



3/2019

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



*Иллюстрация на обложке — К. Швенингер Младший.
Концерт (до 1903). Фрагмент*

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.

ISSN: 2587-9731

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».

121069 Москва, ул. Поварская д. 30–36

телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesisin-academy.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.

ISSN: 2587-9731

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.

30–36 Povarskaya street 121069 Moscow, Russia

phone: +7 (495) 691-15-54
fax: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesisin-academy.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)

СОДЕРЖАНИЕ

СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Дана Александровна Нагина
ЖАНР КОНЦЕРТНОЙ СИМФОНИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙДНА И МОЦАРТА.....2

ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Вера Борисовна Валькова
ИНТОНАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ
Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В МУЗЫКЕ С.В. РАХМАНИНОВА..... 24

Ирина Сергеевна Захарбекова
РАВЕЛЬ-АРАНЖИРОВЩИК: К ВОПРОСУ О
РАБОТЕ КОМПОЗИТОРА НАД ФОРТЕПИАННЫМИ
И ОРКЕСТРОВЫМИ ТРАНСКРИПЦИЯМИ 44

Isabel Pina (Изабель Пина)
A RUSSIAN WAY OF DEPICTING TRUE PORTUGUESE
TRADITIONS? *ALENTEJO SUITE NO. 1* BY LUÍS DE
FREITAS BRANCO AND ITS CONNECTIONS WITH
INTEGRALISMO LUSITANO73

Юлия Ивановна Агишева
ФОКСТРОТ ДЛЯ ОРКЕСТРА
«КАНУН ПРАЗДНИКА СВ. ФОМЫ»
П.М. ДЭЙВИСА: МОЛИТВА ИЛИ ФАРС?92

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ

Kiril Tomoff (Кирил Томов)
ITALIAN OPERA IN STALIN'S SOVIET UNION107

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ.....150





Дана Александровна Нагина

ЖАНР КОНЦЕРТНОЙ СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙДНА И МОЦАРТА

Симфония кончертанте, или концертная симфония (ит. *sinfonia concertante* или *concertata*, фр. *symphonie concertante*) – один из тех музыкальных жанров, к которому ученые обращаются нечасто. Традиция его изучения сложилась лишь за рубежом, но и написанные работы посвящены, в основном, симфониям конкретных авторов, реже – национальных школ. Это, например, диссертации А.Д. Парселла о концертных симфониях Дж.М. Камбини [15] и К.-Ю. Кима [13] о сочинениях Ж.-Б. Даво, давняя книга Ф. Вальдкирха о мангеймских кончертанте [20]. Информацию об общей истории и поэтике жанра можно извлечь, в основном, из отдельных статей – здесь особая роль принадлежит трудам Б. Брука и Ж. Грибенски [7; 8].

Отечественные авторы долгое время практически не обращались к концертным симфониям. Лишь в последние годы этот жанр начал фигурировать в единичных работах. Назовем, прежде всего, третий том монографии Л.В. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века», где симфония *concertata* названа в качестве одной из производных барочного *concerto grosso* [2, 323], работу автора этой статьи о «своем» и «чужом» в концертной симфонии В.А. Моцарта KV 363/320d [3], кандидатскую диссертацию А.В. Дворницкой, в которой подчеркивается центральное положение концертной симфонии

Старинная музыка

среди оркестровых жанров в музыке мангеймцев [1, 106], и статью П.Б. Подмазовой, посвященную концертной симфонии в творчестве французских композиторов XVIII столетия [5]. Между тем, в классическую эпоху было создано несколько сот произведений в этом жанре (согласно данным Брука и Грибенски, во второй половине XVIII – начале XIX века более двухсот композиторов написали около 570 сочинений, имеющих специальные наименования ‘*symphonie concertante*’, ‘*sinfonia concertante*’ или просто ‘*concertante*’ [7]), а в некоторых европейских региональных традициях этот тип сочинения на долгое время определил, как бы сказали сегодня, мейнстрим музыкально-концертной культуры. Поэтому, конечно, жанр требует самого пристального внимания ученых.

Что такое симфония кончертанте? Очевидно, что в самом этом термине соединяются два понятия, отсылающих к симфоническому и концертному жанрам. Однако справочные и энциклопедические издания различно объясняют его природу.

Обычно в качестве одного из самых первых упоминаний о концертной симфонии называют соответствующую статью в Музыкальном лексиконе Г.К. Коха 1802 года (так, Л. Ратнер ссылается прежде всего на него [17, 290]). Однако Брук и Грибенски указывают и на более ранние источники. Так, уже в новом издании трактата И.А. Шайбе «Критический музыкант» («*Der Critische Musicus*», 1745) в конце раздела, посвященного жанру симфонии, появляется рассуждение о симфониях с концертирующими инструментами («*Synphonien mit concertierenden Instrumenten*»), или концертных симфониях («*concertierende Synphonien*»). Шайбе пишет:

Поскольку, как известно, симфония представляет собой нечто иное, чем собственно инструментальный концерт, то каждый может очень легко предположить, что в концертной симфонии концертирующие инструменты ни в коем случае не могут чередоваться тем же самым

Старинная музыка

способом, как в обычных концертах. Следовательно, эти инструменты должны выделяться только иногда несколькими певучими предложениями. Они должны появляться лишь как будто издали и представлять собой искусное чередование ярких подъемов. Они могут также недолго играть самостоятельно, а затем выделяться немногим больше, чем другие участвующие инструменты [18, 629]¹.

Сложно сказать, о произведениях каких авторов говорит Шайбе, поскольку в его тексте нет ни одной фамилии, однако, учитывая год выхода в свет второго издания трактата «Критический музыкант», можно предположить, что, либо отдельные сочинения в жанре концертной симфонии уже существовали до 1745 года, либо Шайбе обратил внимание на некую тенденцию, связанную с увеличением роли солирующих инструментов в ранней симфонии. Но, в любом случае, в его характеристике обозначена очень определенная позиция – понимание кончертанте как *симфонии* с добавлением концертирующих инструментов.

По наблюдению Брука и Грибенски, во Франции одним из первых музыкантов, употребивших этот термин, стал композитор и литератор Н.Э. Фрамери, чья заметка о новом явлении в парижской музыкальной жизни появилась в «Journal de musique» в 1771 году. В ней Фрамери «призвал музыкантов заменить “скучные сонаты” и “слишком долгие концерты” “новаторством концертных симфоний” – идеального жанра для Concert Spirituel, который имеет в своем распоряжении самых талантливых виртуозов» [цит. по: 7]. Фрамери принадлежит и краткое описание концертной симфонии в музыкальном разделе «Методической энциклопедии», над которым он работал в соавторстве с композитором и теоретиком Ж.Ж. де Моиньи. В первом томе этого издания 1791 года выпуска содержатся две краткие заметки под одинаковым названием «Concertant» (фр. «концертирующий», также можно перевести как «кончертанте»). В первой из них приведено определение

¹ Здесь и далее перевод автора статьи.

Старинная музыка

этого термина по словарю Ж.-Ж. Руссо, понимающего под этим словом солирующую партию в пьесе или концерте, отличающуюся от хорового звучания [9, 298]. Во второй заметке уже сам Фрамери обращает внимание на то, что смысл, который придавал слову «concertant» Руссо, устарел, и сегодня оно употребляется в связи с другим понятием – «symphonie concertante» («концертной симфонией»). Концертная же симфония, буквально, – «та, в которой мотив ведет диалог между двумя или бóльшим количеством инструментов. Принято говорить о трио- и квартете-кончертанта, чтобы отличить их от тех, где есть только одна солирующая партия, а остальные аккомпанируют» [Р. 298–299]. Суммируя высказывания французского музыканта в двух источниках, можно понять, что его отношение к концертной симфонии отличается от мнения Шайбе: Фрамери говорит не о симфонии, а о *виртуозно-концертном жанре*.

Определение Коха появилось тогда, когда жанр имел уже давнюю традицию. Немецкий теоретик и композитор понимает под «Sinfonia concertata» «симфонию с различными облигатными инструментами, которые иногда можно услышать не только во вставленных предложениях, но также и в целых периодах – следующих друг за другом или объединенных» [14, 1385]. В энциклопедии Г. Шиллинга (1835) определение жанра очень похоже на формулировку Коха, а Э. Берндорф (1861) и вовсе полностью переписывает его у Шиллинга для своего лексикона (не ссылаясь – в то время подобная практика была в порядке вещей). Приведем перевод со ссылками на обоих теоретиков:

Симфония кончертата или концертирующая симфония – это симфония с различными облигатными голосами, которые концертируют не только в единичных случаях во время от времени вкрапленных местах, но повсеместно, и их можно услышать то попеременно, то в соединении с целыми периодами [19, 552], [6, 682].

Старинная музыка

И определения немецких авторов, и сам факт размещения информации о концертанте в статьях, посвященных симфонии, наводит на мысль о понимании его как *разновидности симфонического произведения*.

После большого перерыва новое определение, более развернутую и, к тому же, специализированную статью о симфонии концертанте удалось обнаружить в 11-м издании Римановского словаря, вышедшем в 1929 году в переработке А. Эйнштейна [12]. В этой статье содержится, по всей вероятности, одна из самых ранних попыток заглянуть в историю жанра, начиная от его истоков; кроме того, перечисляются некоторые авторы, которые работали в жанре концертанте, и которые обошли его стороной:

Симфония концертанте – название, под которым продолжается [история] концерто грассо после стилового изменения 1750 года, а именно оркестровое произведение с несколькими концертирующими инструментами, наделенными виртуозными соло. Однако форма С.[имфонии] к.[ончертанте] вполне примыкает к симфонии, какой ее создали мангеймцы. Последние концерты грасси (в старом стиле кореллиевской эпохи) по времени могли, вероятно, исчезнуть с первыми концертными симфониями. Все же стоит подчеркнуть, что Йог. Стамиц писал только скрипичные концерты (в староконцертной форме) и никаких концертанте; не обнаруживаются концертанте также среди симфоний Фр. Кс. Рихтера и Фильца; у Хольцбауэра и Тоески они появляются впервые совсем поздно. Главные авторы симфоний концертанте – Карл Стамиц и К. Каннабих, особенно первый (26 концертных симфоний, главным образом с двумя скрипками или со скрипкой и альтом [Карл Стамиц был альтистом-виртуозом], также со скрипкой, альтом, виолончелью в качестве солирующих инструментов, одна с Концертино для скрипки, гобоя, валторны и фагота); также и Гайдн отдал дань С.[имфонии] к.[ончертанте] в своих *Tageszeiten*-симфониях, и еще заметен след концертирования в соло его лондонских симфоний. Последняя написанная симфония концертанте – двойной концерт Брамса ор. 102 [12, 1797–1798].

Итак, краткие формулировки XIX века – Коха, Шиллинга, Берндорфа – подчеркивают двойственность жанра концертанте: *симфония, но с солирующими инструментами*. Развернутое определение Эйнштейна, появившееся на исходе первой трети XX столетия, расставляет

Старинная музыка

другие акценты. Выводя историю концертной симфонии из концерто-гроссо, он делает упор на ее *симфонической сущности*. При этом ученый подчеркивает тяготение концертанте к мангеймской модели симфонии, которая, хотя и содержит виртуозные фигуры и островки соло, все же является, прежде всего, оркестровой композицией.

Не сложилось единого мнения в определении сущности жанра и у современных авторов. Брук и Грибенски рассматривают симфонию концертанте как концертный жанр. Указывая на различные составы и тенденцию к увеличению числа солирующих инструментов – от двух до семи и даже девяти, исследователи приходят к выводу о том, что жанр приближается по своему облику не к симфонии, а к концерту: «Концертная симфония ставит на первое место сольную группу, отводя ей большую часть тематического материала и расширяя каденции, в то же время поручая оркестру в первую очередь аккомпанирующую функцию, за исключением первоначального изложения <...> Концертная симфония по своему качеству имеет сходство с легкими классическими жанрами, такими как серенада или дивертисмент» [7].

Кириллина в книге «Классический стиль...» высказывает противоположную точку зрения, определяя концертную симфонию как тип сочинения, примыкающий «к чисто симфоническим формам, где коллективное начало чаще всего доминировало над личностным» [2, 323].

Итак, разнообразные определения термина «концертная симфония», появившиеся с середины XVIII до начала XXI столетия, представляют собой три версии-истолкования этого феномена. По одной из них концертная симфония является собой жанр, прежде всего, *концертный*, по другой – *симфонический*, по третьей – жанр, в котором *соединяются симфоническое и концертное начала*.

Почему так расходятся мнения музыкантов и ученых?

Старинная музыка

На наш взгляд, все дело в том, что концертные симфонии классической эпохи были *разными*. Родовые качества жанра – исполнительский состав, объединяющий звучание оркестра и группы солирующих инструментов, цикличность, использование крупных форм (концертная – ритурнельная, сонатная, разновидностей рондо, вариационной) – являются лишь фундаментом для его всевозможных трактовок, «колеблющихся» облик подобных сочинений от концерта к симфонии. Причем, нам представляется, что важную роль в этих трактовках играют региональные традиции. Основных из них можно выделить две – немецко-французскую и австрийскую.

Немецко-французская традиция – конечно, весьма условное обозначение уже хотя бы потому, что охватывает два региона с самобытной музыкальной культурой. И, кроме того, ее составляли не только немцы и французы, а композиторы самых разных национальностей. Так, очень большой начальный вклад в развитие этого жанра во Франции сыграла деятельность мангеймских композиторов – Карла (1745–1801) и Антона (1750 – между 1796 и 1809) Стамицей (как известно, сыновей чеха Яна Стамица), Игнаца Хольцбауэра (1711–1783, австрийца) и Кристиана Каннабиха (1731–1798, немца). Некоторые из их концертных симфоний были опубликованы сначала в Мангейме, а затем во французских издательствах, некоторые же (например, симфонии Стамицей) были специально написаны для исполнения в парижских концертных обществах. Необычайно плодовитым автором, создавшим более восьми десятков концертных симфоний, был итальянец по происхождению Джованни Джузеппе Камбини (1746–1825), который жил и работал в Париже с 1770-х годов. Среди композиторов собственно французского происхождения выделяются Франсуа-Жозеф Госсек (1734–1829), Жан-Батист Даво (1742–1822), Франсуа Девьен (1759–

Старинная музыка

1803), были и другие авторы. Однако всю эту разнонациональную компанию объединяет то, что их сочинения пришлись по вкусу французской публике, в то время ожидающей от музыкального произведения броских захватывающих образов, нарядной инструментовки, головокружительной технической сложности, а от исполнителей – виртуозного мастерства и артистического пыла.

Партии мангеймских и парижских симфоний концертанте (именно в таком виде существуют нотные записи этих сочинений) вызывают ощущение практически непрерывного концертирования. Солирующие инструменты, задействованные постоянно, демонстрируют необычайно виртуозную технику, функции оркестра сводятся к необходимому фактурному оттенению в тугтийных разделах и аккомпанементу.

П.Б. Подмазова в статье «Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века» выделяет следующие специфические качества этих сочинений:

- «блестящая виртуозность... в сочетании с изысканностью и утонченностью стиля» [5, 20];
- использование в качестве солирующих инструментов двух скрипок (на раннем этапе), впоследствии – также духовых и струнных в сочетании с духовыми [5, 21];
- опора на двухчастное строение: быстрая первая часть Allegro в ритурнельной форме, идущей от жанра concerto grosso, однако нередко усложненной сонатными чертами, и финал в форме рондо или вариаций [5, 21–22];
- абсолютное преобладание мажорных тональностей [5, 21].

В целом облик симфонии концертанте, бытовавшей во Франции, Подмазова определяет так:

Старинная музыка

Концертная симфония, занимая промежуточное положение между симфонией и концертом, представляла собой “облегченный” вариант их обоих. Она была лаконичной, как правило, имела веселый, оживленный характер, тяготела к танцевальным тематическим “топосам” и только изредка – эпизоды, окрашенные в меланхолические или лирические тона [там же].

«Облегченность», о которой пишет исследователь, развлекательный характер в сочетании с особым вниманием к технической стороне, к виртуозности концертирующих партий, говорит о преимущественно *концертных качествах* этого жанра в немецко-французской линии его развития.

Обозначение *«австрийская традиция»*, наверное, еще более условно, т.к. очень многие концертные симфонии композиторов, длительно связанных с музыкальной культурой Австрии классического периода, появились за пределами страны – в Германии, Франции, Англии и, конечно, так или иначе пересекались с местными влияниями. Так, например, Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) задумывал многие из своих концертных симфоний в Париже, куда приехал в 1778 году из Мангейма. В тот период он находился под явным впечатлением от мангеймских и французских произведений этого рода. В итоге часть его концертанте была написана в Париже, а часть – в Зальцбурге, по возвращении из французской столицы. Йозеф Гайдн (1732–1809) ранние произведения в жанре концертной симфонии написал в Айзенштадте, а позднюю, признанную эталонной, – в Лондоне. Причем, считается, что это последнее сочинение возникло как своеобразный ответ на концертанте его ученика – Игнаца Плейеля (1757–1831), композитора австро-французского происхождения, который, в свою очередь, писал свои концертные симфонии во Франции и Англии.

Ввиду утраты многих сочинений и отсутствия опубликованных каталогов произведений целого ряда композиторов, невозможно соста-

Старинная музыка

вить исчерпывающее представление о количестве австрийских симфоний концертанте, созданных в классическую эпоху. Тем не менее, предварительный (и, конечно же, не претендующий на полноту) список, размещенный ниже, позволяет хотя бы приблизительно оценить роль этого жанра в австрийской музыке:

Концертные симфонии австрийских композиторов классической эпохи

- 1760-е годы – Г.К. Вагензейль. Концерт для четырех клавишных и оркестра; 6 концертов для двух клавишных и оркестра.
- 1761 – Й. Гайдн, Айзенштадт. Симфонии №№ 6–8 (цикл «Die Tageszeiten») Hob. I:6, I:7, I:8.
- 1764 – К.Д. фон Диттерсдорф, Концерт для двух скрипок D-dur
- 1764–1774 – К.Д. фон Диттерсдорф, Sinfonia concertante для скрипки и контрабаса
- 1766 (либо раньше) – Й. Гайдн, Айзенштадт. Концерт для клавира, скрипки и оркестра F-dur (Hob.XVIII:6)
- 1766 – К.Д. фон Диттерсдорф, Концерт для двух скрипок C-dur
- 1766 – К.Д. фон Диттерсдорф, Концерт для девяти солистов C-dur
- 1774 – В.А. Моцарт, Зальцбург. Concertone C-dur для двух скрипок, гобоя и виолончели KV 190 (166b/186E)
- 1776 – В.А. Моцарт, Зальцбург. Концерт для трех клавиров с оркестром («Лодрон-концерт») F-dur KV 242
- 1778–1805 – В. Пикль. Около 20 симфоний и концертных симфоний
- 1778 – В.А. Моцарт, Мангсйм. набросок Концерта D-dur для скрипки и клавира Anh.56 (315f)
- 1778 – В.А. Моцарт, Париж. Sinfonia concertanta для солирующих духовых (гобоя, кларнета, валторны и фагота) Anh. 9 (297 B), утрачена
- 1778 – В.А. Моцарт, Париж. Концерт для флейты и арфы C-dur KV 299 (297c)
- 1779 – В.А. Моцарт, Зальцбург. Фрагмент Sinfonia concertanta A-dur для скрипки, альты и виолончели Anh. 104 (320c)
- 1779 – В.А. Моцарт. Концерт для двух клавиров с оркестром Es-dur KV 365(316a)
- 1779 – В.А. Моцарт, Зальцбург. Sinfonia concertante Es-dur для скрипки, альты и оркестра KV 364/320d
- 1786 – И. Плейель, Франция. Sinfonia Concertanta Es-dur для гобоя, скрипки, альты и виолончели B. 111
- 1791 – И. Плейель, Франция. Sinfonia Concertanta B-dur для скрипки и альты B. 112
- 1792 – И. Плейель, Лондон. Sinfonia Concertanta F-dur для флейты, гобоя, фагота, 2-х скрипок, альты, виолончели и контрабаса B. 113
- 1792 – И. Плейель, Лондон. Sinfonia Concertanta A-dur для двух скрипок B. 114
- 1792 – Й. Гайдн. Sinfonia Concertante B-dur для гобоя, фагота, скрипки и виолончели op. 84 Hob.I:105
- 1802 – И. Плейель, Париж (?). Sinfonia Concertanta F-dur для флейты, гобоя, валторны и фагота B. 115
- 1804 – Л. ван Бетховен, Вена. Grand Concerto Concertant для скрипки, виолончели и фортепиано C-dur op. 56
- ? – И.Б. Ванхаль. Концерт для двух фаготов и оркестра F-dur
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Sinfonia Concertanta B-dur для кларнета и фагота
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Sinfonia Concertanta D-dur для альты и контрабаса
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для двух флейт
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для флейты и гобоя
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для флейты и скрипки
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для трех валторн
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для скрипки, альты, виолончели, контрабаса и шалмса

В представленном списке около шестидесяти произведений. К сожалению, у многих из них отсутствует датировка, так как по имеющимся в нашем распоряжении источникам ее пока невозможно установить. Некоторые точно не атрибутированы как концертные симфонии. Прежде всего это касается сочинений Вацлава Пихля (1741–1805), список сочинений которого в справочниках весьма приблизителен. Так, в словаре Гроува указывается, что ему принадлежит около двадцати симфоний и концертных симфоний, и точное количество произведений в том и другом жанрах неизвестно [16]. Тем не менее, думается, что даже

Старинная музыка

предварительная цифра в 50–60 произведений для австрийских композиторов классической эпохи довольно внушительна. Конечно, она значительно уступает нескольким сотням мангеймских и французских концертанте, но все же говорит о том, что работа в жанре концертной симфонии – действительно важная тенденция в австрийской музыке 1760-х – начала 1800-х годов.

