думаю, что он когда-либо так остро ощущал сладостные чувства любви, привязанности и благодарности» (цит. по: [31, 177]).

Глубоко прочувствовать преданность парижских друзей Виотти довелось, посетив Париж в 1818 году. При поддержке профессоров консерватории Байо организовал в его честь праздник, где была исполнена кантата, написанная специально для этого случая Франсуа Абенеком (1781–1849). Вот как он описывает это событие Ф. Монбейару:

Мы сразу пошли к Виотти после королевской мессы. Его не предупредили. Собрали оркестр и всех своих учеников. Наше исполнение вызвало у него столько эмоций, что он не мог ни ходить, ни говорить, а когда вышел, слезы душили его. Ритурнели состояли из дюжины мотивов, взятых из его концертов, квартетов и так далее, и вы можете себе представить, насколько близко я разделял эмоции того, кто их слушал, когда сам играл. Когда он оправился от первого шока, кантату исполнили второй раз, и тогда наш дорогой Виотти, увидев себя в окружении своих детей и друзей, согла-

сился взять свою скрипку и сыграть для нас великолепный концерт *e-moll* по рукописи [№ 29, посвященный Дж. Чиннери – П.П.]. Как он мог не играть его с божественной страстью? Его душа вибрировала в унисон с нашей. <...> Наконец, мы представили дорогому Виотти слова кантаты, написанные настоящим поэтом [А.П. де Монферье], и те, что были написаны вашим покорным слугой, которые я поместил под его портретом. Вот они. Я вам посылаю их и полагаю, что они недостаточно хороши для него, но достойны снисхождения ради чувства, которым они продиктованы: «Его звуки господствуют над всеми сердцами, / Он превзошел своего учителя и не имел соперников. / Под его блестящим смычком вздыхает Бог. / И его счастливый гений венчает его труды. / От серьезного к мягкому, от приятного к строгому, / Не желая быть великим, он умеет все выразить. / В его трогательных гармониях живет душа. / И его сладчайший триумф – быть любимым» (цит. по: [31, 212–213] (иллюстрации 17, 18)).



Иллюстрация 17. П.Фр. Дюкарм (к. XVIII – н. XIX века)  
Портрет Дж.Б. Виотти (ок. 1820)



Иллюстрация 18. Пьер Байо (ок. 1810). Офорт Ж.Б. Сингри (1782–1824)  
по эскизу медальона Л.-А. Романьези (1776–1852)

Много споров и противоречий в парижском обществе вызвало назначение Виотти в декабре 1819 года на должность директора *Grand Opéra*<sup>59</sup>. Как видно из документов, Виотти стремился к этому и использовал давние знакомства. Он написал генеральному директору министерства королевского двора графу де Праделю письмо, где предложил свою кандидатуру на место собиравшегося уйти по состоянию здоровья в отставку Л.-Л. де Персуи. Прадель ответил согласием. По постановлению министерства Виотти был назначен «директором сцены и персонала артистов Королевской Академии» с окладом 12 000 франков, к которым прибавлялась сумма в 3 000 франков на проживание в Тюильри с 30 октября 1819 года [14, 113–114].

---

<sup>59</sup> На это место также претендовал Керубини, к тому времени уже признанный композитор во Франции и за ее пределами. В своем письме он упрекал Виотти за использование знакомств при дворе. Вследствие этого у них даже произошла размолвка. А. Пужен приводит письмо, где Виотти уверяет Керубини, что назначение на пост директора было для него самого неожиданностью [22, 92].

Со свойственной ему энергией и воодушевлением Виотти принялся за новое дело. Управляя сложным театральным механизмом, он проявил себя как опытный дипломат, порой прибегал к решительным действиям, которые далеко не всем были по вкусу. Под его руководством находилось две театральные труппы – Итальянская комическая опера, располагавшаяся на улице Фавар, и Французская опера на улице Ришелье. Тяжелым испытанием для администрации театра стало убийство 13 февраля 1820 года перед началом спектакля герцога Беррийского, племянника короля<sup>60</sup>. Положение Виотти осложнялось тем, что в это время он находился в Лондоне, где пытался урегулировать свои нерешенные финансовые вопросы, связанные с винным бизнесом.

Несмотря на последовавшие трудности – временный переезд *Grand Opéra* в меньший по размерам зал на улице Фавар, а затем в зал Лувуа, два сезона под руководством Виотти продолжались оперные постановки. В мае 1821 года, в дни крещения сына герцога Беррийского, Людовик XVIII наградил Виотти орденом Почетного легиона<sup>61</sup>. Это событие отметило «Общество детей Аполлона» исполнением кантаты Ф. Абенека (1781–1849) в зале Парижской консерватории [31, 243].

Постоянное нервное напряжение, вызванное непрекращающимися театральными интригами, капризами певиц, финансовыми трудностями, не могло не сказаться на здоровье шестидесятипятилетнего музыканта. И так подавленное настроение омрачалось приступа-

---

<sup>60</sup> Шарль-Фердинанд, герцог Беррийский (1778–1820) – второй сын графа д'Артуа и племянник Людовика XVIII, был официальным наследником французского престола. Таким образом, старшая линия Бурбонов была обречена на вымирание. В тот момент еще не знали, что супруга герцога, Мария-Каролина Неаполитанская вскоре родит сына – будущего графа Генриха Шарля д'Артуа, герцога Бордо (1820–1883).

<sup>61</sup> На портрете Дж.Б. Виотти работы Дж. Троссарелли (рисунок 1) есть надпись: «Рыцарь Почетного легиона» [22, 151].

ми меланхолии. Он признавался Уильяму Чиннери: «Как я одинок! Могу с уверенностью сказать, что моя жизнь – это постоянное обновление непрекращающихся неприятностей»<sup>62</sup>. Разлука с Маргарет, которая на зиму уезжала в Лондон, покидая их уютный загородный дом в Шатийоне, подрывала последние силы Виотти. Письма к ней наполнены тоской и нежностью:

Увы, в течение четырех месяцев самого темного года я должен позволить тебе остаться одной! <...> Я обещаю тебе, что это будет в последний раз. Мы будем жить и умирать вместе, вряд ли оставшись в стороне друг от друга. Каждый день я все больше уверен в этом. <...> Возможно, самое большее, я совершу несколько поездок в Италию... кто знает, не сможем ли мы их сделать вместе!!! <...> О, Боже, позволь этому быть в последний раз, когда я должен прощаться с тобой с такого расстояния. Ваш нежный Amico (цит. по: [31, 253]).

В конце 1821 года Виотти решает сложить с себя обязанности директора театра и подает в отставку. Маргарет пишет ему:

Я радуюсь при мысли, что ты снова занимаешься музыкой, хвала небесам! Это принесет огромную пользу твоему здоровью, твоему душевному спокойствию, твоему призванию и, наконец, доставит величайшее благо всему миру! Счастлив тот гениальный человек, который обладает столькими богатствами, оставаясь самим собой! (цит. по: [31, 246]).

Виотти вернулся во Францию летом 1822 года. Обещанная французским правительством пенсия в размере 6 000 франков так и не была выделена. Вместо этого ему была предложена должность директора Итальянского театра с окладом в два раза меньше этой суммы [31, 261]. Никак не удавалось вернуть долг Маргарет Чиннери, взятый

---

<sup>62</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к У. Чиннери. Письмо от 25 ноября 1820 года. Цит. по: [31, 231].

на организацию винного бизнеса. Пытаясь поправить финансовое положение, Виотти даже занялся торговлей облигациями на французской бирже, проводя рискованные операции, которые изматывали его и физически, и морально [31, 254]. В конце этого года он написал:

Я не только умираю без состояния, но вдобавок умираю с долгом, который разрывает мое сердце. <...> Этот проклятый долг – погибель моей жизни, и я не успокоюсь в могиле, если мне не посчастливится выплатить его<sup>63</sup>.

Летом 1823 года, устав от бесконечных забот, тяготивших его сердце, нуждающийся в утешении, Виотти обращается к Байо с просьбой приехать к нему в Шатийон:

Мой дорогой добрый Байо! Я чувствую огромную потребность сыграть с Вами дуэт и еще большую потребность обнять Вас. Можете ли вы пожертвовать одно из своих воскресений и приехать к нам отобедать в ближайшее из них? Это было бы чудесно, и добрая мадам Чиннери, которая, слава Богу, чувствует себя лучше, была бы счастлива, наконец, снова увидеть Вас и снова услышать Ваш прекрасный инструмент [вероятно, Страдивари 1737 года, принадлежащий Байо – Д. Йим.]. Я Вас прошу, ответьте мне письмом как можно скорее. Отправьте его в *Hotel des Iles Britanniques N° 5 rue de la Paix*, где я его в четверг утром заберу. Напомните обо мне Вашей дорогой семье и верьте мне всегда. Ваш любящий Amico<sup>64</sup>.

Осенью Виотти позировал художнику Певрие (?) для портрета, который после его смерти был отлит в серию прекрасных бронзовых медальонов (иллюстрация 19). В ноябре 1823 года вместе с Маргарет он вернулся в Лондон.

---

<sup>63</sup> Завещание Виотти, 13 декабря 1822 года. Цит. по: [31, 231].

<sup>64</sup> Письмо Дж.Б. Виотти к П. Байо от 29 июля 1823 года. Цит. по: [23, 442].





Иллюстрация 19. Бронзовая медаль, изображающая Дж.Б. Виотти и его произведения. Художник Певрие (1924).

Аверс: Профиль Виотти над маленькой скрипкой и надпись вокруг: J.B. VIOTTI NE A FONTANETTO EN 1758 MORT EN 1824.

Реверс: В центре NEC PLUS ULTRA и расположенные в виде звездообразования названия жанров сочинений Виотти: QUATUORS / NOCTURNES / METHODE / SONATES / TRIOS / DUOS / SYMPHONIES CES / CONCERTOS

8 марта 1824 года в *Morning Chronical* появилось краткое извещение:

С глубоким прискорбием сообщаем о кончине господина Виотти, знаменитого скрипача. Он умер в Лондоне 3 числа после непродолжительной болезни, на 69-м году жизни. Мистер Виотти был уроженцем Пьемонта (Цит. по: [31, 261]).

Посетив его могилу на кладбище Сент-Мэрилебон, Байо писал:

Мы чутко прислушивались к голосу своего сердца и с благоговением клали цветы на могилу ВИОТТИ, руководителя школы, которого небеса одарили своей милостью, чей талант всегда следовал благородным импульсам его души, сочетал в себе изящество и величие, мягкость и силу, единство и разнообразие, естественность и элегантность. Не задумываясь, он проявлял доброту своего сердца во всем, что его касалось. Превосходный человек и замечательный художник, которого мы неизменно почитаем и по которому скорбим как по родному отцу! [5, 13].



*Иллюстрация 20.* Скрипка Дж. Б. Виотти работы А. Страдивари (1709)  
Названа Viotti в честь своего владельца.  
Принадлежит Королевской музыкальной академии в Лондоне

Сегодня исследователи жизни и творчества Виотти задаются вопросами: что помешало Виотти, блистательному итальянскому скрипачу-концертанту и композитору, заслужившему признание во всей Европе, провести остаток дней в спокойствии и благоденствии? Как бы могла сложиться его судьба, если бы он не встретил Чиннери?

Одной из причин печального завершения карьеры музыканта Чарльз Уайт называет «его собственное неправильное суждение и оставление той сферы деятельности, к которой был предрасположен его великолепный талант», оправдывая тем, что он родился «слишком поздно, чтобы занять подчиненное положение придворного музыканта, и слишком рано, чтобы пользоваться престижем и благополучием следующего поколения скрипачей-виртуозов» [27, 332].

Учитывая характер Виотти, более конкретное объяснение предлагает Денис Йим:

Точно так же, как его гордость и пылкость не позволили ему стать раболепным придворным музыкантом, его нетерпимость к необразованной публике помешала бы продолжить карьеру скрипача-виртуоза, даже если бы такие возможности были доступны в его время [31, 270].

Каждый раз, выступая в какой-либо роли, будь то виноторговца или директора театра, он испытывал невероятный прилив жизненных сил, за которым, как правило, следовали разочарование, душевное опустошение и финансовый провал.

Письма к Чиннери раскрывают его глубокую порядочность и исключительную преданность в дружбе. Искренние переживания и ответственность за благополучие дорогой для него семьи проскальзывают на протяжении всей переписки. Пророческим стало признание, высказанное в письме к Маргарет в самом начале их дружбы: «Все меняется в жизни, все проходит, но ничто не заменит моей привязанности к вам и всей вашей семье, и она пройдет только вместе с моей жизнью» [31, 11]. Это убеждение и стало определяющим в судьбе Виотти: «Верность была его сильнейшей чертой характера и, в конце концов, она восторжествовала даже над музыкой» [31, 270].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Берфорд Т.В. Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2010.
2. Дис К. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом / перевод, предисл. и примеч. С.В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2015.

3. *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. М.: Музгиз, 1953. Т. 2.
4. *Раабен Л.Н.* Жизнь замечательных скрипачей. М.-Л.: Музыка, 1967.
5. *Baillot P.* Notice sur J.B. Viotti. Paris: Imprimerie de Hocquet, 1825.
6. *Baird O.* Pugnani and Viotti's European tour: new materials from the memoirs of Ludwig-Wilhelm Tepper de Ferguson [Electronic resource] // The Musical Times. 2014. № 1926, URL: <https://www.jstor.org/stable/24615707>.
7. *Dellaborra M.-T.* Giovanni Battista Viotti. Palemo: L'Epos, 2006.
8. *Giazotto R.* Giovan Battista Viotti. Milano: Curci, 1956. P. 131.
9. *Fayolle Fr.* Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti, par fr. Fayolle. Paris: Imprimerie littéraire et musicale, 1810.
10. *Fetis F.-J.* Viotti, Giovanni Battista // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Bruxelles, 1844.
11. *Fétis F.-J.* Notice biographique sur Nicolo Paganini. Paris, 1851.
12. *Genlis S. F.* Memoirs of the Countess de Genlis: Illustrative of the History of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Wilder & Campbell, 1825. Vol. 1.
13. *Landon R.* Haydn: Chronicle and Works: Haydn in England 1791-1795: Haydn in England, 1791–1795. Indiana University Press, 1976.
14. *Laurencie L. de la.* Les Débuts de Viotti comme directeur de l'Opéra en 1819. Revue de Musicologie. 1924. No. 11. P. 110–122. Société Française de Musicologie. URL: <https://www.jstor.org/stable/925916>
15. Les spectacles de Paris, ou calendrier historique & chronologique des théâtres. Paris: Duchesne, 1792. Vol. 41.

16. *Lister W.* Amico: the life of Giovanni Battista Viotti. Oxford: Oxford University Press, 2009.
17. *Lister W.* New Light on the Early Career of G. B. Viotti. *Music & Letters*. 2002. № 3. Pp. 419–425. Oxford University Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/3525989>.
18. *Lister W.* “Suonatore del Principe”: new light on Viotti’s Turin years. // *Early Music*. 2003. № 2. URL: <https://academic.oup.com/em/article-abstract/XXXI/2/232/560156?redirectedFrom=fulltext>.
19. *Marshall J.* Mara [née Schmeling], Gertrud Elisabeth. *Grove Music Online* [Electronic resource]. Oxford, 2001. URL: [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017698?\\_start=1&pos=4&q=Mara&search=quick](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017698?_start=1&pos=4&q=Mara&search=quick).
20. *Milligan T.B.* The Concerto and London’s Musical Culture in the Late Eighteenth Century. UMI Research Press, 1983.
21. *Palmer F.M.* Domenico Dragonetti in England (1794–1846): The Career of a Double Bass Virtuoso. Clarendon Press, 1997.
22. *Pougin A.* Viotti et L’Ecole moderne de Violon. Paris: Mayence; Les Fils de B. Schott, 1888.
23. *Schwarz B.* Beethoven and the French violin school [Electronic resource] // *The Musical Quarterly*. 1958. №. 4. P. 431–447. URL: <https://www.jstor.org/stable/740706?seq=1>.
24. *Schwarz B.* Pugnani, Gaetano [Electronic resource] // *Grove Music Online*. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=pugnani&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>.
25. *Taylor M.* Bull, John. URL: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-68195;jsessionid=0AA89EC75EDE9472A71C4BF036ED9094>.

26. *White Ch.* Giovanni Battista Viotti and his violin concertos : diss. PhD. Princeton University, 1957.

27. *White Ch.* From Vivaldi to Viotti : a history of the early classical violin concerto. New York: Routledge, 1992.

28. *White Ch.* Toward a more accurate Chronology of Viotti's Violin Concertos. URL: <https://www.jstor.org/stable/23506743>.

29. *White Ch.* Viotti, Giovanni Battista. [Electronic source] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029483>.

30. *Yim D.* Book Launch «Viotti and the Chinnerys: a Relationship Charted through Letters» [Electronic source]. URL: <https://www.google.com/search?q=Book+Launch+Denise+Yim:+Viotti+and+the+Chinnerys:+a+Relationship+Charted+through+Letters&sxsrf=ALeKk03K40LjBHS4rTXyAwjgOFGFWOy1ZA:1589573782628&sa=X&ved=0ahUKEwjWkaHl17bpAhUwoaYKHVJZA6oQ6wYIMg&biw=1920&bih=920&dpr=1>.

31. *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.

32. *Unverricht H.* Salomon, Johann Peter. Grove Music Online [Electronic resource]. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024401>.

## REFERENCES

1. *Berford T.V.* Nikolo Paganini: Stilevye istoki tvorchestva [Nicolo Paganini: The style sources of creativity]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova [Publishing House named N.I. Novikov], 2010.

2. *Dis K.* Istoriya zhizni Iozefa Gaidna, zapisannaya s ego slov Al'bertom Kristofom Disom [The history of life of Joseph Haydn recorded from his words by Albert Christoph Dies] / perevod, predisl. i primech. S.V. Grokhotova [trans, pref. and notes by S.V. Grokhotov]. Moscow: Klassika-XXI [Classic-XXI], 2015.
3. *Livanova T.N.* Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoi, teatrom i bytom. Issledovaniya i materialy [Russian music culture of the XVIII century in her connections with literature, theater and everyday life. Research and materials]. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1953. T. 2 [Vol.2].
4. *Raaben L.N.* Zhizn' zamechatel'nykh skripachei [The life of great violinists]. Moscow-Leningrad: Muzyka [Music], 1967.
5. *Baillot, P.* Notice sur J.B. Viotti. Paris: Imprimerie de Hocquet, 1825.
6. *Baird O.* Pugnani and Viotti's European tour: new materials from the memoirs of Ludwig-Wilhelm Tepper de Ferguson [Electronic resource] // The Musical Times. 2014. № 1926. URL: <https://www.jstor.org/stable/24615707>.
7. *Dellaborra M.-T.* Giovanni Battista Viotti. Palermo: L'Epos, 2006.
8. *Giazotto R.* Giovan Battista Viotti. Milano: Curci, 1956. P. 131.
9. *Fayolle Fr.* Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti, par fr. Fayolle. Paris: Imprimerie littéraire et musicale, 1810.
10. *Fetis F.-J.* Viotti, Giovanni Battista // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Bruxelles, 1844.
11. *Fétis F.-J.* Notice biographique sur Nicolo Paganini. Paris, 1851.
12. *Genlis S. F.* Memoirs of the Countess de Genlis: Illustrative of the History of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Wilder & Campbell, 1825. Vol. 1.

13. *Landon R.* Haydn: Chronicle and Works: Haydn in England 1791-1795: Haydn in England, 1791–1795. Indiana University Press, 1976.
14. *Laurencie L. de la.* Les Débuts de Viotti comme directeur de l'Opéra en 1819. Revue de Musicologie. 1924. №. 11. P. 110–122. Société Française de Musicologie. URL: <https://www.jstor.org/stable/925916>
15. Les spectacles de Paris, ou calendrier historique & chronologique des théâtres. Paris: Duchesne, 1792. Vol. 41.
16. *Lister W.* Amico: the life of Giovanni Battista Viotti. Oxford: Oxford University Press, 2009.
17. *Lister W.* New Light on the Early Career of G. B. Viotti. Music & Letters. 2002. № 3. Pp. 419–425. Oxford University Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/3525989>.
18. *Lister W.* “Suonatore del Principe”: new light on Viotti’s Turin years. // Early Music. 2003. № 2. URL: <https://academic.oup.com/em/article-abstract/XXXI/2/232/560156?redirectedFrom=fulltext>.
19. *Marshall J.* Mara [née Schmeling], Gertrud Elisabeth. Grove Music Online [Electronic resource]. Oxford, 2001. URL: [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017698?\\_start=1&pos=4&q=Mara&search=quick](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017698?_start=1&pos=4&q=Mara&search=quick).
20. *Milligan T.B.* The Concerto and London’s Musical Culture in the Late Eighteenth Century. UMI Research Press, 1983.
21. *Palmer F.M.* Domenico Dragonetti in England (1794-1846): The Career of a Double Bass Virtuoso. Clarendon Press, 1997.
22. *Pougin A.* Viotti et L’Ecole moderne de Violon. Paris: Mayence; Les Fils de B. Schott, 1888.



23. *Schwarz B.* Beethoven and the French violin school [Electronic resource] // The Musical Quarterly. 1958. No. 4. P. 431–447. URL: <https://www.jstor.org/stable/740706?seq=1>.

24. *Schwarz B.* Pugnani, Gaetano [Electronic resource] // Grove Music Online. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=pugnani&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>.

25. *Taylor M.* Bull, John. URL: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-68195;jsessionid=0AA89EC75EDE9472A71C4BF036ED9094>.

26. *White Ch.* Giovanni Battista Viotti and his violin concertos: diss. PhD. Princeton University, 1957.

27. *White Ch.* From Vivaldi to Viotti : a history of the early classical violin concerto. New York: Routledge, 1992.

28. *White Ch.* Toward a more accurate Chronology of Viotti's Violin Concertos. URL: <https://www.jstor.org/stable/23506743>.

29. *White Ch.* Viotti, Giovanni Battista. [Electronic source] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029483>.

30. *Yim D.* Book Launch «Viotti and the Chinnerys: a Relationship Charted through Letters». [Electronic source]. URL: <https://www.google.com/search?q=Book+Launch+Denise+Yim:+Viotti+and+the+Chinnerys:+a+Relationship+Charted+through+Letters&sxsrf=ALeKko3K4oLjBHS4rTXyAwjgOFGFWOy1ZA:1589573782628&sa=X&ved=oahUKEwjWkaHl17bpAhUwoaYKHVJZA6oQ6wYIMg&biw=1920&bih=920&dpr=1>.

31. *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.

32. *Unverricht H. Salomon, Johann Peter*. Grove Music Online [Electronic resource]. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024401>.





*Анна Валентиновна Булычева*

## **О РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ ТЕКСТА ФИНАЛА ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ БЕТХОВЕНА**

**В** наши дни редко можно услышать исполнение оперы или оратории в переводе. «Золотым веком» эквиритмического перевода был век девятнадцатый. На протяжении следующего столетия постепенно набирала силу тенденция петь вокальную музыку на языке оригинала, которая в нашей стране доминирует с 1990-х годов. Однако, чем реже встречаются эквиритмические переводы в исполнительской практике, тем чаще они привлекают внимание исследователей. За последние пять лет появился целый ряд работ, посвященных этой теме. Среди них статьи А.О. Дёмина и В.А. Доманского о переводческой деятельности Сумарокова и Тургенева [4; 5], Т.В. Голлербах о переводах вокальных сочинений Баха [3]. А.А. Сафонова при изучении московских версий опер Гретри также не оставила в стороне проблему русских переводов либретто [9, 59–60]. Сочинения Бетховена в этом аспекте упоминаются редко. Среди недавних работ можно назвать лишь статью Л.В. Кириллиной, в которой одной из тем исследования становятся русские переводы либретто оперы «Фиделио» [7, 134–136]. В зарубежной литературе подобные вопросы рассматриваются в публикациях, посвященных более широкой проблеме восприятия классической музыки. Приметой времени стало появление работ, раскрываю-

щих особенности звучания музыки Бетховена в странах Азии – в Китае и Японии, в том числе в переводах [11; 12].

Финал Девятой симфонии Бетховена относится к сочинениям, слова которых переводились неоднократно. Появилось не менее пяти различных эквиритмических переводов, помещенных в нотных изданиях 1881–1986 годов – в партитурах, клавирах и хоровых партиях.

Симфония впервые прозвучала в России в 1836 году, в концерте Филармонического общества в Петербурге, на немецком языке [10, 334–335]. Наиболее ранний русский перевод, который удалось обнаружить, был выполнен к столетию со дня рождения Бетховена и принадлежит перу Виктора Александровича Крылова (1838–1906). Он предназначался для концерта Бесплатной музыкальной школы 2 марта 1870 года, в котором Девятая симфония прозвучала под управлением Милия Алексеевича Балакирева. Это был один из первых бетховенских концертов Школы. До 1869 года Балакирев не включал симфонии Бетховена в программы БМШ, в то же время исполняя их в концертах Русского музыкального общества.

На историю появления перевода Крылова проливает свет одно из его писем Балакиреву. Оно находится в числе пятнадцати сохранившихся посланий литератора к главе БМШ<sup>1</sup>. Крылов неизменно обращается к Балакиреву как к близкому другу (впрочем, возможно, таков был его стиль общения с подавляющим большинством знакомых). Переписка датируется 1859–1870 годами и касается самых разных сторон сотрудничества: переводов песен Шопена для издания Ф.Т. Стелловского<sup>2</sup>, работы над оперой «Жар-птица» (1864), написа-

---

<sup>1</sup> Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1035. Л. 37–38 об. Благодарю научного сотрудника Отдела рукописей Елену Андреевну Михайлову за помощь в поисках.

<sup>2</sup> Цензурное разрешение на печать этого перевода было получено 8 октября 1860 года.

ния музыкальных номеров для постановки пушкинского «Бориса Годунова» на сцене Александринского театра (1870), организации концертов в Петергофском вокзале. На интересующем нас письме неизвестной рукой карандашом поставлена дата: 1870. Вот текст письма с приложенным к нему переводом, который Крылов разделил на две части, озаглавив их «Речитатив» и «Гимн».

Милый друг,

Час ночи – весь день просидел я над этой проклятой девятой, и как гора с плеч, завтра высылаю.

Измучился страшно, Гербелевской книгой пользоваться не мог, там четыре перевода, но все (кроме разве Бенедиктовского, написанного иным ритмом) так бездарны и дубовы, что мой перевод, даже исковерканный бетховенской музыкой, будет лучше их всех. Может быть, Вам придется кое-что в подтекстовке изменить, но только в том случае, если захочется разбить (на несколько тактов тянущиеся) слоги. Материалу довольно – и это Вам будет легко, впрочем, кажется, все хорошо подходит.

Ваш

Виктор Крылов

#### Речитатив

Друзья, остановитесь,

Прочь эти звуки,

Лучше пусть веселое пение

Здесь раздается.

Пуускай в нем светлая радость царит.

#### Гимн

Радость, дочь небес святая,

Благодатный луч богов!

С упоением и блаженством

Мы вступаем в твой чертог.

Злоба губит наше счастье,

Ты согласишься нам даришь.

Люди вечно будут братья,

Где над ними ты паришь.

Кто познал любви восторги,  
Прелесть дружбы на земли,  
Счастлив кто своей подругой –  
Нашу радость раздели.  
Наш и тот, кто хоть однажды  
Хоть кого-нибудь любил.  
Плачь лишь враг святой приязни,  
Отойди, ты нам не мил.

На груди природы с жаждой  
Все, что дышит, радость пьет...  
Добрый, злой ли, каждый, каждый  
По стопам ее идет.  
Радость нам вино дарует,  
Друга верного в беде,  
Жизнь дурную в страсти губит,  
Доброй сил дает в труде.

Бог направляет  
Все светила в небесах,  
И радостно бегут они;  
Также вы стремитесь все, братья,  
Как герой к победам.

Радость дочь небес – и проч.

К нам в объятье все идите,  
Миру братский поцелуй.  
В небе добрый наш отец  
Смотрит ласково над нами.

Пали ниц народов массы.  
Ты Творца почувял, свет?  
Там в надзвездной высоте  
В небесах его обитель.

Радость дочь небес – и проч.  
К нам в объятье – и проч.

На этот перевод Крылов потратил один день. Подобный темп был присущ ему на протяжении всей жизни. Название его первого опыта в драматургии – одноактной комедии «Прямо набело» (1858)<sup>3</sup> – неплохо характеризует его творческий метод.

Слова о переводе, «исковерканном бетховенской музыкой», не требуют комментария. А вот слова о невозможности пользоваться «Гербелевской книгой» – требуют. Крылов упомянул Полное собрание сочинений Шиллера в русских переводах, составленное Николаем Васильевичем Гербелем (1827–1883). Его тома выходили, начиная с 1857 года, и в XIX веке неоднократно переиздавались. Особенностью собрания было присутствие нескольких переводов одних и тех же стихотворений – вплоть до пяти вариантов. Этим изданием, в частности, пользовался Чайковский, составляя в 1865 году текст кантаты «К радости». Он включил фрагменты трех переводов – Аксакова, Бенедиктова и М.А. Дмитриева. Крылов же действительно создал новый и вполне достойный перевод, не пользуясь ни изданием Гербеля (ср. таблицу 1), ни переводом Тютчева (1823).

К сожалению, эквиритмический перевод Крылова по неизвестным причинам не прижился в исполнительской практике. Вплоть до 1910-х годов повсеместно использовался анонимный текст, составленный подобно тому, как он скомпилирован Чайковским, однако механически и безвкусно, лишь бы ритм слов более-менее сочетался с ритмом музыки (см. таблицу 1). Этот неловкий опыт в 1881 году был помещен в хоровых партиях [13], выпущенных издательством П.И. Юргенсона (см. Приложение, иллюстрация 1) и в 1892 году перепечатан в журнале «Артист» с примечанием: «С этим переводом 9-я симфония исполняется в Петербурге и Москве» [1, 69]. Соло баса, от-

---

<sup>3</sup> Комедия была представлена по случаю девичника у невесты Цезаря Антоновича Кюи, с которым Крылов был знаком со времен учебы в Главном инженерном училище. Главную роль в этом домашнем спектакле сыграл Мусоргский.

крывающего финал Девятой, нет ни в хоровых партиях, ни в журнальной публикации. Строки использованных неизвестным версификатором переводов Сергея Тимофеевича Аксакова (1838–1839), Владимира Григорьевича Бенедиктова (1857), Михаила Александровича Дмитриева (1813) и Александра Николаевича Струговщикова (1845) в таблице выделены курсивом. Строки, с некоторыми изменениями воспроизводящие перевод Тютчева, выделены полужирным шрифтом. Стихи приводятся в современной орфографии.

Таблица 1.  
Источники первой анонимной компиляции (1881)

Аноним	Аксаков	Бенедиктов	Дмитриев	Струговщиков
<i>Радость искра Божества,</i>	Радость, мира украшение,	Радость! Ты – искра небес, ты божественна,	Дочь Элизиума радость!	Радость, дочь благого неба,
Дочь прелестная небес!	Дочь родная небесам!	Дочь Елисейских полей!	Искра Бога в долю нам!	<i>Радость искра Божества!</i>
<i>Мы вступаем в упоеньи</i>	<i>Мы вступаем в упоеньи,</i>	Мы, упоенные, входим торжественно	Мы, вкусив восторга сладость,	Ангел, мы тебя встречаем
В твой божественный чертог.	О чудесная, в твой храм.	В область святыни твоей.	Входим в твой священный храм,	С лирой, с чашей торжества!
<i>Ты опять соединишь,</i>	<i>Ты опять соединишь,</i>	Всё, что разрознено светадыханием, –	Ты зовешь любви в объятья	Мы летим в твои объятья,
<i>Что обычай разделил;</i>	<i>Что обычай разделил;</i>	Вяжешь ты братства узлом,	Чад враждебной суеты;	В твой радушный, светлый дом;
<i>Там все люди снова братья,</i>	Нищего с царем равняешь	Люди там – братья, где ты над созданием	<i>Там все люди снова братья.</i>	Люди там – друзья и братья,
<i>Где коснешься ты крылом.</i>	Веяньем отрадных крыл.	Легким повеешь крылом.	Где крылом проникнешь ты!	<i>Где коснешься ты крылом.</i>
<i>Тот, кому быть другом другу</i>	<i>Тот, кому быть другом другу</i>	С нами пируй, кто подругу желанную,	Чей великий жребий – другу	Кто пред Богом, не краснея,
<i>Жребий выпал на земли,</i>	<i>Жребий выпал на земли,</i>	Дружбы нашел благодать,	Уделить свой тайный рай,	Брата братом может звать,
<i>Кто нашел себе подругу,</i>	<i>Кто нашел себе подругу,</i>	Кто хоть единую душу избранную	Кто нашел любви подругу,	Кто хотя одну свою
<i>С нами радость раздели.</i>	<i>С нами радость тот дели;</i>	Может своею назвать,	Торжествуй и восклицай!	Может душу здесь назвать –
<i>Также тот, кто здесь своею</i>	<i>Также тот, кто здесь сво-</i>	Знает, как бьет-ся отрадою	Все, кто звал своей душою	Тот приди, к кружку при-



<p><i>Душу хоть одну зовет;</i></p> <p><i>Кто не мог найти – с слезою Братский наш оставь союз.</i></p>	<p><i>ею Душу хоть одну зовет;</i></p> <p>Кто ж не может – пусть скорее Прочь, рыдая, отойдет!</p>	<p>сладкою Жаркая грудь на груди!..</p> <p>Если ж кто благих не ведал – украдкою, С плачем от нас отойди!</p>	<p>Хоть одну, в блаженстве уз!</p> <p><i>Кто не мог найти – с слезою Братский наш оставь союз!</i></p>	<p>мкнися, Мы тому – любви венки!</p> <p>Кто не может – удалися</p> <p>И очисти наш кружок...</p>
<p><b>У груди благой природы</b></p> <p><b>Существа все радость пьют,</b></p> <p><i>Все, и добрые, и злые,</i></p> <p><i>По стезе ее идут.</i></p> <p>Наделила нас любовью,</p> <p>Другом верным нам навек. <i>Дышет червь животной страстью,</i> Херувим летит к Творцу.</p>	<p>Все творения живые</p> <p>Радость средь природы пьют, <i>Все, и добрые и злые,</i></p> <p><i>По стезе ее идут.</i></p> <p>Сон, вино, привет участья,</p> <p>Друга нам она дарит; <i>Дышит червь животной страстью,</i> К Богу херувим летит.</p>	<p>К персям природы припав, упивается Радостью каждая тварь;</p> <p>Добрый и злой неудержно кидается</p> <p>К светлой богине в алтарь. Радость – путь к дружбе, к сердечному счастью,</p> <p>К чаше с вином золотым; Червь с нею дышит животного страстию, К Богу летит херувим.</p>	<p>Радость, радость все творенья Пьют природы у груди!</p> <p>Злым и добрым наслажденья:</p> <p>Все по розам вслед за ней... Дар ее нам – гроздий сладость,</p> <p>Друг до смертного венца!.. Сладострастье – червью радость, Херувиму – зреть Творца!</p>	<p>Все живущие созданыя</p> <p>Радости источник пьют,</p> <p>От начала мироздания</p> <p>Все для радости живут! В небе и шатре убогом</p> <p>Жизни нить она прядет: Херувим стоит пред Богом,</p> <p>Сладострастьем червь живет!</p>
<p><i>Как летят небес светила</i></p> <p>По пространному пути, Братья, вы своей стезей Весело идите, <b>как герой к победе.</b></p>	<p>Как светил великих строен</p> <p>В небе неизменный ход, Братья, так всегда вперед Бодро, как к победе воин!</p>	<p><i>Как летят небес светила,</i></p> <p>Так по дольному пути Каждый, братья, в ком есть сила, Как герой на бой – лети!</p>	<p>Как светило в путь пространный</p> <p>По небесной широте, Братья! радостно к мечте, Как герой ко славе бранной!</p>	<p>Братья, Бог владеет смелым,</p> <p>Совершайте сей обет! Там, за облачным пределом, Там вражды и злобы нет!</p>
<p>Обнимитесь, все народы! <i>Люди, поцелуй сей вам.</i> Братья, выше свода звезд</p> <p><i>Должен жить благой Отец.</i></p>	<p>Миллионы, к нам в объятья! <i>Люди, поцелуй сей вам!</i> Над небесным сводом там</p> <p><i>Должен жить отец наш, братья!</i></p>	<p>Всем – простертые объятья! Люди! Всех лобзаем вас. Там – над звездным сводом, братья, Должен быть отец у нас.</p>	<p>Обнимитесь, миллионы! Мир, лобзание тебе! Там, в надзвездной высоте, Наш Отец, любовью полный!</p>	<p>Обнимитесь, люди-братья, Ангел радости зовет: Там любовь! в ее объятьях</p> <p>Добрый наш Отец живет!</p>
<p>Ниц падите, миллионы!</p>	<p>Миллионы, в прах падите!</p>	<p>Люди, ниц! Во прах главами!</p>	<p>Что поникли вы, народы?</p>	<p>Труженик, ты скажешь братьям,</p>

Чувствуешь <sup>4</sup> Творца ты, мир? Выше звездного венца В небесах Его ищите.	Мир, ты чув- ствуешь творца? Выше звезд- ного венца В небесах его ищите.	Сердце чувствует – есть Творец. Там он, люди, над звездами – Царь ваш, Бог ваш и Отец.	Мир! ужели нет Творца? Там, горе ищи отца, Где его над- звезды своды!	Что твоя звезда взойдет, Что святой Люб- ви в объятьях Добрый ваш Отец живет!
---	--	---	--	--

Новые эквиритмические версии избранных Бетховеном строф оды Шиллера появились лишь в XX веке (см. таблицу 2). В 1910-е годы был опубликован новый перевод финала Девятой, принадлежащий одному из самых известных специалистов в области переводов для пения – Виктору Павловичу Коломийцову (1868–1936). Его наследие сегодня привлекает большое внимание, изучается разработанная им теория эквиритмического перевода [8], выявляются и публикуются ранее неизвестные работы, в частности, посвященные Моцарту [2, 151–157]. Перевод Коломийцовым финала Девятой симфонии нельзя назвать широко известным. Удалось обнаружить лишь одно нотное издание, где помещен именно этот текст [14].

Отечественные издания 1920-х и 1930-х годов – переложение для фортепиано в две руки<sup>5</sup> и карманная партитура [15; 16] – обходились немецким текстом, вероятно, следуя принципу пролетарского интернационализма.

Следующий опыт перевода финала Девятой принадлежит Сергею Митрофановичу Городецкому (1884–1967). Существует не менее четырех нотных изданий с его версией строф Шиллера [17; 18; 20; 21]. Поэт отнюдь не ставил целью добиться буквального соответствия слов немецкому оригиналу. Он совершенно иначе интерпретировал, скажем, идею братства, но это именно художественная, поэтическая интерпретация. При этом ряд деталей его текста, удаляясь от выбранных

<sup>4</sup> В журнале «Артист» напечатано «чувствуешь».

<sup>5</sup> Во всех отечественных изданиях Девятой симфонии для фортепиано в четыре руки финал напечатан без слов.

Бетховеном строк, оказываются созвучными строкам, которые Шиллер выпустил при переиздании стихотворения в 1803 году: «Нищие становятся братьями князей...»; «Избавление от цепей тирании...» [6, 343]. Городецкому выпала честь стать единственным переводчиком, чье имя указано на титульном листе партитуры (см. Приложение, иллюстрация 2). Однако с титульного листа клавира [18] его имя по неизвестным причинам исчезло; в хоровых партиях оно тоже отсутствует.

Последняя, по-видимому, попытка предложить новый текст для пения была предпринята в 1963 году в связи с новым изданием партитуры все тем же Государственным музыкальным издательством [19]. Ни титульный лист, ни обширное предисловие Бориса Вениаминовича Левика (1898–1976) ничего не сообщают об использованном русском тексте. Причина умолчания заключается в том, что при подготовке издания была сделана компиляция.

Первые две строфы оды даны в переводе Израиля Владимировича Миримского (1908–1962). Одним из наиболее значительных переводческих опытов Миримского считается полный перевод стихотворения Шиллера. Начальное соло баса он, разумеется, не переводил, поэтому в партитуре помещены строки Городецкого (заимствования из его перевода в таблице 2 выделены курсивом). Петъ соло тенора, которое в оригинале открывается односложным словом (“Froh, wie seine Sonnen fliegen...”), с текстом Миримского («Как светила по орбите...») явно невозможно, поэтому издательство вновь прибегло к стихам Городецкого.

Еще три строфы перевода Миримского также были забракованы. На этот раз причиной стало упоминание Бога и «Божества». Чтобы заменить эти фрагменты, были, в частности, взяты и «отредакти-

рованы» четыре строки Тютчева из следующей строфы оды (в таблице 2 выделены полужирным курсивом):

Душу Божьего творенья  
Радость вечная поит,  
Тайной силою броженья  
Кубок жизни пламенит...

Фрагмент «Люди, в круг сомкнемся тесный...» является парфразой строк Коломийцова «В круг сольемся братский, тесный...» (фрагмент выделен подчеркиванием). Автора оставшихся семи строк, выделенных в таблице прямым полужирным начертанием, идентифицировать не удалось. Вероятно, это пожелавший остаться неизвестным компилятор, ничтоже сумняшеся соединивший Тютчева с Городецким.

Таблица 2.  
Источники второй анонимной компиляции (1963)

Шиллер	Коломийцов	Городецкий	Мирымский / Городецкий / <b>Тютчев</b> / Коломийцов / <b>аноним</b>
O Freunde, nicht diese Töne! Sondern last uns angenehmere anstimmen, und freudenvillere.	[...]	О братья, не надо печали! Грянем песню, полную светлого веселья и радости солнечной!	<i>О братья, не надо печали!</i> <i>Будем гимны петь безбрежному веселью</i> <i>И светлой радости.</i>
Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium! Wir betreten feuertrunken, Himmlische, Dein Heiligtum. Deine Zauber binden wieder, Was die Mode streng geteilt, Alle Menschen werden Brüder, Wo Dein sanfter Flügel weilt.	Радость! Дивной искрой Божьей Ты слетаешь к нам с небес! Мы в восторге беспредельном Входим в храм твоих чудес! Ты волшебю вновь связуешь Всё, что делит мир сует: Там мы все – друзья и братья,	Радость! Юной жизни пламя! Новых светлых дней залог! Мы с горящими сердцами Входим в твой святой чертог. Ты волшебный свет бросаешь В мир, объятый тьмой и злом, Всех людей соединяешь	Радость, пламя неземное, Райский дух, слетевший к нам, Опьянённые тобою,  Мы вошли в твой светлый храм. Ты сближаешь без усилия Всех разрозненных враждой, Там, где ты раскинешь крылья,
Wo Dein sanfter Flügel weilt.	Где горит твой кроткий свет!	Под родным своим крылом.	Люди – братья меж собой.

Wem der grosse Wurf gelungen, Eines Freundes Freund zu sein, Wer ein holdes Weib errungen, Mische seinen Jubel ein! Ja, wer auch nur eine Seele Sein nennt auf dem Erdenrund! Und wer's nie gekonnt, der stehle Weinend sich aus diesem Bund!	Тот, кому дано судьбою Друга, как себя, любить, Кто нашел с женою счастье, – Может в этот хор вступить! К нам, – кто хоть душе единой Дал приют в душе своей! Кто же этих благ не знает, – Тот уйди и слезы лей!	Все, кто дружбой нерушимой Связан был с другой душой, Кто любил и был любимым, С нами песню счастья пой! С нами каждый, кто свергает Бремя древних рабских уз. Всех, кто мирно жить мешает, Прочь отринет наш союз.	Кто сберёт в житейской вьюге Дружбу друга своего,  Верен был своей подруге – Влейся в наше торжество! Кто презрел в земной юдоли Теплоту душевных уз,  Тот в слезах, по доброй воле, Пусть покинет наш союз!
Freude trinken alle Wesen An den Brüsten der Natur; Alle Guten, alle Bösen Folgen ihrer Rosenspur. Küsse gab sie uns und Reben, Einen Freund, geprüft im Tod; Wollust ward dem Wurm gegeben, Und der Cherub steht vor Gott.	Радость, ты источник жизни, – Жаждут все к тебе прильнуть! Злых и добрых, без изъятия – Всех влечет твой светлый путь! Нам даны вино, веселье, Ласки жен, друзей сердца... Червь в земле находит счастье, Ангел в небе зрит Творца!	Радость вспомнят все народы, Гнет седых веков забыв. Из груди самой природы К счастью слышен нам призыв. Радость светит нам в тумане, Греет сердце в час невзгод. Плен страстей нас в бездну манит, Радость к солнцу нас зовет.	Мать-природа всё живое Соком радости поит, Всё – и доброе, и злое – К ней влечение таит. <b>Сердце каждого творенья Радость светлая живит. Тайной силою броженья Кубок жизни пламенит. Радость нам добро творит.</b>
Froh, wie seine Sonnen fliegen Durch des Himmels prächt'gen Plan, Laufet, Brüder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum Siegen.	Брат! Как все планеты сферы Мчатся в беге круговом, Так и мы свой путь пройдем, – Бодро, не теряя веры!	Брат! Весь мир летит за солнцем следом, Виден в небе звезд полёт. Брат, иди всегда вперед Смело, как герой к победе!	<i>Брат! Весь мир летит за солнцем следом, Виден в небе звезд полёт. Брат, иди всегда вперед</i>  <i>Смело, как герой к победе!</i>
Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt! Brüder, überm Sternenzelt Muß ein lieber Vater wohnen!	В круг сольемся братский, тесный! Этот круг – весь Божий свет! Братья! Выше всех планет Есть у нас Отец небесный!	Дружно встанем, миллионы! Всех живых ждет час борьбы. В мире есть еще рабы, Наших братьев слышим стоны.	<u>Люди, в круг сомкнемся тесный,</u> <u>Этот круг людской – весь свет.</u> <b>Братья, вечный бег планет Нас влечет в простор чудесный.</b>
Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn überm Sternenzelt!	Ниц вы пали, миллионы? Ты Творца постигли, свет? Выше солнца и планет	Вас ли мало, миллионы? Разве мало в людях сил? Много молний гнев скопил в гордом сердце угнетенных.	<b>Встаньте рядом, миллионы, И уйдет из жизни зло! Солнцу гимн, звучи светло,</b>

Über Sternen muß er wohnen.	Он хранит свои законы!		Счастьем братства окрыленный.
--------------------------------	---------------------------	--	----------------------------------

Обнаружить новые эквивалентные переводы, опубликованные после 1963 года, не удалось. 1980-е ознаменовались перепечатками старых версий [21; 22]. В 2005 году партитура Девятой симфонии Бетховена вышла в серии «Симфоническая классика» петербургского издательства «Композитор» [23]. Слова оды представлены в ней только на немецком языке. Трудно сказать, является ли это осознанным выбором, поскольку партитура просто-напросто скопирована с давнего лейпцигского издания в редакции Макса Унгера [24], позднее воспроизведенного в США [25].

Возможно, практика исполнять музыку на языке оригинала на новом витке моды уступит место иной практике. Тогда русские переводы финала Девятой симфонии Бетховена вновь станут востребованными. Хочется надеяться, что обе компиляции будут оставлены в стороне, а дирижеры и хормейстеры обратят внимание на авторские переводы, сделав выбор в пользу Крылова, Коломийцова, Городецкого либо инициировав новое поэтическое прочтение строф Шиллера.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

6 БАСЬ

лю-ди, по-цѣ-луй сей вамъ! да, об-ни-ми-тесь.  
*die-sen Kuss der ganzen Welt! der gan-zen Welt*

Бра-тья! вы-ше сво-да звѣздъ, долженъ жить о-тець, долженъ  
*Brü-der! ü-berm Ster-nen-zelt, muss ein lie-ber Va-ter, ein*

жить бла-гой о-тець, долженъ жить бла-гой о-тець.  
*lie-ber Va-ter woh-nen, ein lie-ber Va-ter wohnen,*

Об-ни-ми-тесь! об-ни-ми-тесь *ff* всѣ на-ро-ды, всѣ на-ро-ды;  
*seid umschlungen seid umschlungen Die-sen Kuss der ganzen Welt, der*

лю-ди, по-цѣ-луй сей вамъ. Лю-ди, по-цѣ-луй сей вамъ, об-  
*gan-zen Welt, der gan-zen Welt! Die-sen Kuss der ganzen Welt, der*

ни-ми-тесь всѣ на-ро-ды,  
*gan-zen Welt, der gan-zen gan-zen*

лю-ди, по-цѣ-луй сей вамъ! Радость,  
*Welt, der gan-zen Welt! Freu-de,*

ра-дость ис-кра бо-же-ства, ис-кра бо-же-ства,  
*Freu-de schö-ner Göt-ter-funken, schö-ner Göt-ter-*

ства, дочь пре-лест-на-я не-бесъ,  
*funken, Toch-ter aus E-li-si-um,*

ра-дость ис-кра бо-же-ства, бо-же-ства!  
*Freu-de schö-ner Göt-ter-funken, Göt-ter-funken!*

Москва дозволено цензурою 13 Октября 1881г. 4608 Скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ

Иллюстрация 1. Л. ван Бетховен. Симфония № 9. IV. Finale: Presto.  
Фрагмент партии баса в издании П.И. Юргенсона, 1881.

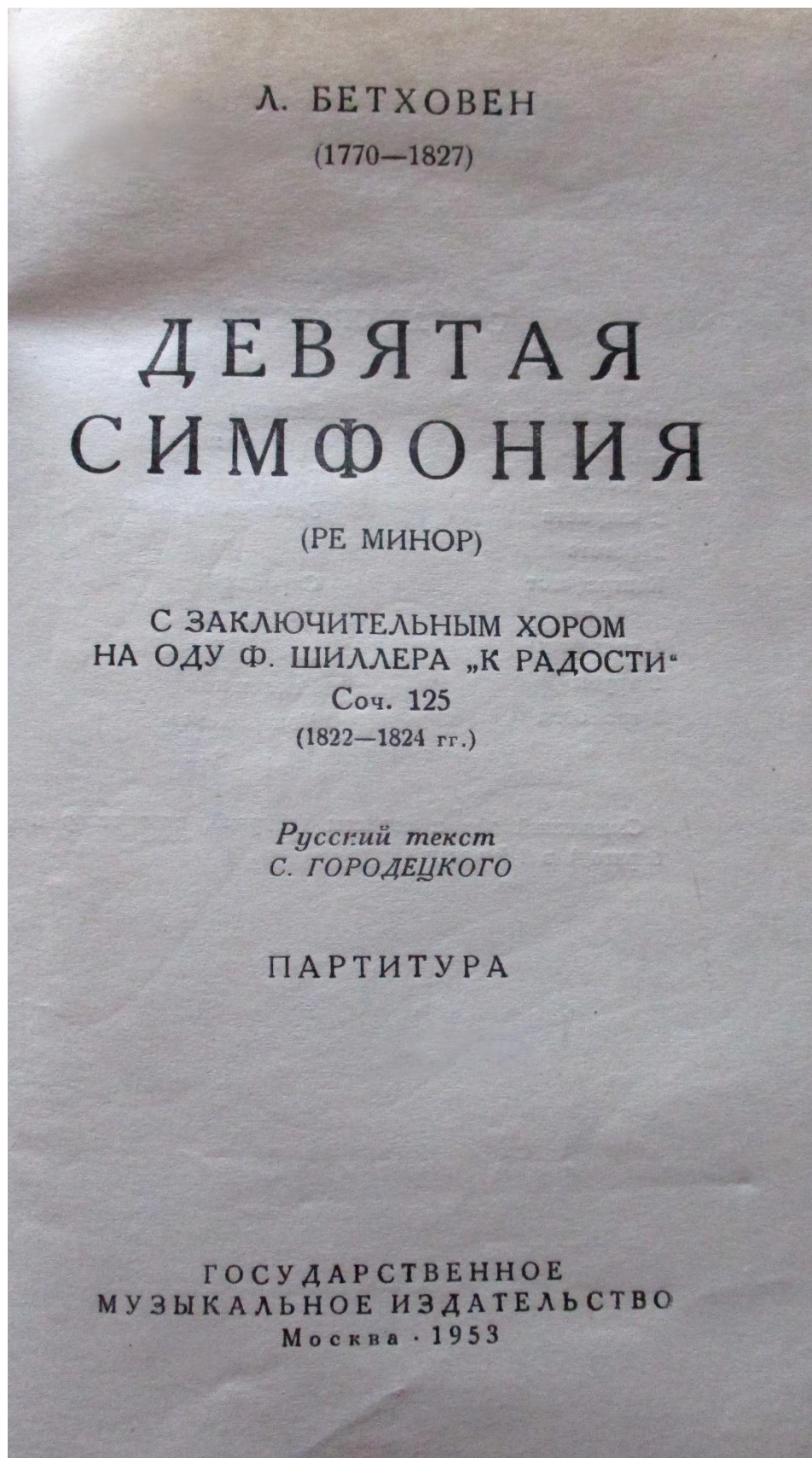


Иллюстрация 2. Л. ван Бетховен. Симфония № 9. Титульный лист партитуры с текстом С.М. Городецкого, 1953.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. Симфонии Бетховена / пер. Л.Б. Хавкиной // Артист. 1892. № 22. С. 55–69.
2. Ганзбург Г.И. К истории вокальных переводов произведений Моцарта // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2017. С. 148–157.
3. Голлербах Т.В. Пение Баха по-русски // Университетский научный журнал. 2016. № 18. С. 138–146.
4. Дёмин А.О. А.П. Сумароков – переводчик итальянских либреттистов П. Метастазιο и М. Кольтеллини // Русская литература. 2018. № 1. С. 52–61.
5. Доманский В.А. Переводы Ивана Тургенева для музыкальных альбомов Полины Виардо // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2018. № 1. С. 46–57.
6. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. Том II. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009.
7. Кириллина Л.В. Опера Бетховена «Фиделио» в России XIX века // Опера в музыкальном театре: история и современность. Том 2. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. С. 131–137.
8. Орлицкий Ю.Б. Виктор Коломийцов – творец «русского Вагнера», переводчик, музыковед, поэт // «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...». Забытые писатели. СПб: Свое издательство, 2019. С. 101–117.
9. Сафонова А.А. Феномен перемещения оперы в инокультурную среду: XVIII век, шереметевские редакции [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 2. С. 49–69. URL:

[http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017\\_2%2818%29\\_4\\_Safonova\\_vers\\_Sherem.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_2%2818%29_4_Safonova_vers_Sherem.pdf).