Обращает внимание и то, что авторское обозначение «концертная симфония» имеют далеко не все перечисленные произведения. Композиторы зачастую пользуются другими наименованиями – «симфония», «concertone», «концерт» для двух и более инструментов с оркестром. Это существенно осложняет статистику, так как всегда может оказаться, что та или иная симфония, на самом деле, является концертной, как, например, три симфонии цикла «Die Tageszeiten» («Времена суток»: №6 «Утро», №7 «Полдень» и №8 «Вечер») Гайдна.

Как же трактуется жанр концертной симфонии в *австрийской традиции*? Рассмотрим его черты на примере сочинений Гайдна и Моцарта.

Прежде всего, гайдновские и моцартовские концертанте многое роднит с концертными симфониями мангеймских и французских композиторов. Среди общих черт – преобладание мажорных тональностей, общий жизнерадостный эмоциональный тонус, весомая роль солирующих партий. В Австрии, как и почти повсеместно в Европе в XVIII столетии, необычайно высоко ценили виртуозов и, безусловно, осознавали значимость концертных жанров. Надо сказать, что в сочинениях Гайдна и Моцарта этого рода специально обозначенных концертующих инструментов, как правило, немного – обычно два–три, в редких случаях – четыре (как, например, в концертной симфонии Гайдна ор. 84), но реально солировать может гораздо большее число инструментов. Так, в Шестой симфонии Гайдна в качестве концертующих

Старинная музыка

указаны скрипка, виолончель и контрабас, но на протяжении цикла к ним подключаются также довольно виртуозные, хотя и не всегда продолжительные, соло еще семи инструментов – это две флейты, два гобоя, фагот, первая валторна и альт.

В большинстве случаев в концертанте Гайдна и Моцарта, как и в немецко-французских, есть (или же предполагается) каденция солистов, иногда и не одна. Например, в концертной симфонии KV 364/320d Моцарт выписывает каденции в конце начального *Allegro Maestoso* и *Andante*, а в двойном концерте для флейты и арфы KV 299 (297c) только намечает их во всех частях, о чем можно судить по характерным знакам ферматы над кадансовыми квартсектаккордами². Лишь в некоторых гайдновских концертных симфониях каденций нет, их заменяют небольшие соло с аккордовой поддержкой других инструментов: так, в финале Шестой симфонии это виртуозные наигрыши флейты, а в Восьмой – стремительные ломаные арпеджио у виолончели.

Чем же отличаются концертанте Гайдна и Моцарта от мангеймско-парижских сочинений?

Первое качество, которое обращает на себя внимание – обязательная *трех- или даже четырехчастная структура*. Французские концертанте преимущественно двухчастны, мангеймские могут иметь как двух-, так и трехчастное строение. Среди сочинений Гайдна и Моцарта в этом жанре нет ни одного двухчастного. При этом заметно стремление к индивидуализации облика и организации строения каждого цикла (см. таблицы в Приложении).

Так, первые части их концертных симфоний обычно обозначены как *Allegro*, но в отдельных случаях это и более скорое *Allegro molto*

² Чаще всего моцартовский концерт для флейты и арфы можно услышать с каденциями немецкого пианиста, композитора и дирижера Карла Райнеке (1824–1910).

Старинная музыка

(Симфония Гайдна № 8 «Вечер»), и умеренное *Allegro moderato* (Двойной концерт Гайдна для клавира, скрипки и оркестра Hob. XVIII:6), и даже симфонически торжественное *Allegro maestoso* (Концертная симфония Моцарта KV 364/320d). В некоторых случаях первая часть включает в себя медленное вступление – в первых двух симфониях Гайдна из цикла «*Tageszeiten*».

Если в цикле три части, то средняя часть – всегда медленная. Но среди них есть и изящные *Andante* или *Andantino* (в симфонии «Вечер» и Симфонии кончертанте Гайдна Hob. I:105, в моцартовских *Concertone* KV 190 (166b, KV⁶:186E), двойных концертах KV 299/297c, KV 365/316a и Симфонии кончертанте), и более медленное и умиротворенное *Adagio* (в Шестой и Седьмой симфониях Гайдна), и даже весомое *Largo* (в его же двойном концерте Hob. XVIII:6).

В Седьмой симфонии Гайдна медленная часть устроена и вовсе уникально – это *Recitativo* и *Adagio*. В некоторых изданиях эти разделы даже имеют самостоятельные номера, и цикл выглядит не четырех-, а пятичастным (например, в лейпцигском издательстве Ernst Eulenburg, No.513 [11]). Многие исследователи сравнивают эту часть с оперной сценой, состоящей из аккомпанированного речитатива и арии [см., напр.: 10, 333]. Безусловно соглашаясь с этой идеей, уточним, однако, что адажио – это, скорее, не ария, а любовный дуэт, да еще и с концертирующими инструментами. Ведь в нем ведут утонченный, полный гармонического согласия диалог «женский» тембр – скрипка и «мужской» – виолончель, а украшают это прекрасное совместное «пение» изысканно-виртуозные фиоритуры флейт.

Интересно, что минорные тональности, которые практически не используются Гайдном и Моцартом в жанре кончертанте, в единичных случаях появляются именно в медленных частях. Один из них – тот самый драматический речитатив из Седьмой симфонии Гайдна (c-moll –

Старинная музыка

h-moll), другой – вторая часть концертной симфонии Моцарта (c-moll), тематизм и драматургия которой трактованы в трагедийном ключе [3].

В четырехчастных циклах появляется еще одна средняя часть. Она есть только в симфониях цикла Tageszeiten, и всегда это – менуэт с трио.

Финалы кончертанте чаще всего изложены в темпе Allegro. Но в Восьмой симфонии Гайдна финал идет в темпе Presto и к тому же имеет программный подзаголовок «La Tempesta» («Буря») – это виртуознейшая, с использованием ярких звукоизобразительных приемов, часть. В некоторых кончертанте Моцарта финал написан в характере и темпе менуэта (в Concertone и Концерте для трех клавиров с оркестром).

Второе важное качество концертных симфоний Гайдна и Моцарта – *опора на сонатность* во всех частях цикла. Это характерное для венских классиков свойство, конечно, не могло не проявиться и в жанре кончертанте. Однако сонатная форма в чистом виде встречается в этих сочинениях далеко не всегда. В 1760-е годы для первых частей кончертанте характерна форма, которая представляет собой своеобразное соединение ригурнельной (концертной) формы с сонатной. В такой форме есть полноценная сонатная экспозиция, разработка и реприза, но главная партия несколько раз проводится tutti в разных тональностях: в экспозиции и репризе – в основной, а в разработке в доминантовой и субдоминантовой, представляя собой полноценный аналог ригурнеля. В диссертации О.В. Подколзиной, посвященной скрипичным концертам Моцарта, для обозначения такой структуры используется термин «сонатно-ригурнельная» форма, что очень органично отражает ее суть [4].

Сонатность проявляется и в медленных частях кончертанте, для которых характерна или форма Adagio, или старинная сонатная, или сонатно-строфическая; часто к ней присоединяется ригурнельный или

Старинная музыка

рондальный принцип. Даже в форме менуэта зачастую образуется тонико-доминантовая и даже тематическая диспозиция, аналогичная сонатной – так происходит, например, в Менуэте из Шестой симфонии Гайдна.

Формы финалов могут быть сонатными, сонатно-ритурнельными, рондо-сонатными.

Третья особенность концертных симфоний Гайдна и Моцарта – *прочные тематические связи* внутри цикла. Удивительно, но это качество, которое свойственно, прежде всего, зрелому классическому сонатно-симфоническому циклу, проникает даже в самые ранние концертанте 1760-х годов. Так, например, уже в Шестой симфонии Гайдна можно говорить о двух очевидных тематических параллелях – между главными темами первой части и финала, которые соотносятся между собой как тема и ее свободная инверсия, а также между второй и третьей частями, тематизм которых опирается на жанр менуэта. И, конечно, еще более развиты тематические связи в произведениях конца 1770-х – 90-х годов.

Наконец, еще одна черта – это *важная роль оркестра*, который наделяется не только сугубо аккомпанирующими функциями (как это было в немецких и французских образцах жанра), но и активно участвует в изложении тем и тематическом развитии. В некоторых сочинениях – например, в концертной симфонии Моцарта ми-бемоль мажор, оркестр не просто играет с солирующими партиями на равных, но обретает даже более весомое значение по сравнению с ними [3].

Итак, уже предварительные наблюдения позволяют говорить о том, что в австрийской традиции концертная симфония, хотя и вписывается в общеевропейские традиции жанра, все же развивалась доста-

Старинная музыка

точно самобытно. Каждое из концертанте Гайдна и Моцарта представляет собой уникальное художественное решение. Они различаются по составу оркестра и строению цикла, по внутреннему содержательному замыслу и структурной организации частей. Но все их объединяет одно очень важное свойство. Среди этих сочинений нет ни одного, которое можно было бы рассмотреть в рамках чисто концертного жанра. Симфонии концертанте и концерты для нескольких инструментов двух венских классиков тяготеют либо к паритетному соотношению оркестрового и сольного звучания, либо даже к доминированию оркестрового начала. И в этом смысле они, в отличие от мангеймско-парижских сочинений, более «симфоничны».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дворницкая А.В.* Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2018.
2. *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007.
3. *Нагина Д.А.* О музыкальных идеях Симфонии концертанте Es-dur В.А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 2. С. 41–61.
4. *Подколзина О.В.* Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. Дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.
5. *Подмазова П.Б.* Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века // Музыка и время. 2018. №12. С. 20–24.

Старинная музыка

6. *Bernsdorf, E.* Neues universal-Lexikon der Tonkunst für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten: in 3 Bänden. Bd. 3 / ed. by E. Bernsdorf. Bd. 3. – Offenbach: Verlag von Johann André, 1861.
7. *Brook B., Gribenski J.* Symphonie concertante [Электронный ресурс] // Oxford Music Online. Grove Music Online. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27252>.
8. *Brook B.* The Symphonie Concertante: its Musical and Sociological Bases. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1994. Vol. 25. No. 1/2 (Jun. – Dec.). Pp. 131–148.
9. *Framery N.-E.* Concertant // Encyclopédie méthodique: musique, T. I. / ed. by J.-J. de Momigny. Paris: Veuve Agasse, 1791–1818. P. 298.
10. *Geiringer K.* Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Mainz: B. Schott's Söhne, 1959.
11. *Haydn J.* Symphony No.7 in C major, Hob.I:7. Leipzig: Ernst Eulenburg, No.513, n.d. Plate E.E. 3683 [Electronic resource] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP22607-PMLP51749-Haydn_Symphony_No.7.pdf.
12. Hugo Riemanns Musik Lexikon. 11-te Auflage. Bearb. von A. Einstein. Berlin: Max Hesses Verlag, 1929.
13. *Kim K.-E.* Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. Thesis for the degree of PhD. The University of Iowa, 2008.
14. *Koch H. C.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.
15. *Pošťolka M.* Pichl [Pichel], Václav [Электронный ресурс] // Oxford Music Online. Grove Music Online. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21686>.

Старинная музыка

16. *Parcell A.D.* The Symphonies concertantes of Giuseppe Maria Cambini (diss., U. of Cincinnati, 1984).
17. *Ratner L.* Classic music. Expression, form and style. London, N. Y.: Schirmer Books, 1980.
18. *Scheibe J.A.* Der Critische Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, bey B.C. Breitkopf, 1745.
19. *Schilling, G.* Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst: in 6 Bände. – Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1835–1838.
20. *Waldkirch F.* Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert (Ludwigshafen am Rhein, 1931)

REFERENCES

1. *Dvornitskaya A.V.* Muzykal'naya kul'tura Mangejma 1760–1770-h godov: poetika zhanrov [The musical culture of Mannheim in the 1760-1770s: poetics of genres]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The dissertation of the candidate of art]. M. [Moscow], 2018.
2. *Kirillina L.V.* Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. CH. III: Poetika i stilistika [Classical style in the music of the 18th - early 19th centuries. Part III: Poetics and stylistics]. M. [Moscow]: Izdatel'skij dom «Kompozitor» [Publishing House “Composer”], 2007.
3. *Nagina D.A.* O muzykal'nyh ideyah Simfonii konchertante Esdur V.A. Mocarta v kontekste problem «svoego» i «chuzhogo» [About musical ideas of V.A. Mozart's Sinfonia concertante in E-flat major in the context of «own» and «another's» problem] [Electronic resource] // Contemporary Musicology. 2017. № 2. Pp. 41–61.
4. *Podkolzina O.V.* Skripichnye koncerty V.A. Mocarta: osobennosti zhanra i ispolnitel'skoj interpretacii [V.A. Mozart's violin concerts: features

Старинная музыка

of the genre and performing interpretation]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The dissertation of the candidate of art]. M. [Moscow], 2010.

5. *Podmazova P.B.* Zhanr koncertnoj simfonii vo Francii vo vtoroj polovine XVIII veka [Genre of a Sinfonia concertante in France in the second half of the 18th century] // *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2018. №12. Pp. 20–24.

6. *Bernsdorf, E.* New universal lexicon of the art of sound for artists, art lovers and all educated: in 3 volumes. V-me. 3. Offenbach: Publisher of Johann André, 1861.

7. *Brook B., Gribenski J.* Symphonie concertante [Электронный ресурс] // Oxford Music Online. Grove Music Online. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27252>.

8. *Brook B.* The Symphonie Concertante: its Musical and Sociological Bases. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1994. Vol. 25. No. 1/2 (Jun. – Dec.). Pp. 131–148.

9. *Framery N.-E.* Concertant [Concertante] // Methodical encyclopedia: music, T. I. / ed. by J.-J. de Momigny. Paris: Widow Agasse, 1791–1818. P. 298–299.

10. *Geiringer K.* Joseph Haydn. The creative career of a classical master. Mainz: B. Schott's sons, 1959.

11. *Haydn J.* Symphony No.7 in C major, Hob.I:7. Leipzig: Ernst Eulenburg, No.513, n.d. Plate E.E. 3683 [Electronic resource] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP22607-PMLP51749-Haydn_Symphony_No.7.pdf.

12. Hugo Riemann's music lexicon. 11th edition. Ed. by A. Einstein. Berlin: Max Hesse's publisher, 1929.

13. *Kim K.-E.* Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. Thesis for the degree of PhD. The University of Iowa, 2008.

Старинная музыка

14. *Koch H. C.* Musical encyclopedia, which deals with theoretical and practical musical art, works in an encyclopaedic way, explains all old and new art words, and describes the old and new instruments. Frankfurt am Main: August Hermann the Younger, 1802.

15. *Parcell A.D.* The Symphonies concertantes of Giuseppe Maria Cambini (diss., U. of Cincinnati, 1984).

16. *Pošťolka M.* Pichl [Pichel], Václav [Электронный ресурс] // Oxford Music Online. Grove Music Online. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21686>.

17. *Ratner L.* Classic music. Expression, form and style. London, N. Y.: Schirmer Books, 1980.

18. *Scheibe J.A.* The Critical Musicus. New, increased and improved edition. Leipzig, at B.C. Breitkopf, 1745.

19. *Schilling, G.* Encyclopedia of the entire musical sciences or universal lexicon of the art of sound: in 6 volumes. – Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1835–1838.

20. *Waldkirch F.* The concertante symphonies of the Mannheimer in the 18th century. Ludwigshafen am Rhein, 1931.

Старинная музыка

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Симфонии концертанте Й. Гайдна.
Строение циклов

Год	Название	Структура цикла	Формы частей
1761	Симфония № 6 « <i>Le matin</i> » («Утро») Hob. I:6 D-dur	I – Adagio/Allegro D-dur II – Adagio/Andante/ Adagio G-dur III – Menuetto/Trio D- dur/d-moll IV – Finale (Allegro) D-dur	ритурнельно-сонатная сонатная с обрамлением медленными вступлением и кодой сложная трехчастная сонатная
1761	Симфония № 7 « <i>The Noon</i> » («Полдень») Hob. I:7 C-dur	I – Adagio/Allegro C-dur II – Recitativo c-moll–h- moll Adagio G-dur III – Menuetto/Trio C- dur/C-dur IV – Finale (Allegro) C-dur	ритурнельно-сонатная строфическая с чертами сонатной и ритурнельной старинная сонатная сложная трехчастная сонатная
1761	Симфония № 8 « <i>Le soir</i> » («Вечер») Hob. I:8. G-dur	I – Allegro molto G-dur II – Andante C-dur III – Menuetto/Trio G- dur/C-dur IV La Tempesta («Буря», Presto) G-dur	ритурнельно-сонатная сонатно-строфическая сложная трехчастная ритурнельно-сонатная
1766 или ра- нее	Концерт для кла- вира, скрипки и оркестра (Hob.XVIII:6) F-dur	I – Allegro moderato F-dur II – Largo C-dur III – Presto F-dur	ритурнельно-сонатная строфическая с чертами сонатной и ритурнельной сонатная
1792	Sinfonia Concer- tante для гобоя, фагота, скрипки и виолончели Hob.I:105 B-dur	I – Allegro B-dur II – Andante F-dur III – Allegro con spirito B- dur	сонатная с двойной экспозицией форма Adagio сонатная с чертами рондальности

Старинная музыка

Таблица 2. Симфонии концертанте В.А. Моцарта.
Строение циклов

Год	Название	Структура цикла	Формы частей
1774	Concertone для двух скрипок и оркестра KV 190 (166b, KV ^o : 186E) C-dur	I – Allegro spiritoso C-dur II – Andantino grazioso F-dur III – Tempo di Menuetto (Vivace) C-dur	сонатная с двойной экспозицией сонатная с двойной экспозицией рондо-соната
1776	Концерт для трех клавиров с оркестром («Лодрон-концерт») KV 242 F-dur	I – Allegro F-dur II – Adagio B-dur III – Rondo (Tempo di Menuetto) F-dur	сонатная с двойной экспозицией сонатная с эпизодом рондо-соната
1778	Концерт для флейты и арфы с оркестром KV 299 (297c) C-dur	I – Allegro C-dur II – Andantino F-dur III – Rondeau (Allegro) C-dur	сонатная с двойной экспозицией форма Adagio рондо-сонатная с чертами концентричности
1779	Концерт для двух клавиров с оркестром KV 365(316a) Es-dur	I – Allegro Es-dur II – Andante B-dur III Rondo (Allegro) Es-dur	сонатная с двойной экспозицией сложная трехчастная с эпизодом рондо-соната
1779	Sinfonia concertante для скрипки, альты и оркестра KV 364/320d Es-dur	I – Allegro maestoso Es-dur II Andante c-moll III Presto Es-dur	сонатная с двойной экспозицией сонатная с эпизодом вместо разработки и зеркальной репризой рондо-сонатная с чертами строфики





Вера Борисовна Валькова

**ИНТОНАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ
Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В МУЗЫКЕ С.В. РАХМАНИНОВА**

Личность и музыка Н.А. Римского-Корсакова сыграли в творческой судьбе С.В. Рахманинова исключительно важную роль. Несмотря на давно замеченную и изученную преемственность мышления Рахманинова по отношению к отдельным сторонам наследия Римского-Корсакова (об этом писали В.Н. Брянцева, А.И. Кандинский, Ю.В. Келдыш, Д.А. Рахимова, С.В. Фролов¹ и др.), сущность и обстоятельства глубокой ментальной связи этих двух музыкантов еще требуют более специальной оценки и осмысления.

Использование интонационных моделей Н.А. Римского-Корсакова в музыке Рахманинова глубоко мотивировано особым отношением его к старшему современнику. Известно, что Н.А. Римский-Корсаков наряду с П.И. Чайковским был одним самых почитаемых и любимых Рахманиновым композиторов. Характер обращения Рахманинова к музыкальным образцам петербургского мастера определяется спецификой личных и творческих контактов двух музыкантов, о чем следует сказать в первую очередь.

¹ См.: [8], [7], [3], [11], [15].

Техника музыкальной композиции

Творческий диалог с Римским-Корсаковым продолжался в течение всей жизни Рахманинова. Ряд свидетельств его неизменного восхищения музыкой Римского-Корсакова запечатлели некоторые письма, воспоминания и газетные интервью. Несомненно, что Рахманинов часто высказывал свое восторженное отношение к музыке Римского-Корсакова в живом общении – и с ним самим, и с другими музыкантами. Это отношение резюмировал сам Римский-Корсаков, в одном из писем 1904 года заметив о Рахманинове: «Он охотник до моей музыки...»² [13, 84].

Прямые отсылки к корсаковским приемам и мотивам в сочинениях Рахманинова несут в себе указание на глубинное творческое родство двух художников. Это родство, по-видимому, особенно остро ощущал Рахманинов – как младший современник, ищущий опору для своих замыслов в опытах знаменитого мастера. Внутренняя близость двух музыкантов сказывается не только в общеизвестной приверженности их исконным русским корням, в свойственной обоим опоре на русскую песенность, в стремлении к новому осмыслению древнего русского певческого искусства.

Несомненна также и близость некоторых концепционных решений. Глубинные смысловые связи просматриваются, например, между финалом «Китежа» и завершающими тактами «Колоколов» Рахманинова: и здесь, и там – выход в иное, преображенное и очищенное испытаниями надмирное пространство Света и Красоты.

В ряде документов, в частности в мемуарах Людмилы Дмитриевны Ростовцовой и Александра Вячеславовича Оссовского, говорится о том, что в наследии Римского-Корсакова «творческой вершиной представлялся Рахманинову “Золотой петушок”» [14, 356; 10, 356].

² Письмо Н.А. Римского-Корсакова к В.В. Бесселю от 3 июня 1904 г.

Техника музыкальной композиции

О том же говорил Рахманинов в интервью американской газете “The Musical Observer” в 1927 году:

«Что касается Римского-Корсакова, то скажу Вам, когда после революции я вынужден был покинуть мой дом и мою любимую Россию, мне было разрешено взять с собой только по 500 рублей на каждого из четырех членов моей семьи, а из всей музыки я выбрал, чтобы увезти с собой, только одну партитуру – «Золотого петушка» Римского-Корсакова» [12, 96].

К этому следует добавить, что Рахманинов как исполнитель постоянно включал в свои концерты произведения Римского-Корсакова: увертюру «Светлый праздник», сюиты из опер «Садко» и «Ночь перед Рождеством», арии и романсы и особенно часто – «Сечу при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже».

Однако восторженное почитание явно сочеталось у Рахманинова и с объективно-критическим взглядом на наследие Римского-Корсакова, что важно иметь в виду и при анализе интонационных заимствований. Оценки Рахманинова далеко не всегда однозначны. Так, Б.В. Асафьев в своих воспоминаниях утверждает следующее: «При всем своем эстетическом восторге перед звуковой красочной роскошью тематически экономной партитуры “Золотого петушка” Рахманинов – это было в годы империалистической бойни – усомнился однажды в национально-этической ценности оперы и высказался в том смысле, что ему осталось непонятным: как это Римский-Корсаков с такой злой иронией посмеялся над глубоко народными идеалами защиты отечества, о которых он сам так мудро повествовал в “Китеже”. Между прочим, к такому мнению приближался и А.К. Глазунов, но с оговоркой – больше вина Пушкина» [1, 394]. Даже если переданные Асафьевым слова Рахмани-

Техника музыкальной композиции

нова вполне достоверны, они, разумеется, не опровергают несомненного глубокого почитания Рахманиновым личности и музыки Римского-Корсакова.

Не только притяжение, но и отталкивание в отношениях двух музыкантов выразительно подчеркиваются и заметным отчуждением, отличавшим отношение старшего мастера к младшему.

Некоторые более подробные свидетельства о характере общения двух композиторов оставил в своих воспоминаниях А.В. Оссовский. Он отмечает, что Римский-Корсаков всегда с восхищением отзывался о дирижерском даровании Рахманинова, но оставался холоден к его пианистической деятельности и к его музыке. Оссовский утверждает: «...Музыка Рахманинова не была внутренне нужна Римскому-Корсакову – так, как ему, в его личном плане, была нужна, близка и дорога музыка Глинки, Мусоргского, Бородина, Шопена» [10, 356]. Оссовский упоминает и о критическом отношении Римского-Корсакова к кантате «Весна». Вместе с тем все это не помешало Римскому-Корсакову поддержать выдвижение этого произведения на Глинкинскую премию в 1906 году. Упоминает Оссовский и о неприятии многих страниц Второй симфонии. Особенно чуждыми в ней показались строгому судье первая часть и финал. По словам мемуариста, «и тут, и там Римский-Корсаков усматривал моменты ненужной грузности письма и неприятной веле-речивости...» [10, 357–358].

Именно таким – вежливо-доброжелательным, но внутренне равнодушным к его искусству – вошел Римский-Корсаков в творческую биографию Рахманинова. Нельзя не отметить, что все это составляет разительный контраст позиции другого рахманиновского «кумира» – Чайковского, который не упускал случая поддержать начинающего композитора и оставался горячим приверженцем его музыки вплоть до своей смерти в 1893 году.

Техника музыкальной композиции

В этом сплетении сложных взаимоотношений музыкантов есть некая глубокая проблематичность, достойная специального рассмотрения, что не входит в задачи предлагаемой статьи.

Погруженность Рахманинова в творческий мир Римского-Корсакова естественно отражалась и в его собственной музыке. «Корсаковский след» постоянно присутствует в ней. Из множества давно описанных в специальной литературе музыкальных пересечений с наследием Римского-Корсакова особый интерес представляют случаи, когда в произведениях Рахманинова возникает напряженное смысловое сопряжение собственного текста и заимствований из музыки Римского-Корсакова – явные аллюзии и цитаты, некоторые из которых давно замечены исследователями, другие же, менее очевидные, еще могут быть выявлены. Часто они служат для усиления, уточнения и расширения заложенных в произведении смыслов.

Уже в самом начале самостоятельных композиторских опытов Рахманинов смело вступает в диалог с музыкой старшего петербургского коллеги. Об этом свидетельствует написанная в год окончания фортепианного факультета консерватории (в 1891 году) «Русская рапсодия» для двух фортепиано (см. Пример 1 а)³. Она стала явным, почти демонстративным откликом на недавно исполненную в Москве «Шехеразаду» Римского-Корсакова. Аллюзия на тему из ее третьей части очевидна, сохранена даже тональность оригинала – G-dur (Пример 1 б)⁴. Однако молодой автор обращается с заимствованным материалом очень своевольно, даже с определенным вызовом. Ориентальные обороты в духе Римского-Корсакова он в своей Рапсодии смело сращивает

³ Приводится по изданию: Сергей Рахманинов. Русская рапсодия для двух фортепиано. Senar. URL: <http://www.senar.ru/>. С. 1.

⁴ Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н.А. Шехеразада. Симфоническая сюита по 1001 ночи. Переложение для фортепиано. М.: Гос. муз. изд., 1932. С. 34.

Техника музыкальной композиции

с характерным плагальным кадансом в «русском стиле» (также позаимствованным у петербургских коллег). Это очевидным образом идет вразрез с прочной установкой Римского-Корсакова и других кучкистов на обыгрывание контраста условного Востока и столь же условной «русскости».

Пример 1 а). С.В. Рахманинов. «Русская рапсодия» для двух фортепиано.

The image displays a musical score for two pianos and grand piano accompaniment. The score is in G major, common time, and Moderato. It features two piano parts (I and II) and a grand piano accompaniment. The first system shows the piano parts with dynamics markings (*f* and *p*) and the grand piano accompaniment. The second system shows the grand piano accompaniment with a first ending bracket.

Техника музыкальной композиции

Пример 1 б). Н.А. Римский-Корсаков. «Шехеразада». Часть 3.

Andantino, quasi allegretto (♩ = 53)

p Str.

Подобное отношение к образцу подражания можно описать в понятиях известной «теории литературных влияний» американского филолога Хэролда Блума. Впервые эта теория была изложена в двух его работах: «Страх влияния» (1973) [17] и «Карта перечитывания» (1975) [18]. Обе работы опубликованы в переводе на русский язык как одна книга в 1998 году. Идеи Хэролда Блума очевидным образом применимы не только к поэтическим, но и к музыкальным текстам, что уже отражено в некоторых музыковедческих публикациях⁵.

Тема «Русской рапсодии» Рахманинова вписывается в первый из шести предложенных Блумом типичных случаев «ревидии» чужого текста, когда возникает нарочитое искажение стиля «старшего», вплоть до тенденциозной ошибки в его понимании. Здесь явно возникает параллель с описанной Блумом ситуацией в поэтическом творчестве: младший автор как бы исходит «...из предположения, что до определенного пункта стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в том направлении, в

⁵ См., например: [16], [9].

Техника музыкальной композиции

котором движется новое стихотворение» [2, 18]. Именно так поступает Рахманинов с корсаковским образцом в своей «Русской рапсодии»: сначала все идет строго в соответствии с оригиналом, но потом в него вносится существенная поправка.

Не менее явное свидетельство увлечения музыкой Римского-Корсакова – симфоническая фантазия «Утес» (сочинение 1893 года), где в одной из главных тем («теме тучки») давно замечено сходство с арией Снегурочки «С подружками по ягоды ходить». И здесь, как и в «Русской рапсодии», можно расслышать тайный спор с вдохновившим образцом: изящно-игривая тема перенесена из сказочного контекста в глубоко лирическое и психологически заостренное повествование.

В данном случае характер спора со старшим коллегой уже несколько иной. Это вторая «пропорция ревизии», осуществляющая, по Хэралду Блуму, «...доведение до логического предела интенции “старшего” и тем самым ее отрицание» [2, 18]. В таком прочтении «родительского» произведения, как пишет Блум, «...поэт антитетически дополняет своего предшественника, стремясь сохранить его термины, но переосмыслить их, как если бы его предшественнику не удалось пойти достаточно далеко» [2, 18].

Такой же тип диалога с моделями Римского-Корсакова обнаруживается и в Первой симфонии Рахманинова, исполненной и катастрофически провалившейся в Петербурге 15 марта 1897 года. Римский-Корсаков был свидетелем этого события. Еще на генеральной репетиции он, судя по воспоминаниям современников, прямо сказал автору симфонии, что она ему совсем не понравилась⁶. Возможно, в неудачном исполнении симфонии под управлением А.К. Глазунова Римский-Корсаков расслышал уже намечавшийся раньше, но ставший гораздо более

⁶ См., например: [5, 5].

Техника музыкальной композиции

дерзким вызов младшего коллеги. В симфонии очевидны корсаковские приемы – некоторые мелодические обороты, внетональные целотонные и хроматические последования, сделанные словно по образцам из первых изданий учебника гармонии Римского-Корсакова. Однако теперь они переосмыслились в рамках масштабной трагической концепции, обнажающей глубокую дисгармонию бытия. Сама концепция симфонии не была созвучна творческим установкам петербургского мастера, а использование в ней языковых приемов Римского-Корсакова могло только подчеркнуть это отчуждение⁷.

Ряд заимствований продолжают и квази-цитаты из Римского-Корсакова, встречающиеся в более поздних произведениях, например, в поэме «Колокола». В коде первой части возникает явная и отмеченная еще А.И. Кандинским [7, 94] отсылка к эпизоду из «Китежа» – «Хождение в невидимый град» (вступление ко второй картине четвертого действия; Примеры 2 а⁸ и 2 б⁹). Эта отсылка делает более универсальными смыслы рахманиновского текста, резко расширяя символические горизонты всей первой части. Музыкальный намек на концепцию «Китежа» обозначает здесь выход в некое мистическое, надмирное пространство. В него словно бы уходят и в нем растворяются все счастливые упования молодости, что может быть прочитано как мысль о трагической неосуществимости в земной реальности человеческих стремлений к Радости и Свету. Эти смыслы подтверждаются и сумрачным эпизодом «сна», разрывающим светлую ткань первой части.

⁷ Причины неприятия Первой симфонии и некоторых других произведений Рахманинова петербургскими музыкантами специально анализирует С.В. Фролов [15].

⁸ Приводится по изданию: С. Рахманинов. Колокола. Поэма для хора, солистов и симфонического оркестра. Переложение для пения с фортепиано в четыре руки. М.: Музыка, 1973. С. 35-36.

⁹ Приводится по изданию: Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии. Опера в 4-х действиях. Переложение для пения и фортепиано. М.: Гос. муз. изд., 1962. С. 301.

Техника музыкальной композиции

Пример 2 а). С.В. Рахманинов. «Колокола». Часть 1. Coda.

(Allegro, ma non tanto)
Meno mosso. Maestoso.



Пример 2-б. Н.А. Римский-Корсаков.
«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии».
Вступление ко второй картине четвертого действия
(«Хождение в невидимый град»).

(Andante non troppo)
Piu mosso



В основной теме второй части «Колоколов» томно-страстные прихотливо вьющиеся хроматические линии в нежном тембре флейт и скрипок (цифра 35; Примеры 3 а¹⁰ и 3 б¹¹) вызывают явные ассоциации с тематизмом Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова, что также было замечено и описано исследователями¹². Порой эти линии почти точно воспроизводят ритмический и высотный

¹⁰ Приводится по изданию: С. Рахманинов. Колокола. Поэма для хора, солистов и симфонического оркестра. Переложение для пения с фортепиано в четыре руки. М.: Музыка, 1973. С. 46.

¹¹ Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н.А. Золотой петушок. Опера в трех актах. Клавир. М.: Музыка, 1977. С. 108.

¹² См. об этом [6, 77], [4, 58].

Техника музыкальной композиции

контур знаменитой арии царицы-искусительницы. Вместе с этими ассоциациями рождается смутное ощущение коварной обманчивости любовных грез, о которых повествует поэтический текст Бальмонта. И в этом случае отсылка к музыке Римского-Корсакова служит как бы указанием на тайные подтексты произведения. Здесь та же вторая «пропорция ревизии» по Блуму, в соответствии с которой, напомним, младший автор переосмысливает приемы своего предшественника, как если бы ему «не удалось пойти достаточно далеко» [2, 18].

Пример 3 а). С.В. Рахманинов. «Колокола». Часть 2.



Пример 3 б). Н.А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок». Действие второе. Песня Шемаханской царицы.



Представлен в музыке Рахманинова и еще один тип заимствований. В некоторых случаях Рахманинов радикально переосмысливает корсаковские приемы. Например, в побочной партии первой части Второй сонаты (сочинение 1913 года) возникает явная отсылка к лейтмотиву Бомелия из «Царской невесты» (Примеры 4 а¹³ и 4 б¹⁴) – сходны

¹³ Приводится по изданию: Сергей Рахманинов. Соната № 2. СПб.: П. Юргенсон, 2012. С. 9.

¹⁴ Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н.А. Царская невеста. Опера в четырех актах. Клавир. М.: Музыка, 1971. С. 148.

Техника музыкальной композиции

здесь мелодические контуры с хроматическим заполнением узких интервалов, дублирование в дециму верхнего голоса. Однако змеящиеся хроматические линии совершенно лишаются свойственного им у Римского-Корсакова негативного смысла, указывающего на коварство персонажа. У Рахманинова сходные обороты включены в хрупкий одухотворенный образ. Если дать волю субъективной фантазии, то можно услышать в нем отражение кем-то отмоленной, умиротворенной и просветленной души лукавого лекаря из «Царской невесты». В объективном же плане – это знак внутреннего усложнения лирической сферы: она принимает на себя новые неоднозначные коннотации.

Пример 4 а). С.В. Рахманинов. Соната для фортепиано № 2 b-moll, op. 36. Часть 1. Побочная партия.

Meno mosso (♩.=♩)

The musical score for Example 4a consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The time signature is 12/8, and the key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Meno mosso' with a note equal to a quarter note. The dynamics are marked 'mf' and 'p'. The score shows a chromatic accompaniment with a melodic line in the right hand.

Пример 4 б). Н.А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». Действие второе, сцена IV.

Поспешно выходит с фонарем из калитки

The musical score for Example 4b consists of three staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The time signature is 3/4, and the key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Поспешно' (Allegretto). The dynamics are marked 'p' and 'pp'. The score shows a chromatic accompaniment with a melodic line in the right hand. The lyrics are: 'Вой - дем ко'.

Техника музыкальной композиции

Подобное радикальное преобразование корсаковской «знойной» хроматики возникает и в коде Прелюдии h-moll op. 32: отчетливо проступающие в ней интонации песни Индийского гостя из «Садко» звучат скорбным похоронным послесловием – воспетый экзотическим гостем чудесный «камень-яхонт» с райской птицей Феникс словно преобразается в тяжелое мучительное воспоминание (Примеры 5 а¹⁵ и 5 б¹⁶).

Пример 5 а). С.В. Рахманинов. Прелюдия h-moll, op. 32. Coda.

The image displays a musical score for the Coda of the Prelude in A minor, Op. 32 by Sergei Rachmaninoff. The score is presented in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features a 'dim.' (diminuendo) marking. The second system also consists of two staves, with the upper staff in bass clef and the lower in bass clef. This system includes dynamic markings 'mf', 'p', and 'pp', and a '3' marking for a triplet. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

¹⁵ Приводится по изданию: Рахманинов С.В. 24 прелюдии для фортепиано. М.: Музыка, 1966. С. 100.

¹⁶ Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н.А. Садко. Опера-былина. Клавир. Л.: Музыка, 1975. С.237.

Техника музыкальной композиции

Пример 5 б). Н.А. Римский-Корсаков. «Садко».
Действие третье. Песня Индийского гостя.

Есть на теплом море

pp sempre legato assai

чудный камень я хонг;

В обоих этих случаях знаки романтического экзотизма вырастают в субъективную лирику, внося в нее болезненно-изломанную ноту нового искусства начала XX века.

К этим тайным заимствованиям также можно применить описание Хэролда Блума. Здесь мы имеем дело с последней, шестой «пропорцией ревизии» по Блуму. Исследователь описывает ее как возвращение в позднем творчестве (или в заключительной части произведения) «младшего» автора подавленных влияний «старшего» (обратим внимание, что в последнем примере из Прелюдии Рахманинова это действительно заключительная ее часть). Эффект состоит в том, что, как пишет Блум, «...новое стихотворение кажется нам не таким, как

Техника музыкальной композиции

если бы его написал предшественник, но таким, как если бы позднейший поэт сам написал характернейшее произведение предшественника» [2, 19]. То есть «младший» автор настолько органично ассимилировал достижения «старшего» и настолько убедителен в своем его перетолковании, что может встать в тот же ряд великих творцов. Это означает, по Блуму, преодоление страха влияния: младший автор сам начинает «воздействовать» на предшественника, точнее — на представление о нем последующих поколений.

Давно признано, что художественная индивидуальность Римского-Корсакова стала для Рахманинова опорой в поисках собственного творческого лица. Однако важно и то, что его диалог с наследием старшего современника нес в себе сложное взаимодействие притяжений, отталкиваний и даже споров. Характер этого взаимодействия высвечивает неповторимые особенности творческого облика каждого из двух музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Издание пятое, дополненное. Т. 2. М.: Музыка, 1988. С. 373—400.
2. *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.
3. *Брянцева В.Н.* С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976.
4. *Валькова В.Б.* Интертекстуальные диалоги в поэме Рахманинова «Колокола» // Наследие Рахманинова в культурном универсуме: сборник статей по материалам Международного симпозиума 21-23 марта 2013 года / Науч. ред и сост. М.Р. Черная. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2015. С. 52—64.

Техника музыкальной композиции

5. *Гедике А.Ф.* Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х томах. Издание пятое, дополненное. Т. 2. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З.А. Апетян. М.: Музыка, 1988. С. 4–17.
6. *Демченко А.И.* «Колокола» С. Рахманинова как социально-психологический феномен // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. педагогического университета, 1994. С. 74–82.
7. *Кандинский А.И.* Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола»: Очерк второй // Советская музыка. 1973. № 6. С. 86–98.
8. *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
9. *Крейнина Ю.В.* Выбор влияния, или тест Роршаха: Иоганн Себастьян Бах и композиторы XX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 4. С. 46–54.
10. *Оссовский А.В.* С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х томах. Издание пятое, дополненное. Т. 1. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З.А. Апетян. М.: Музыка, 1988. – С. 343–385.
11. *Рахимова Д.А.* Ориентализм в музыке С.В. Рахманинова. Волгоград: ВИИ им. П.А. Серебрякова, МИРИА, 2013.
12. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие. В 3-х т. / Сост. ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма.
13. *Римский-Корсаков Н.А.* Сборник документов. / Под ред. В.А. Киселева. М.-Л.: Музгиз, 1951.
14. *Ростовцева Л.Д.* Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Издание пятое, дополненное. Т.1. М.: Музыка, 1988. С. 232–250.

Техника музыкальной композиции

15. *Фролов С.В.* Рахманинов: музыкально-исторические этюды. Ивановка: РИО МУРИ, 2014.
16. *Щепатова Т.М.* Шуберт и Бетховен: «тема радости» в финале Большой симфонии С-dur // Процессы музыкального творчества: Сборник трудов 185 (12). РАМ им. Гнесиных. М., 2012. С. 66—84.
17. *Bloom H.* The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford University Press, 1973.
18. *Bloom H.* A Map of Misreading. Oxford University Press, 1975.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.V.* S.V. Rahmaninov [S.V.Rakhmaninov] // Vospominaniya o Rahmaninove v 2-h tomah. Izdanie pyatoe, dopolnennoe. / Sost., red., predisl., komment., ukazateli Z.A. Apetyan. T. 2. [Recollections on Rakhmaninov in 2 Vol. Edition 5th, supplied. / Compiling, editing, foreword, comments, indexes by Z.A. Apetian. Vol. 2]. Moscow: Muzyka [Music], 1988. P. 373—400.
2. *Blum H.* [Bloom H.] Strah vliyaniya. Karta perechityvaniya. [The Anxiety of Influence. A Map of Misreading]. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta, [The Uralsk University Publishers], 1998.
3. *Bryanceva V.N.* S.V. Rahmaninov [S.V. Rakhmaninov]. Moscow: Sovet. komp., [Soviet Composer], 1976.
4. *Valkova V.B.* Intertekstual'nye dialogi v poeme Rakhmaninova "Kolokola" [Intertextual Dialogs in Rakhmaninov's "The Bells"] // Nasledie Rakhmaninova v kulturnom universume: Sbornik statey po materialam Mezhdunarodnogo simpoziuma 21-23 marta 2013 goda / Nauchn. red i sost. M.R.Chornaya. [Rakhmaninov's Heritage in the Cultural Universe: Collection of Articles from Materials of the International Scientific Symposium, March, 21-23, 2013 / Editor, Compiler M.R.Chornaya.]. Saint-Petersburg:

Техника музыкальной композиции

Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena [A.I.Gertsen's RGPU Publisher House], 2015. P. 52-64.

5. *Gedike A.F.* Pamyatnye vstrechi [The Memorable Meetings] // Vospominaniya o Rahmaninove. Izdanie pyatoe, dopolnennoe. / Sost., red., predisl., komment., ukazateli Z.A. Apetyan. T. 2. [Recollections of Rakhmaninov. Edition 5th, supplied. / Compiling, editing, foreword, comments, indexes by Z.A. Apetian. Vol. 2]. M.: Muzyka [Moscow: Music], 1988. P. 4–17.

6. *Demchenko A.I.* “Kolokola“ Rakhmaninova kak socialno-psihologicheskij fenomen [Rakhmaninov's “The Bells” as a Socio-Psychological Phenomenon] // Sergey Rakhmaninov: ot veka minuvshogo k veku nyneshnemu [Sergey Rakhmaninov: from the Past Century to the Present Century]. Rostov-Don: Izdatel'stvo Rostovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [State Pedagogical University Publisher House], 1994. P. 74–82.

7. *Kandinskij A.I.* Simfonizm Rahmaninova i ego poema «Kolokola»: Ocherk vtoroj [Rachmaninov's Symphonism and His Poem “The Bells”. Second Essay] // Sovetskaya muzyka. [The Soviet Music]. 1973. № 6. P. 86–98.

8. *Keldysh YU.V.* Rahmaninov i ego vremya. [Rakhmaninov and His Time] Moscow: Muzyka, [Music], 1973.