10. Соколова А.М. Концертная жизнь // История русской музыки. Том пятый, 1826–1850. М.: Музыка, 1988. С. 322–369.

11. Cai J., Melvin S. Beethoven in China. Penquin Specials (USA), 2015.

12. Takamatsu G. Winter holiday tradition in Japan: performance of Beethoven's Ode to Joy // Elation: Iranian American Community Magazine. 2017. Vol. 9. No 88. P. 57.

#### НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ (в хронологическом порядке)

13. Бетховен Л. Хор из 9-й симфонии. Партии сопрано, альты, тенора и баса М.: Юргенсон, 1881.

14. Бетховен Л. Заключительный хор из 9-й симфонии «К радости»; соч. 125 / переложение для ф-но К. Рейнеке. М., СПб: Н. и С. Кусевицкие [1910-е].

15. Бетховен Л. Симфония № 9. Переложение для фортепиано в 2 руки. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1929.

16. Бетховен Л. Симфония № 9. Партитура. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932.

17. Бетховен Л. Девятая симфония. Партитура. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953.

18. Бетховен Л. К радости. Финал Девятой симфонии. Клавир. М.: Государственное музыкальное издательство, 1957.

19. Бетховен Л. Девятая симфония. Партитура. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963.

20. *Бетховен Л.* К радости. Финал 9 симфонии. Хоровые партии. Киев: Производственный комбинат Украинского отделения Музфонда, 1964.

21. *Бетховен Л.* К радости. Финал Девятой симфонии. Клавир. М.: Музыка, 1984.

22. *Бетховен Л.* Симфонии. Том второй. М.: Музыка, 1986.

23. *Бетховен Л.* Симфония № 9. Партитура. СПб.: Композитор, 2005.

24. *Beethoven, L. van.* Neunte Symphonie. [Score.] Leipzig: Ernst Eulenburg [1938].

25. *Beethoven, L. van.* Symphony No 9 // *Beethoven, L. van.* Eighth and Ninth Symphonies in Full Orchestral Score. NY: Dover Publications. Pp. 109–392.

#### REFERENCES

1. *Berlioz H.* Simfonii Bethovena [Beethoven's symphonies] // Artist. 1892. № 22. Pp. 55–69.

2. *Ganzburg G.I.* K istorii vokal'nyh perevodov prozvedeniy Mozarta [On the history of Mozart's vocal music translations] // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo. Tambov: TGMPI im. S. V. Rakhmaninova [Tambov State Music and Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov], 2017. Pp. 148–157.

3. *Gollerbach T.V.* Penie Baha po-russki [Singing Bach in Russian] // Universitetsky nauchny zhurnal [Humanities and Science University Journal]. 2016. № 18. Pp. 138–146.

4. *Demin A.O.* A.P. Sumarokov – perevodchik italijskih libretto P. Metastazio i M. Col'tellini [A.P. Sumarokov – an interpreter of Italian li-

brettos by P. Metastasio and M. Coltellini] // Russkaya literatura [Russian literature]. 2018. № 1. Pp. 52–61.

5. *Domansky V.A.* Perevody Ivana Turgeneva dlya muzykal'nyh al'bomov Poliny Viardo [Ivan Turgenev's translations for musical albums by Pauline Viardo] // Russky yazyk i literatura v zerkale perevoda [Russian language and literature in the mirror of translation]. 2018. № 1. Pp. 46–57.

6. *Kirillina L.V.* Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo [Beethoven. Life and work]. P. II. Moscow: NITs "Moskovskaya konservatoriya" [The Scholarly and Printing Center "Moscow Conservatory"], 2009.

7. *Kirillina L.V.* Opera Bethovena "Fidelio" v Rossii XIX veka [Beethoven's opera *Fidelio* in 19<sup>th</sup> century Russia] // Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost' [Opera in Musical Theater: History and Present Time]. P. 2. Moscow: RAM im. Gnesinyh [Gnessins Russian Academy of Music], 2019. Pp. 131–137.

8. *Orlitsky Yu.B.* Viktor Kolomiytsov – tvorets "russkogo Wagnera", perevodchik, muzykoved, poet [Victor Kolomuytsov – the creator of the *Russian Wagner*, interpreter, musicologist, poet] // "Neuzheli kto-to vspomnil, chto my byli..." Zabytye pisateli ["Did someone remember that we were..." Forgotten writers]. SPb: Svoe izdatel'stvo [Own publishing house], 2019. Pp. 101–117.

9. *Safonova A.A.* Fenomen peremeshcheniya opery v in-okul'turnuyu sredu: XVIII vek, sheremetevskie redaktsii [The phenomenon of an opera transported into an alien milieu: 18<sup>th</sup> century, Sheremetev's versions] [Electronic source] // Zhurnal Onshchestva teorii muzyki [The Music Theory Society's Journal]. 2017. № 2. Pp. 49–69. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017\\_2%2818%29\\_4\\_Safonova\\_vers\\_Sherem.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_2%2818%29_4_Safonova_vers_Sherem.pdf)

10. *Sokolova A.M.* Kontsertnaya zhizn' [Consert life] // Istoriya russkoy muzyki [History of Russian music]. P. 5, 1826–1850. Moscow: Muzyka [Music], 1988. Pp. 322–369.

11. *Cai J., Melvin S.* Beethoven in China. Penquin Specials (USA), 2015.

12. *Takamatsu G.* Winter holiday tradition in Japan: performance of Beethoven's Ode to Joy // Elation: Iranian American Community Magazine. 2017. Vol. 9. No 88. P. 57.

MUSIC EDITIONS  
(in chronological order)

13. *Beethoven, L. van.* Hor iz 9-j simfonii. Partii soprano, al'ta, tenora i basa [Choir from the 9th symphony. Soprano, alto, tenor and bass parts]. Moscow: Jurgenson, 1881.

14. *Beethoven, L. van.* Zaklyuchitel'nyj hor iz 9-j simfonii «K radosti»; soch. 125 [Final chorus from the 9th symphony “To Joy”; op. 125] / pereložhenie dlya f-no K. Rejneke [arranged for piano by C. Reinecke]. Moscow, St. Petersburg: N. and S. Koussevitsky [1910th].

15. *Beethoven, L. van.* Simfoniya № 9. Pereložhenie dlya fortepiانو v 2 ruki [Symphony No. 9. Arranged for Piano Two Hands]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzykal'nyj sektor [State Publishing House, Music Sector], 1929.

16. *Beethoven, L. van.* Simfoniya № 9. Partitura [Symphony No. 9. Score]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1932.

17. *Beethoven, L. van.* Devyataya simfoniya. Partitura [Ninth Symphony. Score]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1953.

18. *Beethoven, L. van.* K radosti. Final Devyatoj simfonii. Klavir [To joy. Finale of the Ninth Symphony. Piano score]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1957.

19. *Beethoven, L. van.* Devyataya simfoniya. Partitura [Ninth Symphony. Score]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1963.

20. *Beethoven, L. van.* K radosti. Final 9 simfonii. Horovye partii. [To joy. Final 9th symphony. Choral parties]. Kiev: Proizvodstvennyj kombinat Ukrainskogo otdeleniya Muzfonda [Production plant of the Ukrainian branch of the Muzfond], 1964.

21. *Beethoven, L. van.* K radosti. Final Devyatoj simfonii. Klavir [To joy. Finale of the Ninth Symphony. Piano score]. Moscow: Muzyka [Music], 1984.

22. *Beethoven, L. van.* Simfonii. Tom vtoroj [Symphonies. Volume two]. Moscow: Muzyka [Music], 1986.

23. *Beethoven, L. van.* Simfoniya № 9. Partitura [Symphony No. 9. Score]. St.-Petersburg: Kompozitor [Composer], 2005.

24. *Beethoven, L. van.* Neunte Symphonie. Score [Ninth Symphony. Score]. Leipzig: Ernst Eulenburg, [1938].

25. *Beethoven, L. van.* Symphony No 9 // *Beethoven, L. van.* Eighth and Ninth Symphonies in Full Orchestral Score. NY: Dover Publications. P. 109–392.





*Елена Александровна Стрижакова*

## **К ВОПРОСУ О РОЛИ Ф.-Ж. ФЕТИСА В ФОРМИРОВАНИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ОРГАННОЙ ШКОЛЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

**К**огда мы говорим «органная музыка Франции второй половины XIX века», то, как правило, подразумеваем довольно узкий круг композиторов, которые коренным образом изменили репертуар, технику игры и во многом определили пути развития всего органного искусства вплоть до нашего времени: Сезар Франк, Александр Гильман, Шарль-Мари Видор, Луи Вьерн. Но почему именно эти французские композиторы оказываются на передовой? Ответ на заданный вопрос следует искать в эстетических установках и музыкальных предпочтениях бельгийского музыковеда, критика и композитора Франсуа-Жозефа Фетиса (1784–1871)<sup>1</sup>, а также в деятельности его протеже Жака-Николя Лемменса (1823–1881) – бельгийского органиста, педагога и композитора. Исключительная роль Фетиса состояла в том, что именно он открыл наследие Баха для бельгийских и французских органистов и композиторов.

Для понимания многих культурных процессов того времени важно иметь в виду несколько фактов. В 1830 году, вскоре после Июльской Революции во Франции, на карте Европы появляется новое

---

<sup>1</sup> Биографические данные приводятся по изданию: [6].

государство – Королевство Бельгия, территория которого в разное время входила в состав Нидерландов, Австрии, Испании и Франции. Так как революция в Бельгии активно поддерживалась французскими властями, официальным языком становится французский, а не голландский. Начинается галлизация Брюсселя, происходившая не только на языковом уровне, но также в других сферах, в том числе в музыкальной культуре. Поэтому неудивительно, что в 1833 году король Бельгии Леопольд I приглашает возглавить Брюссельскую консерваторию выпускника Парижской консерватории Фетиса, уже имевшего серьезный вес в музыкальном мире [6, 233].

Французское воздействие на Бельгию подчас приобретало причудливые формы. Фетис, валлон по происхождению, обучался в Париже с 1800-го по 1803-й год, когда вектор его интересов переместился на изучение литургической музыки Римско-католической церкви, музыки эпох Возрождения и барокко. Парижская консерватория вряд ли могла удовлетворить его научный интерес: Фетис переезжает в Вену для продолжения обучения, а в 1811 году, вернувшись в Париж, становится профессором консерватории. Вероятно, к этому времени его эстетические взгляды окончательно оформились, и были отнюдь не профранцузскими. Идеалом для Фетиса стало творчество И.С. Баха<sup>2</sup>, а с ним и вся немецкая музыка. Впоследствии его интерес к старинной музыке вылился в серию «Исторических концертов», а восприятие неразрывности *немецкого* и *баховского*, то есть *лучшего*, привело к своего рода культивированию немецкой традиции сначала в Брюссельской консерватории, а затем и во французской органной школе [1, 151]. Фетис успешно руководил новым учебным заведением

---

<sup>2</sup> Известны многочисленные факты покупки Фетисом нот И.С. Баха. Его самое крупное приобретение стало впоследствии частью Королевской библиотеки в Брюсселе: собрание более чем из 1000 рукописей К.Ф.Э. Баха и Г.Ф. Телемана Фетис приобрел в 1836 году, а в 1846 оно было выкуплено государством [5, 139].



до 1871 года и довольно быстро вывел его на уровень лучших европейских консерваторий. Обладая незаурядным организаторским дарованием, он способствовал формированию того, что впоследствии стали называть французской органной школой. Не только многогранная деятельность на протяжении столь длительного периода, но даже отдельные факты его творческой биографии подчас играли значительную роль. Примером может служить небольшая публикация — статья «Светский орган и чувственная музыка в церкви» [9, 105–106]<sup>3</sup>, название которой говорило само за себя: Фетис выступал против привнесения мирских элементов в сочинения для церкви и манеру их исполнения.

Повод к появлению статьи дала инаугурация нового органа работы Аристида Кавайе-Колля, состоявшаяся 11 марта 1856 года в кафедральном соборе св. Николая в городе Генте<sup>4</sup>. На новом инструменте играл известный французский органист и композитор Луи Лефевюр-Вели<sup>5</sup>, друг органостроителя. Известно, что этому предшествовала договоренность с Лемменсом [4, 234]. Не исключено, что именно выбор органиста сыграл свою роль в возникновении полемики.

Статья Фетиса вышла вскоре после инаугурации, в издании «Revue et Gazette musicale de Paris» («Музыкальное обозрение и вестник Парижа» [9, 105–106]).

---

<sup>3</sup> В статье Р. Кампо ссылка на этот материал имеет следующие выходные данные: *L'orgue mondaine [sic] et la musique érotique à l'église*, *Revue et Gazette musicale de Paris*, n 6, avril 1856, pp. 105–106. Однако доступные архивные материалы позволяют уточнить номер газеты, в котором была опубликована статья Фетиса – № 14 (см.: [9]).

<sup>4</sup> Прежний двухмануальный орган (24/II/P) известной фламандской династии органостроителей Ван Петегем (Van Peteghem) прослужил очень недолго – с 1840 по 1853 год, когда началось строительство нового инструмента.

<sup>5</sup> Луи Джеймс Альфред Лефевюр-Вели (1817–1869) – французский органист и композитор, был штатным органистом в парижских храмах Св. Роха (1841–1846), Св. Магдалены (1846–1858) и Св. Сьюльпиция (1863–1869).

Мысль автора сосредоточена не на качествах нового органа, а на игре Лефевра-Вели: о ней Фетис отзывается не самым лестным образом: «Явно низкий уровень французских органистов сложился, прежде всего, из-за мании, называемой импровизацией. Нет никого, кто может быть назван образованным органистом. Нет никого, кто был бы способен исполнять произведения Баха» [цит. по: 1, 150; 9, 106]. На защиту Лефевра-Вели встал аббат Пьер-Анри Ламазу<sup>6</sup> (1828–1883), придерживавшийся совсем иного, чем Фетис, представления о вещах: по его словам, во Франции игра органиста во время богослужения — «не непрерывный ряд фуг, у которых меньше шансов говорить с сердцами верующих <...>. Первым качеством органиста и проповедника, необходимым для его аудитории, <...> должен быть христианский язык, и м. Лефевр-Вели говорит на нем превосходно...» (цит. по: [4, 224]).

Дебаты по поводу исполнения Лефевра-Вели продолжались в различных изданиях, таких как *Messenger de Gand* (Бельгия) и *Le Ménestrel* (Франция), еще в течение нескольких месяцев, в них оказались вовлечены как музыканты, так и представители духовенства [4, 225]. С одной стороны, это неудивительно. Инаугурация органа с давних времен и по сей день является важным событием. В церковном обиходе для ее проведения существует специальный чин, и выбор музыканта играет особую роль для органостроителя. Для органиста же приглашение на инаугурацию органа — событие исключительное. С другой стороны, несомненна и роль полемической статьи Фетиса, настаивавшего на пересмотре сложившихся представлений. Он выступал против театральности и сентиментальности в богослужбной му-

---

<sup>6</sup> Однако спустя несколько лет аббат Ламазу заказал уже Лемменсу небольшую пьесу для исполнения во время причащения.

зыке, настаивая на том, что она должна быть более строгой и серьезной [4, 222–223].

В той же статье превозносились достоинства бельгийского органиста Альфонса Майи<sup>7</sup> (1833–1918). Самым важным его преимуществом, по мнению автора, было обучение у Лемменса — главного протеже Фетиса. В высмеивающей фельетонной манере Фетис противопоставлял «буреподобную» импровизацию того же Лефебюра-Вели *немецкой традиции*, носителем которой он считал Лемменса, и, следовательно, Майи. При этом манера игры Лефебюра-Вели переносилась Фетисом на всех представителей «деградирующей» французской школы [1, 150; 9, 106]. Бельгийская же школа, согласно Фетису, должна была следовать принципу, который можно сформулировать так: «Бельгийское должно стремиться к лучшему. А лучшее в музыке — это Бах». Как и многие музыканты середины XIX века, Фетис, воодушевленный открытием баховского наследия, активно пропагандировал его среди своих учеников. И Лемменс не был исключением. Стремление Фетиса всех приобщить к Баху выразилось в его разносторонней деятельности: как педагогической, так просветительской и издательской. Среди учеников, «взращенных» на баховской традиции, — Лемменс, А. Майи, А. Гильман, Ш.-М. Видор и другие<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> См. [9, 106], Альфонс-Жан-Эрнест Майи (1833–1918) — органист и педагог. В 1869 г. сменил своего учителя Лемменса на посту руководителя органного класса Брюссельской консерватории и занимал этот пост до 1902 года.

<sup>8</sup> Интересно, что Гильман, а затем и Видор, оказались учениками Лемменса благодаря настойчивым рекомендациям Кавайе-Колля [12, 537], который не принимал участия в полемике вокруг инаугурации построенного им органа и сохранял дружеские отношения с обеими противоборствующими сторонами. Умело балансируя между сторонниками французской школы импровизационного исполнительства и фетисовским «строгим» стилем, Кавайе-Коль преследовал интересы по продвижению и распространению своих органов. Результатом такой деятельности стало повсеместное распространение его инструментов даже за пределы Франции и Бельгии. Отчасти результатом дружбы с аббатом Ламазу станет установка самого большого на тот момент 100-регистрового органа в церкви св. Сюль-

Мысль о принадлежности его учеников и прежде всего Лемменса к баховской традиции часто высказывалась Фетисом<sup>9</sup>. Этот «баховский мотив» распространен и в наше время. Характерно, однако, что нередко он сводится к простому утверждению (см., в частности: [1, 151]). Может создаться впечатление, что принадлежность Фетиса и его учеников к баховской традиции — едва ли не миф, основу которого составляют биографические факты и, конечно, идеи Фетиса.

Попытаемся внести свою лепту в прояснение этого вопроса.

Как известно, Лемменс был первым бельгийским органистом, воспитанным на произведениях Баха [там же]. Это стало возможно благодаря активному участию Фетиса в судьбе молодого музыканта. Именно Фетис через публикации, через покупку многочисленных баховских рукописей<sup>10</sup> и их распространение в среде коллег и студентов, прививал трепетное отношение к наследию немецкого гения. Он организовал стажировки молодых талантливых бельгийских музыкантов у знаменитых или имевших богатую профессиональную «родословную» немцев. Так, Фетис послал Лемменса, окончившего Бельгийскую консерваторию по классу органа у Кристиана Гиршнера (1794–1860), совершенствоваться в Бреслау к Адольфу Фридриху Хессе<sup>11</sup> (1809–1863), который был известен в те времена как последний

---

пиция. Аббат-органофил был викарием этой церкви в те же годы, когда Лефобюр-Вели был титулярным органистом [4, 231].

<sup>9</sup> Насаждать важные для него идеи, высказывать с уверенностью зачастую очень спорные мнения Фетису позволяла его роль во франкоязычной музыкальной публицистике: именно Фетис основал первый на франко-бельгийском пространстве музыкальный журнал.

<sup>10</sup> Рукописи из фонда Фетиса позднее стали одним из источников для издательства Брайткопф. См. комментарии к собранию органных сочинений в десяти томах (Johann Sebastian Bach. Complete Organ Works – Urtext. New Edition in 10 Volumes [org]), в частности к третьему и четвертому.

<sup>11</sup> Адольф Фридрих Хессе – немецкий композитор и органист, в 1828–1829 брал уроки у К.Х. Ринка –ученика И.Х. Киттеля, который обучался у самого И.С. Баха.

носитель баховской традиции [12, 640]. В Бреслау Лемменс провел около года [12, 600–661].

Зачастую под формулировкой «учился у...» скрывался довольно широкий и столь же неопределенный круг умений, которые передавались от мастера к ученику. Сейчас едва ли возможно найти ответ на вопрос, чему конкретно учился Лемменс у Хессе, и какая именно традиция в итоге передавалась от учителя ученику — даже беглое знакомство с наследием Хессе говорит об очень значительном отходе от органного стиля его предшественников по баховской линии.

Сохранилось три небольших письма с противоречивыми данными о немецком периоде обучения Лемменса. Воспользуемся весьма подробным описанием биографических хитросплетений, характерных для «года учений» Лемменса, из книги американского музыковеда Джона Неара [12, 640–661].

В 1846 году юного Лемменса отправляют доучиваться в Бреслау. Эта стажировка организуется через связи в высших эшелонах власти, через министерства. «Оценивая будущее, открывающееся перед редкими способностями этого молодого художника, — писал позднее Фетис, — директор консерватории, с целью создания в этом заведении хорошей органной школы, которой не хватало Бельгии, попросил министра внутренних дел о стипендии, чтобы Ж. Лемменс мог поехать в Бреслау к знаменитому органисту Адольфу Хессе и изучить традиции искусства Иоганна Себастьяна Баха» [12, 647; 7, 252].

Просьба Фетиса была удовлетворена, и Лемменс уехал в столицу Силезии в начале 1846 года. После того, как он провел там год, Хессе написал Фетису: «Мне больше нечему научить господина Лемменса: он играет самую сложную музыку Баха так же хорошо, как и я»

[12, 640; 7, 267]<sup>12</sup>. Сам же Лемменс в ноябре 1846 года сообщает в письме к родителям, что г-н Хессе занимается с ним мало, и все его замечания относятся к слишком быстрой игре [12, 654]<sup>13</sup>.

Значит ли это, что Лемменсу не удалось «изучить традиции искусства Иоганна Себастьяна Баха»? По-видимому, нет. Лемменс, как и другие ученики Фетиса, постоянно исполнял музыку Баха, и это, несомненно, отличало органистов, поддерживаемых Фетисом, от других — например, того же Лефебюра-Вели. Приверженность Лемменса музыке немецкого гения сохранилась до конца жизни и передалась не только его непосредственным ученикам, но также оказала влияние на Сезара Франка. По словам Леона Валла<sup>14</sup>, игра Лемменса во время одного из парижских концертов потрясла Франка. Он был впечатлен и виртуозностью педальной техники бельгийского органиста, и безупречной интерпретацией произведений Баха [14, 129].

Этот факт очень показателен. Изучение традиций баховского искусства, о котором писал Фетис, не сказалось на характере музыки Лемменса или составе жанров, в которых он работал. Мы считаем возможным связать с баховским воздействием другую сторону его творчества, а именно исполнительскую манеру. Слушателей романтической эпохи впечатлял «*style sévère*» (фр. «строгий стиль») [13, 43], воспринятый ими как нечто необычное для игры виртуоза. Так, Анри Бланшар<sup>15</sup> отмечал «чистоту, элегантность, ясность и выразительное качество игры» Лемменса [13, 48]. Концерты Лемменса в Париже в 1850 и 1852 годах укрепили его репутацию «серьезного» исполнителя

<sup>12</sup> Существует, впрочем, и публикация, в которой оспаривается наличие писем Хессе к Фетису, где сообщалось бы об успехах Лемменса [12, 178].

<sup>13</sup> В том же году по возвращении из Бреслау Лемменс был назначен профессором органа в Брюссельской консерватории [10, 87].

<sup>14</sup> Леон Валлас (1879–1956) — французский музыковед и музыкальный критик.

<sup>15</sup> Анри-Луи Бланшар (1778–1858) — французский композитор, скрипач и музыкальный критик, с 1836 по 1856 год писал статьи для издания «*Revue et gazette musicale de Paris*».

[1, 152], «который играет написанную музыку (включая фуги) с большой ясностью и чистотой стиля» [13, 48–49].

Естественно предположить, что ученики Лемменса также культивировали «*style sévère*» в манере игры на органе [1, 152]. Однако этим дело не ограничилось. Именно в творчестве учеников Лемменса, то есть «через одно поколение», идея Фетиса о появлении композиторов-органистов, продолжателей баховской традиции, получила вполне реальное выражение.

Главным результатом воздействий мы склонны считать *возрождение жанра хоральных обработок*<sup>16</sup>, совпавшее по времени с началом активного возвращения григорианского хорала в церковь. В конце 1860 года в Париже прошел Конгресс по восстановлению песнопений и церковной музыки<sup>17</sup>. Энтузиазм подкреплялся как со стороны церкви – стремлением к унификации богослужений в соответствии с Римским обрядом, возрождением интереса к григорианике, так и со стороны органистов, прививавших слушателю хороший вкус музыкой Баха и других композиторов XVI–XVIII столетий, которых успели забыть за время революций.

К середине 1860-х годов во Франции складывается атмосфера, благоприятная для развития «серьезного» искусства, а не спонтанной сентиментальной импровизации. Возникает потребность в новом репертуаре. Среди органных сочинений, появившихся в это время, за-

---

<sup>16</sup> Нельзя утверждать, что интерес к хоральным обработкам возник во Франции исключительно благодаря Фетису. Примеры фуг, малых циклов и обработок можно найти в творчестве Франсуа Бенуа (1794–1878) и Александра Боэли (1785–1858) [1, 148]. Однако к жанру хоральных обработок Франк не обращался. Дань хоральной обработке он отдал в «Прелюдии, хорале и фуге», где присутствует «дух», но не «буква» немецкого жанра.

<sup>17</sup> Также встречается другое название – «Конгресс григорианской музыки» [1, 153]. *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique de l'Église tenu à Paris les 27, 28, 29, 30 novembre et 1er décembre 1860, procès-verbaux. Documents, mémoires.* Paris: Typographie Charles de Mourgues Frères, 1862.

метную роль играли хоральные обработки, созданные под воздействием великой немецкой традиции.

Приведем несколько примеров, показывающих преемственность между пьесами немецких композиторов XVIII века и французских композиторов второй половины XIX–XX века.

Так, очевидное сходство фактурной модели, а также совпадение формул голосоведения, повторяемых в секвенциях и имитациях, можно наблюдать в хоральной прелюдии Иоганна Пахельбеля «Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl» и в версете Леона Боэльмана на тему гимна «Adoro te devote».

Пример 1. И. Пахельбель. Хоральная прелюдия  
«Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl».



Пример 2. Л. Боэльман. 12 пьес. Op. 16 (1891).  
Версет для процессии на тему гимна «Adoro te devote».



Вообще же сопоставление французских и немецких хоральных обработок выявляет, причем во множестве образцов, сходства самого разного свойства: от выбора формы до фигурационных элементов в сопровождении *cantus firmus*. Примером подражания форме может служить версет на тему гимна «Iste confessor» Александра Гильмана.



Это fuga на хорал<sup>18</sup> (см. пример 3), написанная по той же композиционной схеме, что и хоральные прелюдии Баха «Jesu meine Freude» BWV 713, «Nun Komm' der Heiden Heiland» BWV 661 и другие.

Пример 3. А. Гильман. Два версета на тему гимна  
«Iste confessor» op. 18, no 4.

Одна из первых хоральных обработок по немецкому образцу написана Гильманом после 1865 года: Версет и Амен на мелодию гимна богоявления «Crudelis Herodes» вошел в масштабный цикл «Пьесы для органа в разных стилях» в восемнадцати тетрадах, создававшиеся с 1865 по 1912 годы. Позднее хоральные обработки разного рода со-

<sup>18</sup> В фуге на хорал «тематически независимая от хорала fuga служит ему сопровождением («Fantasia sopra: Jesu meine Freude», BWV 713)» [2, 45–52].

здавались Э. Жигу, Л. Боэльманом, Ш.-М. Видором, Ш. Турнемиром, М. Дюпре, Ж. Лангле и другими композиторами. Несомненно, однако, что своим появлением новая традиция французского церковного органного искусства во многом обязана активной деятельности Франсуа-Жозефа Фетиса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Кривицкая Е.Д.* История французской органной музыки: очерки. М.: Композитор, 2010.
2. *Кюрегян Т.С.* Хоральная обработка // Музыкальная энциклопедия. Т. 6 / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советский композитор, 1973-1982. С. 45–52.
3. *Сулова А.Н.* Александр Гильман. Жизнь и творчество. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 02. М., 2012.
4. *Campos R.* Le commerce de la critique: journalism musical et corruption au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle / Sociétés & Représentations. 2015/2 N°40. Pp. 221–245.
5. *Eeckeloo J.* François-Joseph Fétis and the Brussels Conservatory Library Revue Belge De Musicologie [Electronic source] / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap. Vol. 62. Pp. 135–146. URL: [www.jstor.org/stable/25486044](http://www.jstor.org/stable/25486044).
6. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 3. Paris, 1862.
7. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 5. Paris, 1863.
8. *Fétis F.-J.* Correspondance. [Electronic source] / Compiled and Ed. by Robert Wangermée. Collection Musique-Musicologie. Sprimont: Mardaga, 2006. URL: [www.books.google.ru/books?id=HxMdPpUh-3EC&pg=PA252&lpg=PA252&dq=Lettre+Fetis+Hesse&source=bl&ots=](http://www.books.google.ru/books?id=HxMdPpUh-3EC&pg=PA252&lpg=PA252&dq=Lettre+Fetis+Hesse&source=bl&ots=)

Xnv2vI\_iB4&sig=ACfU3U2MQeiSN9\_EXpbJ5AS3slyx68wxOQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwigmPHyk8PiAhXCwsQBHWbTB2oQ6AEwAHoECACQ AQ#v=onepage&q=Lettre%20Fetis%20Hesse&f=false.

9. *Fétis F.-J.* L'orgue mondaine [sic] et la musique érotique à l'église [Electronic source] // *Revue et Gazette musicale de Paris*. 6 avril 1856. No. 14. Pp. 105–106. URL: [www.archive.org/details/revueetgazettemu1856pari/page/105/mode/1up](http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1856pari/page/105/mode/1up).

10. *Grace H.* French Organ Music: Past and Present (1919). NY: The H. W. Gray Co. Sole Agents for Novello & Co., Ltd. 2010.

11. *Hiemke S.* Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1994.

12. *Near J.* A Life Beyond the Toccata. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011.

13. *Ochse O.* Organists and Organ Playing in Nineteenth-century France and Belgium. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

14. *Vallas L.* La véritable histoire de César Franck: 1822–1890. Paris: Flammarion, 1955.

#### REFERENCES

1. *Krivitskaya E.D.* Istoriya frantsuzskoi organnoi muzyki: ocherki [History of French organ music: essays]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2010.

2. *Kuregyan T.S.* Horal'naya obrabotka [The choral arrangement] // *Muzykal'naya enciklopediya* [Music encyclopedia]. Vol. 6 / Ed. by J.V. Keldysh]. Moscow: Sovetskii kompozitor [Soviet composer], 1973–1982. Pp. 45–52.

3. *Suslova A.N.* Alexander Gilman. Zhizn i tvorchestvo [Alexander Gilman. Life and creativity]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Dissertation of the candidate in art]. Moscow, 2012.

4. *Campos R.* Le commerce de la critique: journalism musical et corruption au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle [The Critical Trade: Music Journalism and Corruption in the Mid-19th Century] / Sociétés & Représentations. 2015/2 N°40. Pp. 221–245.

5. *Eeckeloo J.* François-Joseph Fétis and the Brussels Conservatory Library Revue Belge De Musicologie [Electronic source] / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap. Vol. 62. Pp. 135–146. URL: [www.jstor.org/stable/25486044](http://www.jstor.org/stable/25486044).

6. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [Universal biography of musicians and general bibliography of music]. Vol. 3. Paris, 1862.

7. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [Universal biography of musicians and general bibliography of music]. Vol. 5. Paris, 1863.

8. *Fétis F.-J.* Correspondance [Electronic source] / Compiled and Ed. by Robert Wangermée. Collection Musique-Musicologie. Sprimont: Mardaga, 2006. URL: [https://books.google.ru/books?id=HxMdPpUh-3EC&pg=PA252&lpg=PA252&dq=Lettre+Fetis+Hesse&source=bl&ots=Xnv2vI\\_iB4&sig=ACfU3U2MQeiSN9\\_EXpbJ5AS3slyx68wxOQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwigmPHYk8PiAhXCwsQBHWbTB2oQ6AEwAHoECACQ#v=onepage&q=Lettre%20Fetis%20Hesse&f=false](https://books.google.ru/books?id=HxMdPpUh-3EC&pg=PA252&lpg=PA252&dq=Lettre+Fetis+Hesse&source=bl&ots=Xnv2vI_iB4&sig=ACfU3U2MQeiSN9_EXpbJ5AS3slyx68wxOQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwigmPHYk8PiAhXCwsQBHWbTB2oQ6AEwAHoECACQ#v=onepage&q=Lettre%20Fetis%20Hesse&f=false).

9. *Fétis F.-J.* L'orgue mondaine [sic] et la musique érotique à l'église [The social organ [sic] and erotic music in the church] [Electronic source] // Revue et Gazette musicale de Paris [Paris Musical Journal and Gazette]. 6 avril 1856 [April 6, 1856]. No. 14. Pp. 105–106. URL: [www.archive.org/details/revueetgazettemu1856pari/page/105/mode/1up](http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1856pari/page/105/mode/1up).

10. *Grace H.* French Organ Music: Past and Present (1919). NY: The H. W. Gray Co. Sole Agents for Novello & Co., Ltd. 2010.
11. *Hiemke S.* Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widor's [The Charles-Marie Widor's Bach Reception]. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Europaeischer Verlag der Wissenschaften, 1994.
12. *Near J.* A Life Beyond the Toccata. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011.
13. *Ochse O.* Organists and Organ Playing in Nineteenth-century France and Belgium. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
14. *Vallas L.* La véritable histoire de César Franck: 1822–1890 [The true story of César Franck: 1822–1890]. Paris: Flammarion, 1955.





*Антонина Сергеевна Максимова*

## **ВЛАДИМИР ДУКЕЛЬСКИЙ В ЗАЩИТУ ЗАБЫТОЙ МУЗЫКИ**

**В** архивах и опубликованных воспоминаниях Владимира Дукельского сохранилось немало сведений о деятельности задуманного им на рубеже 1947 и 1948 годов Общества забытой музыки (Society for Forgotten Music), прекратившейся, судя по всему, со смертью композитора (1969). За время своего существования Общество было преобразовано из концертного предприятия в дочерний лейбл звукозаписывающей компании Contemporary Records. Упоминания об обществе содержатся во многих исследованиях о творчестве Дукельского, включая вышедшую в прошлом году англоязычную биографию композитора, написанную Дж. Харвудом Филиппсом [9], однако историческая судьба и итоги деятельности организации пока остаются не изученными.

Сведения о годе создания общества в доступных источниках разнятся. Так, в описании Коллекции Вернона Дюка Библиотеки Конгресса США приводится 1948 год. Сам композитор в статье о деятельности общества<sup>1</sup>, опубликованной в специальном выпуске

---

<sup>1</sup> В Коллекции Вернона Дюка сохранилась машинопись текста статьи, которая, в отличие от опубликованной версии («История начинания. Общество забытой музыки» [6]), озаглавлена «Какова цена забытой музыки?» (What price forgotten mu-

журнала «Даунбит» в 1959 году, сообщает, что «основал Общество забытой музыки в Париже в 1947 году и в следующем году открыл его отделение в Нью-Йорке» [6, 29]. Судя по имеющимся документам, созданию общества предшествовал запуск цикла радиопередач, которые были призваны популяризировать малоизвестные произведения признанных «классиков» и открывать аудитории новые имена композиторов разных эпох, творчество которых было незаслуженно забыто. В архиве Дукельского хранится машинопись текста, предназначенного для эфира радиостанции WQXR<sup>2</sup> от 2 января 1948 года: «Двое композиторов, представленных в этом первом эфире серии “Забытая музыка” – русский [композитор] Глинка, и полу-французский, полубританский [композитор Жорж] Онсло»<sup>3</sup>. В документе не упоминается ни общество, ни его программа. Самые ранние документы и публикации прессы, в которых сообщалось о создании общества, относятся к началу (весенним месяцам) 1948 года. Вероятнее всего идея создания общества выросла из замысла серии радиопередач и на момент запуска этой серии еще окончательно не оформилась.

Формулировку целей общества находим в уже упомянутой статье Дукельского, изданной журналом «Даунбит»:

---

sic?). Здесь и далее, если не указано иное, место хранения упоминаемых цитируемых архивных документов – Библиотека Конгресса США, Вашингтон, Округ Колумбия. Коллекция Вернона Дюка. Ящик 130 (Library of Congress, Washington DC. The Vernon Duke Collection. Box 130).

<sup>2</sup> Американская радиостанция, целиком посвященная академической музыке. Основана в 1936 году.

<sup>3</sup> Текст документа представляет собой вступительное слово перед трансляцией исполнения музыки названных композиторов. Точные данные относительно вошедших в программу произведений отсутствуют. Указано, что прозвучит раннее Трио Онсло и Квартет Глинки, «написанный, когда [композитору] было 27 лет». Скорее всего, имелся в виду Квартет фа-мажор (1830), поскольку первая же пластинка, выпущенная Обществом, включала запись этого сочинения. Ранее в тексте указано, что Глинка младше Онсло, родившегося в 1784 году, на 9 лет (вероятно, имелось в виду не 9, а 19 лет, что в любом случае не соответствует действительности; отсюда и неточное указание возраста Глинки на момент написания им Квартета).

1. Ознакомить слушателей со значительным числом произведений необычайного достоинства, полностью им неизвестных;
2. Предоставить всем исполнителям ценные дополнения к их репертуару;
3. Раскрыть сокровищницу образовательного материала, который поспособствует всем изучающим музыку в их поиске более широкого и богатого репертуара [6, 29].

#### *Мотив «забытой музыки» в жизни Дукельского*

В одной из первых газетных статей<sup>4</sup> о деятельности общества неустановленный автор привел мнение Дукельского о причинах «забвения» музыкальных произведений: «многие необычайно талантливые композиторы вследствие бедности, недостаточных социальных навыков или деловой смекалки, да и просто “невезения” не сумели достичь не только признания, но даже и малейшего шанса быть услышанными» [9]. Некоторые из названных затруднений испытывал и сам Дукельский. Незадолго до организации общества, в 1946 году, композитор написал Третью симфонию. Сам Дукельский сообщал, что эту симфонию заказал ему Сергей Кусевицкий в память о своей супруге, Наталии Константиновне, которая при жизни относилась к композитору с большой теплотой. Однако после завершения партитуры Кусевицкий отрицал факт заказа и не включил исполнение сочинения в программу очередного сезона. При этом композитор не упомянул о юридической стороне вопроса (по всей видимости, предложение написать симфонию было сделано «на словах» и не предполагало конкретных обязательств со стороны дирижера). Отказ был воспринят

---

<sup>4</sup> Статья сохранилась в виде вырезки из газеты в архиве композитора.



Дукельским настолько болезненно, что он даже снял из партитуры посвящение Наталии Константиновне, и симфония была опубликована с посвящением Фатьме-Ханум Самойленко. В том же 1946 году Дукельский направил раздраженное письмо в правление Лиги композиторов, в котором упрекнул коллег по цеху за недостаточное внимание, предложив при этом свою кандидатуру в качестве члена композиторского комитета<sup>5</sup>.

Николай Слонимский, с которым Дукельский неизменно делился своими успехами и неудачами, призывал композитора к конструктивным (с позиции Слонимского) действиям – изменению отношения к нежелательным ситуациям, публикации нот, организации (включая оплату расходов) записей собственной музыки. Все же, несмотря на высокую востребованность в сфере музыкальной индустрии развлечений, выгодные контракты и обширный круг влиятельных друзей, несмотря на жизнелюбивый нрав, отмечаемый всеми, кто хоть раз встречал Дукельского, в его письмах и мемуарах постоянно присутствовал мотив недооцененности в качестве серьезного композитора. Даже в статье под заголовком «Музыка в Америке: Дюк основывает Общество забытой музыки», посвященной открытию американского отделения общества (1948), сообщалось: «Вернон Дюк <...> вряд ли имеет причины интересоваться “забытой музыкой” – его собственные песни из музыкальных комедий продолжают исполняться еще долгое время после того, как опустится занавес» [9]. В то время, как акцентировались успехи Дукельского в сфере популярной музыки, его вклад в академическое искусство не обсуждался.

---

<sup>5</sup> Приглашения композитор не дождался и вышел из состава Лиги в 1951 году, сообщив о своем решении очередным недружественным письмом.

В рецензии на издание писем А.К. Глазунова зарубежного периода Михаил Мищенко писал относительно упомянутых в томе малоизвестных персон:

Мотив незнания и непонимания – существенный для эмигрантской истории вообще <...>. Как раз именами безвестными и полузабытыми держится картина «русско-зарубежного» и любого прочего безвременья. Что значит извлекать имена многих и многих из небытия? Страшно сказать, это занятие кажется противным промыслу истории. Источниковедческая точность и археологическая пытливость оказываются суетными, никчемными. Но то, возможно, на весах истории, беспристрастной и безжалостной, а в современной практике источниковедения – единственно возможными и приемлемыми [3, 104].

Вдова Дукельского Кей Дюк-Ингаллс вспоминала, что нередко средством от гнетущих мыслей для композитора была поэзия<sup>6</sup>. Можно предположить, что подобным средством стало и возвращение в концертную практику «забытой» музыки прошлых эпох. Вспоминая о первом этапе существования общества, Дукельский писал:

Что побудило меня посвятить около трех лет моей жизни казалось бы отжившим делам людей, которые, как и их музыка, давно умерли? Как ни странно, импульсом послужил факт пренебрежения живущим композитором. За некоторыми важными исключениями (немногочисленными) большая часть музыки, написанной сегодня, мертва после своего первого исполнения, иными словами – завтра. Если такая музыка – каким бы ни было ее достоинство – не имеет завтрашнего дня в середине XX века, со всеми ошеломительными техническими устройствами и открытиями (фонограф, радио, телевидение, виниловые пластинки, магнитные пленки, стерео и прочие), находящимися в нашем распоряжении, какие шансы имели композиторы до-виниловой и до-радио эры? Исполнительская практика и издатели были их единственной

---

<sup>6</sup> Дукельский писал стихи на русском языке и переводил англоязычную поэзию до конца жизни.

надеждой – не достигшие достаточного числа исполнений оставались не изданными, и эта вполне понятная ситуация не претерпела коренных изменений [6, 29].

К началу XXI века коренные изменения так и не произошли, что до сих пор является одной из важных проблем современного музыкознания. Еще в 2010 году А.М. Цукер писал в статье, открывающей коллективный сборник трудов с символичным названием «Композиторы “второго ряда” в историко-культурном процессе»:

...Чтобы каким-то образом обозначить «белые пятна» на историко-музыкальной карте <...> в конце XX столетия в музыкознании появилось понятие «композиторы второго ряда» (плана, эшелона, величины). Это весьма далекое от научной корректности определение было призвано привлечь внимание ученых к творчеству художников, хоть и оказавшихся ныне в тени, но в свое время пользовавшихся <...> известностью, оставивших след в музыкальной жизни и культуре, а главное, занявших место в музыкально-историческом процессе <...> Огромные пласты в высшей степени достойной музыки <...> фактически не звучат, остаются закрытыми для исполнителей, неизвестными широкому кругу слушателей, выпадают из современной концертной практики» [2, 6–7].

Если вернуться к мысли о «коренных изменениях», то можно констатировать, что сегодня они все же происходят, однако не столько внутри, сколько «параллельно» жизни музыкального сообщества. Эти изменения связаны с возможностями доступа к огромному массиву нотных источников (в том числе факсимиле рукописных и исторических изданий) через интернет. Кроме этого, возможности глобальной сети дали пространство ныне живущим композиторам для

самостоятельного продвижения собственного творчества<sup>7</sup>. Несмотря на информационный прорыв, говорить о коренных изменениях в самой структуре музыкальной жизни пока преждевременно.

### *Слагаемые успеха Общества забытой музыки*

Рождение Общества забытой музыки можно отчасти считать продолжением других, более ранних проектов Дукельского, в которых он отстаивал права композиторов в мире музыки. В первую очередь это касалось права на рассмотрение и исполнение новых произведений. К таким предприятиям можно отнести попытку создания Композиторского защитного общества (Composers' Protective Society) в 1930-е годы. Программа этого общества была изложена в манифесте композиторов, опубликованном «Нью-Йорк Таймс». В тексте были обозначены цели, связанные с продвижением новой музыки живущих композиторов, музыкальным просвещением и расширением репертуара, изучаемого в системе музыкального образования – теми, которые ставило перед собой и Общество забытой музыки. Однако масштабной программе Защитного общества, которая предполагала вовлечение дирижеров, образовательных организаций, концертных площадок и целый комплекс мероприятий (включая учреждение собственного периодического издания и музыкальный фестиваль), тогда не суждено было воплотиться. Общество забытой музыки в этом смысле взяло на себя более реалистичные обязательства: продвижение преимущественно камерной музыки, исполнение которой (в отличие

---

<sup>7</sup> Юлия Стракович, автор диссертации и монографии о «цифровой революции», полагает, что сама «цифровая революция» и ее последствия поставили существование музыкальной индустрии как института под угрозу [4, 69]. Однако говорить о рациональном использовании открывшихся ресурсов пока вряд ли возможно, как не наблюдается и угасания наднациональной системы компаний-«монстров».

от симфонических произведений) не требовало слишком больших затрат и ресурсов, через концерты и радиопередачи.

Кроме этого, композитор заручился поддержкой музыкально-критического сообщества, поэтому деятельность общества была освещена в прессе на английском, французском и русском языках. Сам Дукельский привел внушительный список имен:

...Я получил огромную помощь таких выдающихся музыковедов как Марк Пиншерль, Анри Барро, Ролан-Мануэль, Надя Буланже, Роже Дезормьер, Дениэль-Лесюр, Эдмунд Пендлтон, Андре Шеффнер, Ж. Де Сен-Фуа и Пьер Сувчинский в Париже; в Нью-Йорке моими компаньонами были Леон Барзин, Сидни Бек, Роберт Л. Бекхард, Эллиотт Картер, Артур Кон, поздний Олин Даунс, д-р Х.Е. Хеллер, Леон Кошницкий, Ирвин Колодин, Витторио Риети, Николас Слонимский, Сесил Мишенер Смит, д-р Гарольд Спивак, д-р Карлтон Спрэг Смит, Ив Тинейр (Yves Tineyre) и Эдвард Н. Уотерс [6, 29].

По меньшей мере трое из названных – Марк Пиншерль, Эдмунд Пендлтон и Олин Даунс – выступили в печати в поддержку общества. Деятельность организации освещали и Сергей Бертенсон, и Гарольд Шонберг (авторитетный критик «Нью-Йорк Таймс»), и Рид Пул (в то время возглавлявший музыкальный факультет Университета Флориды) и многие другие.

Композитор сообщил, что и сам стал музыковедом в ходе изучения «забытой» музыки прошлого:

Неудовлетворенный произвольным суждением школьных «экспертов», назначивших истинно «великими» классиками Баха (только И.С., не В.Ф. или Ф.Э.), Генделя, Моцарта, Гайдна и Бетховена, подлинно достойными романтиками – Шумана, Шуберта и Шопена, прибавив к названным не вполне поддающихся классификации Брамса, Вагнера и Чайковского, я погрузился в полное энтузиазма и совершенно недисциплинированное иссле-

дование. Оставив в стороне Средневековье, Возрождение и раннее Барокко – не по причине отсутствия «великой» или мало известной музыки того времени, а из-за почти полного отсутствия легко исполнимого материала (виола да гамба, кто-нибудь?) – я переключил свое внимание на обширную музыкальную литературу XVII, XVIII и XIX веков [6, 29].

На момент издания статьи в 1959 году аутентичное исполнительство действительно было явлением довольно редким. Однако выбор музыки XVII–XIX веков объясняется не только техническими, но и эстетическими причинами. Именно этот период был одним из главных источников вдохновения для самого Дукельского<sup>8</sup>. Вспоминая время совместной деятельности в рамках общества, Г. Корнфилд<sup>9</sup> отмечал, что «фаворитами» Дукельского были композиторы позднеклассического и раннеромантического периодов, в особенности Гуммель.

Следует отметить, что исследовательская деятельность Дукельского началась раньше. Еще в 1946 году, незадолго до создания Общества забытой музыки, композитор выступал в Нью-Йорке с публичными лекциями на тему «Русская опера после Глинки», которые были частью просветительского проекта Американского общества изучения русской культуры (наряду с Дукельским лекторами цикла были В. Набоков, М. Слоним, Дж.Н. Хазард и другие).

---

<sup>8</sup> Интересно, что названия произведений Дукельского, аудиозаписи которых размещены в сети интернет (например, аудиозапись его Виолончельного концерта), нередко сопровождаются стилевым определением «неоклассический». С позиций принятой в отечественном музыкознании трактовки термина музыка Дукельского вряд ли соотносима с неоклассицизмом, однако его употребление в сети интернет, по всей видимости, используется для обозначения музыки XX века, не связанной с авангардом, не порывающей с традициями эпохи тональности.

<sup>9</sup> Гивон Корнфилд (Giveon Cornfield) был любителем музыки, коллекционером аудиозаписей и основателем звукозаписывающей компании Orion. Сблизившись с Дукельским, он предоставил возможности своей компании для издания записей Общества забытой музыки.

Успех и относительно долгая жизнь Общества забытой музыки были, таким образом, обеспечены рядом обстоятельств, включая не только реалистичный подход, но и имевшийся у Дукельского опыт и поддержку широкого круга влиятельных персон. Именно эти факторы вызвали в дальнейшем коммерческий интерес к обществу со стороны индустрии звукозаписи.

### *SFM в составе Contemporary Records*

В 1959 году Дукельский с воодушевлением сообщал об интересе к деятельности общества со стороны Лестера Кенига – главы звукозаписывающей компании Contemporary Records. Это событие, произошедшее в 1957 году, композитор назвал «большим прорывом и поворотным моментом в судьбе Общества забытой музыки» [6, 29]. По соглашению с Кенигом общество было преобразовано в звукозаписывающий лейбл с аналогичным названием (и аббревиатурой SFM). Уже в 1958 году было выпущено три пластинки с записью музыки Гийома Лекё, Эрнеста Шоссона, Мендельсона и Глинки [7]. Каждая пластинка сопровождалась логотипом SFM, приветственным словом Дукельского и его факсимильным автографом с напечатанной под ним ремаркой «основатель». В тексте композитор задавался вопросом о том, почему хорошая музыка часто оказывается забытой, и отвечал, что чаще всего это связано с внешними обстоятельствами – некачественным исполнением, равнодушием аудитории, разгромной критикой. Далее сообщалось, что общество намерено открывать незаслуженно забытую музыку разных эпох и стилей, принося аудитории удовольствие от знакомства с ней.

Пластинки SFM выходили регулярно в течение 1958–1960 годов, в следующем 1961 году был выпущен всего один аудиоальбом, после

чего дискография лейбла не пополнялась вплоть до 1968 года. Причины частично объяснил Г. Корнфилд, который упрекал Кенига за нежелание продвигать продюсируемые им записи: «мы заключили, что вести дела с Кенигом – безнадежным случаем прогрессирующей прокрастинации – было пустой тратой времени. Вместо этого было решено воскресить SFM на Orion» [5]. Корнфилд даже разработал систему каталожной атрибуции пластинок, подготовленных к записи обществом. Каждый номер должен был начинаться префиксом SFM<sup>10</sup>, однако в дело вмешался Кениг, поскольку формально лейбл SFM все еще являлся частью Contemporary Records. Префикс пришлось поменять, хотя намеченному издательскому плану в любом случае не суждено было сбыться – в самом начале 1969 года Дукельский скоропостижно ушел из жизни.

К самым важным результатам деятельности организации, безусловно, следует отнести исполнения и аудиозаписи «забытой» музыки. В первые годы существования общества «такие произведения, как фадиез минорная соната op. 61 Дуссека <...>, один из трех квартетов Арриаги <...>, Нонет Шпора, Соната *a Cinque* Бибера, несколько пьес Гуммеля, Шоберта (ранний образец для Моцарта<sup>11</sup>), Валентини и В.Ф. Баха были исполнены под всеобщие овации; некоторые были поспешно переизданы в результате наших эксгумаций»<sup>12</sup> [6, 29]. Каталоги общества насчитывают несколько десятков имен композиторов и их произведений, однако не все они были исполнены или записаны участниками общества. В период с 1958 по 1968 годы под

---

<sup>10</sup> Согласно Корнфилду, на 1969 год было запланировано издание 15 альбомов.

<sup>11</sup> Подробнее об этом – в монографии о Моцарте П.В. Луцкера и И.П. Сусидко [1, 89, 287].

<sup>12</sup> В документах Общества содержатся записи о Первом квартете Х.К. де Арриаги, фортепианном Квинтете op. 87 и фортепианных Трио Гуммеля op. 12, op. 83 и op. 93, камерном «Пасторальном концерте» Шоберта. Записаны были полонезы, сонаты и другие клавирные пьесы В.Ф. Баха.



маркой SFM – Contemporary Records было записано десять пластинок. Кроме названных имен дискография включила в себя камерные сочинения Балакирева, Виотти, М. Гайдна, Моцарта.

Общество забытой музыки просуществовало (хотя и с перерывами в работе) около 20 лет и оказалось самым жизнестойким проектом Дукельского. Упомянув один из таких перерывов, связанных с переездом в Калифорнию, композитор признался, что в течение восьми лет продолжает адаптироваться к условиям местной музыкальной сцены. По всей видимости, контрактная система и законы коммерции в течение всей жизни оставались для композитора трудно постижимыми.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008.
2. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: Сборник статей / ред.-сост. А.М. Цукер. М.: Композитор, 2010.
3. Мищенко М.П. Глазунов А.К. Возвращенное наследие. Письма к А.К. Глазунову. Избранные страницы переписки (1928—1936) (Рецензия) // Opera Musicologica. 2015. № 4 (26). С. 94—112.
4. Стракович Ю.В. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика-XXI, 2015.
5. Cornfield G. Note-Perfect: Thirty years in Classical music recordings / preface by N. Slonimsky. Bloomington: Xlibris Corporation, 2013.