9. *Krejnina YU.V.* Vybor vliyaniya, ili test Rorshaha: Iogann Sebast'yan Bah i kompozitory XX veka [Choice of Influence, or Rorschach Test: Johann Sebastian Bach and XXth Century Composers] // Uchonye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. [Scholarly Notes: Russian Gnesins Academy of Music]. 2014. № 4. P. 46–54.

10. *Ossovskij A.V.* S.V. Rahmaninov [S.V. Rakhmaninov] // Vospominaniya o Rahmaninove v 2-h tomah. Izdanie pyatoe, dopolnennoe. / Sost., red., predisl., komment., ukazateli Z.A. Apetyan. T. 1. [Recollections on Rakhmaninov in 2 Vol. Edition 5th, supplied. / Compiling, editing, foreword,

comments, indexes by Z.A. Apetian. Vol.1]. Moscow: Muzyka [Music], 1988. P. 343–385.

11. *Rakhmaninov S.V.* Literaturnoe nasledie v 3 t. / sost.-red., avt. vstup. st., komment., ukaz. Z.A. Apetian [S.V. Rakhmaninov's Literary Heritage in 3 Vol.; compiling, editing, preface note, commentaries, index by Z.A. Apetian]. Vol. 1: Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma [Vol. 1. Memoirs. Articles, Interviews, Letters]. Moscow: Sov. Kompozitor [Publishing House "Soviet Composer"], 1978.

12. *Rahimova D.A.* Orientalizm v muzyke S.V. Rahmaninova. [The orientalism in Music by S.V. Rakhmaninov]. Volgograd: V.I.I. im. P.A. Serebryakova, MIRIA, [Volgograd: The Volgograd Institute of Arts, MIRIA], 2013.

13. *Rimskij-Korsakov N.A.* Sbornik dokumentov. / Pod red. V.A. Kiseleva. [The Collection of Documents / Ed. by V.A. Kiseliiov]. Moscow-Leningrad: Muzgiz, [The State Music Publishing House], 1951.

14. *Rostovceva L.D.* Vospominaniya o S.V. Rahmaninove [The Recollections of Rakhmaninov] // Vospominaniya o Rahmaninove v 2-h tomah. Izdanie pyatoe, dopolnennoe. / Sost., red., predisl., komment., ukazateli Z.A. Apetyan. Vol. 2. [Recollections on Rakhmaninov in 2 Vol. Edition 5th, supplied. / Compiling, editing, foreword, comments, indexes by Z.A. Apetian. Vol. 2]. Moscow: Muzyka [Music], 1988. P. 232–250.

15. *Frolov S.V.* Rahmaninov: muzykal'no-istoricheskie etyudy. [Rakhmaninov: The Historic-Musical Essays]. Ivanovka: RIO MURI, [Rakhmaninov Museum Publisher House], 2014.

16. *Shchepatova T.M.* Shubert i Bethoven: «tema radosti» v finale Bol'shoj simfonii C-dur [Schubert and Beethoven: "Theme of Joy" in the Final of the C-Major Big Symphony] // Processy muzykal'nogo tvorchestva: Sbornik trudov [The Musical Creative Processes]. 185 (12). Moscow: RAM im. Gnesinyh, [Russian Gnesins Academy of Music], 2012. P. 66–84.

Техника музыкальной композиции

17. *Bloom H.* The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford University Press, 1973.
18. *Bloom H.* A Map of Misreading. Oxford University Press, 1975.





Ирина Сергеевна Захарбекова

РАВЕЛЬ-АРАНЖИРОВЩИК: К ВОПРОСУ О РАБОТЕ КОМПОЗИТОРА НАД ФОРТЕПИАННЫМИ И ОРКЕСТРОВЫМИ ТРАНСКРИПЦИЯМИ

Переложения и транскрипции как своих собственных, так и чужих произведений – практика для композитора вполне типичная. Вынужденная адаптация под исполнительские условия, принципиальный заказ или самообразование становятся поводом к созданию тех или иных сочинений-переработок. Есть, однако, в истории музыки авторы, в творчестве которых подобные композиции занимают особое место, маркируя определенные творческие установки и технологические приемы. Морис Равель – в их числе.

Равелевская работа в качестве транскриптора-оркестровщика периодически становится поводом для научного разговора [см., например: 8, 52–64; 14, 118–139]. Первое место среди его переложений у исследователей неизменно занимает оркестровая версия «Картинок с выставки» Мусоргского [15, 79–83; 4, 97–103], в то время как другие переложения рассматриваются (особенно в отечественном музыковедении) в меньшей степени. Попытаемся хотя бы частично восполнить этот пробел в данной статье.

Техника музыкальной композиции

Существует некая нечеткость в связи с определениями основных понятий и терминологией, между которыми приходится маневрировать русскоязычному исследователю. В англо- и франкоязычном музыковедении равелевские переложения определяются несколькими понятиями: прежде всего, это «transcription» [10; 14; 16; 12] – англ. «аранжировка, транскрипция», фр. «музыкальное переложение, транскрипция». Если речь идет об оркестровке фортепианного оригинала, во французском исследовании М. Марна [10] используются слова «orchestration» и «instrumentation» – (с фр.) «оркестровка» и «инструментовка» соответственно. В монографии А. Оренстайна [12] в связи с работой Равеля над переложениями для фортепиано используется глагол «transcribe» (англ. «аранжировать»), тогда как в связи с переложениями для оркестра указывается «orchestrate» (англ. «инструментировать, оркестровать»). Наконец, в монографии Марна можно встретить еще одно слово – «arrangements» (фр. «аранжировка»), которое употребляется по отношению к переработке *только* равелевских сочинений (как самим композитором, так и его коллегами) вне зависимости от инструментального преобразования оригинала. Учитывая все эти тонкости, остановимся на понятии «транскрипция», которую Б. Бородин определяет, как «производное от оригинала» [1, 341].

С. Занк приводит список всех равелевских транскрипций [16, 351–362], из которого видно, что:

1. Равель работает над ними на протяжении всей своей творческой деятельности (с 1898 года – транскрипция симфонической увертюры «Шехеразада» для фортепиано в четыре руки – по 1935 год – транскрипция романса «Ронсар своей душе» для голоса с оркестром). Особенно здесь следует выделить:

Техника музыкальной композиции

- начало 1910-х годов: время создания равелевских фортепианных транскрипций «Ноктюрнов» (1909) и «Фавна» (1910) Дебюсси и оркестровых версий собственных «Паваны почившей инфанте» (1910), «Моей ма-тушки-гусыни» (1911) и «Благородных и сентиментальных вальсов» (1912);

- конец 1910-х годов: оркестровые версии «Альборады» (1918) и «Гробницы Куперена» (1919) Равеля, а также «Торжественного менуэта» (1919) Шабрие;

- 1922 год: оркестровые версии «Картинок с выставки» Мусоргского, «Танца» и «Сарабанды» Дебюсси.

2. По типу авторского материала, с которым работает композитор, равелевские транскрипции делятся на переработки собственных сочинений (28) и переработки композиций других авторов (9), среди которых – Шабрие, Дебюсси, Дилиус, Мусоргский, Римский-Корсаков, Шуман; в набросках существуют так же транскрипции (10) произведений Альбениса, Бетховена, Шопена, Куперена, Сен-Санса, Сати [16, 363–370].

Выбор авторов продиктован самыми разными причинами. Это мог быть заказ дирижера («Картинки с выставки» для Кусевицкого), хореографа (шумановский «Карнавал» и «Сильфиды» из произведений Шопена для Нижинского; «Торжественный менуэт» Шабрие для спектакля Русского балета в постановке Мясина), импресарио (неоконченная совместная со Стравинским работа над переоркестровкой «Хованщины» для Дягилева) или издателя («Сарабанда» и «Танец» Дебюсси для Жобера).

Это мог быть учебный опыт (как в случае с фортепианной транскрипцией «Ноктюрнов» и «Фавна» Дебюсси, оперы Дилиуса «Красная Марго», а также набросками произведений Сен-Санса и Бетховена), который касался как самого композитора, так и его собственных учеников. Как

замечает А. Оренстайн, «Равель был превосходным педагогом по композиции и оркестровке – этот аспект его карьеры обычно игнорируется. Его беспристрастность и пронизательность сочетались с уникальным сочувствием к искусству других» [13, 470].

Авторы, к которым обращается Равель в своих транскрипциях – важные фигуры его творческого мира. Достаточно вспомнить одно из интервью композитора, в котором «Равель очень просто сказал, что его заветным желанием было бы иметь возможность умереть, мягко убаюканным нежным и чувственным объятием “Прелюдии к послеполуденному отдыху Фавна” Дебюсси, “исключительным чудом во всей музыке”» [7, 486].

3. По тембровому признаку равелевские транскрипции можно разделить на те, что из оркестровых стали фортепианными, и, наоборот, из фортепианных – оркестровыми.

Фортепианные транскрипции оркестровых сочинений. Работа с упомянутыми произведениями Дебюсси и Дилиуса – единственный случай, когда Равель обратился к транскрипции чужих оркестровых и оперного сочинений для фортепиано (голоса и фортепиано). Причем композитор явно предпочитает четырехручную версию двуручной¹.

Степень ответственности за чужой материал Равель понимал очень хорошо². Тем более, что в случае с «Фавном» речь шла о транскрипции для фортепиано в четыре руки произведения, которое сам Дебюсси до

¹ В письме к Дилиусу от 10 сентября 1902 года, по поводу транскрипции прелюдии к «Красной Марго» Равель замечает, что четырехручный вариант был бы более результативным» [7, 63]. И хотя в итоге прелюдия осталась в двуручном варианте, замечание Равеля нельзя не отметить.

² Как замечает композитор по поводу «Сирен» Дебюсси, это «...возможно, самый прекрасный из “Ноктюрнов” и, конечно, самый рискованный для транскрибирования, тем более что его еще не исполняли» [7, 58].

Техника музыкальной композиции

этого переложил для двух роялей. Если сравнить эти две версии, то видно, что равелевская транскрипция более скрупулезно следует за партитурой Дебюсси, соблюдая все темповые изменения оригинала³ и стараясь не утратить ни одного звукового компонента. Так, в 4 и 7 тактах фортепианной версии Дебюсси опускает арфовый глиссандирующий пассаж (пример 1а), а Равель его сохраняет (пример 1б).

Пример 1а. Дебюсси. «Фавн», 1–8 такты

Assez lent

3

PIANO I

p douce et expressif.

Assez lent

PIANO II

1

p

2

pp

3

p

4

pp

5

p

6

pp

7

p

8

pp

³ Дебюсси выставляет первоначальный темп в партитуре «Très modéré», тогда как в его же двухрояльной версии стоит «Assez lent». Равель сохраняет «Très modéré».

Техника музыкальной композиции

Пример 1б. Равель-Дебюсси. «Фавн». 1–8 такты

PRIMA

Très modéré

PIANO *p doux et expressif*

OSSTI *pp*

ppp

p

pp

pp

p

pp

В 11–20 тактах партитуры басовая линия (контрабасы) ритмически самостоятельна на фоне других тремолирующих струнных. Равель распределяет фортепианную фактуру в этом месте таким же образом (пример 2а), тогда как Дебюсси делает ритмический акцент на линии виолончелей, а басы заставляет тремолировать, ослабляя тем самым их четкость (пример 2б):

Техника музыкальной композиции

Пример 2а. Равель-Дебюсси. «Фавн». 11–20 такты, вторая партия

pp *ppp* *pp*

p un peu en dehors

Пример 2б. Дебюсси. «Фавн». 11–20 такты

ppp *p* *pp très léger*

Или, например, в последних четырех тактах «Фавна»: хроматический мотив из начала темы, звучащий трехголосно у двух валторн с сурдинами и унисона первых скрипок в низком регистре решается у Дебюсси в виде трехзвучных аккордов у одной партии (1 ф/п), тогда как Равель распределяет голоса по тому же принципу (2+1) между двумя партиями (два верхних голоса – валторны – у первой, нижний – скрипки – у второй). От-

Техника музыкальной композиции

метим и финальные квинты у виолончелей и контрабасов *pizzicato*: Дебюсси превращает их в арпеджированную дуодециму (пример 3а), Равель оставляет квинту *staccato* (пример 3б).

Пример 3а. Дебюсси. «Фавн» (см. 2 последних такта)

The musical score for Example 3a shows two piano parts. Piano I (labeled 'I') is marked 'Très lent' and 'pp très lointain'. It features a series of arpeggiated chords in the right hand and a similar texture in the left hand. Piano II (labeled 'II') is marked 'ppp' and features a similar arpeggiated texture in the right hand and a more active line in the left hand. The final measure shows a quintal chord in both hands.

Пример 3б. Равель-Дебюсси. «Фавн». 2 последних такта

The musical score for Example 3b shows two piano parts. Piano I (labeled 'I') is marked 'pp' and features a staccato quintal chord in the right hand. Piano II (labeled 'II') is marked 'ppp' and features a similar texture in the left hand. The final measure shows a quintal chord in both hands.

Та же чуткость и внимательность отличает и равелевскую транскрипцию для двух фортепиано «Ноктюрнов» Дебюсси – эта версия уверенно вошла в современный концертный и педагогический репертуар.

Например, необычайно изысканно – за счет форшлагов – создает Равель арфовый эффект в теме среднего раздела «Облаков» (пример 4а), которую в оркестре играют в унисон первая флейта и арфа (пример 4б):

Техника музыкальной композиции

Пример 4а. Равель-Дебюсси. «Облака», un peu plus animé

Un peu plus animé

pp

pp

Un peu plus animé

La petite note presque en même temps que l'8^e
p très expressif

pp

Detailed description: This musical score is for the piano and bass parts of 'Clouds' by Maurice Ravel and Claude Debussy. It features two systems of staves. The first system consists of two treble clef staves (piano) and two bass clef staves (bass). The piano part is marked 'Un peu plus animé' and 'pp'. The bass part is also marked 'Un peu plus animé' and 'pp'. A specific instruction in the bass part reads 'La petite note presque en même temps que l'8^e p très expressif'. The second system continues the piano and bass parts with similar markings and performance instructions.

Пример 4б. Дебюсси. «Облака», ц.7 партитуры, un peu animé

7 Un peu animé

1^{re} Fl. *très expressif*

Cl. *pp*

1^{er} et 2^{es} Violons *pp*

HARPE (Sol b, Réb, La b, Mi b, Si b) *pp*

Detailed description: This musical score is for the woodwind and harp parts of 'Clouds' by Claude Debussy, specifically page 7 of the score. It features four staves. The first staff is for the first flute (1^{re} Fl.), marked 'Un peu animé' and 'très expressif'. The second staff is for the clarinet (Cl.), marked 'pp'. The third staff is for the first and second violins (1^{er} et 2^{es} Violons), marked 'pp'. The fourth staff is for the harp (HARPE), with notes Sol b, Réb, La b, Mi b, Si b, marked 'pp'. The harp part has a melodic line with a fermata over the first measure.

Не оставляет без внимания Равель и арфовые флажолеты (примеры 5а, 5б):

Техника музыкальной композиции

Пример 5а. Дебюсси. «Облака». ц.8 партитуры

The image shows a page of a musical score for Debussy's 'Clouds', page 8, measures 76-79. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed are 1^{re} FL (Flute), CL (Clarinet), 1^{er} et 2^e BOIS (Woodwinds), COUS (Corns), and HARPE (Piano). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score features a variety of dynamics, including *p*, *pp*, and *ppp*. A circled number '8' is placed above the first staff. The piano part (HARPE) is written in the bottom two staves, showing a sequence of chords and arpeggios.

Пример 5б. Равель-Дебюсси. «Облака», 76–79 такты

The image shows a transcription of measures 76-79 of Debussy's 'Clouds', focusing on the piano and harp parts. The score is written for two hands (I and II) of the piano and the harp. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part (I and II) is written in the top two staves, and the harp part is written in the bottom two staves. The score features a variety of dynamics, including *pp*, *ppp*, and *p*. The word *expressif* is written above the piano part. The harp part consists of a sequence of chords and arpeggios.

В «Празднествах», среди прочего, выделим ту часть транскрипции (два такта до ц.13 партитуры, пример 6а), где Равель явно акцентирует внимание на вступлении малого барабана. И хотя его тембр (так же, как и тембр тарелок) создать традиционными фортепианными средствами не

Техника музыкальной композиции

представляется возможным, композитор воспроизводит сначала ритмическую формулу малого барабана (в левой руке у первой партии), а затем – литавр (в левой руке у второй партии; пример 6б).

Пример 6а. Дебюсси. «Празднества», 2 такта до ц.13 партитуры

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: TIMB. (Тимпаны), CYMB. (Цимбалы) и TAMR. M. (Тамтам). В партии TAMR. M. и TIMB. используются ритмические формулы с акцентами и группировками (триолами).

Пример 6б. Равель-Дебюсси. «Празднества», 151–157 такты

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. В партии I (верхняя) и II (средняя) используются длинные шлюры, охватывающие несколько тактов. В партии I (нижняя) присутствует инструкция *en dehors* и динамический акцент *f*.

Техника музыкальной композиции

В «Сиренах» для Равеля принципиальным тембром и партией становится женский хор: его линию композитор сохраняет в транскрипции на протяжении всего ноктюрна, обращая внимание на все голосовые нюансы. Так, например, дополнительной ремаркой *subito* решен им переход на хоровое исполнение с закрытым ртом, а также на засурдиненное звучание валторн (примеры 7а, б).

Пример 7а. Дебюсси. «Сирены», Ц.9 партитуры, *revenir progressivement au I^o Tempo*

The image shows a musical score for Example 7a, Debussy's 'Sirenes', measures 9-11. The score includes parts for Cuivres (Corns), Harpe (Harp), Soprani (Soprano), and Mezzo-Sopran (Mezzo-Soprano). The vocal parts are marked 'à bouche fermée' (closed mouth). A boxed number '9' is at the bottom left, and the instruction 'Revenir progressivement au I° Tempo' is written below the vocal staves.

Техника музыкальной композиции

Пример 7б. Равель-Дебюсси. «Сирены», 101–103 такты,
revenir progressivement au I^o Tempo

The musical score consists of two systems. The first system shows the right hand (treble clef) playing a melodic line with a tremolo accompaniment in the left hand (bass clef). The right hand starts with a *pp subito* dynamic and a *staccato* marking. The left hand has a tremolo accompaniment. The second system is marked *Revenir progressivement au I^o Tempo* and shows the right hand playing a melodic line with a tremolo accompaniment in the left hand. The right hand starts with a *pp* dynamic and a *staccato* marking. The left hand has a tremolo accompaniment.

Рояльная «маринистика» в «Сиренах» сложна и разнообразна: это и тремоло в разных регистрах, и всевозможные виды арпеджированных аккордов/пассажей, и короткие «всплески» форшлагов, и тонко продуманная агогика (например, одновременное звучание *staccato* и *legato* в партии одной руки, предлагающее, таким образом, политембровое решение) – и все это при легком (*très léger*), тихом (основные динамические оттенки как партитуры, так и переложения – *p*, *pp* и *ppp*), полифоничном звучании. Вот, например, как Равель решает в фортепианной транскрипции такой исполнительский прием у струнных, как игра кончиком смычка (примеры 8а, б):

Техника музыкальной композиции

Пример 8а. Дебюсси. «Сирены», 3 такт после ц.4 партитуры

Musical score for Example 8a, Debussy's «Сирены», measures 3-5. The score is for a string quartet with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. It features dynamic markings like *p*, *pp*, and *pp* with the instruction *avec la pointe de l'archet*. The score includes a rehearsal mark '4' and the instruction *très expressif et très soutenu*.

Пример 8б. Равель-Дебюсси. «Сирены», 42–43 такты

Musical score for Example 8b, Ravel-Debussy's «Сирены», measures 42-43. The score is for piano and features dynamic markings like *p très expressif et très soutenu* and *pp très léger*.

Техника музыкальной композиции

Итак, в транскрипциях чужих оркестровых произведений (и прежде всего, Дебюсси) для фортепиано в четыре руки (или для двух роялей) Равель выступает как внимательный, чуткий к нюансам партитуры транскриптор, а также – как усердный ученик, пропустивший «через себя» и освоивший оригинальный звуковой материал, оказавший впоследствии влияние на его собственное творчество⁴.

Оркестровые транскрипции фортепианных сочинений. Бóльшая часть равелевских транскрипций – это оркестровые версии своих и чужих фортепианных сочинений. Как замечает Роджер Николс, «он [Равель] определял оркестровку как создание *атмосферы* [курсив наш – И.З.] вокруг нот на подобие поддерживающей педали на фортепиано» [11, 115]. А Майкл Расс пишет, что «равелевская транскрипторская техника была строгой; более того, это была часть определенного *вызова* [курсив наш – И.З.]. Но он не просто разукрашивает оригиналы милыми красками. Вместо этого он проясняет формы, добавляет соответствующие эффекты, усиливает энергию и вес таким образом, который невозможен на фортепиано. <...> Симбиотические отношения между фортепианной и оркестровой версиями определенных равелевских произведений-идей иллюстрируются тем, что его фортепианные сочинения часто подражают инструментам и голосам, а его оркестровые иногда воспроизводят фортепианные звучания, переводя пианистическую виртуозность в оркестровую» [14, 134].

Действительно, многие из фортепианных сочинений Равеля несут в себе оркестровый потенциал, что заметно, прежде всего, по их фактуре, мелодике и агогическим обозначениям. Приведем в качестве примера

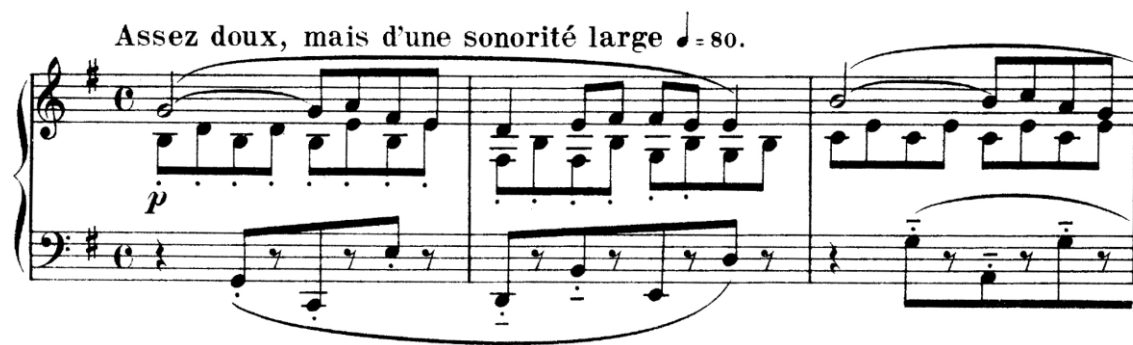
⁴ Как, например, в создававшейся параллельно транскрипциям «Ноктюрнов» и «Фавна» «хореографической симфонии» «Дафнис и Хлоя».