6. *Duke V.* The history of an effort. The Society for Forgotten Music // *Downbeat: Special Silver Anniversary Edition*. August 20, 1959. P. 29, 80.
7. *Edwards D., Callahan M., Eyries P., Watts R., Neely T.* Society for Forgotten Music discography [Electronic source] // *Contemporary & related album discography* / Last update July 15, 2011. URL: <https://www.bsnpubs.com/new/contemporary.html>.
8. *Harwood Phillips G.* Taking a chance on love: the life and music of Vernon Duke. Norman: University of Oklahoma Press, 2019.
9. Music in America: Duke founds Society for Forgotten Music [clipping]. April 9, 1948. The Library of Congress. Vernon Duke Collection. Box 130.

## REFERENCES

1. *Lutsker P.V., Susidko I.P.* Mocart i ego vremja [Mozart and his time]. Moscow: Klassika-XXI [Classic XXI], 2008.
2. Kompozitory «vtorogo rjada» v istoriko-kul'turnom processe: Sbornik statej [Composers of the «Second Tier» in the historical and cultural process: Compilation of articles] / red.-sost. A.M. Cuker [ed. by A.M. Tsuker]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2010. 328 p.
3. *Mischenko M.P.* Glazunov A.K. Vozvrashhennoe nasledie. Pis'ma k A.K. Glazunovu. Izbrannye stranicy perepiski (1928—1936) (Recenzija) [Glazunov A.K. Regained heritage. Letters to A.K. Glazunov. Selected pages of correspondence (1928—1936) (Book review)] // *Opera Musicologica*. 2015. № 4 (26). P. 94—112.
4. *Strakovich Ju.V.* Cifroljucija. Chto sluchilos' s muzykoj v XXI veke [Digitalution. What has happened to music in the XXI century]. Moscow: Klassika-XXI [«Classic XXI»], 2015.

5. *Cornfield G.* Note-Perfect: Thirty years in Classical music recordings / preface by N. Slonimsky. Bloomington: Xlibris Corporation, 2013.

6. *Duke V.* The history of an effort. The Society for Forgotten Music // Downbeat: Special Silver Anniversary Edition. August 20, 1959. P. 29, 80.

7. *Edwards D., Callahan M. Eyries P., Watts R., Neely T.* Society for Forgotten Music discography [Electronic source] // Contemporary & related album discography / Last update July 15, 2011. URL: <https://www.bsnpubs.com/new/contemporary.html>.

8. *Harwood Phillips G.* Taking a chance on love: the life and music of Vernon Duke. Norman: University of Oklahoma Press, 2019. Music in America: Duke founds Society for Forgotten Music [clipping]. April 9, 1948. The Library of Congress. Vernon Duke Collection. Box 130.





*Иван Денисович Поршнев*

**«СТАЛЬНОЙ СКОК» С.С. ПРОКОФЬЕВА  
В ПАРИЖЕ И ЛОНДОНЕ (1927 ГОД)**

*«Балет, который избавляет нас от поездки в Россию  
и даже от желания ее совершить»*

**П**ремьера балета «Стальной скок» состоялась 7 июня 1927 года в Театре Сары Бернар. Художественное оформление Г.Б. Якулова, метко названного Анри Моне «суб-Мейерхольдом» [28], имело «экстраординарный эффект» [21, 2] и было первым, что бросилось в глаза рецензентам и вызвало множество весьма противоречивых оценок: от неприятия до восхищения.

Фотография макета установки Якулова была опубликована 9 июня 1927 года в статье Эмиля Вюйермоза в газете «Excelsior» (иллюстрация 1). Подпись к ней гласила: «Принцип заключается в том, что разрисованный холст заменяется на движущиеся конструкции, которые участвуют в общем движении и общем ритме. Три плана, вернее, три этажа этих конструкций, позволяют обставить “человеческим материалом” не только плато, но и всю сцену, от пандусов до фризов» [34]. Композитор Луи Обер справедливо отмечал, что конструкция Якулова в целом «позволяет создавать совершенно новые комбинации в хореографии» [11].

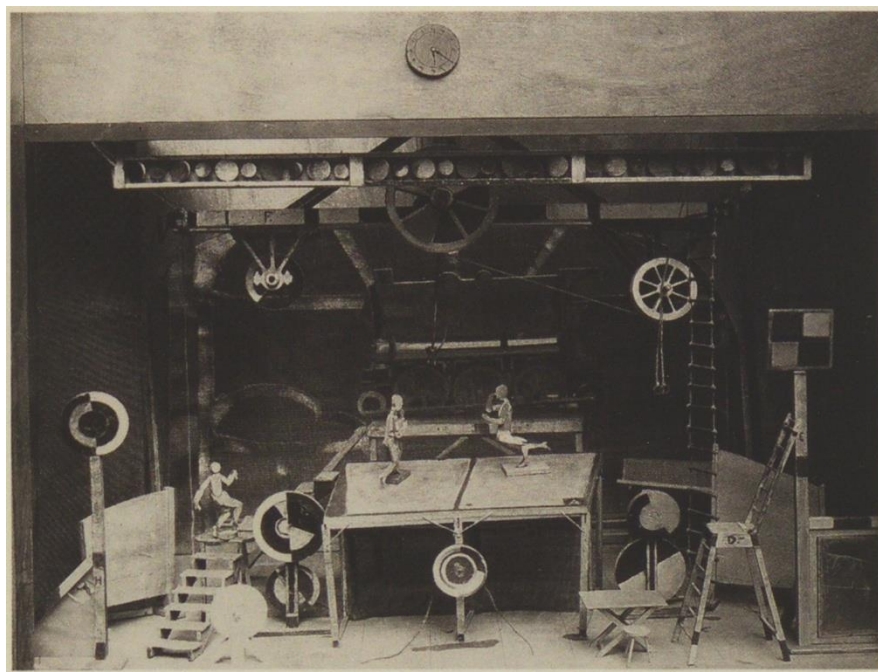


Иллюстрация 1. Макет установки Якулова к балету «Стальной скачок»<sup>1</sup>

«Графичное и советское» [23] творение Якулова вызвало множество художественных ассоциаций. Луи Лалуа первым отметил, что похожая конструкция была создана в том же 1927 году Наумом Габо и Антуаном Певзнером для балета «Кошка» на музыку Анри Соре.

«Конструкции» из слюды в «Кошке» были лишь первым шагом к реальным сооружениям Георгия Якулова <...>. Декорации полностью устранены:<...> это строительные леса, а сами «движущиеся конструкции» кажутся нам грубыми; разрисованный холст повсюду уничтожен, машинисты смешались с толпой статистов; только большая сетка в середине сцены создает единственную иллюзию глубины сцены.<...> Это зловещая Россия «голых лет» с ее поворотами судьбы и огромными пролетарскими бараками [32].

Дариус Мийо писал, что «конструкция, изображающая фабрику, слишком напоминает некоторые декорации Фернана Леже» [27], а Анри Малерб вспоминал о художественной «манере Франсиса Пикабиа» [26]. Наиболее важными, на наш взгляд, являются упоминания об

<sup>1</sup> Источник иллюстрации: [9, 68]. Впервые опубликовано: [34].

опытах Камерного театра под руководством А.Я. Таирова и ГОСТИМ под руководством В.Э. Мейерхольда. Анри Малерб первый вспомнил о «“пространственном” убранстве, “конструктивизме” постановки и театральных формулах» [26] театра Таирова, и о «“конструктивистских” процессах» [там же] театра Мейерхольда. Однако, по мнению рецензента, «Дягилев слишком опоздал, чтобы преподавать нам драматические доктрины Советов» [там же]. Упоминание двух выдающихся советских режиссеров выглядит абсолютно не случайным по нескольким причинам. Архитектурный декор был впервые представлен именно в Камерном театре под руководством Таирова никем иным, как Якуловым. Как метод оформления сцены он активно использовался в постановках театра Мейерхольда. Художник в конце 1910-х – начале 1920-х годов активно сотрудничал с обоими режиссерами. Дягилев хотел видеть среди постановщиков балета либо Таирова, либо Мейерхольда, однако оба мастера отказались от предложения антрепренера.

О хореографии Л.Ф. Мясина рецензенты писали гораздо больше, чем об оформлении. Хореографический почерк балетмейстера был прекрасно знаком парижской публике. В рецензиях, вышедших за два дня до премьеры, отмечалось, что энергичный, яростный и быстрый стиль Мясина «соответствует декорациям как в движении, точности, так и в равновесии и фантазии, а все вместе превращается в танцевальную симфонию в согласии с мощной, ясной и красочной музыкой Прокофьева» [17]. При оценке хореографии вновь заметно разделение рецензентов на две группы: от полностью отрицающих такой тип танца до воспевающих гениальность открытий Мясина.

Именно с хореографией связан фактический провал первой картины (иллюстрация 2) и триумф второй. Можно согласиться с мнением Анри Прюньера: «хореографические аранжировки Мясина удивительно неравны по качеству, первая часть явно посредственная, с

редкими интересными вставками, которые мы всегда находим в балетах этого оригинального, но незаконченного художника» [30]. Практически единогласно было высказано суждение о том, что смысл показанных в первой картине анекдотических и причудливых, фантасмагорических и бессвязных деревенских легенд – «поводов для более-менее растрепанных ритмических танцев» [10] ускользнул от очень многих (если не от всех) зрителей балета. Сбивала с толку программа балета, названия номеров первой картины, помещенные в афише и подчас противоречащие происходящему на сцене действию, а также многочисленные излишние конкретные повествовательные детали.



*Иллюстрация 2. Папиросница (Любовь Чернышева), Ирисник (Серж Лифарь), Работница (Александра Данилова) и Матрос (Леонид Мясин)<sup>2</sup>*

Символичная и грозная вторая картина и ее «промышленное «строительство» посреди руин»[24], завершающееся апофеозом труда, произвели на публику потрясающий эффект, вызвав «довольно

---

<sup>2</sup> Источник иллюстрации: [1, 284]. Впервые опубликовано: [19].

сильное ощущение передачи труда в танце или же транспонирование механики в хореографию» [18, 1–2]. Ее основной посыл понимался следующим образом: «это неизбежный марш станков, железа, покидающего прокатный стан, только для того чтобы быть схваченным еще более жестокими механическими устройствами пыток» [32]. Множество авторов отмечали, что вся труппа является «коробкой передач» [28] или схематичнодвигающимся «человеческим материалом», который, согласно требованиям Мясина, превращается в сухие, автоматические и ритмично функционирующие элементы заводского механизма:

Мясин вывихнул и разломал вверенных ему живых марионеток, бесцеремонно разминал их и боролся со всеми традиционными постулатами анатомии человека, яростно атакуя шарниры и суставы скелета, чтобы получить невиданные углы. Чувствуется, что он находится в постоянной борьбе с механизмом, который сам по себе слишком жесткий и слишком несовершенный [34].

Множество рецензентов в своих откликах на премьеру «Стального скака» упомянуло о непреодолимом воздействии на публику приема, который описан Лифарём:

Дягилев на генеральной репетиции ввел и случайный трюк: танцоры из кордебалета в конце репетиции от нечего делать стали шалить на площадке, стуча в ритм молотками, – Сергей Павлович пришел в восторг от этой нечаянной выдумки и велел ее сохранить в балете, – и действительно, она давала большой акцент финалу балета [2, 511].

Балетмейстеру было важно задействовать имеющийся в конструктивистской установке Якулова потенциал, и ему вполне удалось многосложные «хореографические контрапункты» [20] во второй картине балета.

Перед тем как перейти к анализу критических оценок музыки Прокофьева, нужно сказать о двух созданных прессой мифах. Первый



связан с указанием в программе второго названия балета – «1920 год» (иллюстрации за, б, в). Некоторые рецензенты посчитали, что если в афише указана дата, то она обязательно связана со временем создания партитуры. Фернан Ле Борн писал следующее:

Поскольку партитура датируется 1920 годом, композитор наполнил ее диссонансами, которые в то время были модными. Вероятно, если бы он написал это сегодня, большинству диссонансов не нашлось бы там места, поскольку самые яростные сторонники «школы фальшивых нот» уже сейчас отстают... [25].

Анри Малерб утверждал, что, «когда Прокофьев писал “Стальной скок” в 1920 году, он намеревался привнести в хореографию социальную и механическую новизну, которую Советский Союз привнес в мир» [26].

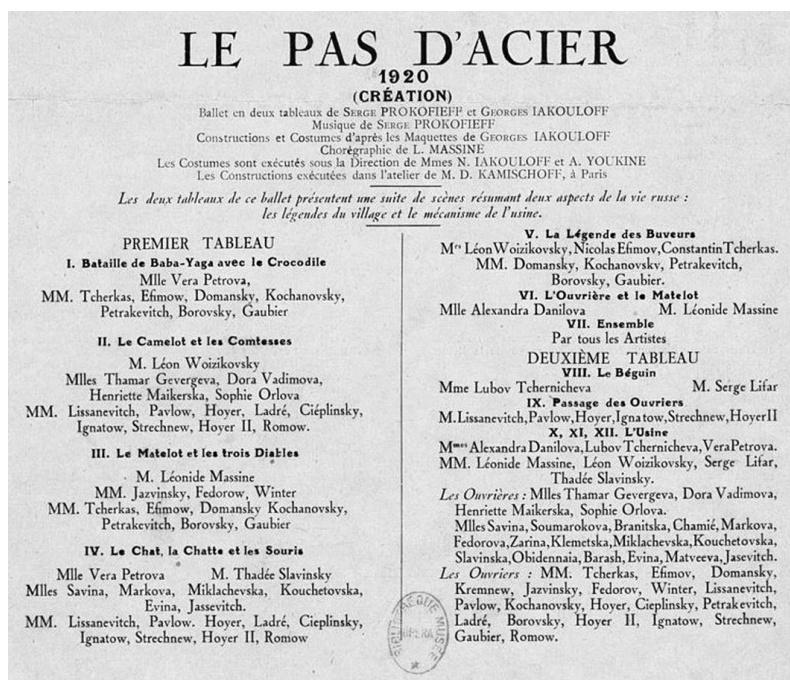


Иллюстрация за. Программа премьеры 7 июня 1927 года.  
Второе название балета: «1920»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Источник иллюстрации: [www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr).

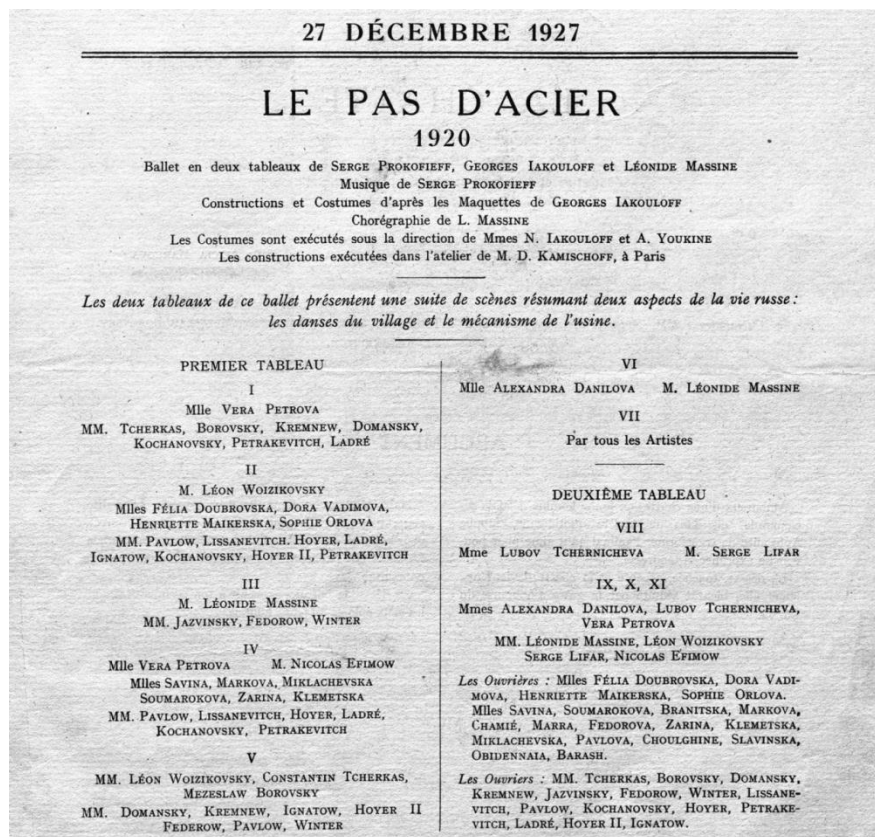


Рисунок 3б. Фрагмент буклета спектакля 27 декабря 1927 года.  
Сняты первоначальные названия номеров<sup>4</sup>

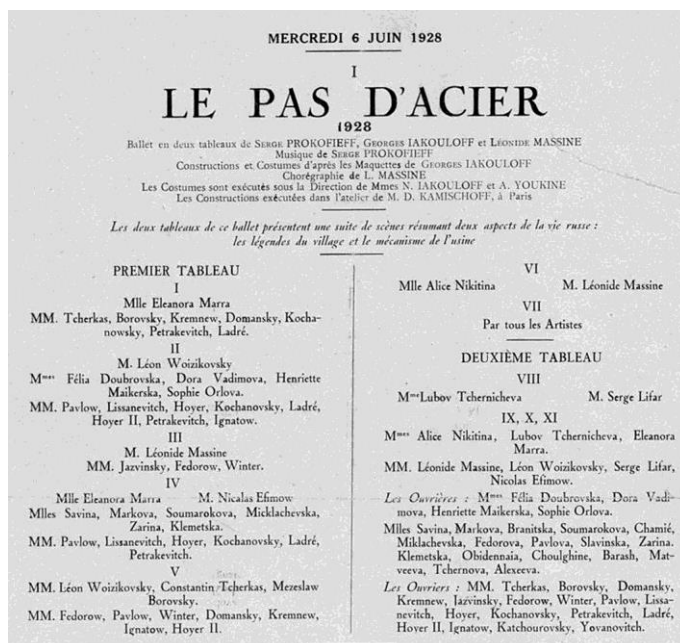


Рисунок 3в. Программа спектакля 6 июня 1928 года.  
Второе название балета: «1928»<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Источник иллюстрации: РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 924. Л. 2307.

<sup>5</sup> Источник иллюстрации: gallica.bnf.fr.

У второго мифа есть автор – Луи Шнайдер, негативно воспринявший все составляющие балета в целом и музыку в частности. Именно его перу принадлежат слова, что Прокофьев «уже написал описательную симфонию “Пасифик [-231]”, в которой он превозносил локомотив» [33]. Впоследствии критик был поправлен американским композитором Джорджем Антейлом и французским журналистом Пьером Блуа.

Для оценки восприятия музыки Прокофьева наиболее верными являются слова Рауля Брунеля:

Публика, как всегда, космополитичная, разделилась на фанатичных поклонников музыканта, чья личностная ценность неоспорима, и сбитых с толку зрителей, убежденных в мистификации или провокации [14].

Творение русского композитора либо вовсе не принималось и подвергалось жесткой критике, либо, наоборот, оценивалось очень высоко. Слова о партитуре «Стального скока» в рецензии Эмиля Вюйермоза концентрируют все то, что будет сказано о механистической составляющей музыки Прокофьева:

Надо сказать, что в оркестровой яме установлены котлы и генераторы исключительной мощности. Они несут марку “ProkôfiEFF”. Таким образом, приводной ремень, который соединяет станки плиты с валом в подземелье, вращается с головокружительной скоростью. Партитура Прокофьева – это тоже кузница и мастерская, где инструментами являются прокатные станы, токарные станки, регуляторы, тигли или молотки. Весь оркестр пыхтит или вертится на хорошо смазанных осях, как если бы он попеременно подчинялся то пару, то электричеству. Больше никаких подражательных гармоний, но зато есть и продуманная передача, и стилизация великолепных сил работы с железом. Это великолепный художественный вклад в “индустриальный лиризм”, который так глупо игнорируется большинством наших поэтов, и который является одним из самых

суровых, но самых сильных источников современной красоты, хотя толпа еще не знает, как это расшифровать [34].

В талантливой, обширной, мощной и полной достоинств партитуре Прокофьева все виды производственных шумов фабричной жизни были спаяны в единую гармоничную звуковую материю. Рецензенты подчеркивали жизненную полноту, варварскую дикость и возбуждающую силу, природную энергию и мощь, спонтанное изобилие фантазии, мятежность и резкую яркость, свободу от формул и «школьных правил» формы, живую смелость и пламенное воодушевление, мастерскую лаконичность и титаническую свежесть вдохновения, зажигательность и трогательность, колоссальное богатство музыкальной мысли, а, самое главное, – русскую национальную составляющую музыки Прокофьева. Пьер Лало называл Прокофьева «одной из немногих надежд на музыкальное будущее» [18, 1]. Многими рецензентами партитура «Стального скока» была причислена к лучшим произведениям Прокофьева, а некоторые сразу же пожелали услышать музыку балета в концертном исполнении.

В негативных откликах подчеркивалось, что странная новизна партитуры «Стального скока» не выдерживает сравнения с более ранними произведениями («Скифская сюита», «Семеро их», «Шут», «Любовь к трем апельсинам»). Луи Шнайдер, сравнивающий композитора с Жаном-Батистом Николе, писал, что насыщенная мощным звуковым динамизмом музыка Прокофьева лишена всякого интереса, и «не стоит требовать от нее ни обаяния, ни даже интереса, так как цель музыки – передать адский шум завода» [33]. Развязный оркестр «визжит, скрипит и разрывает слушателям барабанные перепонки» [там же] и эта кошмарная навязчивая и монотонная какофония практически не смолкает. Робер Дезарно при характеристике суровой и ужасной музыки «грозного размешивателя звуков» [16] Прокофьева процитировал

стихотворение «Сила, равная доброте» из цикла «Легенда веков» Виктора Гюго. Самого композитора рецензент охарактеризовал как «“стихийного” музыканта по вдохновению, который необычайно образован в оркестровке и гениален в изобретении звучностей. Это Титан. Но это не Аполлон...» [там же]. Подверглась критике оркестровка балета, в которой «духовые инструменты, фортепиано и ударные находятся на переднем плане, они быстро раскручиваются и действуют нам на нервы, <...> а широкие волнообразные глиссандо тромбонов в начале последнего общего танца <...> оказывают поистине опрокидывающий эффект» [11]. Поль Ландорми, отмечавший различные качества и недостатки таланта Прокофьева, писал: «Мы видим художника обильного, но неровного вдохновения, который, кажется, обладает определенным гением и лишен того сложного вкуса, который позволил бы ему достичь совершенства» [22].

Особое внимание уделялось музыкальной родословной композитора, среди предшественников Прокофьева называли Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского и И.Ф. Стравинского. Отдельного освещения заслуживает вопрос сравнения музыки Прокофьева с музыкой его старшего современника и вечного конкурента. Первый, кто при оценке «Стального скака» вспомнил о тяготеющей над Прокофьевым тени, был Пьер Лало:

Менее самоуверенный, менее владеющий своими средствами, чем Стравинский; его [Прокофьева. – *И. П.*] особая черта – это своего рода вспылчивость, бурлящее ощущение ритма и оркестра, действие которых часто бывает очень ярким. Местами среди отвлекающего шума, вызванного его юношеским пылом, появляются простые и очаровательные музыкальные уголки, фрагменты почти народной свежести [18, 1].

Рауля Брунеля «Стальной скак» «заставил вспомнить о “Весне священной” <...>, перенесенной в современную и столь же варварскую российскую обстановку» [14]. Имя Стравинского также всплывает в рецензии Луи Обера, который пишет, что «в этой музыке мы чувствуем атмосферу, похожую на атмосферу “Петрушки” и “Весны священной”, но так же справедливо найти там <...> фантазию “Шута” или дикость “Алы и Лоллия”» [11]. Один из анонимных авторов писал:

...Если бы Прокофьева пришлось насильно соединить со Стравинским, мы могли бы сделать это только через “Петрушку”. По духу музыка Прокофьева не напоминает музыку своего старшего современника. Стравинский сложен, нарочито усложнен; его искусство обременено чрезмерным грузом культуры; его тонкое лицо некрасиво. В то время как нет ничего более инстинктивного, чем вдохновение Прокофьева. Это естественный побег из тюрьмы. Услышав его, мы понимаем, что означает слово радость: радостная бодрость, не утонченная, а очень здоровая, азиатская [24].

Еще более радикальным выглядят следующие слова автора с псевдонимом *Schaeffner*:

В музыкальном плане отголоски «Петрушки», как и во всем творчестве Прокофьева (за исключением «Скифской сюиты»), сохранились; но это «Петрушка» из металла в бескрайней пустыне, где в автоматизме ритмов есть что-то унылое, оторванное и одновременно тоскливое [32].

Всего в XX сезоне Русского балета «Стальной скак» был представлен публике четыре раза (7, 8, 9 и 11 июня). Обо всех четырех представлениях в Дневнике Прокофьева мы находим емкие записи с констатацией «очень большого успеха» [5, 213]. Всеми спектаклями дирижировал Роже Дезормьер. Рецензенты дружно приветствовали как отдельных исполнителей ансамблевых номеров, так и всю труппу

Русского балета, члены которой «разбежались по сцене словно прекрасные черти» [14].

Балет был воспринят как новая оригинальная страница в репертуаре Русского балета. Злободневность сюжета, его обобщенность и символизм, новаторская и смелая эстетика, необычная красота действия в изображении «искусства будущего», любимая установка Дягилева на скандал и желание оставаться в центре внимания способствовали тому, что «Стальной скок» в целом был встречен практически всей публикой долгими восторженными овациями. Общая оценка со стороны многочисленных критиков была положительная, за исключением нескольких резких рецензий, в которых балет оценивался как «апофеоз уродства и антипод всякого обольщения, всякой эстетики» [33].

Отдельно следует оговорить момент, связанный с постоянным поиском в «Стальном скоке» «большевистских» черт. Это очень показательное явление блистательно охарактеризовано Полом Пристом: «У нас, жителей Запада, есть печальная привычка смешивать политическое и красивое» [29]. Уже второе название балета – «1920 год» – заставило рецензентов констатировать советизм даже там, где его, казалось, не было. Так, Пьер Лало писал, что «в России это был год, когда победивший большевизм еще не был организован (кажется, так оно есть и сегодня), год, когда все одевались в лохмотья и питались объедками, год великой анархии и великой нищеты» [18, 1].

В записи от 12 июля 1925 года в Дневнике Прокофьева находим следующие строки:

«Нельзя написать балет нейтральный, надо делать его или белым, или красным. Белый нельзя, потому что невозможно изображать современную Россию русскому композитору через монокль Западной Европы. <...> Красный балет делать тоже нельзя, так как он

просто не пройдет перед парижской буржуазной публикой» [4, 524].

Уже на первом этапе создания произведения композитор понимал, что «найти <...> нейтральную точку, приемлемую и с той стороны, и с этой, невозможно, ибо современная Россия именно характеризуется борьбой красного против белого, а потому всякая нейтральная точка будет нехарактерна для момента <...> и вызовет отпор и оттуда, и отсюда» [4, 524]. Однако через два года именно в музыке было найдено больше всего «большевистских» черт. Пьер Блуа замечал, что «Прокофьев нарисовал картину жизни в России около 1920 года <...> и мы полагаем, что никто не может обсуждать то право, которым обладал этот прославленный русский, чтобы описать в хореографической поэме жизнь своей страны даже в смутное время» [13]. Не менее интересным является высказывание Анри Малерба:

Сергей Прокофьев, который до сих пор черпал вдохновение только лишь из экзотических легенд, резко изменил направление. Он замаскировал свою естественность, чтобы выглядеть более модным. Он изобрел новый музыкальный ориентализм: советский ориентализм, механическую экзотику [26].

По нашему мнению, термин «советский ориентализм» лучше всего характеризует музыку балета, в которой можно почувствовать quasi-комическую трактовку событий представленной эпохи. Мало того, тем же рецензентом была отмечена «способность музыкально рассказывать современную историю, которой он владеет единственный» [26]. Достаточно интересный поворот мысли, представляющий Прокофьева как современного летописца, освещающего историю своей родины после множества кардинальных социально-политических изменений в тот год, когда он не мог быть в России. Тем не менее, по мнению все того же автора, «несмотря на источник вдохновения,



Прокофьев остается музыкантом-романтиком. Вспоминается Эмиль Верхарн, который тоже с изобилием и блеском романтизма посвятил себя воспеванию фабрик и их коллективов. Музыкальное воплощение “механического советизма” Прокофьева не поражает воображение своей строгой точностью» [там же]. Верхарн был упомянут рецензентами не в первый раз и совершенно неслучайно, так как именно в начале 1920-х годов его пьесы ставились в советских театрах, ищущих сюжеты, которые были бы близки по духу эпохе индустриализации. Советскую составляющую в теме балета отметил Гюстав Самазёли, который называл «Стальной скок» «индустриальным балетом, даже большевистским, дающим нам достаточно точное представление об атмосфере, царившей в России в 1920 году» [31, 173]. Жорж Орик также отметил, что «Прокофьев ничего не умалчивает, рисуя картины своего красного эпоса. Но в этой картине он кажется нам менее счастливым, чем обычно...» [12].

Завершая обзор найденных «большевистских черт» спектакля, мы хотим остановиться на трех самых ярких и радикальных высказываниях. Одно из них принадлежит Луи Шнайдеру: «В “Стальном скоке” именно советская красота, которая заставит падать дикарей в обморок от радости, возможно, даже нескольких коммунистов, которых Дягилев сможет пригласить на этот стальной гала-вечер» [33], составляет основной предмет спектакля. А вот реплика Рауля Брунеля: «Возможно, это произведение призвано заменить в советских обрядах былую “Жизнь за царя” [М.И. Глинки, так! — *И. П.*], которая явно уже не по сезону» [14]. Такой поворот событий был бы интересен, если бы он не вызывал гомерического хохота. Однако столь амбициозным надеждам так и не суждено было сбыться. Наконец, венцом является блестящее высказывание Луи Лалуа: «Мясин, который руководил хореографией, и <...> артисты представили нам в самых лучших из возможных

условий балет, который избавляет нас от поездки в Россию и даже от желания ее совершить» [20].

*«Постылая советчина» и «цветок пролеткульта»*

В откликах эмигрантской прессы на парижскую премьеру «Стального скака» рецензентами было также обращено внимание на все составляющие постановки. Об используемом конструктивистском методе художественного оформления сценических постановок в СССР первый вспомнил Андрей (Андрэ) Левинсон. Рецензент весьма скептически отнесся к функциональным возможностям установки Якулова и считал, что ее «излишества предопределили провал» [42] произведения. Всю сценографию автор считал «жертвой *конструктивизму*, тенденции, еще вчера победившей в красной России» [43]. Гораздо более радикальными были высказывания Валериана Светлова (Ивченко), который считал, что Русский балет «обходится без художников-декораторов, а пользуется услугами “строителей”» [39], что ведет к «уничтожению декоративного искусства» [там же]; и Алексея Бундикова, называющего декорацию Якулова не иначе как «отражением <...> новаторского “творчества”, которым в наши дни гордятся большевицкие режиссеры» [35]. «“Конструкция” – грубо сколоченное из деревянных планок сооружение (возникло за отсутствием холста в СССР около 1920 года и с большим опозданием вводится в замену писанной декорации теперь в моду в Париже) сочинено <...> Якуловым, а костюмы шиты <...> Якуловой»<sup>6</sup> [там же]. Неизвестно, откуда возникло имя Н.Ю. Якуловой, которая не имела никакого отношения к постановке «Стального скака» в Париже.

---

<sup>6</sup> Во всех цитируемых фрагментах прессы русского зарубежья сохранены авторские орфография и пунктуация.

Больше всего нападков со стороны эмигрантских рецензентов было на хореографию «нищего на фантазию» Мясина, которая понималась как «длинная цепь иероглифов, не поддающихся дешифровке <...> при всем напряжении внимания» [39]. В первой картине рецензенты находили и цирковое лицедейство, и шутовскую клоунаду, и бессмысленное гримасничанье, издевательство и даже вульгарно грубую порнографию в стиле гнусной «чубаровщины»! Все, что угодно, но только не собственно танец! Андрей Левинсон вопрошал: «Что хореограф может извлечь из тем, предложенных либретто, описывающем эпоху низости?» [42].

Под горячую руку попала и партитура Прокофьева, музыку которой обвиняли в жутком однообразии, «унылом и brutальном бурлеске» [там же], дергании, «бьющем по нервам с неизбежными диссонансами, режущими ухо» [39], дисгармонии, оркестровом шуме, хотя и отмечали наличие «широкого развития народных плясовых тем» [35]. Борис Шлёцер, высказавшийся о музыке автора исключительной одаренности и «“нутряного” таланта» [40], как и некоторые французские рецензенты, поверил, что «Стальной скок» был создан в 1920 году: «связь этой вещи с “Шутом” (который написан был в 1919 году) несомненна: она сказывается в общности некоторых специфических и гармонических оборотов (гротескного иронического характера), которые позднее в творчестве С. Прокофьева уже более не повторяются» [там же]. Шлёцер утверждал, что партитура «Стального скока» «конечно же, не стоит “Шута”» [41], хотя не отрицал наличие в ней великолепных страниц. Отмеченные у Прокофьева невероятное мелодическое дарование, изумительная способность изобретения звуковой материи, величие, сила и ловкость, непосредственная беззаботность и грация в сочинении музыки не помешали рецензенту высказать суждение о том, что «стихийное прокофьевское искусство напоминает нам действие

мотора, работающего впустую, или ту фабрику, которую показал нам Якулов в “Стальном скоке” и где с такой яростью играют в работу до полного изнеможения» [40]. «В его искусстве нет духовного напряжения; оно словно пустое, лишено какой-то последней серьезности, любви, быть может (характерно в этом отношении почти полное отсутствие эротики в его творчестве), без которых шутка обращается в гримасу, в издевку» [там же].

Как видим, «Стальной скок» (или, как переводили название балета разные авторы – «Стальной балет» [39], «Танец стали 1920» [35]; «Стальной шаг» [36]) – вызвал со стороны эмигрантских рецензентов закономерный протест и практически полное отрицание.

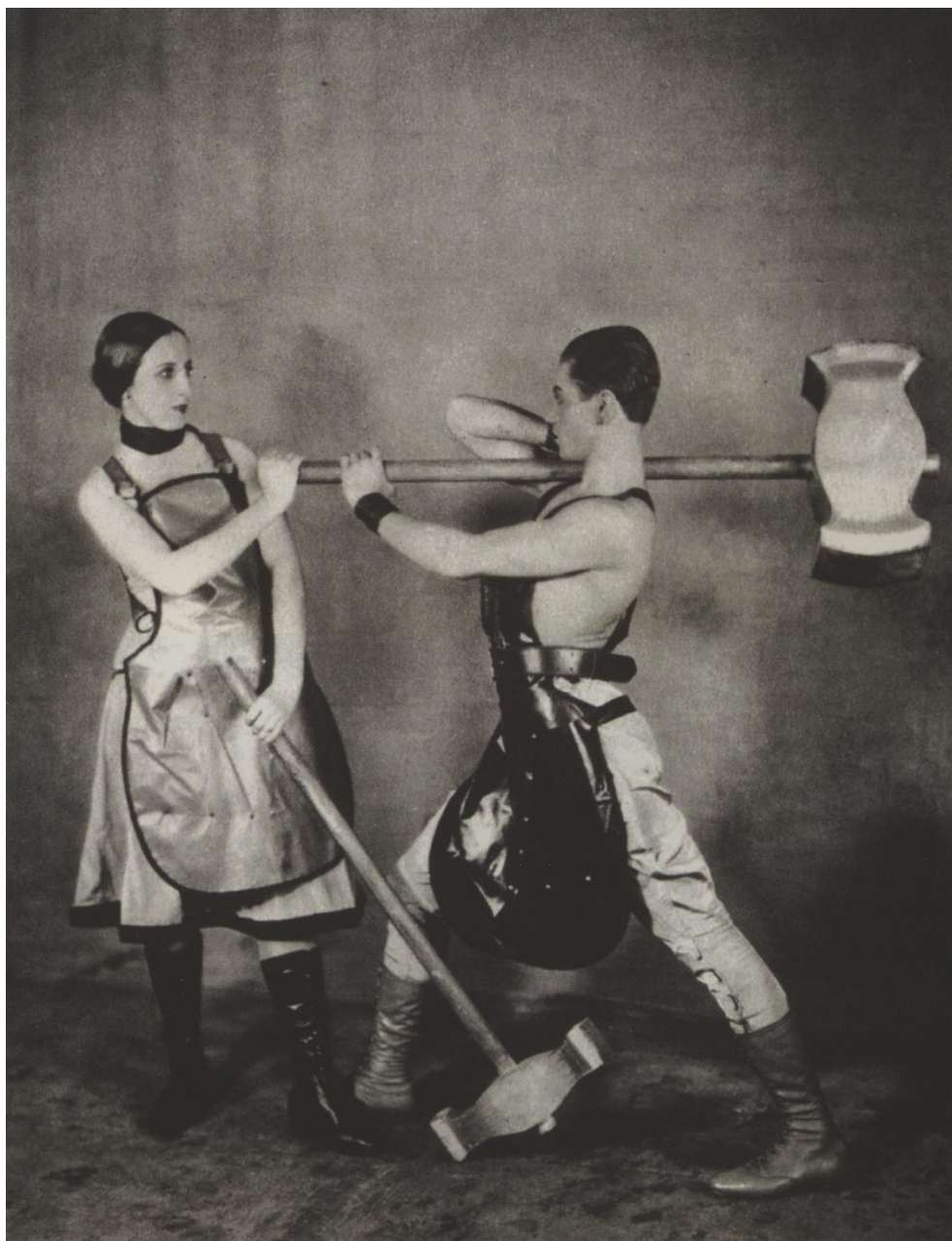
Особняком стоит оценка друга Прокофьева – Владимира Дукельского, в равной степени подробно высказавшегося обо всех составляющих спектакля:

Не побоимся сказать, что со времени “Свадебки” не было ничего равного этой вещи по силе и по чисто-качественной значительности. На первом же представлении стало ясно – отсюда возвращаться к МУЗЫЧКЕ (“*musiquette*”) [выделено Дукельским. — *И. П.*] немислимо [36].

В рецензиях авторов русского зарубежья поиски политического подтекста и «намёков на кровавый режим» [43] вышли на совершенно иной уровень. Андрей Левинсон первый заявил о «запуске новой экзотики» [42] Русского балета (иллюстрация 4).

Это “советский” балет в том двояком смысле, что он вдохновлен живописными революционными нравами и ставится на сцене с модными тенденциями в СССР. <...> В этом “пространственном” украшении взволновано кипит действие, нерешительно колеблющееся между большевистским энтузиазмом и кровавой иронией [42].

Алексей Бундигов упрекал тянущегося «за острым, колючим цветком неведомых еще Западу служителей пролеткульта» [35] Дягилева в намеренной установке на новизну и скандал.



*Рисунок 4. Работница (Любовь Чернышева) и Рабочий (Серж Лифарь)<sup>7</sup>*

Однако пальма первенства по части гнева на трансформировавшегося Дягилева и Русский балет под его руководством принадлежит

---

<sup>7</sup> Источник иллюстрации: [7, 295].

Валериану Светлову (Ивченко). Позволим себе процитировать обширные фрагменты его статьи:

На новом пути «приспособления» своих балетных постановок Дягилев стал на скользкий путь не то диктатуры, не то халтуры, не то «мейерхольдовщины», и вчера поразил Париж каким-то новым «стальным балетом», изготовленным, очевидно, в сотрудничестве с «гренелльскими» сотрудниками из агитотдела ВКП. Советскаястряпня Дягилева отдавала таким тяжелым «московским» духом, что вчуже жаль было смотреть на русских артистов, вынужденных ломаться во славу пролеткульта, подсовывая иностранцам вместо Русского Балета постылую советчину. <...>

На этом пути наркомпросовских достижений Дягилев быстро растеряет всю, некогда заслуженную, известность организатора и пропагандиста русского искусства за границей и станет таким же отпетым кремлевским антрепренером, как Мейерхольд или Таиров, без лести преданных советской власти. Но не стоило к 20-му году своей театральной работы на пользу русскому делу, теперь становится пропагандистом цыганско-парижанской девочки Раковского. Да и не то время теперь, и Дягилев в своем советском омолаживании также быстро сойдет на нет, как сходят на нет в международном масштабе сами большевики. На премьере Дягилева, как водится, блистала туалетами и бриллиантами вся «гренелльская» свора, привлеченная опытом советизации русского балета в Париже, – опытом довольно неудачным. <...>

Я не знаю, с какой целью Дягилеву понадобилось показать в Париже советский балет. С целью ли пропаганды, или, наоборот, с целью дискредитирования «достижений» в новом большевицком «искусстве». Человеку, непосвященному в советский быт, не понять без руководства всех тонкостей этого пролетарского произведения. Осведомленный человек в антракте объяснил мне, что «Стальной скок» шел недавно в Москве и перенесен в Париж Дягилевым при благосклонном участии некоего Якулова. Так ли это – не знаю. Знаю только, что зрелище это отвратное. <...>

Вы думаете, публика возмутилась вчера этим отвратительным зрелищем, этой демонстрацией большевицких достижений в новом пролетарском искусстве, этими советскими «опоэтизированными»

сценами чубаровщины, пьяных флиртов и наглого матросья? Ничуть. Снобы, закатывая глаза, говорили: «шарман», «эпатан», «риголо» и семь раз по окончании спектакля вызывали авторов [39].

Однако рецензенты были вынуждены дружно констатировать, что у публики балет имел головокружительный успех. В Дневнике Прокофьев писал: «Первые газеты (русские) ругают, но не затрагивая меня. Это очень удачно» [5, 212].

В постановке «Стального скока» 27 декабря 1927 года в Théâtre del' Opéra были учтены высказанные замечания к хореографии Мясина. Дягилев утверждал, что первая картина балета поставлена Мясиным заново и в очень упрощенном виде, так как «прежде контраст между деревенской жизнью и фабричной не был особенно выявлен» [38]. Были сняты двусмысленные и непонятные названия номеров и остались лишь голые цифры, а новые группировки в первой картине балета стали сильнее «подчеркивать контраст между деревенскими танцами и фабричным трудом» [15]. Прокофьев вновь в Дневниках констатировал успех. Закономерным является значительное уменьшение количества откликов различных рецензентов. В рамках XXI сезона Русского балета в Париже в Театре Сары Бернар «Стальной скок» с несколько измененным названием (в подзаголовке вместо 1920 года значился 1928 год) был показан четыре раза (6, 7, 14 и 21 июня 1928 года). Первое представление балета в XXI сезоне Русского балета в Париже Прокофьев описывал следующим образом:

Вечер открытия Дягилевского сезона – «Стальным скоком». Согласно элегантному дягилевскому стилю мне даже не дали приличного места, а страпонтен, который трещал. <...> Большой успех. В.Ф. Нувель зовет кланяться. Я упираюсь (не первое же представление). Затем иду, но путь далек и я опаздываю. Дягилев: двенадцать минут аплодировали, а вы не могли выйти. Опять много комплиментов по поводу «Стального скока» [5, 278].

Редко вспоминая об этом балете критики оставались при своих мнениях относительно музыки Прокофьева, практически не упоминая ни художественное оформление Якулова, ни обновленную хореографию Мясина. В последнем XXII сезоне Русского балета в Париже, опять же в Театре Сары Бернар, «Стальной скок» прошел четыре раза (22, 28, 30 мая и 11 июня 1929 года) и имел, по словам Прокофьева, «неизменный успех» [5, 352].

### *«Большевицкий балет»*

13 июня 1927 года в Лондоне стартовал шестинедельный сезон Русского балета под руководством Дягилева, проводящего, по мнению многих рецензентов, весьма удачную, оригинальную и одновременно крайне современную репертуарную политику. В анонсах одной из «главных новинок» [78], а также «следующей страницей в репертуаре» [68], которая «наверняка вызовет большой интерес» [54], был назван балет «Стальной скок» «самого важного современного русского композитора после Стравинского» [там же] – Прокофьева. В качестве сенсационных составляющих нового спектакля были также названы «самое оригинальное и занимательное» [там же] художественное оформление лидера художников-конструктивистов Якулова и возвращение в качестве танцовщика и балетмейстера «самой большой личности» [75] в труппе – Мясина.

3 июля 1927 года, накануне премьеры, в газете «Observer» было опубликовано интервью Дягилева о «Стальном скоке», которое можно рассматривать как самую настоящую рекламную акцию. Дягилев после триумфальной парижской премьеры был убежден, что этот балет является самым важным и амбициозным спектаклем после «Свадебки» Стравинского (1923 год). Практически все, что было сказано русским



антрепренером, впоследствии было подхвачено и интерпретировано в рецензиях и откликах английских журналистов.

Дягилев рассказывал, что он давно мечтал создать русский балет, наполненный сугубо национальной декоративностью. «Мы показываем в “Стальном скоке” Россию в 1920 году» [59\*<sup>8</sup>]. В балете «есть две сцены – первая изображает досуг, а вторая – труд» [там же]. Якулов был назван «русским Пикассо, так как он является родоначальником конструктивизма на русской сцене, где элементы архитектуры используются в постановке наряду с живописью (все это возникло оттого, что в нашем распоряжении были только деревянные детали, но не было холстов и красок)» [там же\*]. Хореография Мясина «зиждется на давних представлениях о России» [там же\*], так как балетмейстер не был на своей родине около тринадцати лет. Сюда стоит добавить высказывание Мясина, брошенное им, судя по всему, после одного из предшествующих премьере «Стального скока» спектаклей: «Мне кажется, что современная жизнь, набирающая все большую скорость, сама по себе гротескна» [48]. Приманкой для публики были следующие слова: «Оформление и постановочная часть столь сложны (вряд ли подобное когда-то было в балетном спектакле), что перед каждым спектаклем мы как бы заново готовимся к нему» [59\*].

Дягилев характеризовал музыку Прокофьева как более «механистичную», нежели музыку Стравинского:

Мелодически Прокофьев, возможно, богаче Стравинского, но его мелодия бьет на эффект и не обладает достаточной ясностью. <...> В своей эволюции он [Прокофьев. – И. П.] чутко следует за новыми веяниями в современной музыке. В настоящее время он очень упростил свой стиль, не применяя диссонансы ради диссонансов. Его музыка полна мелодий; одну из частей «Стального скока»

---

<sup>8</sup> Здесь и далее фрагменты этого интервью в переводе В. П. Варунца помечены звездочкой (\*). См.: [3, 70].

можно просто принять за музыку Моцарта, если бы он жил в наши дни. Что отличает музыку Прокофьева – так это четкий единый ритм, столь отличный от современных джазовых ритмов [59\*].

Резюмирующим высказыванием о стиле Прокофьева можно считать следующее:

Если Стравинский в значительно большей степени разговаривает с богами, то Прокофьев – с дьяволами. Во время исполнения музыки Прокофьева публика напоминает мне улитку, которая время от времени прячется в свою раковину. Публика умеет и раздражаться. Именно по этой причине английские зрители не смогли переварить «Шута» – первый выдающийся балет Прокофьева [там же\*].

Прежде чем приступать к анализу рецензий и откликов, мы считаем нужным обговорить несколько существенных моментов, присутствующих рассматриваемой английской прессе. Подавляющее количество рецензий либо не содержат указания авторства, либо подписаны различными псевдонимами и инициалами, которые на данном этапе работы не могут быть расшифрованы, а подписанных настоящими статей и заметок именами гораздо меньше.

Наряду с достаточно «классическими» и простыми заголовками и подзаголовками мы можем встретить огромное количество «креативных» и, подчас, вызывающих определений. Приведем лишь самые яркие и впечатляющие: «Эпилептические танцы» и «Отвратительный шум» [53]; «Уродство имеет свою ночь власти в балете» [58]; «Балет идиотизма и безобразия», «Абсурдные выходки художников» [67]; «Станный балет» [51]; «Станный Прокофьев», «Музыкальный атлет со странностями», «Нечеловеческие субъекты», «Балет полоумных» и «Мальчишка с консервной банкой» [89]. Самым распространенным

названием было «Большевицкий балет», которым озаглавлено целых пять статей!

Перевод названия балета на английский язык и его интерпретация составляли совершенно особую трудность. В рецензиях мы находим девять различных истолкований французского заголовка «Le Pas d'Acier». Среди них: «Стальной шаг» («The Steel Step»; «Step of Steel» или «Steel Stride») [50; 77; 45; 52]; «Тирания стали» («The Tyranny of Steel») [53]; «Стальной век» («The Steel Age») [58]; «Стальной путь» («The Steel Way») [83]; «Поступь стали» («The Tread of Steel») [88]; «Каблук из стали» («The Heel of Steel») [72; 60; 73]; «Танец стали» («The Dance of Steel») [64]; «Горячая сталь» («Hot Steel») [49] и «Марш стали» («The March of Steel») [66].

4 июля 1927 года состоялась премьера «Стального скака», расколовшая зрительный зал на два лагеря. Первое, что бросилось в глаза рецензентам, было новаторское и символичное художественное оформление Якулова. Критики называли индустриальную конструкцию-постройку «“мейерхольдовской” декорацией в виде строительных лесов» [74] и утверждали, что она «превосходно подходит для живописных абстракций фаз человеческой комедии и трагедии» [77] и «для ряда необычайно смелых акробатических трюков» [65]. Интересно то, что в лондонской постановке был использован «скрывавший на время “конструктивистские” платформы широкий экран советского цвета» [69].

Символическая хореография «балета о труде» [71] Мясина, представляющая собой «попытку интерпретировать современную фабрику при помощи танца» [82, 5], вызывала самые противоречивые чувства у рецензентов – от полного неприятия до головокружительного восторга.

В отрицательных рецензиях новаторскую, разрушающую «все предвзятые представления о том, что такое традиционный балет» [58], и позаимствованную из мюзик-холльных представлений хореографию Мясина критиковали самыми последними словами. Это всего лишь «сон переутомленного заклепщика, спящего на своем посту» [49]. Танцы называли «близкими к низкому уровню злободневности Флит-стрит» [70], «намеренно отвратительными» [58], «эпилептическими в последней степени» [53] и «гротескно некрасивыми» [67]. Главным упреком было отсутствие контраста и вообще какой-либо разницы между двумя картинами балета. В первой картине все были запутаны несоответствием представленной лаконичной программы балета (идентичной той, которая была в Париже) и бешеного сценического действия, насыщенного множеством отвлекающих деталей. Бедная и провальная хореография «деревенских легенд» была, мягко говоря, трудна для понимания. «В первой картине были моменты, когда мы думали, что это может быть изображение сельскохозяйственного труда, так как во второй явно изображались труд в городе; и другие, когда мы, казалось, были свидетелями осенних маневров Красной армии» [85]. Автор с инициалами *W. M.* резюмировал: «Деревенская часть балета была довольно неясна; но кто мы такие, чтобы судить о картине, где изображены неизвестные нам земля и люди?» [88].



Иллюстрация 5. Матрос, обратившийся в Рабочего (Леонид Мясин),  
и Работница (Александра Данилова)<sup>9</sup>

В положительных откликах «поразительно оригинальная» [44] хореография Мясина (иллюстрации 5, 6) понималась как «серия гимнастических трюков» [60]. Автор с инициалами *М. Е.* писал: «Хореография балета является одной из самых интересных страниц в творчестве Мясина. Это есть первая попытка балетного искусства войти в контакт с современной жизнью» [74]. Полная оригинальных идей и

---

<sup>9</sup> Источник иллюстрации: [8, 171].

гармонично согласованная в танце, построенном как контрапункт нескольких ансамблей или групп танцоров, великолепная и могущественная вторая картина стала самым настоящим триумфом Мясина, которые имел «высший талант работать с толпами танцоров, и делать с ними невероятные вещи» [64]. «Леонид Мясин делает потрясающую хореографическую кульминацию массового движения в конце» [77], в которой «вся сцена представляет собой одну чрезвычайно сложную машину, работающую на максимальной скорости» [64]. Резюмирующим можно считать следующее высказывание:

Хорошие качества «Стального скака» действительно похожи на хорошие качества в любом другом балете – искусная координация массовых групп на сцене, движущихся в ритме музыки, и изобретение сольных танцев, которые в этом случае имеют небольшое значение по сравнению с ансамблем [81].

Несколько странным кажется то, что о музыке «Стального скака» мы находим большое количество отрицательных откликов при сравнительно малом числе положительных. Премьера «Стального скака» лишний раз доказала то, что произведения странного и «ужасного ребенка русской музыки» [62] Прокофьева никогда не были популярными в Великобритании. В откликах господствующими были эмоционально-эстетические оценки, в то время как техническая сторона организации музыкального полотна практически не волновала рецензентов. Музыку Прокофьева называли не иначе как сложной хаотической какофонией и «отвратительным шумом» [53]. Ее характеризовали как бессмысленно зловещую и некрасивую, насыщенную сильными, болезненно режущими зубы, вызывающими головную боль диссонансами и безжалостными ритмами, странную и чрезвычайно громкую, статичную, монотонную и невоодушевленную. По мнению рецензента с инициалами *Е. В.*, «музыка Прокофьева прекрасно поддерживает

танец, но не добавляет ничего существенного к общему эффекту» [61]. Многими авторами значение музыки воспринималось как прикладное, а отнюдь не самостоятельное:

Музыка Прокофьева – это прежде всего хорошая сценическая музыка. Она дает достаточный фон для сценического действия; кроме того, она, должно быть, была одним из факторов, которые вдохновили удивительно хорошие шаги и фигуры, изобретенные Мясиним [49].