Техника музыкальной композиции

начало «Паваны почившей инфанте» (пример 9а) – с ее фразами широкого дыхания, разными видами стаккато и полифонической фактурой – и оркестровую версию с солирующей валторной и добавлением басовой поддержки у фаготов (пример 9б).

Пример 9а. Равель. «Павана почившей инфанте». Ф/п версия, 1-3 такты

Assez doux, mais d'une sonorité large ♩ = 80.



Пример 9б. Равель. «Павана почившей инфанте». Оркестровая версия, 1–6 такты

Lent ♩ = 54

cédez
ISOLO

2 Flûtes

1 Hautbois

2 Clarinettes en si b

2 Bassons

2 Cors imples en sol

1 Harpe

1ers Violons sourdines

2es Violons sourdines

Altos sourdines

Violoncelles sourdines

ontre-Basses sourdines

cédez



Техника музыкальной композиции

Та же солирующая валторна на фоне струнных *pizzicato* появится и в равелевской оркестровой версии «Танца» Дебюсси, о которой речь пойдет далее.

Обратим внимание на те составы, которые выбирает Равель в связи с оркестровкой того или иного произведения.

Малый состав оркестра композитор использует в следующих композициях:

«Павана почившей инфанте»: 2 флейты, 1 гобой, 2 кларнета, 2 фагот; 2 валторны; струнные и арфа.

«Моя матушка-гусыня»: 2 флейты, гобой и английский рожок, 2 кларнета, фагот и контрафагот; 2 валторны; струнные и арфа; ударные (литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон, колокольчики, челеста).

«Гробница Куперена»: 2 флейты, гобой и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота; 2 валторны, 1 труба; струнные и арфа.

Дебюсси. «Танец» («Штирийская тарантелла»): 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота; 2 валторны, 2 трубы; струнные и арфа; ударные (литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, кротали).

Дебюсси. «Сарабанда» (из сюиты «Для фортепиано»): 2 флейты, гобой и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота; 2 валторны, 1 труба; струнные и арфа; ударные (тарелки, там-там).

Как видно, Равель несколько расширяет состав малого симфонического оркестра, добавляя к струнной группе (в которой встречаются как четырех, так и пятиструнные контрабасы) арфу, две валторны, а в некоторых случаях – две трубы и группу ударных.

Техника музыкальной композиции

За исключением «Танца» все эти сочинения так или иначе связаны с пассаистской темой⁵ в творчестве Равеля, что диктует выбор композитором определенных старинных жанров – паваны, сарабанды, менуэта, ригодона, форланы. Оркестровка также стилизует «старину»: в ней можно услышать пиццикатное – типа лютневого – звучание струнных, которые часто играют еще и с сурдинами. Нередки флажолеты (особенно у арфы и контрабасов), а также игра у подставки.

Большой состав симфонического оркестра Равель выбирает для таких сочинений:

«Лодка в океане» (из цикла «Отражения»): 2 флейты и пикколо, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета и бас-кларнета, 2 фагота; 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба; струнные и 2 арфы; ударные (литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, гонг, челеста, колокольчики).

«Благородные и сентиментальные вальсы»: 2 флейты, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота; 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и 2 арфы; ударные (литавры, большой барабан, тарелки, треугольник, малый барабан, бубен, челеста, колокольчики).

«Альборада» (из цикла «Отражения»): 2 флейты и пикколо, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота и контрафагот; 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и 2 арфы; ударные (литавры, кротали, треугольник, бубен, кастаньеты, малый барабан, тарелки, большой барабан, ксилофон).

«Старинный менуэт»: 2 флейты и пикколо, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета и бас-кларнет, 2 фагота и контрафагот; 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и арфа, 2 литавры.

⁵ Подробнее об этом [2].

Техника музыкальной композиции

Шабрие. «Торжественный менуэт» (из «10 живописных пьес»): 2 флейты (в т.ч. пикколо), 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота; 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и арфа; ударные (литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан).

Мусоргский. «Картинки с выставки»: 2 флейты и пикколо, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета и бас-кларнета, 2 фагота и контрафагот, альтовый саксофон; 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и 2 арфы; ударные (литавры, челеста, ксилофон, колокольчики, колокола, треугольник, там-там, трещотка, хлопушка, тарелки, малый барабан, большой барабан).

Как видно, Равель предпочитает, в основном, тройной состав оркестра с видовыми инструментами, двумя арфами и насыщенной группой ударных, среди которых попадаются не частые для симфонических партитур гонг (в «Лодке в океане»), трещотка и хлопушка (в «Картинках»), ксилофон и кастаньеты (в «Альбораде»).

Если свои собственные сочинения Равеля несут в себе скрытый оркестровый потенциал, то сочинения других композиторов (Дебюсси, Шабрие, Мусоргского) становятся поводом для композитора расслышать в них неожиданные звуковые краски и создать свою оркестровую интерпретацию сочинения. Так происходит с «Танцем» Дебюсси (пример 10), чья легкость, кружение и угловатая ритмика смешиваются Равелем с различными ударными и шумовыми звучаниями (развернутый состав ударных инструментов напоминает здесь «Вакханалию» из «Дафниса»).

Техника музыкальной композиции

Пример 10. Дебюсси. Танец

The image shows a musical score for Debussy's 'Danse' (Allegretto), marked 'pp très léger' in 6/8 time. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand playing a simple eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern with more complex chordal textures in the right hand.

Так происходит с «Сарабандой»⁶, в оркестровке которой появляются не только яркие тембры (например, солирующей трубы или там-тама), но и новые музыкальные акценты: в фортепианной версии Дебюсси (пример 11а) арпеджированный аккорд во 2 такте, несколько нарушающий монолитность хоральной фактуры, в версии Равеля утрируется за счет того же арпеджированного аккорда *pizzicato* на трех струнах у альтов и виолончелей (пример 11б). Не даром Барбара Л. Келли замечает по поводу оркестровки этих двух сочинений: «Равель оставляет отпечаток своей личности в партитурах Дебюсси; его переложение “Танца” содержит устойчивые и более цельные фактурные линии, подчеркнутые ритмической остротой, необычной для оркестрового письма Дебюсси» [9, 15].

⁶ Как пишет Дэвис, «Равель выбрал для оркестровки Сарабанду Дебюсси, так как обожал Сарабанду Сати» [8, 53]. Видимо, речь о второй из 3х фортепианных сарабанд (*dis-moll*) Сати, которая посвящена Равелю. Если принять все это во внимание, тогда оркестровка Равеля демонстрирует некий символический жест младшего современника, высоко ценившего своих старших коллег: Равель *post-factum* музыкально примиряет Дебюсси и Сати после разлада их дружбы (подробнее об этом см. [6]).

Техника музыкальной композиции

Оркестровка «Торжественного менюэта» Шабрие (пример 12) маркирует важный источник влияний и еще одного безусловного для Равеля музыкального авторитета⁷. Композитор также намеревался переоркестровать фрагменты из «Короля поневоле» Шабрие, – это, как пишет Келли, «указывает на осознание того, что он [Равель] не только сливается со стилем Шабрие, но и превосходит его технически» [9, 12].

Оригинальной, практически «театрализованной» становится оркестровая версия «Картинок с выставки». Следующие слова Ю. Фортунова сказаны об инструментах лирической фантазии «Дитя и волшебство», однако их вполне можно отнести и к «Картинкам»: «... все инструменты в этой опере – в сущности, разные индивидуальности. И нет для них ничего более увлекательного, как писать сложный спектакль, распределяя между собой эти сложные индивидуальности, разные темпераменты и с их помощью подчеркивая разные ситуации и перипетии» [5, 130]. Не с такими ли «сложными индивидуальностями» и «разными темпераментами», как солирующие саксофон («Старый замок»), туба («Быдло»), труба с сурдиной («Два еврея»), мы встречаемся в транскрипции «Картинок»? Напомним, что Равель работал над «Дитя» в 1920–25 годы. В 1922 году появилась оркестровая версия «Картинок с выставки», которая стала своеобразным «экспериментальным полем» для будущих оркестровых находок в «Дитя».

⁷ См. об этом, например: [3].

Техника музыкальной композиции

Пример 12. Шабрие. «Торжественный менуэт»

Allegro franco

The image shows a musical score for a piano piece titled 'Allegro franco' by Maurice Ravel. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro franco' and the dynamics start with a forte 'f' marking. The music features a complex texture with dense chordal structures and intricate melodic lines in both hands. The second system continues this complex texture, showing a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, including accents and slurs. The overall style is characteristic of Ravel's late piano works, emphasizing color and texture over traditional melodic development.

Обратим внимание на такое качество фортепианных оригиналов чужих произведений, выбираемых Равелем для оркестровой версии, как их пианистическую «нестандартность» и «неудобность». Недаром М. Расс замечает: «“Картинки с выставки” Мусоргского, вероятно, не получили бы своего места в музыкальном каноне, даже как фортепианное сочинение, если бы не транскрипция Равеля» [14, 137]⁸. Действительно, если подходить к «Картинкам» Мусоргского, или «Менуэту» Шабрие, или «Танцу» и «Сарабанде» Дебюсси с точки зрения «канона», то они не входят в категорию пианистически «комфортных». Сложная, нетрадиционная фактура (плотные аккордовые комплексы, затейливая полифония, насыщенная мелизматика), аметричность и ассиметричность фразировки, ритмическая неровность (смещение акцентов, паузы), графичная мелодическая линия и разнообразная агогика предполагают в этих произведениях иной

⁸ О специфическом исследовательском отношении к циклу Мусоргского упоминает в более ранней работе и Дэвис [8, 55-56].

Техника музыкальной композиции

тип пианизма⁹ – пианизма, связанного, прежде всего, с тембровым слышанием инструмента и подчиняющим виртуозность характерной образности.

Что касается оркестровых версий собственных композиций, то здесь Равель демонстрирует перфекционизм¹⁰ и прозорливость: многие из его фортепианных произведений несут в себе оркестровый и, далее, театральный (хореографический) потенциал. Неудивительно, что и «Павана», и «Альборада», и танцы из «Гробницы Куперена», и «Благородные и сентиментальные вальсы», и «Моя матушка-гусыня» перерабатывались композитором в оркестровые произведения, которые потом становились балетными спектаклями. Так, «Альборада» с ее сухими, упругими «гитарными» аккордами, сурдинным (левая педаль) и сонорным звучанием в средней части, репетициями на одном звуке и воздушными глиссандо, выразительными монологами, нервной и четкой ритмикой в своей оркестровой версии превращается в красочную испанскую сцену, вставая в один ряд с интродукцией из «Испанского часа», «Малагеньей» из «Испанской рапсодии» и «Болеро». Эта сцена поражает своими тембровыми находками: «гитарные» аккорды превращаются в уверенное пиццикато у струнных (с участием аккордов на трех струнах) и арфы; выразительные монологи поручены фаготу («изюминка», использованная Равелем ранее в «Испанском часе»); репетиции – трубе и валторне с сурдиной, а затем флейте; глиссандо – флейте с арфой, а сонорика достигается флажолетами струнных *divisi*. За ритмический же каркас произведения отвечает

⁹ Может быть, поэтому эти произведения довольно редко исполняются в наши дни. И речь здесь не только о российских, но и о зарубежных пианистах.

¹⁰ Как замечает А. Оренстайн, «Равель гордился тем фактом, что как искусный мастер, он смог убедительно оркестровать свои собственные фортепианные сочинения, такие как “Моя матушка-гусыня” или “Благородные и сентиментальные вальсы”, и смог также убедительно переложить для фортепиано оркестровые сочинения...» [13, 472].

Техника музыкальной композиции

обширная группа ударных с кастаньетами во главе. «Театральный» потенциал оркестровой версии «Альборады» демонстрирует тот факт, что она (вместе с «Торжественным менуэтом» Шабрие и «Паваной» Форэ) была исполнена труппой «Русского балета» в рамках балетного спектакля «Сады Аранхуэса» (хореограф – Л. Мясин) [7, 191].

К сожалению, ограниченный объем статьи не позволяет подробно рассмотреть каждую из равелевских транскрипций. Приступая к ее завершению, обобщим все вышесказанное. Как замечает Б. Бородин, «в практике транскрипций отчетливо прослеживается два типа изменений оригинала, которые мы назвали *техническими* [то есть полностью подчиненными точной передаче знаковой структуры оригинала в иной системе] и *интерпретационными* [связанными с вторжением в содержательный слой оригинала и его изменением] [курсив и текст в квадратных скобках автора. – И.З.]» [1, 342]. Учитывая эти характеристики, можно сказать, что равелевские фортепианные транскрипции чужих и собственных оркестровых произведений несут в себе, скорее, учебно-техническое задание, а потому имеют более прикладной характер, тогда как его оркестровые версии своих и чужих фортепианных произведений представляют собой самостоятельные – и по образности, и по выразительным средствам – оригинальные произведения, по-новому расцветивающие (или даже превышающие) исходные варианты.

М. Расс предлагает рассматривать равелевские транскрипции «как блестящие и в полном смысле слова творческие *интерпретации*, *пояснения* и даже *анализы* [курсив наш. – И.З.] своих оригиналов. Оркестровое творчество становится равноправной, но более подробной реализацией оригинала, способной использовать ее громадные ресурсы, чтобы показать то, что только может быть скрыто в фортепианном изложении»

Техника музыкальной композиции

[14, 134]. Добавим со своей стороны, что гениальный тембровый слух, фактурная внимательность, чувство меры, безупречный вкус определяют мастерство Равеля-транскриптора и оркестровщика, превращая его в того, кого позже в электронно-музыкальной практике рубежа XX–XXI веков назовут «аранжировщиком».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бородин Б.Б.* История фортепианной транскрипции: эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры. М.: ООО «Дека-ВС», 2011.
2. *Захарбекова И.С.* Художественный мир музыкально-театральных сочинений Мориса Равеля: основные константы // Музыкаведение. 2013, № 10. С. 36–42.
3. *Захарбекова И.С.* “A la manière de...”: о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017 №3 (22). С.3–14.
4. *Кучеров А.Г. М.П.* Мусоргский «Картинки с выставки» разных исполнительских интерпретаций // XXIII Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, 23–24 апреля 2019 г. / отв. ред. А.А. Беляева. Т. I. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2019. С. 97–103.
5. *Фортунатов Ю.А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове. М.: МГК им. Чайковского, 2004.
6. *Эллиот С.А.* Сати и Дебюсси. История дружбы-соперничества // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016, № 3 (18). С. 25–33.
7. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews / compiled and edited by A. Orenstein.* Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

Техника музыкальной композиции

8. *Davies L.* Ravel orchestral music. London: BBC Consumer Publishing, 1970. P. 52–64.
9. *Kelly L. Barbara.* History and homage // Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 7–26.
10. *Marnat M.* Maurice Ravel. Paris: Fayard, 1986.
11. *Nichols R.* Ravel. New Haven: Yale University Press, 2011.
12. *Orenstein A.* Ravel: Man and Musician. New York: Dover Publications, 1991.
13. *Orenstein A.* Maurice Ravel's Creative Process // The Musical Quarterly. Vol. 53. № 4 (October 1967). P. 467–481.
14. *Russ M.* Ravel and the orchestra // Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 118-139.
15. *Russ M.* Musorgsky: Pictures at an Exhibition. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, P. 79–83.
16. *Zank S.* Maurice Ravel: a guide to research. New York: Routledge, 2005.

REFERENCES

1. *Borodin B.B.* Istoriya fortepiannoj transkripcii: evolyuciya napravlenij, stilej i metodov v kontekste hudozhestvennoj kul'tury [The history of piano transcription: the evolution of trends, styles and methods in the context of artistic culture.]. Moscow: OOO «Deka-VS», 2011.

Техника музыкальной композиции

2. *Zacharbekova I.S.* Hudozhestvennyj mir muzykal'no-teatral'nyh sochinenij Morisa Ravelja: osnovnye konstanty [The artistic world of the operatic and ballet spectacles of Maurice Ravel: basic constants] // *Muzykovedenie* [Musicology]. 2013, № 10. P. 36–42.

3. *Zaharbekova I.S.* “A la manière de...”: o nekotoryh osobennostyah stilizacii u Morisa Ravelja [“A la manière de ...”: some features of pastiche in Ravel] // *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2017 №3 (22). P.3–14.

4. *Kucherov A.G.* M.P. Musorgskij «Kartinki s vystavki» raznyh ispolnitel'skih interpretacij [Mussorgsky "Pictures from the Exhibition" of various performing interpretations] // *XXIII Carskosel'skie chteniya: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 23–24 aprelya 2019 g. / otv. red. A.A. Belyaeva. T. I. [XXIII Tsarskoye Selo readings: proceedings of an international scientific conference, April 23–24, 2019 / ed. by A.A. Belyaev. Vol. I.]. St. Petersburg.: LGU im. A.S. Pushkina [A.S. Pushkin’s Leningrad State University], 2019. P. 97–103.*

5. *Fortunatov YU.A.* Lekcii po istorii orkestrovnyh stilej. Vospominaniya o YU.A. Fortunatove [Lectures on the history of orchestral styles. Memoirs about Yu.A. Fortunatov]. Moscow: GK im. CHajkovskogo [Moscow State Tchaikovsky Conservatory], 2004.

6. *Hailliot S.A.* Sati i Debyussi. Istoriya druzhby-sopernichestva [Satie and Debussy. The story about the friendship-rivalry] // *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh* [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2016, № 3 (18). P. 25–33.

7. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews / compiled and edited by A. Orenstein. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.*

Техника музыкальной композиции

8. *Davies L.* Ravel orchestral music. London: BBC Consumer Publishing, 1970. P. 52–64.
9. *Kelly L. Barbara.* History and homage // Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 7–26.
10. *Marnat M.* Maurice Ravel. Paris: Fayard, 1986.
11. *Nichols R.* Ravel. New Haven: Yale University Press, 2011.
12. *Orenstein A.* Ravel: Man and Musician. New York: Dover Publications, 1991.
13. *Orenstein A.* Maurice Ravel's Creative Process // The Musical Quarterly. Vol. 53. № 4 (October 1967). P. 467–481.
14. *Russ M.* Ravel and the orchestra // Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 118-139.
15. *Russ M.* Musorgsky: Pictures at an Exhibition. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, P. 79–83.
16. *Zank S.* Maurice Ravel: a guide to research. New York: Routledge, 2005.





Isabel Pina
(Изабель Пина)

A RUSSIAN WAY OF DEPICTING TRUE PORTUGUESE TRADITIONS? ALENTEJO SUITE NO. 1 BY LUÍS DE FREITAS BRANCO AND ITS CONNECTIONS WITH INTEGRALISMO LUSITANO¹

Introduction

Within the Portuguese musicological field and knowledge, Luís de Freitas Branco (1890-1955) is one of the most recognized composers of the 20th century, with a wide and multiple career, considering his activities as a composer, music critic and chronicler, composition and musicology teacher and musicologist. As a composer, Luís de Freitas Branco became known, in the one hand, as the introducer, in the decade of 1910, of a musical modernism in the country, mainly through the composition of symphonic poems usually analyzed as close to impressionist or symbolist and expressionist aesthetics and techniques. In this narrative, works as «Paraísos Artificiais», composed in 1909-10 and inspired in Charles Baudelaire's «Paradis Artificiels», and «Vathek», symphonic variations composed in 1913-4 after the homonym literary work by William Beckford, have an important role:

«It is in the field of modernist languages that the most exuberant repertoire emerges, which contributes to putting Portugal on the path of new

¹ The paper presented in the international conference «Musical Composition: From Intention to Opus», 9–11 April, 2019, in Moscow.

music that was being developed in several European countries, such as contemporary art production and process, in the first decades of the 20th century, becoming obvious the protagonism of Luís de Freitas Branco. The hard core of Luis de Freitas Branco's modernism is concentrated between 1910 and 1913, of which it is essential to highlight the symphonic poem "Paraísos Artificiais", from 1910, "Mirages", for piano, "Quarteto de Cordas", "Três Fragmentos Sinfónicos das "Tentações de São Frei Gil" and "La glèbe s'amollit" for voice and piano of 1913 and "Vathek (Poema Sinfónico em Forma de Variações sobre um Tema Oriental)", of 1913/14» [6, 116]².

On the other hand, Luís de Freitas Branco is also mentioned by the historiography as the main composer behind the foundation of a Portuguese neoclassicism in the decades of 1920 and 1930, related with a reaction against romanticism and with a nationalist way of reappreciating the Portuguese musical past. As results of these intentions, Freitas Branco's four symphonies and «Madrigais Camonianos» are among the most relevant compositions, as ways of creating a Portuguese symphonic tradition, practically inexistent before Luís de Freitas Branco, and of praising Portuguese renaissance music and literature:

«From the 20s, a change in the aesthetic position of Luis de Freitas Branco was confirmed. Without losing sight of "modernity", the composer's

² Original: «É no campo das linguagens modernistas que surge o repertório mais exaltante e que contribui para colocar Portugal na senda da nova música que se estava a desenvolver em vários países europeus, como produção e processo artístico contemporâneo, nas primeiras décadas do século XX, sendo óbvio o protagonismo de Luís de Freitas Branco nesta matéria. O núcleo duro do modernismo de Luís de Freitas Branco concentra-se entre 1910 e 1913, dele sendo imprescindível destacar o poema sinfónico "Paraísos Artificiais", de 1910, "Mirages", para piano, o "Quarteto de Cordas", "Três Fragmentos Sinfónicos das "Tentações de São Frei Gil" e "La glèbe s'amollit" para voz e piano de 1913 e "Vathek (Poema Sinfónico em Forma de Variações sobre um Tema Oriental)", de 1913/14» [6, 116].