Выводом является следующее высказывание: «Музыка балета – последнее слово уродливой современности» [73], и если показать это является целью для композитора, «то он достиг совершенства» [58].

Среди положительных черт отмечались замечательное соответствие мощной и бурной, но ненавязчивой и «передающей позы современности» [72], металлической музыки «лучшего из молодых русских композиторов» [86] Прокофьева и хореографии Мясина. Было высказано мнение о том, что музыке удалось лучше, чем хореографии, передать две контрастные составляющие содержания балета:

Музыка «Стального скока» – это яркий, металлический, хорошо сконструированный механизм, который движется – можно даже сказать “работает” – с тягой и динамизмом двигателя. Через некоторое время слушателю начинает казаться, что он чувствует запах горячего металла [80].

В ней находили мастерскую оригинальность и насыщенность интеллектуальной составляющей, чрезвычайно умные и изобретательные смеси звуков и широкий, но остроугольный мелос, неистово жесткий и стальной стиль, яркую оркестровку, изображающую шум, жужжание, глухие удары, неумолкающий лязг, скрежет и грохот машин, в общем, «яростный, неумолимый дух фабрики в ее движущихся ритмах и подобию безжалостной ухмылки» [88], колоссальную энергическую

живость, стучащие и хлещущие ритмы, характерную насыщенность и вспыльчивость. Музыка «в сочетании с танцем производит самое потрясающее впечатление ритма, которое когда-либо было представлено публике» [64]. Особенно похвальным выглядит отзыв об одном из музыкальных фрагментов, сопровождающих танец Лифаря и Чернышевой: «Это был единственный человеческий момент в балете, и Прокофьев сделал его еще более заметным, дав ему какую-то очаровательно простую музыку» [84].

Многие рецензенты откладывали оценку музыкальной составляющей балета на второе прослушивание, и практически тут же высказывалось мнение о том, что партитура «Стального скака» не выдержит испытания концертным залом. В целом, господствовало мнение, что эта музыка вряд ли «способствует улучшению репутации Прокофьева как композитора» [76, 80]. На многих неизгладимо сильное впечатление произвел странный хореографический трюк Дягилева, суть которого заключалась в ритмичных ударах молотами по сцене. «Шумы, подчиненные законам ритма, как они есть в “Стальном скаке”, оправданы» [47].

Герберт Фарджон сравнивал красоту гипнотически воздействующей и несокрушимой хореографии Мясина с красотой труда в «Деревенском кузнеце» американского поэта Генри Лонгфелло, а некоторые «потеющие фигуры» [66] балета напоминали автору полотна британского художника Фрэнка Брэнгвина. Автор с псевдонимом *Hardon Squire* имел желание сравнить танцы с «биомеханикой Мейерхольда, в которой механическая теория применяется к актерскому мастерству» [80] и «машинными танцами Н.М. Фореггера» [там же].

Рецензентами с инициалами *Е. В.* и *С. В. М.* «определенно пропагандистский дух» [61] балета напоминал пьесу немецкого поэта Эрнста Толлера «Человек-Масса». У.Дж. Тёрнер вспомнил о научно-



фантастической пьесе «Россумские универсальные роботы» («R. U. R.») и комедии «Из жизни насекомых» чешского писателя Карела Чапека. Также австралийский писатель, а за ним рецензент с инициалами *V. S.-J.* и Алан Ботт дружно рассуждали о художественном фильме немецкого режиссера Фрица Ланга «Метрополис», который «был ужасающим в изображении прогноза масштабов господства машинерии в больших городах будущего» [56]. *V. S.-J.* считал, что «Стальной скок» «не более большевистский» [87], чем фильм английского режиссера Мориса Элвиса «Хиндл Пробуждается» или вышеупомянутый «Метрополис». По своему замыслу и воплощению «Стальной скок» напоминал рецензенту с инициалами *H. T. P.* балет «Небоскребы» американского композитора Джона Карпентера.

Естественно, что в музыке Прокофьева находили множество характерных для композитора стиливых черт, и это разочаровывало некоторых рецензентов. Однако эффект, который производило все действие и партитура, очень многим рецензентам напоминал о «Петрушке», «Весне священной» и «Свадебке» Стравинского. «Стальной скок» «призван изобразить современную Россию, как “Петрушка” изображает Россию 1840 года, а “Весна священная” – Россию доисторических времен» [85]. Партитура Прокофьева подвергалась очень жесткой критике и не выдерживала даже близкого сравнения с сочинениями Стравинского. Если в балетах Стравинского не подлежала сомнению первичная организующая роль музыки, то в «Стальном скоке» она воспринималась, скорее, как наличествующий аккомпанемент. Неудачное изображение «деревенских легенд» воспринималось не иначе как плагиат «Весны священной». Автор с псевдонимом *Hardon Squire*, а за ним и Гораций Хорснелл открыто называли Прокофьева «учеником Стравинского» [80].

Возможно, что одной из причин парадоксального успеха скандального спектакля было повышенное внимание к проявлениям конструктивизма в разных видах искусства. Своеобразным резюме может служить следующее высказывание автора с инициалами *М. Е.*: «Все же “Стальной скок” нельзя считать по-настоящему оригинальным произведением. Балеты о фабриках давно создаются в России, хотя мы никогда не видели ничего подобного здесь» [74].

«Стальной скок» был представлен лондонской публике целых девять раз (4, 6, 8, 12, 16, 19, 20 и 21 июля 1927 года). 20 июля 1927 года балет был показан дважды – и в дневном спектакле, и в вечернем. Первыми двумя исполнениями дирижировал Юджин Гуссенс, третьим и четвертым – Малколм Сарджент, а остальными – Роже Дезормьер. Никакие вопли критиков не могли сокрушить головокружительный восторг публики. Рецензентам оставалось лишь констатировать бешеный успех чрезвычайно хорошо поставленного балета, которому очень поспособствовала очередная волна русофобии и разрыв дипломатических отношений между Великобританией и СССР. Возможно, что политика сыграла решающую роль в успехе скандального спектакля. Не зря рецензент с инициалами *Н. Т. Р.* предполагал, что «в театре большевизм терпим и им можно наслаждаться» [69]. Дягилев вспоминал, что «в Лондоне Артур Уильям Патрик герцог Коннаутский и Стратернский подал сигнал к аплодисментам» [38]. Практически все присутствующие в зале дружно приветствовали всю труппу Русского балета, дирижеров и авторов спектакля. В Дневнике Прокофьева мы находим следующую запись от 9 июля 1927 года: «Хорошие новости: “Стальной скок” прошел в Лондоне четвертого июля с огромным “шумным” успехом. Занавес поднимался двенадцать [так! – *И. П.*] раз. Все газеты констатируют успех, хотя многие из них и бранятся, называя “Скок” “шумной дурью”. Вот уж успех, которого я не ожидал: в Англии мою музыку

не любят, да к тому же, после недавнего разрыва с большевиками, можно было ожидать протеста против советского сюжета. Я, перед отъездом Дягилева, прямо не советовал везти этот балет в Лондон. И вот...!» [5, 218].



Иллюстрация 6. Матрос (Леонид Мясин) и Работница (Александра Данилова)<sup>10</sup>

Парадоксально, но высказываний о «советском следе» в английской прессе было значительно меньше, чем во французской. Тем не менее, практически все они были резко радикальными и относились, в

---

<sup>10</sup> Источник иллюстрации: [1, 284]. Впервые опубликовано: [79].

подавляющем своем большинстве, к личности «красного» [51] «композитора-конструктивиста» [61] Прокофьева и его ироничной, но «метко большевистской» [46] музыке. Художественное оформление Якулова и хореография Мясина если и характеризовались как большевистские, то в крайне небольшом количестве рецензий. Целью «первого настоящего балета большевистской или социалистической России» [55] было дать представление о современной жизни этой страны. Ли Генри писал, что это произведение «преднамеренно сделано как музыкальный коктейль со вкусом современной большевистской России во всех ее составляющих – лихорадочной трагедии и лихорадочном пыле» [70].

Балет Прокофьева «Стальной скок» интересен тем, что написан на «советские» темы. Несмотря на неясность и запутанность либретто, мы можем заключить, что действие происходит в Советской России и что «Стальной шаг» – это шаг рабочих и солдат Красной армии [52].

Для многих постановка «подлинного образца большевистского искусства» [81] стала самым настоящим шоком:

Это <...> не самая последняя вещь из России, потому что стиль, в котором она написана, был в зените в Москве четыре или пять лет назад. Однако она достаточно современна и позволяет судить о художественных идеях, поощряемых нынешними правителями Советской России [81].

Возникли два «альтернативных» названия балета: «Большевицкий кошмар» [67] и «Россия при большевистском режиме» [46]. Приведем самые знаменитые и растиражированные строки:

Сергей Прокофьев достоин быть знаменитым. Как апостол большевизма, он не имеет себе равных. Писатели и ораторы уже много лет рассказывают нам об этом, но новый балет Прокофьева выражает больше душу современной России, чем все их усилия вместе взятые» [45].

В сознании некоторых английских рецензентов смешалось все-русское и всебольшевистское, советское; и на какое-то время (если не навсегда) эти три слова стали синонимами. По мнению английских рецензентов, все русские композиторы того времени, включая Мясковского и даже Стравинского, исповедовали большевизм, однако наиболее ярким приверженцем новой идеологии был Прокофьев. Именно после премьеры «Стального скока» он стал самым большевистским из всех русских, а значит, «большевистских», композиторов.

Однако некоторые критики иначе трактовали идеологический посыл балета, который «можно рассматривать как одно из двух: либо как сатиру на большевизм, либо как его прославление. В обоих случаях уродство большевизма является верной целью как музыки, так и того, что теперь называют хореографией, то есть движениями балета» [90, 60]. Рецензент с псевдонимом *Crescendo* утверждал, что «Стальной скок» «не обратит людей в большевизм» [58], а наоборот, отпугнет от него; автор с инициалами А. К. предполагал, что балет является «очень мощным трактатом против русской революции» [53].

Завершая обзор, нам бы хотелось привести следующие строки из интервью Дягилева газете «La Renaissance (Возрождение)»:

В печати меня бранили за эту постановку, в русской печати, а иностранная хвалила. Меня упрекали, что она проникнута советским духом, предсказывали ей верный провал. Но, к счастью, это не оправдалось. <...> Я хотел изобразить современную Россию, которая живет, дышит, имеет собственную физиономию. Не мог же я ее представить в дореволюционном духе! Эта постановка ни большевистская, ни антибольшевистская, она вне пропаганды. <...> Я сам не был в Советской России, но, мне кажется, Прокофьев и Якулов нашли к ней правильный подход [38].

Отметим только то, что изложенная выше точка зрения была высказана еще в 1925 году: «В России сейчас двадцать миллионов

молодежи, у которой [нецензурное выражение. – И. П.]. Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика нам не нужна”» [цит. по: 4, 526].

## ЛИТЕРАТУРА

1. История «Русского балета» реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. М.: Интерроса, 2009.
2. *Лифарь С. М.* Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005.
3. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991.
4. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Том 2. 1916–1925. М.: Классика XXI, 2017.
5. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Том 3. 1926–1933. М.: Классика XXI, 2017.
6. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х томах. Т 1 / Сост. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 246–248.
7. A Feast of wonders: Sergei Diaghilev and the ballets russes. Milano: Skira, 2009.
8. Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes, 1909–1929. London, V & A publ., 2010.
9. *Kahane Martine.* 1909–1929. The Ballets Russes at the Opera. Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

## ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ

## Французская пресса

10. Au Theatre. Un spectacle curieux // Aux écoutes. 12 Juin 1927. P. 20.
11. *Aubert L.* Le Pas d'Acier // Paris-soir. 11 Juin 1927. P. 2.
12. *Auric G.* La musique // Les Annales: politiques et littéraires. 1 Août 1927. P. 12.
13. *Blois P.* Les Russes a Paris. – Ballets de Serge de Diaghilew. – Le Pas d'Acier // La National. 6 Juillet 1927. [Л. 641]\*.
14. *Brunel R.* Saison des Ballets Russes. Le Pas d'Acier // L'Œuvre. 10 Juin 1927. P. 5.
15. Courrier des théâtres. Les Ballets Russes a L'Opéra. Le Figaro. 23 Décembre 1927. P. 5.
16. *Dézarnaux R.* La musique // La Liberté. 9 Juin 1927. P. 2.
17. *Girard M.* Courrier des théâtres. Le Pas d'Acier. Aux Ballets Russes // Le Figaro. 5 Juin 1927. P. 4.
18. *Lalo P.* «Le Pas d'Acier». 1920 // Comœdia. 9 Juin 1927. P. 1–2.
19. *Laloy L.* Les Ballets Russes à l'Opéra // Comoedia. 24 Décembre 1927. P. 1.
20. *Laloy L.* Théâtre et musique // L'Ère nouvelle. 12 Juin 1927. P. 1.
21. *Laloy L.* La Saison des Ballets russes // Le Figaro. 23 Mai 1927. P. 1–2.
22. *Landormy P.* Les Ballets Russes // La Victoire. 21 Juin 1927. [Л. 632]\*.
23. Le Pas d'Acier // L'Opinion. 18 Juin 1927. [Л. 628]\*.
24. Le Pas d'Acier // Le Siècle. 13 Juin 1927. P. 4.

25. *Le Borne F.* Les Ballets Russes // Le Petit Parisien. 11 Juin 1927. [Л. 618]<sup>\*11</sup>.
26. *Malherbe H.* Chronique musicale // Le Temps. 15 Juin 1927. P. 3.
27. *Milhaud D.* L'Actualite arstistique. La vingtième saison des ballets russes // L'Humanité. 13 Juin 1927.P. 4.
28. *Monnet H.* Les Ballets Russes // Cahiers d'Art. 1927. N° 1.P. 208.
29. *Prist P.* La vie a Paris. Les Ballets Russes. Le Pas d'Acier // L'Indépendance Belge. 20 Juin 1927. P. 1.
30. *PrunieresH.* «Pas d'Acier» Produced in Paris by Diaghileff Company – Other Novelties // The New York Times. 26 June 1927. P. 4.
31. *Samazeulih G.* La musique // La Revue Mondiale. 15 Juilliet 1927. P. 171–173.
32. *Schaeffner.* La semaine musicale. Théâtre Sarah–Bernhardt. Ballets Russes // Le Ménestrel. 17 Juin 1927. P. 268.
33. *Schneider L.* Le «Gaulois» au theatre. Les premieres // LeGaulois. 9 Juin 1927. P. 2.
34. *Vuillermoz E.* Les Ballets Russes // Excelsior. 9 Juin 1927. P. 5.

## Пресса русского зарубежья

35. *Бундигов А.* Балет Дягилева // La Renaissance (Возрождение). 10 июня 1927 года. С. 3.
36. *Волконский С.* Балет у Дягилева // Последнія Новости. 14 июня 1927. [Л. 626]\*.
37. *Дукельский В.* Дягилев и его работа // Версты. N° 3. 1928. С. 251–255.

---

<sup>11</sup> Здесь и далее материалы, с которыми удалось ознакомиться лишь благодаря имеющемуся в РГАЛИ документу (Ф. 1929 (Прокофьев С. С.). Оп. 1. Ед. хр. 924. Л. 1–928), будут помечены звездочкой (\*) с указанием архивной нумерации листов [в квадратных скобках].



38. Любимовъ Л. Беседа с С.П. Дягилевым // La Renaissance (Возрождение). 27 декабря 1927 года.

39. Светлов В. [Ивченко В.Я.] Дягилевскій сезонъ. Балетная премьера // LeTempsRusse (Русское Время). 9 июня 1927. [Л. 606–607]\*.

40. Шлёцеръ Б. Музыкальныя заметки // Последнія Новости. 21 июня 1927. [Л. 633]\*.

41. De Schloezer Boris. [No name] // La Nouvelle Revue Française. 1 Août 1927. [Л. 647]\*.

42. Levinson A. La Choreographie // Comœdia. 9 Juin 1927. P. 2.

43. Levinson A. L'Annee Choregraphique // Le Temps. 22 Août 1927. P. 3.

#### Английская пресса

44. [No name] // Daily Chronicle. 5 July 1927. [Л. 674]\*.

45. [No name] // Empire News. 10 July 1927. [Л. 692]\*.

46. [No name] // Evening Standard. 20 July 1927. [Л. 708]\*.

47. [No name] // Lody. 14 July 1927. [Л. 689]\*.

48. [No name] // The Derby Daily Telegraph. 21 June 1927. P. 5.

49. «Le Pas d'Acier». Music by Serge Prokoviev // Observer. 10 July 1927. [Л. 688]\*.

50. «The Steel Step» // Weekly Dispatch. 3 July 1927. [Л. 661]\*.

51. A bizarre ballet // Western England Herald. 8 July 1927. [Л. 682]\*.

52. A Soviet ballet // Musical Times. August. 1927. [Л. 705]\*.

53. A. K. A Bolshevik ballet // Daily News. 5 July 1927. [Л. 665]\*.

54. After Stravinsky // Daily Chronicle. 10 June 1927. [Л. 657]\*.

55. Bolshevik ballet // Evening Standart. 2 July 1927. [Л. 649]\*.

56. Bott A. Drama // The Sphere. 16 July 1927. P. 102.

57. *C.B.M.* Perfect miming by the Russian Ballet // Church Times. 15 July 1927. [Л. 699]\*.
58. *Crescendo.* Ugliness has its night of power at the Ballet // Star. 5 July 1927. [Л. 670]\*.
59. *Diaghilev S.* The new ballet. M. Diaghilev and the music of Prokofiev // Observer. 3 July 1927. [Л. 664]\*.
60. Diary of a London // The Nottingham Journal. 5 July 1927. P. 4.
61. *E. B.* The Russian Ballet. Prokofieff's new work // Manchester Guardian. 5 July 1927. [Л. 678]\*.
62. *Evans E.* Ballets new to London // Daily Mirror. 9 July 1927. [Л. 683]\*.
63. Factories ballet // Daily Mirror. 5 July 1927. [Л. 667]\*.
64. Factory life in a Ballet. Dancers as machines in a new Massine thrill // Evening News. 5 July 1927. [Л. 677]\*.
65. *Farjeon H.* In the limelight. Longfellow's theme in larger size – Another run for Aldwych // Sunday Mirror. 10 July 1927. P. 9.
66. *Farjeon H.* The London stage. «Le Pas d'Acier» // The Graphic. 16 July 1927. P. 94.
67. *H. A. S.* Ballet of imbecility and ugliness // Westminster Gazette. 5 July 1927. P. 1.
68. *H. A. S.* Dotted crotchets // Westminster Gazette. 25 June 1927. P. 5.
69. *H. T. P.* The play, The work, music and miming. Ballet out of life. Prokofiev's «Pas d'Acier» in London // Boston Evening Transcript. 20 July 1927. [Л. 702]\*.
70. *Henry L.* Music of the moment // Western Mail. 9 July 1927. P. 11.
71. *KIKI.* Prancing Princess. Duchess of York's baby joins in the dancing // Sunday Pictorial. 10 July 1927. P. 15.

72. *London Diarist*. Men and affairs // Birmingham Gazette. 5 July 1927. P. 4.
73. London letter. Bolshevist ballet // Aberdeen Press and Journal. 5 July 1927. P. 6.
74. *M. E.* Real Russian Ballet // The Daily Herald. 5 July 1927. P. 5.
75. *M. E.* Russian Ballet and Moliere. Comedy dancing success at Prince's // The Daily Herald. 21 June 1927. P. 5.
76. Music. Recent novelties // Truth. 13 July 1937. P. 79–80.
77. Prokofieff's new ballet // Eastern Daily. 6 July 1927. [Л. 681]\*.
78. Russian Ballet at the Prince's // Theatre World. June. 1927. [Л. 648]\*.
79. Russian Ballet. Danilova and M. L. Massine rehearsing for the Russian Ballet at the Princes Theatre, London // Birmingham Daily Gazette. 09 July 1927. P. 10.
80. *Squire H.* The Complements of the season // Christian Science Monitor. 20 August 1927. [Л. 712]\*.
81. The Bolshevist ballet // The Saturday Review. 16 July 1927. [Л. 701]\*.
82. The letters of Evelyn // The Tatler. 13 July 1927. P. 4–6.
83. The machine dance // Daily Express. 5 July 1927. [Л. 673]\*.
84. The Russian Ballet. «Le Pas d'Acier» // Daily Telegraph. 5 July 1927. [Л. 675]\*.
85. The Russian Ballet. «Le Pas d'Acier» // Times. 5 July 1927. [Л. 676]\*.
86. *Turner W. J.* The World of music. The Music of the Ballets // The Illustrated London News. 23 July 1927. P. 162.
87. *V.S.–J.* A London letter. Last days of the season // The Yorkshire Post. 15 July 1927. P. 4.
88. *W. M.* Factory life ballet // Daily Mail. 5 July 1927. [Л. 672]\*.

89. W. M. Prokofieff the peculiar. A musical athlete with a kink. In: human subjects // Daily Mail. 11 July 1927. [Л. 694]\*.

90. Who, when and where. Bolshevism and the Ballet [By the Bystander in society] // The Bystander. 13 July 1927. P. 58–61.

## REFERENCES

1. Istoriya «Russkogo baleta» real'naya i fantasticheskaya v risunkah, memuarah i fotografiyah iz arhiva Mihaila Larionova [The realistic and fantastic history of Russian Ballet in the illustration, memoirs and photographs from Mikhail Larionov's archive]. Moscow: Interrosa, 2009.

2. *Lifar S. M.* Dyagilev i s Dyagilevym [Diaghilev and with Diaghilev]. Moscow: Vagrius, 2005.

3. Prokof'ev o Prokof'evе: Stat'i, interv'yū [Prokofiev about Prokofiev: Articles, interviews] / Red. Varunc V.P. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1991.

4. Prokofiev S.S. Dnevnik. 1907–1933 [Diary. 1907–1933]. In 3 volumes. V. 2<sup>nd</sup>. 1916–1925. Moscow: Klassika XXI [Classic XXI], 2017.

5. Prokofiev S. S. Dnevnik. 1907–1933 [Diary. 1907–1933]. In 3 volumes. V. 3<sup>rd</sup>. 1926–1933. M.: Klassika XXI [Classic XXI], 2017.

6. Sergej Dyagilev I russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yū. Perepiska. Sovremenniki o Dyagileve [Sergei Diaghilev and Russian art. Articles, open letters, interviews. Correspondence. Coevals about Diaghilev]. In 2 volumes. V. 1<sup>st</sup> / Ed. and comment. I.S. Zil'bershtejn I V.A. Samkov. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo [Decorative art], 1972.

7. A Feast of wonders: Sergei Diaghilev and the ballets russes. Milano, Skira, 2009.

8. Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes, 1909–1929. London, V & A publ., 2010.

9. *Kahane Martine*. 1909–1929. The Ballets Russes at The Opera. Paris, Bibliothèque nationale [National library], 1992.

## NEWSPAPERS AND MAGAZINES

## French articles

10. Au Théâtre. Un spectacle curieux [Theatre. One interesting performance] // Aux écoutes. 12 Juin 1927. P. 20.

11. *Aubert L.* Le Pas d'Acier. [The Steel Step] // Paris-soir. 11 June 1927. P. 2.

12. *Auric G.* La musique [The music] // Les Annales: politiques et littéraires. 1 August 1927. P. 12.

13. *Blois P.* Les Russes a Paris. – Ballets de Serge de Diaghilew. – Le Pas d'Acier. [Russian in Paris. – Sergei Diaghilev's Ballet. – The Steel Step] // La National. 6 July 1927. [L. 641]\*.

14. *Brunel R.* Saison des Ballets Russes. Le Pas d'Acier [Season of Russian Ballet] // L'Œuvre. 10 July 1927. P. 5.

15. Courrier des théâtres. Les Ballets Russes a L'Opéra [Theatre courier. Russian Ballet at the L'Opéra] // Le Figaro. 23 December 1927. P. 5.

16. *Dézarnaux R.* La musique [The music] // La Liberté. 9 June 1927. P. 2.

17. *Girard M.* Courrier des théâtres. Le Pas d'Acier. Aux Ballets Russes [Theatre courier. The Steel Step. Russian Ballet] // Le Figaro. 5 June 1927. P. 4.

18. *Lalo P.* «Le Pas d'Acier». 1920 [«The Steel Step». 1920] // Comœdia. 9 June 1927. P. 1–2.

19. *Laloy L.* Les Ballets Russes à l'Opéra [Russian Ballet at the L'Opéra] // Comoedia. 24 December 1927. P. 1.

20. *Laloy L.* Théâtre et musique [Theatre and Music] // L'Ère nouvelle. 12 June 1927. P. 1.

21. *Laloy L.* La Saison des Ballets Russes [The season of Russian Ballet] // Le Figaro. 23 May 1927. P. 1–2.
22. *Landormy P.* Les Ballets Russes [Russian Ballet] // La Victoire. 21 June 1927. [L. 632]\*.
23. Le Pas d'Acier [The Steel Step] // L'Opinion. 18 June 1927. [L. 628]\*.
24. Le Pas d'Acier [The Steel Step] // Le Siècle. 13 June 1927. P. 4.
25. *Le Borne F.* Les Ballets Russes [Russian Ballet] // Le Petit Parisien. 11 June 1927. [L. 618]\*<sup>12</sup>.
26. *Malherbe H.* Chronique musicale [The chronicle of music] // Le Temps. 15 June 1927. P. 3.
27. *Milhaud D.* L'Actualité artistique. La vingtième saison des Ballets Russes [The news of art. The 20<sup>th</sup> Season of Russian Ballet] // L'Humanité. 13 June 1927. P. 4.
28. *Monnet H.* Les Ballets Russes [Russian Ballet] // Cahiers d'Art. 1927. № 1. P. 208.
29. *Prist P.* La vie à Paris. Les Ballets Russes. Le Pas d'Acier [The Paris life. Russian Ballet. The Steel Step] // L'Indépendance Belge. 20 June 1927. P. 1.
30. *Prunieres H.* «Pas d'Acier» Produced in Paris by Diaghileff Company – Other Novelties // The New York Times. 26 June 1927. P. 4.
31. *Samazeulih G.* La Musique [The Music] // La Revue Mondiale. 15 July 1927. P. 171–173.
32. *Schaeffner.* La semaine musicale. Théâtre Sarah–Bernhardt. Ballets Russes [The music week. Theatre by Sarah–Bernhardt. Russian Ballet] // Le Ménestrel. 17 June 1927. P. 268.

---

<sup>12</sup> Здесь и далее материалы, с которыми удалось ознакомиться лишь благодаря имеющемуся в РГАЛИ документу (Ф. 1929 (Прокофьев С. С.). Оп. 1. Ед. хр. 924. Л. 1–928), будут помечены звездочкой (\*) с указанием архивной нумерации листов [в квадратных скобках].

33. *Schneider L.* Le «Gaulois» au Theatre. Les premieres [The «Gaulois» in theatres. The premieres] // *Le Gaulois*. 9 June 1927. P. 2.