All the translations from Portuguese written sources are the author's.

battle was increasingly focused on affirming a new rational and objective era, which he associated with the concept of Latinism» [6, 319]³.

These specific narratives were introduced in the Portuguese media – periodical press, mainly – during Luís de Freitas Branco’s life and mostly after his death, and constitute discourses that prevailed in the historiography which were written by some of the most enthusiastic Freitas Branco’s pupils. These ideas have been kept in the national musicology by direct lineages, that is, by family and pedagogical descendants of the composer who occupied relevant places in the Portuguese music composition, criticism, research and teaching. This reality is still common in the Portuguese musicology, given that the first official researches and studies concerning some of the most relevant personalities of 20th century Portuguese musical universe were carried out by figures personally close to them – this is the case of Luís de Freitas Branco, brother, father and romantic partner of some of the most influential figures of the 20th century, and composition and musicology teacher of many composers that would become the authors of the main ideas concerning their tutor. Although some of these constraints are nowadays diminishing, others are still present: ideological, political and even personal or individual fortuities of some composers’ biographies are wittingly not discussed or only briefly mentioned in the official musicological sources, while in fact deserving much more attention.

In what concerns to Luís Freitas Branco, his connections with Integralismo Lusitano and their relevance in the composer’s later work are still, in a certain way, unknown, despite several researchers within the fields of contemporary history or political studies have been publishing about Integralismo Lusitano’s ideologies, as well as various musicologists have been

³ Original: «A partir dos anos 20, confirmou-se uma viragem no posicionamento estético de Luís de Freitas Branco. Sem deixar de se colocar do lado da “modernidade”, a batalha do compositor deu-se cada vez mais no sentido de afirmar uma nova era racional e objetiva, que associava ao conceito de latinidade» [6, 319].

studying Luís de Freitas Branco and some aspects of his works; but the connections between both things are not usually mentioned, although his relations with the movement were fundamental for his later development into what is called his neoclassical phase. In other words, Freitas Branco's integralist moments can be considered an intermediate phase of his production or the explanation of his change from what can be considered avant-garde language to the apparently contradictory emergence of neoclassicism. This way, one of the main purposes of our investigation has been the questioning of the traditional periodization of Freitas Branco's musical production, which still considers his «1st Symphony an obvious turning point that allowed the definition of two periods, the first from 1904 to 1923, the second from 1924 to 1955» [6, 19]⁴.

Luís de Freitas Branco and Integralismo Lusitano

Integralismo Lusitano was a monarchic, anti-parliamentarist, anti-constitutional, conservative, traditionalist, nationalist literary and political movement, created in the early 1910s by young university students in Coimbra, the academic center of the country, disgruntled with the recent Portuguese Republic Proclamation (October 5th, 1910):

«Coimbra was the point of departure and arrival, the common reference to all future Integralists, in short, the learning space of the course of law, culture, literature and initiation in political indoctrination. In the background, Coimbra was the space that gave cohesion and unity to the group: they would take the first steps towards creating the Integralismo Lusitano, beginning its leaders in the political and editorial activity» [7, 290]⁵.

⁴ Original: «Na divisão da obra musical em duas partes, considerou-se ser a “1ª Sinfonia” um óbvio ponto de viragem, que permitiu definir dois períodos, o primeiro de 1904 a 1923, o segundo de 1924 a 1955» [6, 19].

⁵ Original: «Coimbra foi o ponto de partida e de chegada, a referência comum a todos os futuros integralistas, enfim, o espaço de aprendizagem do curso de Direito, de cultura, de literatura e de iniciação na doutrinação política. No fundo, Coimbra foi o espaço que

Inspired by Charles Maurras' Action Française⁶, Integralismo Lusitano was a deeply anti-Germanist and anti-romantic movement that defended the Latin condition and essence of the Portuguese race, ideas with anti-Semitic outlines and, in the first steps of the movement, as well as related to a fight for the Portuguese cultural independence from Spain, as can be read in one of the propagandistic conferences of Integralismo:

«Spain is not a sister nation, it is a rival nation. While we lived apart, we had glory; when they united us by force, we agonized. The experience is made, we know the results of it. Let us forget the tyranny of the Filipes and their poor administration; but what one has always to remember is the resistance that the Portuguese put at all times to the union with Spain» [10, 349]⁷.

The integralists, through public speeches and conferences, also through the publication of literary and academic works of its main thinkers and founders, and the sharp use of the periodical press of the time, intended to spread the ideals of a deeply traditional country, with a regionalist emphasis where a highly hierarchical society was needed as natural condition, so that a powerful an chosen-by-God king could reign and guide the lower class, while an imperialist literate elite should magnify the national accomplish-

conferiu coesão e unidade ao grupo: dariam os primeiros passos tendentes a criar o Integralismo Lusitano iniciando-se os seus dirigentes na actividade política e editorial» [7, 290].

⁶ Created in the last years of the 19th century, Action Française emerged from the ideas of integral nationalism by Charles Maurras, valuing French national history, heritage, and advertising the greatness of the country's past. It was a profoundly regionalist movement, which, united with the Catholic Church, saw in the reestablishment of the monarchy the only solution for a winning fight against the left and the anarchy [6, 40-1].

⁷ Original: «A Espanha não é uma nação irmã, e uma nação rival. Enquanto vivemos separados, tivemos glória; quando nos uniram pela força, agonizámos. Está feita a experiência, sabemos os resultados dela. Esqueçamos mesmo a tirania dos Filipes e a sua péssima administração; mas o que há de lembrar sempre é a resistência que os portugueses puseram em todos os tempos à união com Espanha» [10, 349].

Техника музыкальной композиции

ments personified in national heroes. Some of these ideas were used, although slightly modified, by the official ideology of the dictatorship which dominated Portugal from 1926 to 1974⁸.

Luís de Freitas Branco became close to the movement and its main thinkers, António Sardinha (1887-1925), Alberto de Monsaraz (1889-1959) and Hipólito Raposo (1885-1953), only a few years after its creation, and his political commitment became quite evident in some of Integralismo Lusitano's propagandistic events. Throughout the year of 1915, the main ideologists of Integralismo organized a cycle of conferences in Liga Naval Portuguesa, an institution during the 20th century related to the conservative, monarchic or right-wing factions of the Lisbon society. These conferences were, a year later, united in a propagandistic volume with the title «The Iberian Question» or «The Iberian Issue». With conferences about the Portuguese history, race, territory, language, law, institutions, politics, military strategy and arts, António Sardinha, Hipolito Raposo, Luís de Freitas Branco, José Pequito Rebelo, Rui Ulrich, Xavier Cordeiro, Vasco de Carvalho and Luís de Almeida Braga argued against a possible peninsular union. Regarding only its title, «Music and Instruments», Luís de Freitas Branco's conference seems politically uncompromised, while, in fact, his lecture had everything to do with differentiating the Portuguese music history from the Spanish music, emphasizing the cultural independence and superiority of his country, which was, according to the author, responsible for the creation of music genres and instruments thought to be inherently Spanish. At the same time, Freitas Branco describes and praises the musical lives of some of the Portuguese reigns, despising the moment when the Portuguese crown supports the

⁸ Portugal lived under a military dictatorship between 1926 and 1933, and, with the Constitution of 1933, under a dictatorial regime designated and known from then on as the Estado Novo. This regime ended only in 1974, with the Carnation Revolution.

foreign influence of Italian opera, and describes the traditional music of some of the country's regions:

«And to conclude, by taking a retrospective glance at the historical facts and the ethnic reasons presented here, we see:

1st That we had times of great musical splendor and sometimes here began important facts for the history of music.

2nd That we have an absolutely distinct and independent musical individuality.

3rd That in our folklore there is a very rich vein» [10, 142]⁹.

This is the first fact concerning the composer's commitment to the monarchic movement, that is, a conference which, together with the others, intended to prove some sort of Portuguese supremacy.

A second fact is related to an activity Freitas Branco carried out throughout his life: the composer, who was soon to become a known and respected music critic and chronicler¹⁰, began his serious and permanent journalistic activity in the integralist and monarchic press, emerging his name as the author of several musical chronicles which underlined the classical and Latin, and, therefore, true purposes of the Portuguese race, accentuating the

⁹ Original: «E, para terminar, lançando um golpe de vista retrospectivo sobre os factos históricos e as razões étnicas aqui apresentadas, vemos:

1^o Que tivemos épocas de grande esplendor musical e por vezes aqui se iniciaram factos importantes para a história da música.

2^o Que temos uma individualidade musical absolutamente distinta e independente.

3^o Que no nosso folclore existe um filão riquíssimo» [10, 142].

¹⁰ Luís de Freitas Branco started his career as a critic in 1907, with only seventeen years old. Until 1955, the year of his death, he wrote for general and specialized press, for Portuguese journals and newspapers such as *A Arte Musical*, *Revista do Conservatório Nacional de Música*, *Echo Musical*, *Música: Revista de Artes*, *De Música: Revista da Associação Académica do Conservatório Nacional de Música*, *Arte Musical*, *Gazeta Musical*, *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, *Boletim da Juventude Musical Portuguesa*, *Diário Ilustrado*, *A Monarquia: diário integralista da tarde*, *Ação Realista: diário da tarde*, *Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa*, *O Século*, *O Comércio do Porto*, *Atlântida*, *O Diabo*, *Seara Nova* and *Vértice*. Luís de Freitas Branco published more than 2200 articles in the Portuguese periodical press.

classic and Latin conditions of the true Portuguese music. His participation in Integralismo Lusitano's official daily newspaper, «A Monarquia: diário integralista da tarde», is a proof of this nationalist and monarchic thinking, given his articles concerning some monarch's musical passion and investment in music institutions, the medieval and renaissance roots of the future national music, the description of the Portuguese literature and music of that epochs through the praise of coeval poets and composers, alongside with articles that described Latin music as opposed and superior to German music:

«At a time when it is convenient to appreciate the Latin spirit, it helps to check the inferiority of contemporary Germany, both from the point of view of musical production and criticism. As we hasten to the scandalized astonishment of the reader, we shall remind him that the eighteenth and nineteenth centuries are already gone, a fact which he certainly will not dare to discuss; let us also say that Ricardo Strauss is admitted as an exception, a single exception, and, given these preliminaries, let us see that Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, Wagner, undoubtedly a rich foundation in German art, still constitute their greatest musical glory. Richard Strauss, as we have already said, is the only figure that does not erase this whole glorious tradition and as far as Germany is in music at this time fundamentally *epigonenhalf*, as they say, he lives from the past, enormous past, we repeat it, but the fact persists» [1]¹¹.

¹¹ Original: «Neste momento em que é de toda a conveniência fazer-se a valorização do espírito latino, consola-nos verificar a inferioridade da Alemanha contemporânea, tanto sob o ponto de vista da produção musical como da crítica. Apressando-nos a acudir ao espanto escandalizado do leitor, lembrar-lhe-emos que os séculos XVIII e XIX já lá vão, verdade que ele por certo se não atreverá a discutir; digamos-lhe também que Ricardo Strauss é admitido como excepção, excepção única, e, postos estes preliminares, vejamos que Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, Wagner, fundo riquíssimo sem dúvida da arte alemã, ainda hoje constituem a sua maior glória musical. Ricardo Strauss como já dissemos, é a única figura que não apaga de todo essa tradição gloriosa e quanto ao mais a Alemanha é em música neste momento fundamentalmente *epigonenhalf*, como eles dizem, vive do passado, passado enorme repetimo-lo, mas o facto persiste»[1].

Furthermore, given that Luís de Freitas Branco was, in the first and probably most significant years of this movement, the only composer related to it¹², it becomes expectable that one of the movement's enterprises was to build cultural enhancements of its ideas. In this case, is the likely that Freitas Branco tried to fulfill an Integralismo's purpose composing musical proves of the country's true essence and heritage. Whence, the third dimension of Freitas Branco's participation in Integralismo Lusitano was the composition of vocal and orchestral works deeply engaged in the movement's ideologies. This musical approach was achieved in three dimensions: firstly, by inspiration in literary sources conceived by the main integralists, such as António Sardinha (who wrote the poems «O Motivo da Planície», «Minuete» and «Soneto dos Repuxos», for which Freitas Branco composed three melodies for voice and piano in 1915), Hipólito Raposo (who wrote a tale that inspired the symphonic poem «Viriato», composed in 1916), and Alberto de Monsaraz (author of the text of «Canto do Mar», for barytone and orchestra, composed in 1918); secondly, by thematic approximation of the movement's ideas present in these literary works, such as the praise of the Portuguese glorious past; and thirdly, by changing his formal and composition techniques, that were now departing from romanticism related formal treatment and genres, leading towards aesthetic adoptions of classic forms and genres («Concerto para violino e piano», composed in 1916, and «Alentejo Suite No. 1», in 1919, show the intention of composing in non-romantic genres with sonata-form inspired schemes).

«Alentejo Suite No. 1»

¹² According to the musicologist Teresa Cascudo [3], in the 1920s and 1930s other musicians will become close to the movements ideologies, namely Ivo Cruz and Mário de Sampaio Ribeiro, who in those years were highly interested in the recovery of the Portuguese ancient music, mainly influenced by Luís de Freitas Branco's integralist ideas of the 1910s.

One of these works, produced in the moments of strongest association of Freitas Branco with Integralismo Lusitano, was finished in 1919: «Alentejo Suite No. 1», considered by many researchers and connoisseurs of his work as an unique and relatively isolated case within the composer's production. Firstly, since it is one of the few examples of music composed with a folklorist purpose, only comparable with Freitas Branco's «Alentejo Suite No. 2», composed in 1927, and some of his compositions for cinema; secondly, because it is supposedly totally opposite to immediate previous works, such as «Viriato», composed in 1916 and the only work by Freitas Branco referred, in his official biography, as logically related to Integralismo. Indeed, there are not many examples of this particular aesthetics in the composer, fact that becomes more relevant when we read his own writings where a clear repudiation of some sorts of folkloric appropriations is present. However, the second statement, regarding the disconnection between «Alentejo Suite No. 1» and «Viriato», needs to be dismantled, given that both musical works are deeply committed to Integralismo Lusitano.

«Viriato» was composed in 1916 and premièred in 1917, and it is based on a story written by Hipólito Raposo, entitled «Funerais de Viriato» (the musical piece had, initially, the same title). His literary work is based on the history of a widely appreciated military figure, who lived more than a hundred years before Christ, Viriato. He was the leader of the Lusitanian people, a tribe who fought fiercely against the Roman expansion in the Iberian Peninsula. This particular story narrates the moment when Viriato's soldiers find him dead, during a supposed moment of truce. Using what Freitas Branco himself called the «Theme of Viriato» and a selection of excerpts of Hipólito Raposo's story, the composer portrays the moments described in the literary source, managing to build a symphonic poem which emphasizes the laudatory dimension around the historical figure, by some unrealistically considered one of the founders of the Portuguese race and nationality, or at least of

a certain kind of Portuguese conscience, and human proof of national resistance and independence, in moments that contrast with sections of mourning, depicting Viriato's funeral ceremonies. There is, thus, an alternation between the musical praise of the hero and pianto sections that are strongly related to the paragraphs Freitas Branco chose to musically illustrate¹³.

«Alentejo Suite No. 1» has a very different ambience. This work was not inspired on a literary source, which was, until then, the greater type of inspiration for Luís de Freitas Branco¹⁴, but it was, instead, inspired by the Portuguese landscape, particularly the one characteristic of a region in the south of the country, Alentejo: a poor, rural region, in the beginning of the 20th century completely dependent on agricultural labor, with a poor illiterate population, where some of the main people of Integralismo held manor houses. Freitas Branco himself had his rural property in Alentejo, in Reguengos de Monsaraz, where he loved to spend seasons composing and teaching his private composition students, getting inspiration for some of his greater works.

«Alentejo Suite No. 1» was composed with an alleged use of traditional songs from Alentejo, as Nuno Bettencourt Mendes mentions, although we couldn't find actual proves of the use of traditional melodies. There is,

¹³ The context of «Viriato» was presented in the international conference «Rethinking the Dynamics of Musical Nationalism», in Amsterdam, 26-29 September, 2017. This participation resulted in a short article about Luís de Freitas Branco's nationalism, published in the «Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe» [9]. A detailed analysis of the symphonic poem can be read in the second chapter of the author's masters dissertation [8].

¹⁴ Before composing Alentejo Suite No. 1, Freitas Branco had already composed several works based on literary sources, namely songs for voice and piano inspired in poems by Portuguese and foreign authors (Luís de Camões, Mallarmé, Maeterlinck, D'Annunzio, Charles Baudelaire), as well as symphonic poems primarily inspired in Portuguese romantic authors (Antero de Quental, Júlio Dinis, Guerra Junqueiro), and Baudelaire and William Beckford.

surely, a folklorist purpose, in the composition of melodies that broadly resemble traditional music, with the intention of depicting certain environment, more than a specific program:

«[...] three sections based on subjects of a folk and obvious origin from Alentejo, mostly collected or heard in loco by the composer himself. These movements, however, are not articulated in a fundamentally rhapsodic spirit, but often adopting conceptions and perspectives close to symphonism. The architectural schemes are also similar, accommodating themselves in the basic observance of a clear three-part orientation: A-B-A, guarantor of contrasts and relative symmetries (in type exposition-reexposition, with a central episode corresponding to B).

[...] there are no descriptive intentions behind, no attempt was made to create well-defined picture frames or pictures. No suggested programs. Emotion and artistic enjoyment are fundamentally based on the musical and expressive content of music, although the climate and nature of certain episodes or motifs may be linked, and even inevitably, to the character of the Alentejo landscape and life» [6, 301]¹⁵.

The piece has three movements, Prelude, Intermezzo and Finale, and it was written for three flutes, two oboes, two clarinets, bass clarinet, two bassoons, four French-horns, three trumpets, tuba, timpani, bass drum,

¹⁵ Original: «[...] três trechos baseados em temas de índole folclórica e obviamente de proveniência alentejana, em grande parte recolhidos ou ouvidos in loco pelo próprio compositor. Estes andamentos não são, todavia, articulados num espírito fundamentalmente rapsódico, mas adoptando frequentemente concepções e perspectivas próximas do sinfonismo. Os esquemas arquitectónicos também são semelhantes, acomodando-se na observância básica de uma límpida orientação tripartida: A-B-A, garante de contrastes e de relativas simetrias (no tipo exposição-reexposição, com um episódio central correspondente ao B).

[...] não estão subjacentes quaisquer intenções descritivas, nem se procurou criar quadros de impressões ou de imagens bem determinadas. Nada de programas sugeridos. A emoção e a fruição artística assentam fundamentalmente no conteúdo musical e expressivo da música, muito embora se possa ligar - e até seja inevitável fazê-lo - o clima e a índole de certos episódios ou motivos ao carácter da paisagem e da vida do Alentejo» [6, 301].

cymbals, snare drum, triangle, castanets, harp and strings. As we can read in the quote above, the suite obeys a three-parts macro and micro structure, given that, besides the division of the work in three movements, each one of them can be analyzed as written in three distinct sections, being the last section of each movement a reexposure of the first section. In this sense, we can observe some sort of approximation to the composition in sonata-form, that would become one of the most relevant choices in Freitas Branco's later symphonic works.

There are some contradictions in this work, as there are in many of his works, including a clear Wagnerian influence and language in «Viriato», despite being composed within an anti-Germanist political movement¹⁶. This piece is called suite, it was written in three movements, but only one of them is actually a dance: the third movement, with the subtitle «Fandango», which can be considered a typically Portuguese or Iberian dance, but we must ask ourselves whether it is in fact a cultural manifestation related to the region Freitas Branco was depicting, given that fandangos are much more easily associated with other regions of Portugal and Spain than with Alentejo itself.

The second contradiction is more interesting, and it lies on the actual *modus operandi* and inspiration of the composer. Although «Alentejo Suite No. 1» enhances a clear nationalist and regionalist intention by depicting and praising one of the most rural, poor, traditional and, in the integralists point of view, authentic regions of Portugal, Freitas Branco, similarly to the Wagnerian presence in «Viriato», uses as models musical manifestations from

¹⁶ In its orchestration, *Viriato* resembles wagnerian language, and the beginning of Freitas Branco's symphonic poem has clear similarities with *Das Rheingold*. All the treatment of the heroic portrayal of Viriato is also similar to *Siegfried's* Funeral March (more profoundly analyzed by Mário Vieira de Carvalho [2]). Despite being written in the context of an anti-germanist movement, Luís de Freitas Branco remained a convict wagnerian, considering Wagner not a specifically German composer, but an universal composer instead, just like Beethoven – this way of thinking is clearly inspired in Vincent d'Indy's ideas.

other countries, and in this particular case, namely Russia: the way the Alentejo landscape was depicted, indexically bringing to music the flatlands and their vastness and calm loneliness, is the exact same way Borodin used to depict «The Steppes of Central Asia», already noticed and analyzed by the musicologist Paulo Ferreira de Castro:

«If the opening bars of the Prelude (the first of three movements) depict the vast, flat landscape of Alentejo by way of a static pedal-point in a high register (an established musical topic for the expression of boundless space), it is impossible to overlook the similarity between this beginning and that of Borodin's «musical picture» in “The Steppes of Central Asia” (1880), as if to suggest an implicit parallel between the Southern Portuguese landscape and the exotic Asian steppes» [4, 18].

We can surely understand the reference, arguing that there is undoubtedly something similar about these landscapes, that makes both composers represent them the same way. But Freitas Branco was an extremely knowledgeable composer, attentive to international political, cultural and musical circumstances, with several pages of his private notebooks devoted to composing in the manner of certain composers as an exercise, what can make us perceive this similarity as a conscient reference to Borodin, although not stated by Luís de Freitas Branco himself.