34. *Vuillermoz E.* Les Ballets Russes [Russian Ballet] // *Excelsior*. 9 June 1927. P. 5.

#### Articles by Russian émigré community

35. *Bundikov A.* Balet Dyagileva [Diaghilev's Ballet] // *LaRenaissance (Vozrozhdenie)*. 10 Juin 1927. P. 3.

36. *Dukelsky V.* Dyagilevi ego rabota [Diaghilev and his performance] // *Versty*. № 3. 1928. P. 251–255.

37. *Volkonsky S.* Balet u Dyagileva [Diaghilev's ballet] // *Posledniya Novosti*. 14 June 1927. [L. 626]\*.

38. *Lyubimov L.* Beseda s S. P. Dyagilevym. [The conversation with S. P. Diaghilev] // *LaRenaissance (Vozrozhdenie)*. 27 December 1927 .

39. *Svetlov V.* [*Ivchenko V.YA.*] Dyagilevskij sezon". Baletnaya prem'era [Diaghilev's season. The ballet premier] // *Le Temps Russe (Russkoe Vremya)*. 9 June 1927. [L. 606–607]\*.

40. *SHlyocer" B.* Muzykal'nyya zametki [Music notices] // *Posledniya Novosti*. 21 June 1927. [L. 633]\*.

41. *De Schloezer Boris.* [No name] // *La Nouvelle Revue Française*. 1 August 1927. [L. 647]\*.

42. *Levinson A.* La Choreographie [The choreography] // *Comœdia*. 9 June 1927. P. 2.

43. *Levinson A.* L'Anneec horegraphique [The season of choreography] // *Le Temps*. 22 August 1927. P. 3.

#### English articles

44. [No name] // *Daily Chronicle*. 5 July 1927. [Л. 674]\*.

45. [No name] // *Empire News*. 10 July 1927. [Л. 692]\*.

46. [No name] // Evening Standard. 20 July 1927. [Л. 708]\*.
47. [No name] // Lody. 14 July 1927. [Л. 689]\*.
48. [No name] // The Derby Daily Telegraph. 21 June 1927. P. 5.
49. «Le Pas d'Acier». Music by Serge Prokoviev // Observer. 10 July 1927. [Л. 688]\*.
50. «The Steel Step» // Weekly Dispatch. 3 July 1927. [Л. 661]\*.
51. A bizarre ballet // Western England Herald. 8 July 1927. [Л. 682]\*.
52. A Soviet ballet // Musical Times. August. 1927. [Л. 705]\*.
53. A. K. A Bolshevik ballet // Daily News. 5 July 1927. [Л. 665]\*.
54. After Stravinsky // Daily Chronicle. 10 June 1927. [Л. 657]\*.
55. Bolshevist ballet // Evening Standart. 2 July 1927. [Л. 649]\*.
56. *Bott A.* Drama // The Sphere. 16 July 1927. P. 102.
57. *C. B. M.* Perfect miming by the Russian Ballet // Church Times. 15 July 1927. [Л. 699]\*.
58. *Crescendo.* Ugliness has its night of power at the Ballet // Star. 5 July 1927. [Л. 670]\*.
59. *Diaghilev S.* The new ballet. M. Diaghilev and the music of Prokofiev // Observer. 3 July 1927. [Л. 664]\*.
60. Diary of a London // The Nottingham Journal. 5 July 1927. P. 4.
61. *E. B.* The Russian Ballet. Prokofieff's new work // Manchester Guardian. 5 July 1927. [Л. 678]\*.
62. *Evans E.* Ballets new to London // Daily Mirror. 9 July 1927. [Л. 683]\*.
63. Factories ballet // Daily Mirror. 5 July 1927. [Л. 667]\*.
64. Factory life in a Ballet. Dancers as machines in a new Massine thrill // Evening News. 5 July 1927. [Л. 677]\*.
65. *Farjeon H.* In the limelight. Longfellow's theme in larger size – Another run for Aldwych // Sunday Mirror. 10 July 1927. P. 9.



66. *Farjeon H.* The London stage. «Le Pas d'Acier» // The Graphic. 16 July 1927. P. 94.
67. *H. A. S.* Ballet of imbecility and ugliness // Westminster Gazette. 5 July 1927. P. 1.
68. *H. A. S.* Dotted crotchets // Westminster Gazette. 25 June 1927. P. 5.
69. *H. T. P.* The play, The work, music and miming. Ballet out of life. Prokofiev's «Pas d'Acier» in London // Boston Evening Transcript. 20 July 1927. [Л. 702]\*.
70. *Henry L.* Music of the moment // Western Mail. 9 July 1927. P. 11.
71. *KIKI.* Prancing Princess. Duchess of York's baby joins in the dancing // Sunday Pictorial. 10 July 1927. P. 15.
72. *London Diarist.* Men and affairs // Birmingham Gazette. 5 July 1927. P. 4.
73. London letter. Bolshevist ballet // Aberdeen Press and Journal. 5 July 1927. P. 6.
74. *M. E.* Real Russian Ballet // The Daily Herald. 5 July 1927. P. 5.
75. *M. E.* Russian Ballet and Moliere. Comedy dancing success at Prince's // The Daily Herald. 21 June 1927. P. 5.
76. Music. Recent novelties // Truth. 13 July 1937. P. 79–80.
77. Prokofieff's new ballet // Eastern Daily. 6 July 1927. [Л. 681]\*.
78. Russian Ballet at the Prince's // Theatre World. June. 1927. [Л. 648]\*.
79. Russian Ballet. Danilova and M. L. Massine rehearsing for the Russian Ballet at the Princes Theatre, London // Birmingham Daily Gazette. 09 July 1927. P. 10.
80. *Squire H.* The Complements of the season // Christian Science Monitor. 20 August 1927. [Л. 712]\*.

81. The Bolshevist ballet // The Saturday Review. 16 July 1927. [Л. 701]\*.
82. The letters of Evelyn // The Tatler. 13 July 1927. P. 4–6.
83. The machine dance // Daily Express. 5 July 1927. [Л. 673]\*.
84. The Russian Ballet. «Le Pas d’Acier» // Daily Telegraph. 5 July 1927. [Л. 675]\*.
85. The Russian Ballet. «Le Pas d’Acier» // Times. 5 July 1927. [Л. 676]\*.
86. *Turner W. J.* The World of music. The Music of the Ballets // The Illustrated London News. 23 July 1927. P. 162.
87. *V. S.–J.* A London letter. Last days of the season // The Yorkshire Post. 15 July 1927. P. 4.
88. *W. M.* Factory life ballet // Daily Mail. 5 July 1927. [Л. 672]\*.
89. *W. M.* Prokofieffthe peculiar. A musical athlete with a kink. In-human subjects // Daily Mail. 11 July 1927. [Л. 694]\*.
90. Who, when and where. Bolshevism and the Ballet [By the Bystander in society] // The Bystander. 13 July 1927. P. 58–61.





## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ

**ПОДМАЗОВА Полина Борисовна** – кандидат искусствоведения, преподаватель ПЦК «Оркестровые струнные инструменты» Московского областного музыкального колледжа имени С.С. Прокофьева».

**Polina B. PODMAZOVA** is a Candidate in Art Studies, Lecturer of the chair “Orchestral string instruments” of “Prokofiev Moscow Regional College of Music”.

**E-mail:** pauline467@mail.ru



## В ОБЪЯТИЯХ МУЗЫКИ ЛЮБВИ. К ЮБИЛЕЮ ДЖ.Б. ВИОТТИ

**Аннотация.** В статье представлены малоизвестные отечественному читателю факты биографии ярчайшего скрипача рубежа XVIII–XIX веков – Джованни Баттиста Виотти. Обнаруженные в последние десятилетия зарубежными учеными ценные архивные документы проливают свет на различные события творческой жизни музыканта. Немалый интерес вызывает период становления его исполнительской карьеры, связанный с годами, проведенными в Турине под покровительством принца делла Чистерна. Собраны любопытные факты предпринятого вместе с учителем Г. Пуньяни концертного турне по крупнейшим европейским городам и России, которое завершилось блестящим дебютом Виотти в Париже.

До сих пор оставалась за занавесом деятельность Виотти в Лондоне, где он провел половину своей жизни после вынужденного отъезда из французской столицы. Именно в лондонский период им были созданы широко известные в наши дни концерты для скрипки с оркестром № 20

D-dur, № 22 a-moll, № 23 G-dur, составляющие основу учебного репертуара. В конце XX века настоящей сенсацией стало обнаружение австралийским ученым Д. Йим переписки Виотти с известной в свое время английской аристократической семьей Чиннери. Благодаря этой находке сегодня мы можем не только многое узнать о жизни и творчестве музыканта в Лондоне, но и понять, какие глубокие душевные переживания скрывались за его прекрасными творениями.

**Ключевые слова:** Виотти, Пуньяни, Турин, Париж, Лондон, Саломон, Байо, Чиннери, французское скрипичное искусство, скрипичный концерт.

### EMBRACED BY MUSIC OF LOVE: IN MEMORIAM OF J.B. VIOTTI

**Abstract.** The article explores the biography of Giovanni Battista Viotti—the outstanding violinist of the turn of the 18th-19th centuries whose work and life have received little attention in Russia. Valuable archival documents discovered by foreign scholars in recent decades shed light on Viotti's creative life. Of considerable interest is the formation of his performing career, associated with the years Viotti spent in Turin under the patronage of Prince della Cisterna. The article provides curious facts about the concert tour undertaken with the teacher G. Pugnani around Russia and the largest European cities that was crowned by Viotti's brilliant debut in Paris.

Until now, little has been known about Viotti's life and work in London, where he spent half of his life after his flee from the French capital. While in London, Viotti composed the concerts for violin and orchestra No. 20 D-major, No. 22 a-minor, and No. 23 G-major. Today, these well-known concerts form the basis of educational repertoires. At the end of the 20<sup>th</sup> century, the Australian scientist D. Yim discovered Viotti's correspondence with the famous English aristocratic family of Chinnery. The discovery was a sensation. The finding reveals a lot about Viotti's life and work in London and provides a better understanding of the deep emotional experiences hidden behind his beautiful creations.

**Keywords.** Viotti, Pugnani, Turin, Paris, London, Salomon, Baillot, Chinnery, French violin art, violin concerto.



**БУЛЫЧЕВА Анна Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

**Anna V. BULYCHEVA** is a Candidate in Art Studies and an Associated professor at Western European Music History Division of Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

**E-mail:** alphise@yandex.ru



## О РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ ТЕКСТА ФИНАЛА ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ БЕТХОВЕНА

**Аннотация.** На протяжении более чем ста лет Девятая симфония Людвиг ван Бетховена печаталась в нашей стране с эквиритмическими русскими переводами. Вышло в общей сложности более десяти различных изданий – партитур, фортепианных переложений с вокальными строчками и без них, хоровых партий. При этом лишь в одном случае был указан автор перевода: на титульном листе вышедшей в свет в 1953 году партитуры значится имя поэта Сергея Митрофановича Городецкого.

Изучение отечественных изданий, появившихся между 1881 и 1986 годами, показало, что в них помещены четыре различных эквиритмических перевода. Два из них имеют авторов (помимо Городецкого, слова оды Фридриха Шиллера «К радости» перевел для пения также Виктор Павлович Коломийцов), а два представляют собой анонимные компиляции. В статье установлены источники, которыми пользовались составители компиляций. Прежде всего, это Полное собрание сочинений Шиллера в русских переводах, издававшееся Николаем Васильевичем Гербелем, начиная с 1857 года. Этим собранием также пользовался Петр Ильич Чайковский при составлении в 1865 году текста кантаты «К радости». Другими источниками для компиляций служили более ранний перевод Федора Ивановича Тютчева, кроме того, в издании партитуры, выпущенном в 1963 году, использованы фрагменты переводов Коломийцова и Городецкого.

Удалось обнаружить, по-видимому, наиболее ранний русский эквиритмический перевод Виктора Александровича Крылова. Этот текст

возник по инициативе Милия Алексеевича Балакирева в год 100-летия со дня рождения Бетховена. Он ни разу не воспроизводился в нотных изданиях и целиком приводится в данной статье.

**Ключевые слова:** Бетховен, финал Девятой симфонии, Шиллер, ода «К радости», эквиритмический перевод.

### BEETHOVEN'S NINTH SYMPHONY: RUSSIAN TRANSLATIONS OF TEXT ADDITIONS

**Abstract.** For almost a century, Beethoven's Ninth Symphony has been printed in Russia with equirhythmic translations—more than ten different editions including scores, choral parts, and arrangements with or without vocal lines. At the same time, the only publication that provides the name of the translator on its title page is the full score published in 1953. It bears the name of the poet Sergey Gorodetsky.

The study of Russian publications issued from 1881 to 1986 identified four different translations. Two of them are of known authorship (in addition to Gorodetsky, the lines from Friedrich Schiller's *Ode to Joy* were also translated for singing by Victor Kolomiytsov); the other two are anonymous compilations. The article discloses the sources used by the compilers. Primarily, it is the Complete Edition of Friedrich Schiller's works in Russian translation published by Nikolay Gerbel starting from 1857. The same Complete Edition was used by Pyotr I. Tchaikovsky during his work on the cantata *To Joy* in 1865. The other sources for compilations include an earlier Russian translation by Fyodor Tyutchev and some fragments of equirhythmic translations by Kolomiytsov and Gorodetsky. The latter were used in the full score edition published in 1963.

In addition, we are likely to have discovered the earliest Russian equirhythmic translation. It was made by Victor Krylov at the request of Miliy Balakirev to mark the 100<sup>th</sup> anniversary of Beethoven's birth. The translation has never been published in musical editions. The article provides the complete text of the translation.

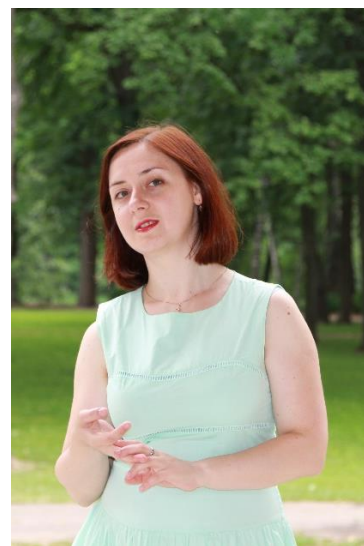
**Keywords:** Beethoven, Finale of the Ninth Symphony, Schiller, «Ode to Joy», equirhythmic translation.



**СТРИЖАКОВА Елена Александровна** – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Российской академии музыки имени Гнесиных, кафедра аналитического музыкознания

**Elena A. STRIZHAKOVA** is an applicant for the degree of Candidate in Art Studies at the Gnesins Russian Academy of Music, Analytical Musicology Department

**E-mail:** stelasof@gmail.com



### **К ВОПРОСУ О РОЛИ Ф.-Ж. ФЕТИСА В ФОРМИРОВАНИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ОРГАННОЙ ШКОЛЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

**Аннотация.** В центре внимания автора – деятельность бельгийского музыковеда Ф.-Ж. Фетиса. Он стал первым директором Брюссельской консерватории, его увлечённость творчеством Баха повлияла на формирование франко-бельгийской органной исполнительской школы и репертуара второй половины XIX века. Эти влияния стали возможны благодаря активной публицистической деятельности Фетиса и его авторитету музыковеда и теоретика. Он сумел создать благоприятную почву для работы первых выпускников консерватории, в частности Ж.-Н. Лемменса. Акцент на связи с баховской традицией был важным для укрепления статуса консерватории и привлечению музыкантов не только из Бельгии, но и из Франции.

Так, в 60-е годы молодые французские органисты и композиторы Гильман и Видор учились у Лемменса в Брюссельской консерватории, обучение происходило на произведениях Баха. К концу XIX века творчество этих композиторов составило основу «нового» органного репертуара, потребность в котором возникла еще в середине века. «Серьёзное» искусство, опиравшееся на «баховскую» традицию, стало противопоставляться спонтанной сентиментальной импровизации ряда других французских композиторов-органистов.

Эстетические предпочтения Фетиса через педагогическую работу Лемменса в итоге сформировали масштабный пласт в органном репертуаре к рубежу XIX и XX веков. Важной особенностью этих произведений стало возрождение жанра хоральных обработок на основе григорианского репертуара, таким образом на ряде примеров показана

преемственность между традициями хоральных обработок немецких композиторов XVIII века и французских композиторов второй половины XIX-XX веков.

**Ключевые слова:** Фетис, Бах, Лемменс, Видор, Кавайе-Колль, Франция, Бельгия, хоральные обработки.

## **F. J. FETIS AND HIS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF FRENCH ORGAN PLAYING SCHOOL IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY**

The article focuses on life and work of the Belgian musicologist F. J. Fetis—the first director of the **Royal Conservatory of Brussels**. His enthusiasm about Bach’s music influenced the formation of the French-Belgian organ playing school and the repertoire of the second half of the 19<sup>th</sup> century. His influence would not be possible without his active journalistic work and his high profile as a musicologist and a theorist. He managed to create favorable working environment for the first graduates of the conservatory, in particular, J.-N. Lemmens. His position as a follower of Bach’s tradition was instrumental in raising the profile of the conservatory. It also helped to attract musicians not only from Belgium, but also from France.

In the 1860s, Lemmens used Bach’s works to train Guilmant and Widor, young French organists and composers studying at the Brussels Conservatory. By the end of the 19<sup>th</sup> century, the work of the two composers laid the foundation for the “new” organ repertoire, which was very much needed already in the middle of the century. “Serious” music that followed Bach’s tradition contrasted with the spontaneous sentimental improvisation of a number of other French organ composers.

Towards the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, Fetis's aesthetic preferences, through Lemmens' pedagogical work, eventually shaped a substantive part of the organ repertoire. The new repertoire was marked by the revival of choral works based on Gregorian chants. Thus, a series of examples shows the continuity of the traditions of choral works by the 18<sup>th</sup> century German composers and the 1950s and the 20<sup>th</sup> century French composers.

**Keywords:** Fétis, Bach, Lemmens, Widor, Cavallé-Coll, France, Belgium, choral arrangements.





**МАКСИМОВА Антонина Сергеевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова

**Antonina S. MAKSIMOVA** is a Candidate in Art Studies, Associate Professor of the History of Music Department at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

**E-mail:** [x-tonik@mail.ru](mailto:x-tonik@mail.ru)



### **ВЛАДИМИР ДУКЕЛЬСКИЙ В ЗАЩИТУ ЗАБЫТОЙ МУЗЫКИ**

**Аннотация.** В статье изучается история деятельности Общества забытой музыки (Society for Forgotten Music), организованного Владимиром Дукельским (1948). Микроисторический сюжет о судьбе общества рассматривается в контексте эстетики и биографии Дукельского, а также в связи с проблематикой музыкально-исторических «маргиналий» (в том числе публичного признания) и актуальной для XX века дилеммы «серьезной» и «легкой» музыки.

Исследовательской базой статьи послужили архивные документы, исторические публикации, воспоминания очевидцев и дискография общества. В статье установлены внешние и личные причины, побудившие Дукельского к созданию общества; рассмотрена репертуарная политика; названы лица, причастные к деятельности общества и его продвижению в периодической печати.

Предпринятый в статье анализ доступных исторических источников позволил реконструировать этапы функционирования общества и выдвинуть гипотезу относительно длительного перерыва в издательской деятельности организации. Поворотным моментом в истории общества стал 1958 год, когда была создана одноименная звукозаписывающая компания в составе Contemporary Records. Идейно деятельность Общества забытой музыки продолжает более ранний проект Дукельского начала 1930-х (Композиторское защитное общество). При этом сопоставление стратегий двух обществ позволяет выявить существенные различия в организационных подходах. В отличие от Композиторского защитного общества, делавшего ставку на широкую публичность при отсутствии источника финансирования и имевшего в своей программе социально-политические акценты, Общество забытой музыки было задумано как серия камерных исторических концертов

просветительской направленности — то есть руководствовалось и ограничивалось сферой искусства как такового. Формированию программ концертов предшествовала серьезная исследовательская работа Дукельского. В результате Общество забытой музыки оказалось жизнестойким предприятием, получившим поддержку авторитетной критики, внесшим вклад в исполнение и первые аудио-издания редко звучащей музыки Дж.Б. Виотти, Я.Л. Дусика, Г. Лекё и других композиторов.

**Ключевые слова:** Владимир Дукельский, Вернон Дюк, Общество забытой музыки, музыкальная жизнь США XX века, музыкальные общества XX века.

### VLADIMIR DUKELSKY IN DEFENCE OF FORGOTTEN MUSIC

**Abstract.** The article explores the history of the Society for Forgotten Music established by Vladimir Dukelsky in 1948. Dukelsky's biography and aesthetics as well as the issues of "marginalia" in the history of music (including that of artistic success) and the dichotomy of serious/light music relevant for the 20<sup>th</sup> century laid the foundation for the exploration of the micro-story.

Research materials include historical documents and publications, memories and the Society's discography. The article outlines external and personal reasons which encouraged Dukelsky to establish the Society. The article investigates the repertoire policy of the Society and spotlights those who were actively engaged with the Society and its media promotion.

The analysis of available historical records allowed to reconstruct the stages of the Society's life cycle and to suggest a hypothesis on why there was a long break in its publishing activity. The year 1958 and the establishment of the namesake record label affiliated with Contemporary Records became the turning point for the Society. Conceptually, the Society for Forgotten Music functioned in line with the early 1930s project initiated by Dukelsky—the Composers' Protective Society. The two societies, however, used fundamentally different organisational approaches. Unlike the Composers' Protective Society that staked on wide publicity without due financial support and had certain social and political aspects on its agenda, the Society for Forgotten Music was, in fact, a series of educational historical concerts. In other words, the latter was more narrow in scope and limited its activity to the domain of art. Dukelsky made serious preliminary research before the concert programme was compiled. As a result, the Society for Forgotten Music developed into a resilient project which gained support from high-profile critics and facilitated the performance and first-time recordings of music by such composers as G.B. Viotti, J.L. Dussek, G. Lekeu, and others.

**Keywords:** Vladimir Dukelsky, Vernon Duke, Society for Forgotten Music, musical life of the USA, 20<sup>th</sup> century musical societies.



**ПОРШНЕВ Иван Денисович** – студент Научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Научный руководитель – **БУЛЫЧЕВА Анна Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры Истории зарубежной музыки

**Ivan D. PORSHNEV** is a student of the Faculty of Science and Composition at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

**E-mail:** porshnev-music98@mail.ru

Scientific supervisor is **Anna V. BULYCHEVA**, Candidate in Art Studies, Associate Professor of the Department of History of Foreign Music at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

**E-mail:** anna.bulycheva@inbox.ru



### **«СТАЛЬНОЙ СКОК» С. С. ПРОКОФЬЕВА В ПАРИЖЕ И ЛОНДОНЕ (1927 ГОД)**

**Аннотация.** Творческое взаимодействие С.П. Дягилева и С.С. Прокофьева по сей день остается одним из самых интересных вопросов современного музыкознания. Среди произведений, написанных для дягилевской антрепризы, выделяется одно с замысловатым и несколько неуклюжим названием – «Стальной скок» («Le Pas d'Acier»). Созданный в течение 1925–1927 годов балет имел ошеломительный успех

как у парижской, так и у лондонской публики, и держался в репертуаре вплоть до смерти Дягилева.

Целью данной работы является выявление общих тенденций в сформировавшемся после премьеры балета в прессе мнении о балете «Стальной скок». Объектом исследования являются критические оценки произведения Прокофьева, сформировавшиеся во франкоязычной, англоязычной прессе и прессе русского зарубежья. Предмет исследования – опубликованные тексты французских, русских, английских авторов, которые изучаются в современных произведению историческом и культурном контекстах. Из всего многообразия критических откликов нами во внимание взяты 24 франкоязычных публикации; 9 публикаций авторов русского зарубежья (включая интервью Дягилева); 47 англоязычных публикаций (включая ещё одно интервью Дягилева).

Три главные художественные составляющие спектакля (художественное оформление Г. Б. Якулова, хореография Л. Ф. Мясина и музыка Прокофьева) вызвали самые различные ассоциации у французских, английских критиков и представителей русского зарубежья. Отдельное внимание уделено поиску «большевистского» следа во всех составляющих скандальной постановки. Впервые в научной литературе анализируется вся многообразная палитра мнений относительно «Стального скока», отмечаются характерные черты рассматриваемой прессы, и прослеживается сценический путь балета в течение XX, XXI и XXII сезонов Русского балета. Делается предположение о том, что парадоксальный успех балета в Великобритании был связан не только с политическим контекстом времени (премьера балета совпала с англо-советским кризисом («Военной тревогой») 1927 года), но и с эстетическими предпочтениями английской публики, в частности, вниманием к конструктивизму как единому стилевому направлению в разных видах искусства.

**Ключевые слова:** балет, труппа Русский балет, «Le Pas d'Acier», «Стальной скок», Дягилев С. П., Мясин Л. Ф., Прокофьев С. С., Якулов Г. Б.

### THE STEEL STEP BALLET BY SERGEI PROKOFIEV IN PARIS AND LONDON (1927)

**Abstract.** The creative dialogue between Sergei Diaghilev and Sergei Prokofiev is one of the key issues on the agenda of modern musicology. Among the productions developed for Diaghilev's ballet company, one work with a whimsical and somewhat clumsy name—*The Steel Step (Le Pas d'Acier)*—

definitely stands out. The ballet took two years, from 1925 to 1927, to compose. It had a stunning success in Paris and London, where it remained in the repertoire up until Diaghilev's death in 1929.

The article aims to identify general tendencies in the opinions about *The Steel Step* voiced in print media after its premiere. The focus of the study is the critique of Prokofiev's work in British and French press as well as in print media of Russian emigration. The analysis of data obtained from publications by French, Russian, and English authors was made with a due regard to the historical and cultural contexts relevant for the 1927 premieres of the ballet in Paris and London. Out of the plethora of critical reviews we chose 24 French articles, 9 articles by the authors of Russian emigration (including one interview with Diaghilev) and 47 English articles (including one more interview with Diaghilev).

The three basic artistic components of the production (design by George Jakoulov, choreography by Leonide Massine and music by Sergei Prokofiev) shaped very different associations in French, English and Russian critical reviews. A special focus was given to the possible Bolshevistic footprint in all the components of the controversial performance. The study is the first attempt to analyse the diverse range of opinions about Prokofiev's ballet. The study identified the characteristic features of the then international press and traced the stage life of the ballet during the 20<sup>th</sup>, 21<sup>st</sup> and 22<sup>nd</sup> Seasons of the Ballets Russes. We deem that the paradoxical success of *The Steel Step* in Great Britain was related not only to the political context of that time—the 1927 premiere of the ballet coincided with the diplomatic break between Great Britain and the USSR. It also had to do with the aesthetic preferences of the British audience, namely, with their interest in constructivism as a single style found in different kinds of art.

**Keywords:** ballet, the Ballets Russes, Le Pas d'Acier, The Steel Step, Sergei Diaghilev, Leonide Massine, Sergei Prokofiev, George Jakoulov.