Ahead, and proceeding our map of international and Russian references, it can also be stressed out that the fandango that constitutes the third and last movement of the work is, and once again corroborating the ideas of Paulo Ferreira de Castro, based on «Fandango Asturiano» in Rimsky-Korsakov's «Capriccio Espagnol»: «There can hardly be any doubt that the template for the entire movement must have been the “Fandango Asturiano” (also with violin solo!) from Rimsky-Korsakov's “Capriccio Espagnol” (1887)» [4, 19]. Indeed, the similarities are undeniable, in the orchestration,

in the theme's variations, in the technical and melodic treatment of the soloist, in the rhythmic layers of the excerpt.

It becomes quite curious noticing these references in Freitas Branco's work, given that, only a few years before the composition of this work, he was publicly accused of plagiarism, in the general and music specialized periodical press, by another Portuguese composer. And even without agreeing or disagreeing with the plagiarism accusation, it's undoubtedly interesting to notice the obvious references, homages, intertextualities concerning other composers in Freitas Branco's work, even if it is ultimately impossible to prove the intention behind these choices.

«There is no doubt that our peaceful public was once again deceived!

And if today I come to illuminate you about Mr. Branco's musical abilities, it is because, seeing much enthusiasm around his name, enthusiasm that will inevitably lead his admirers to the creation of a committee that would erect him a statue, I would not like, as a good Portuguese man, that this statue would one day collapse in the dust, with the weight of any complaint, from the societies of French, Belgian or German authors. No.

Therefore, I will say, and I will publicly prove it in a lecture, in case there are doubts concerning the veracity of my statements – that the first part of the first movement of the sonata is built on the first motif of the first part of the sonata for violin and piano by César Franck, and the second part on a motif of a sonata by Désiré Pâque, Freitas Branco's teacher.

Plagiarism is shameful!» [5]¹⁷

¹⁷ Original: «Não há dúvida que o nosso público foi mais uma vez iludido!

E se hoje venho pôr a descoberto as habilidades musicais do Sr. Branco, é porque, vendo muito entusiasmo em volta do seu nome, entusiasmo que faltamente levará os seus admiradores à criação duma comissão que lhe erigisse uma estátua, não gostaria, como bom português, que essa estátua viesse um dia a ruir no pó, ao peso de qualquer reclamação, da sociedade dos autores franceses, belgas ou alemães. Não.

Assim, pois, direi – e prová-lo-ei publicamente por meio de conferência, no caso de haver dúvidas sobre a veracidade das minhas afirmações - que a primeira parte do primeiro tempo da sonata está construída sobre o primeiro motivo da primeira parte da

Conclusion

In short, there is a profoundly nationalist intention, that results in a Russian-based Portuguese nationalist music, sometimes inspired in a Spanish-based Russian music. Curiously, this Russian and Spanish-esque motives were used to compose a symphonic work which was ultimately inspired by and inserted in a deeply conservative, nationalist and even racist movement's propaganda, that in these years was trying to culturally outshine other nations, specially Spain.

Although «Alentejo Suite No. 1» is quite an unique object in Freitas Branco's production, is there any substantial difference between it and «Viriato»? As we have seen, both works are based in integralist ideas; in «Viriato», there is a comeback to archaic, historical, ancient, allegedly authentic origins, though the praise of a pre-national episode starred by a hero mentioned as national or someone that was considered one of the founders of an inherently Portuguese conscience; in «Alentejo Suite No. 1», there is the glorification of a particular region also said to be authentically Portuguese (all these narratives ignore purposely the Muslim influences, still visible today particularly in the southern regions of Portugal), profoundly rural, in a picturesque folkloric composition. Both of these works, together with other composed in this exact epoch by Freitas Branco with similar ideas and purposes, such as «Canto do Mar», composed in 1918 as an imperialistic praise of the Portuguese maritime expansion, are inextricably related to each other and undeniably integralist.

Risking contradicting ourselves, can we, however, draw such a peremptory conclusion, if maybe the only integralist element in this work is

sonata para violino e piano de César Franck, e a segunda sobre um motivo duma sonata de Désiré Pâque, que foi professor do nosso compositor.

O plágio é vergonhoso!» [5]

merely the intention? Does the fact that the final work contains in itself creative elements that can be perceived as contradictory concerning the ideologies of the political movement make it less compatible with Integralismo Lusitano's ideas? Is the intention enough so that the work can be understood as politically engaged? Finally, in the opus really contradictory, if we assume that nothing can ever be created without referring, even slightly and subconsciously, realities that surround us, spatially and temporarily speaking?

We do not intend to answer definitively these questions. One can only, concluding, assert that Freitas Branco's intention with the composition of these and other works of this creative moment of his production, was certainly of musically corresponding to a political agenda, of creating a musical Integralismo Lusitano, of creating a musical counterpart for a monarchic movement that was only manifesting itself artistically through literature. If, nevertheless, final musical works are today analyzed and perhaps perceived as incoherent concerning the composer's first intentions, it can be argued that this dimension will only make the understanding of his work much more defiant.

REFERENCES

1. *Branco L.F. de. Politeama. A Monarquia: diário integralista da tarde* [The Monarchy: Integralist Afternoon Journal], 287. January 28th, 1918.
2. *Carvalho M.V. de. Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias* [To think is to die or the São Carlos Theater in the change of socio-communicative systems since the late 18th century to our day]. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [National Press - Mint]. 1993.
3. *Cascudo T. «Por amor do que é português»: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y*

193. Concierto barroco: estúdios sobre música, dramaturgia e historia cultural [«For the sake of what is Portuguese»: the integralist nationalism and the revival of Portuguese antique music between 1924 and 193. Baroque Concert: studios on music, dramaturgy and cultural history]. Coord. by Miguel Angel Marín López, Juan José Carreras López). Logroño: Universidade de la Rioja [University of la Rioja], 2004.

4. *Castro P.F. de.* From «Good Other» to «Ideal Self»: Images of Russian Otherness in France and the Iberian Peninsula at the Turn of the 20th Century». *Musical Identities and European Perspective: An Interdisciplinary Approach (Eastern European Studies in Musicology, 8)*. Ed. By Ivana Perković and Franco Fabbri. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2017.

5. *Coelho R.* O sonho d'um músico de 20 annos [The dream of a 20 year old musician]. *Echo Musical*. April 12th. 1911.

6. *Delgado A., Ana Telles & Nuno Bettencourt Mendes.* Luís de Freitas Branco. Lisbon: Caminho, 2007.

7. *Ferreira N.S.* Alberto de Monsaraz e o integralismo lusitano [Alberto de Monsaraz and Lusitanian Integralism]. Lisbon: Universidade Lusíada [Lusíada University]. 2005.

8. *Pina I.* Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930 [Neoclassicism, nationalism and Latinity in Luís de Freitas Branco, between the 1910s and 1930s]. Master's dissertation in Musicology. Lisbon: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa [Faculty of Social and Human Sciences, New University of Lisbon], 2016.

9. *Pina I.* Freitas Branco, Luís de. [Electronic resource] // *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*. Ed. By Joep Leerssen. Amsterdam: Study Platform on Interlocking Nationalisms. 2019. URL: <https://ernie.uva.nl/>.

Техника музыкальной композиции

10. *Sardinha A. a.o.* A Questão Ibérica: Integralismo Lusitano [The Iberian Question: Lusitanian Integralism]. Lisboa: Anuário Comercial [Commercial Yearbook]. 1916.





Юлия Ивановна Агишева

**ФОКСТРОТ ДЛЯ ОРКЕСТРА
«КАНУН ПРАЗДНИКА СВ. ФОМЫ»
П.М. ДЭЙВИСА: МОЛИТВА ИЛИ ФАРС?¹**

Имя английского композитора Питера Максвелла Дэйвиса (иллюстрация 1²) практически неизвестно в нашей стране, как широкой слушательской аудитории, так и научному сообществу. Исходя из этого, сначала сделаем несколько штрихов к творческому портрету композитора, а также уделим внимание некоторым фактам его биографии.

Питер Максвелл Дэйвис (1934–2016) родился в г. Солфорд (графство Большой Манчестер). Тяга к музыке проявилась довольно рано: уже в четырехлетнем возрасте после посещения оперы Гилберта и Салливана «Гондольеры»³ маленький Макс заявил, что будет композитором. Ни много, ни мало! В школе он поражал преподавателей, например, тем, что играл наизусть на фортепиано довольно протяженные разделы из симфоний Бетховена.

¹ Публикация подготовлена в рамках проекта РФФИ «Британская академическая музыкальная культура второй половины XX века» (№ 19-012-00483).

² Иллюстрация размещена на сайте: <https://uk.makemefeed.com/2016/03/15/sir-peter-maxwell-davies-obituary-908890.html>.

³ Либреттист Уильям Гилберт и композитор Артур Салливан – удачный творческий тандем викторианской эпохи, работавший в жанре комической оперы.

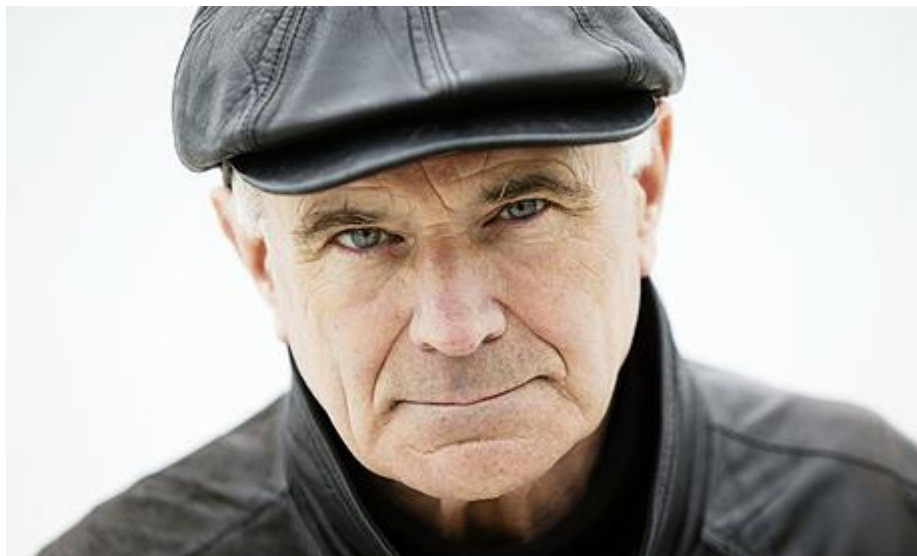


Иллюстрация 1. Питер Максвелл Дэйвис (1934–2016)

Далее – Университет Манчестера, Королевский Манчестерский колледж музыки, обучение в 1950-е гг. в Риме у композитора Гоффредо Петрасси, Принстонский университет в 60-е, где посчастливилось заниматься композицией у Милтона Бэббита.

Именно в колледже началось творческое формирование Дэйвиса, который с друзьями-единомышленниками организовал ставшую впоследствии знаменитой «Манчестерскую группу» (в нее также входили композиторы Александр Гёр, Хариссон Бёртуисл, пианист Джон Огдон, трубач Элгар Ховарт). Их всех объединяла страсть к тому, что не входило в учебную программу: средневековые и ренессансные композиции, индийская музыка (на эту тему Дэйвис даже написал диссертацию) и, конечно, музыкальный модернизм (от нововенцев и И. Стравинского до Л. Ноно и К. Штокхаузена).

Одним из проектов «Манчестерской группы» стал созданный Дэйвисом и Бёртуислом ансамбль «Лунный Пьеро», который первоначально задумывался специально для исполнения одноименного произведения Шёнберга и полностью дублировал инструментальный состав

Техника музыкальной композиции

«Лунного Пьеро». Постепенно коллектив стал исполнять другие сочинения (иллюстрация 2⁴).



Иллюстрация 2. Питер Максвелл Дэйвис и Хариссон Бёртуисл. 1970

Эта практика стала чрезвычайно важной в творческом развитии Дэйвиса. По его мнению, каждый композитор должен иметь подобный ансамбль для того, чтобы научиться понимать, как работают исполнители, как организован их творческий процесс – от первого знакомства с партитурой до концертного исполнения. Кроме того, Дэйвис и его друзья начали выступать со своими произведениями и наблюдали за тем, как они трансформируются во время репетиций, что получается в результате, на сцене. Благодаря этой практике, композитор обрел инструментальное мышление («I became an instrumental thinker» [6]).

⁴ Иллюстрация размещена на сайте: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw13569/Sir-Peter-Maxwell-Davies-Sir-Harrison-Birtwistle?search=sp&s_Text=hockney&rNo=2.

Техника музыкальной композиции

Примерно тогда же сложилось мировоззрение Дейвиса, сохранившееся у него до конца жизни, а именно: чтобы быть состоятельным, музыкальное произведение должно содержать некую конструктивистскую строгость и находиться вне стиля. Иными словами, если конструктивная основа произведения выверена, слушательское понимание, по убеждению композитора, ему будет обеспечено.

Профессиональный путь Дэйвиса был связан и с педагогической практикой. С 1959 по 1962 год он преподавал музыку в школе и проявил себя как прогрессивно мыслящий педагог. Он изменил существующую учебную программу, где долгое время действовала установка: дети должны слушать музыку, а не играть. Дэйвис стал вовлекать учеников в исполнение, в том числе и собственных произведений, которые писал специально для них. То, что сейчас кажется нам обычным – дети должны играть – на тот момент воспринималось как революция.

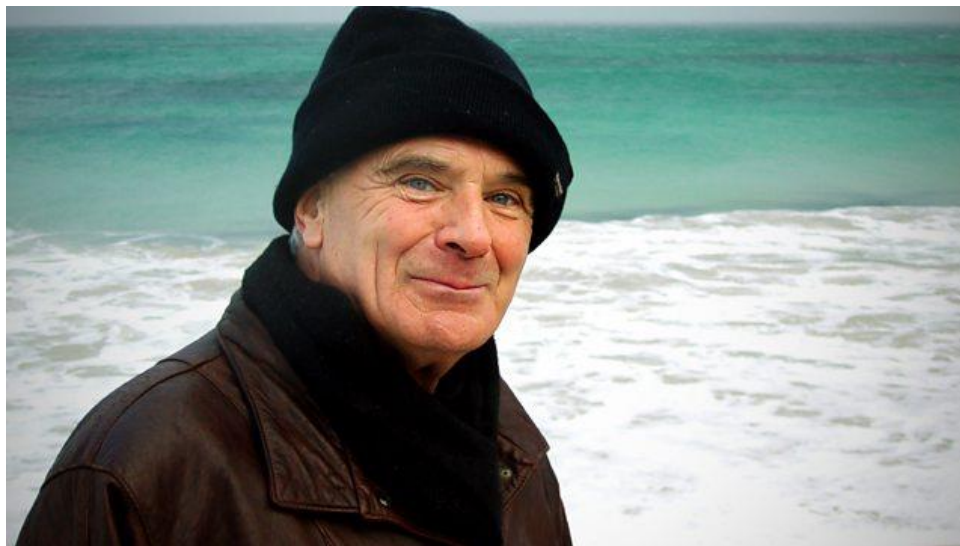


Иллюстрация 3. П.М. Дэйвис в последние годы жизни

С 1971 года и до конца жизни Дэйвис жил на Оркнейских островах (архипелаг на северо-востоке от Шотландии) (иллюстрация 3⁵). В этом месте он нашел тишину и вел почти аскетический образ жизни.

⁵ Иллюстрация размещена на сайте: <https://www.bbc.co.uk/programmes/boon6t8b>

Техника музыкальной композиции

Дэйвис продвигал идеи, чрезвычайно важные для него: сохранение фольклора этих мест, протест против коммерческой музыки (композитор ненавидел фоновую музыку, звучащую везде, сравнивал ее с коммерческим и культурным терроризмом).

Дэйвис вел активную деятельность как дирижер (иллюстрация 4⁶), сотрудничая с ведущими симфоническими коллективами. В 1987 году он был посвящен в рыцари и с тех пор именовался сэр Питер Максвелл Дэйвис.



Иллюстрация 4. П.М. Дэйвис за дирижерским пультом

В 2004 году он стал Мастером королевской музыки (*Master of the Queen's Music*). В Великобритании до сих пор существует такое явление, как придворная музыка. Согласно установленному порядку, композиторы сменяют друг друга на этом поприще каждые 10 лет. Дэйвис с большим удовольствием относился к этой должности и даже здесь ему

⁶ Иллюстрация размещена на сайте: <http://www.ok-magazine.ru/stars/news/34973-skonchalsya-kompozitor-piter-maksvell-deyvis>.

Техника музыкальной композиции

удалось проявить инициативу: он посоветовал Елизавете Второй учредить ежегодную королевскую медаль в области музыки, что и было сделано (иллюстрация 5⁷). Придворная деятельность повлияла на политические взгляды Дэйвиса, который превратился из республиканца в роялиста, полагая, что монархия представляет собой постоянство, традицию и стабильность.



Иллюстрация 5. П.М. Дэйвис и Елизавета Вторая

Дэйвис и его музыка, казалось, были сотканы из парадоксов: начало карьеры – ярлык «модерниста», действующего рискованно, если не безумно, затем – поворот в сторону традиционализма. Композитор говорил: «Меня много ругают за то, что я пишу музыку в разных

⁷ Иллюстрация размещена на сайте: <https://www.classicfm.com/composers/maxwell-davies/news/obituary/>.

Техника музыкальной композиции

стилях и жанрах. Называют проституткой. Прекрасно. Тогда и Моцарт был таким»⁸.

Дэйвис, казалось, присутствовал во всех сферах британской культурной и общественной жизни второй половины XX – начала XXI века, и, в то же время, порой становился неуловимым для всех. Творческое наследие композитора охватывает все возможные музыкальные жанры: симфонии, оперы, инструментальные концерты, хоровая музыка, музыка для театра и кино, балет – более 500 опусов.

Фокстрот для оркестра на павану Джона Булла «Канун праздника Св. Фомы» был написан по заказу немецкого города Дортмунд 50 лет назад в 1969 году (иллюстрация 6). Многосоставное название содержит в себе некий образ произведения и заслуживает отдельного анализа.

Обозначен жанр – фокстрот, американский дудольный парный танец начала XX века. Обозначена тема, на которую написан фокстрот – павана – придворный медленный дудольный танец XVI–XVII веков. Указан автор паваны – Джон Булл (английский композитор-вёрджиналист рубежа XVI–XVII столетий). Павана Булла имеет название, которое вызывает трудности перевода. И если со Св. Фомой все ясно, то слово wake имеет несколько значений, среди которых – «пробуждение», «храмовый праздник», «справлять поминки» и даже «кильватер»⁹. Мы придерживаемся версии перевода, данной Л. Акопяном в его словаре Музыка XX века, где в статье о Дэйвисе содержится вариант «Канун праздника св. Фомы» [1, 197]. Кстати, и поминки тут совсем не

⁸ URL: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/sir-peter-maxwell-davies-composer-and-conductor-who-set-out-as-an-enfant-terrible-but-mellowed-after-a6931006.html>.

⁹ Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?s=wake&l1=1&l2=2>

Техника музыкальной композиции

лишние, если учесть, что павана иногда использовалась в качестве церемониального танца для похоронных ритуалов.

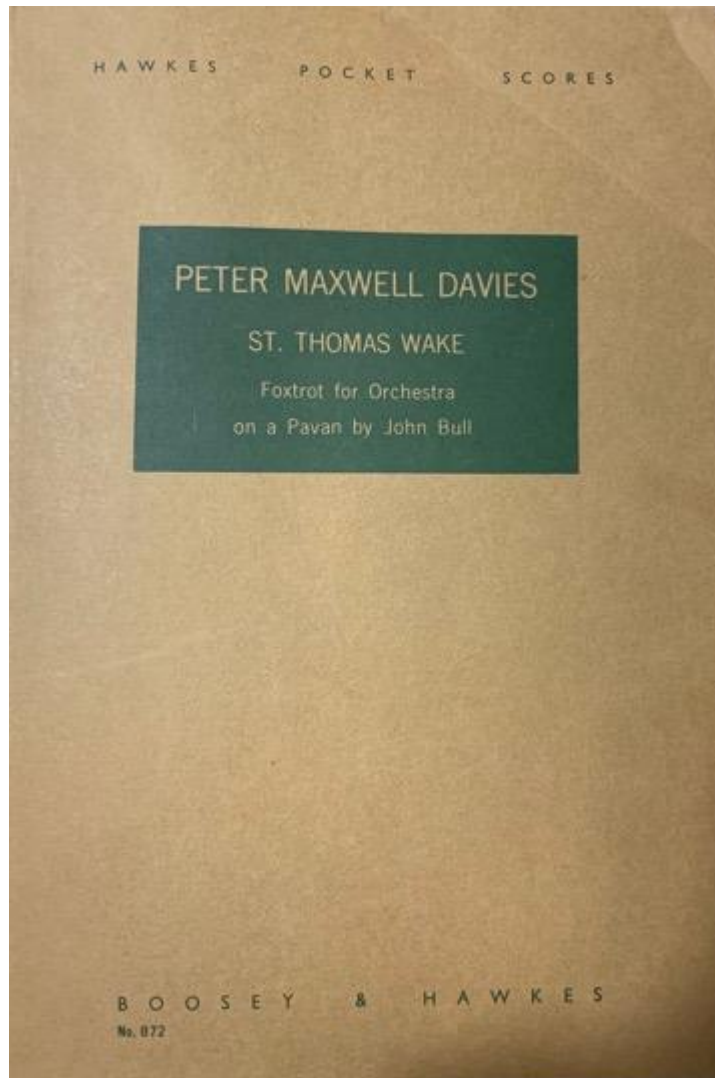


Иллюстрация 6. Издание нот Фокстрота для оркестра на павану Джона Булла «Канун праздника Св. Фомы»

При исполнении этого сочинения на сцене располагаются два оркестра: большой симфонический и джаз-бенд с расстроенным фортепиано.

Несмотря на то, что павана Дж. Булла заявлена как тема, на которую написан Фокстрот, она звучит целиком лишь в конце сочине-

Техника музыкальной композиции

ния¹⁰, да и то, уловить ее на слух довольно трудно, поскольку она замаскирована в лабиринте фокстрота и «наезжающего» на них оркестра (иллюстрация 7).

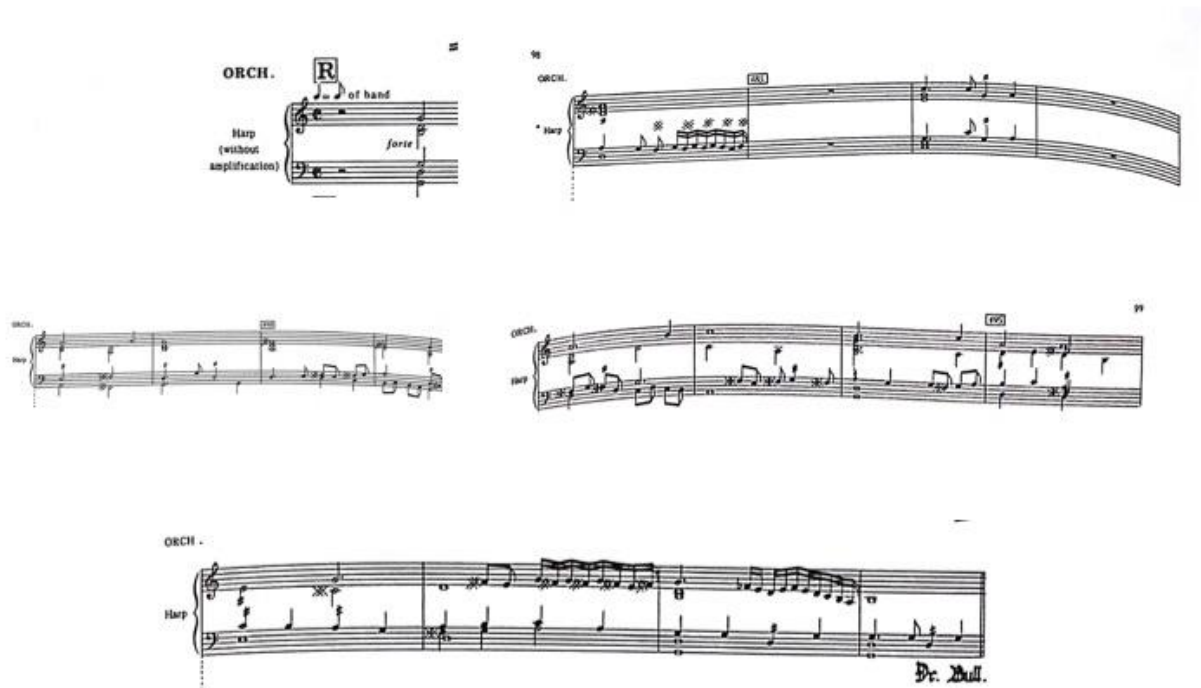


Иллюстрация 7. П.М. Дэйвис. Фокстрот для оркестра на павану Джона Булла «Канун праздника Св. Фомы». Тема паваны

В драматургии произведения образуются три уровня: павана, фокстрот, оркестр. Всего фокстротов пять, каждый написан в разном стиле и тональности: до мажор, фа-диез минор, си-бемоль минор, ре мажор, соль мажор. Их исполняет джаз-бенд. Павана появляется в миксте с пятым фокстротом. Оркестр в этом сочинении Дэйвис определяет как «уровень моей настоящей музыки, также вырастающий из Паваны» [5, 375].

Здесь нет попытки объединить стили джаз-бенда и оркестра – каждый идет своим путем: это не симфония-концерта, не пародия. Фокстроты существуют как движущие мотивы, а оркестр их комментирует и трансформирует, образуя некую изоритмическую структуру.

¹⁰ В оригинале павана написана для клавирина, Дэйвис отдает ее арфе.

Техника музыкальной композиции

Произведение написано в сквозной форме, где павана – связующий фактор, как мотивно, поскольку фокстроты зачастую строятся на ее материале, так и исторически. Как замечает Дэйвис в предисловии к партитуре, «... один мертвый танец обновляется на основе более молодого современного танца, но тоже уже мертвого» [4]. Там же он приводит образ кривого зеркала, выпуклого и вогнутого, в котором отражается архаика и XX век, тональное и атональное, разрушительное столкновение и умиротворение – такой зазеркальный фьюжн.

В 2005 году в одном из интервью Дэйвис рассказал, как замысел этого произведения возник неожиданно, материализовавшись на финальном этапе работы. Это детские воспоминания композитора о бомбежках Манчестера во время Второй мировой войны: «Я ходил в кладовку под лестницей, где был граммофон и куча пластинок с фокстротами и чарльстонами 20-х и 30-х гг. Пока падали бомбы, я заводил граммофон и слушал записи. Как-то бомба попала в соседний дом. Помню, что в следующее мгновение я увидел, как по улице, охваченной пожаром, бежит женщина. Так фокстроты стали ассоциироваться с этим, да, веселье и удивительная свобода движения, и в то же время невероятное чувство опасности. И таким же невероятным было то, что когда я писал это произведение, не сразу понял, а только к концу сочинения вспомнил те переживания в каморке под лестницей и подумал: вот куда я достал. Это нужно прожить снова, чтобы примириться с этим» [3, 94]. Так глубины бессознательного прорвались в сознание и обрели художественную форму.

Впечатление на эту же тему возникло у автора этой статьи в процессе работы над ней. Весной 2019 года в ГМИИ им. Пушкина проходила выставка «Фрэнсис Бэкон, Люсьен Фрейд и Лондонская школа»¹¹.

¹¹ URL: <https://www.pushkinmuseum.art/events/archive/2019/exhibitions/london/>.

Техника музыкальной композиции

Это не школа в традиционном понимании и даже не направление, а несколько художников второй половины XX века (почти все они были не-британцы по происхождению), работавших в русле фигуративного искусства. Это поколение, прошедшее Вторую мировую войну, которое сублимировало своих страхи и разочарования в живописное творчество. Автор термина «Лондонская школа» американский художник Рон Китай вводил в свои работы скрытые цитаты и сложные метафоры. На выставке экспонировалось его произведение «Старые добрые времена» (иллюстрация 8), выполненное в технике коллажа. По периметру – кусочки обоев, внизу в желтом прямоугольнике разбросанные в отверстиях буквы, образующие слово «пули». Под ними название картины по-немецки, готическим шрифтом. В центре (иллюстрация 9) вырезки из газет – образный ряд, из которого становится ясно, что старые добрые времена – это эпоха Гитлера, разрушения военного времени. То есть идиома «старые добрые времена» полностью теряет свою положительную коннотацию, где нет ностальгии и ничего доброго.

Любопытно, что эта работа появилась в один год с Фокстротом Дэйвиса и, на наш взгляд, здесь есть удивительные пересечения, а именно – кусочки обоев – это (условно) фокстроты, вырезки из газет и разноцветные квадраты – оркестр (в ряде разделов сбрасывающий бомбы при помощи добавления в группу ударных полицейского свистка, футбольной трещотки, жестяной банки, наполненной стеклом или пустой, деревянных брусков), а непонятный старинный вензель посередине – павана.

Техника музыкальной композиции



Иллюстрация 8. Р. Китай. Старые добрые времена



Иллюстрация 9. Р. Китай. Старые добрые времена. Детали коллажа

Американский исследователь Фредерик Джеймисон в своей монографии «Постмодернизм или культурная логика позднего капитализма» писал о том, что художники больше не цитируют материал,

Техника музыкальной композиции

фрагменты и мотивы массовой или популярной культуры, а особым образом включают их в свои работы, так что «многие из наших прежних критических или оценочных категорий (основанных именно на радикальной дифференциации модернистской и массовой культуры), по видимости, перестают работать» [2, 189].

В заключении обратимся к названию данной статьи. Почему мы поместили в него оппозицию: молитва – фарс? В многослойном названии рассмотренного нами произведения есть и упоминание о религиозном празднике (молитва?), и тут же – танец, да не один (фарс?).

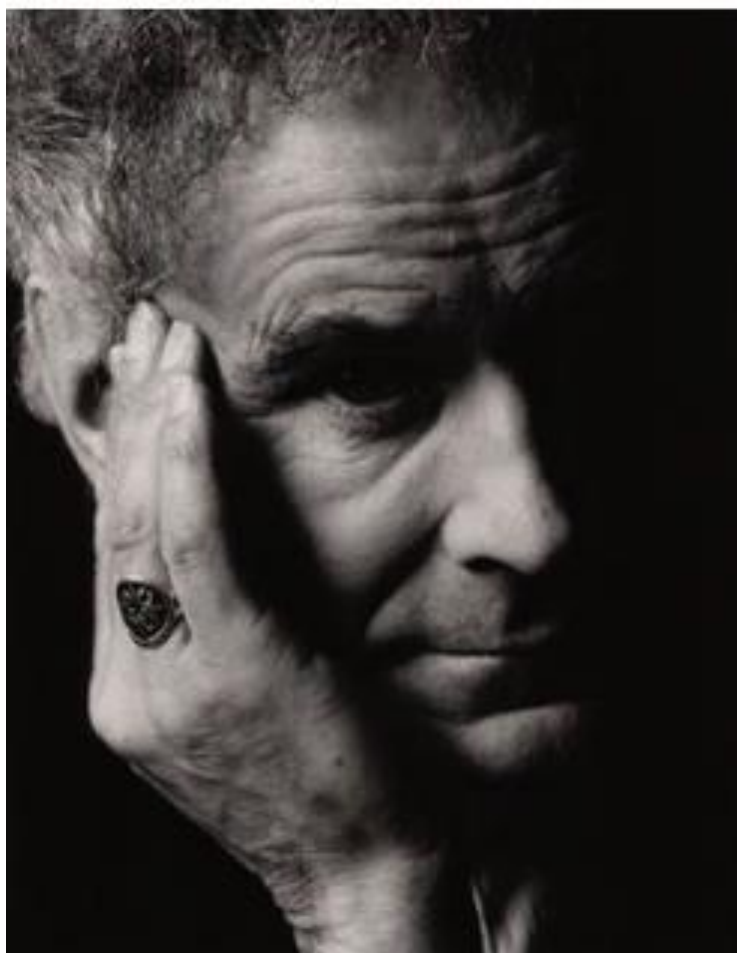


Иллюстрация 10. П.М. Дэйвис

Техника музыкальной композиции

В написании музыки Питер Максвелл Дэйвис искал духовную суть. В ней содержалась главная идея его творчества: музыка – это социальная сила, способная противостоять современным дискурсам или политической напряженности. Музыка – это одна из основ нашей жизни! Для Дэйвиса, который слыл воинствующим атеистом за свои жесткие антиклерикальные высказывания – это, конечно, была религия.

А что же фарс? Как известно, фарс – это легкая комедия. Запрятать под маской веселья и гротеска можно что угодно, лучшая форма защиты – или самоирония, или просто веселье как таковое... Здесь поставим многоточие, оставляя выбор за читателем.

Сэр Питер Максвелл Дэйвис. Вот куда он достал, отправив произведение на орбиту универсума обобщения не только музыкального опыта, но и бытия в целом (иллюстрация 10).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство института Гайдара, 2019.
3. Peter Maxwell Davies, Selected Writings / Ed. By Nicholas Jones. Cambridge University Press, 2017.
4. *Peter Maxwell Davies.* St. Thomas Wake. Foxtrot for Orchestra on a Pavan by John Bull. Boosey&Hawkes, 1972.
5. *Rupprecht Ph.* British Musical Modernism. The Manchester Group and their Contemporaries. Cambridge, 2015.
6. Sir Peter Maxwell Davies talks about composition and conducting (interview of M. Handley) [Electronic video resource] // BBC Radio 3 on

the YouTube. September 11, 2009. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=e01fvTVUra4>.

REFERENCES

1. *Hakobyan L.O.* Muzyka XX veka. Enciklopedicheskiy slovar' [Music of the 20th century. Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika [Practice], 2010.
2. *Jamison F.* Postmodernizm, ili kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism] Moscow: Izdatel'stvo instituta Gajdara [Gaidar Institute Publishing House], 2019.
3. Peter Maxwell Davies, Selected Writings / Ed. By Nicholas Jones. Cambridge University Press, 2017.
4. *Peter Maxwell Davies.* St. Thomas Wake. Foxtrot for Orchestra on a Pavan by John Bull. Boosey&Hawkes, 1972.
5. *Rupprecht Ph.* British Musical Modernism. The Manchester Group and their Contemporaries. Cambridge, 2015.
6. Sir Peter Maxwell Davies talks about composition and conducting (interview of M. Handley) [Electronic video resource] // BBC Radio 3 on the YouTube. September 11, 2009. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=e01fvTVUra4>.





Kiril Tomoff
(Кирил Томов)

ITALIAN OPERA IN STALIN'S SOVIET UNION¹

In 1928, the seventeen-year-old Nazib Zhiganov attended a performance of Giuseppe Verdi's opera «Aida» in the Tatar capital of Kazan. Decades later, he would report that that performance established a dream: to write his own opera. Zhiganov would not just realize that dream but become one of the most dominant personalities in Tatarstan's musical life for almost the entirety of the Soviet period [31]. Zhiganov's recollection illustrates a fundamental point about the development of Soviet musical culture in the Stalin period. Namely, Italian opera provided an inspiration, a model that could be developed and adapted while the Soviets constructed a distinctive multinational musical culture, and a touchstone against which cultural development could be measured. There were, of course, other models as well. The most important was Russian music of the nineteenth and early twentieth centuries, especially Tchai-

¹ I would like to thank the participants at the Annual Conference of the Institute for Russian Music Studies, «Russian-Italian Musical Connections», Vipiteno, Italy, 11-13 July 2018 for their thoughtful feedback on an earlier version of this article, as well as Gaya Khmoyan for invaluable research assistance. Research support was provided by Fulbright-Hays and the Academic Senate of the University of California, Riverside.

Музыкальный театр: вопросы истории

kovsky, and other Western classics were also appropriated into the Soviet performance canon by the 1930s.² In the music sphere, the highest profile genre was opera, an enduring characteristic that makes Zhiganov's reference to «Aida» especially revealing.

Though Italian opera always played an important role in Soviet culture, this article addresses its place in Soviet musical life from the end of World War II through the beginning of the Cold War, a time during which the transition from wartime collaboration to Cold War competition was accompanied by an especially xenophobic anti-Western ideological turn at home, and a shift toward empire building in Eastern Europe was accompanied by a potentially contradictory expansion of international cultural exchange, eventually including with Western Europe and the United States. I analyze two discreet archival source bases to explore the dynamics of the role of Italian opera at this transformative moment. One source is box office data from the opera and ballet theaters in Moscow, Leningrad, and the Soviet Union's national republics. The other is bureaucratic correspondence relating to an effort to recruit Italian opera pedagogues for visiting appointments at the Moscow Conservatory.

Investigating the place of Italian opera in Soviet culture at this moment of particularly intense transformation helps shed light on how cultural officials and general audiences alike responded to potentially contradictory impulses. On the one hand, ideological xenophobia and Russophilism accompanied the

² Katerina Clark wrote the pioneering Anglophone study of Soviet cultural appropriation [11]; on appropriation in music programming, see especially [16].

domestic postwar disciplinary campaigns of the *Zhdanovshchina* and anti-cosmopolitanism.³ On the other, the expansion of the Soviet cultural empire to Eastern Europe increased the potential for international cultural exchange.⁴ Throughout the volatile postwar Stalin years, Italian opera was a consistent, popular staple of the Soviet opera performance repertoire. It provided stability against which the more visible and volatile pursuit of distinctively Soviet opera occurred. When that pursuit of Soviet opera seemed to be foundering, cultural officials turned to the Italian source in hopes of advancing Soviet opera performance capacity, but instead revealed their own insecurities and initial incapacity to engage successfully in cultural exchange with the West.

Constructing that argument with these sources allows an opportunity for reflection on the variable processes and actors involved in a study of cultural construction framed as international or transnational, on the sources required to analyze those processes, and on the silences these sorts of sources impose. This investigation is concerned with both the flows of cultural forms, influence, and modeling across nominally national borders as well as the people who traveled across those borders in order to facilitate the flows. Since border crossing is at the center of these phenomena, the project might be said to be a “transnational” investigation. Since the primary interlocutors on the Soviet side were operating in official capacities with authority derived from the state apparatus,

³ The literature on the postwar disciplinary campaigns is vast. On the Russophilic component, see especially [10]. On the set of campaigns in musical life, see especially [33, 95–214]. On the crucial party intervention of 1948 in particular, see especially [1; 41; 3; 4].

⁴ The classic Anglophone study of the Sovietization of Eastern European cultural institutions is [12]. For a few examples of the new cultural exchange potential, see [28; 37].

Музыкальный театр: вопросы истории

it could also be considered an “international” one.⁵ Whatever the prefix before “national,” the topic calls for a study of sources that shed light on people crossing borders and cultural forms appearing in different geographical spaces, while simultaneously reifying the category of “national” in order to transcend it. The two types of archival sources at the center of analysis here can provide insight into how Italian opera was programmed and received in the Soviet Union, though not why. They can explain Soviet officialdom’s attitudes toward international recruitment of cadres and the activities they undertook to pursue it, as well as their perceptions of the obstacles they faced. However, these sources cannot remotely do justice to the Italian realities that may have supported or discouraged the Soviets’ efforts. In the end, this is a story of Italian cultural influence in Soviet operatic life that illuminates just the Soviet side of that relationship. That Italian cultural influence proved so strong, however, challenges assumptions of Soviet insularity, even in the late Stalin years.

Italian Opera on the Soviet Stage: Programming in Opera and Ballet Theaters

The first type of archival source that helps us understand the place of Italian opera in the Soviet repertoire is one that may well be unique: box office

⁵ The distinction between “trans-” and “inter-” national takes on methodological significance within the larger context of studies of globalization, a common feature of which is preoccupation with processes through which the relationship between the universal (global) and specific (sometimes national, sometimes individual) were transformed from the late nineteenth century into the present day. Key theorists who have especially influenced my thinking are Arjun Appadurai, Anthony Giddens, Roland Robertson, and Saskia Sassen. See [9; 19; 30; 32]. For a call to study the transnational aspects of specifically Soviet modernity, see [13, 535-55]. For the transnational constitution of Soviet culture in the 1930s, see [11; 14]. For a study of the contribution of Soviet music to globalization through Cold War cultural competition, see [36].

Музыкальный театр: вопросы истории

data aggregated from all of the Soviet Union's opera and ballet theaters by the Royalties Administration in the 1940s. This article analyzes data from 1945 through 1948, which encompasses nearly 34,000 performances of hundreds of different operas, from Moscow to Tashkent, Vil'nius to Baku, Kiev to Kazan.⁶ In the archive, these data appear as simple entries in thick log books, sorted by administrative region, alphabetized by title, and totaled only by title across the entire Soviet Union. They appear to be the working documents that officials in the Royalties Administration used to help calculate royalties owed. I have since annotated them, identifying almost all of the titles, classifying them according to their genre (opera, ballet, and operetta), date of premier, and composer's nationality and professional affiliation. For the purposes of this article, I categorized them as "Russian Classics," "Western Classics," and "Other," a vast category that includes both Soviet efforts (including all of the critically important operas written by composers from the non-Russian republics) and non-Russian/non-Western classics. For example, Mykola Lysenko is "Ukrainian Classic," and pre-revolutionary Uzeyir Hadjibeyov is "Azerbaijani Classic" even though both were written in the Russian empire; whereas, any ballet premiered in the Russian Imperial Theaters in St. Petersburg was classified as "Russian Classic," regardless of the composer's nationality. The questions I asked of the data for this article are the following: what was the place of Italian opera in the Soviet repertoire; did it change over time, especially after the traumatic 1948 party intervention into Soviet musical life; and how did audiences — measured by their attendance patterns — react to it?

⁶ Unless otherwise indicated, all statistical data cited in this article are derived from analysis of the archival files [61; 62; 63; 64], referred to throughout as the "box office data."

Музыкальный театр: вопросы истории

The first finding is not surprising: Italian opera was an important part of Soviet musical life. The construction of Soviet culture depended on the appropriation of the classics of both pre-revolutionary Russia and the West, and Western culture was frequently used as both a foil and a benchmark against which to measure Soviet cultural development [11; 14; 36]. In the ideologically critical genre of opera, appropriated Italian classics were always especially prominent in the repertoire and in writing about it. Whenever a disciplinary campaign touched opera, Soviet critics broke out comparisons to the Italian operas that were such a mainstay of the repertoire. Just days after the infamous 1948 Central Committee resolution on the opera «Velikaia družba», for example, the critic Lev Nikulin took to the front page of the Soviet arts newspaper, *Literaturnaia gazeta*, to juxtapose the ecstatic praise with which Italian critics marked the 1908 production of Modest Mussorgsky's «Boris Godunov» at La Scala (“that citadel of Italian operatic art”) with the deplorable state of Soviet opera forty years later as an introduction to his celebration of the ham-fisted party intervention [6]. A year later, an unsigned editorial in the same newspaper reimagined earlier Soviet use of Verdi as a measuring stick for Russian opera as evidence of the dastardly, nearly treasonous behavior of Soviet music critics. That unnamed author lambasted “cosmopolitan” critics for praising Tchaikovsky by saying that his music “was worthy to stand alongside the best musical-dramatic works of Wagner and Verdi.” “To stand alongside” was not enough at the start of the anti-cosmopolitanism campaign in 1949: Tchaikovsky's genius had to stand alone [7]. But again, it was Verdi opera that provided the measuring stick, ironically repeating that which the critic deplored. Whether in long academic studies of opera dramaturgy or public discussions of

Музыкальный театр: вопросы истории

contemporary Soviet operatic development, Italian opera — and Verdi in particular — remained a constant counterpoint to the Russian classics.⁷ But what about on stage?

Italian opera held a prominent, important place on the Soviet operatic stage. As Table 1 shows, the box office data demonstrate that that place was remarkably constant across the otherwise turbulent postwar 1940s. Of the nearly 34,000 performances covered by the data set, 26,000 (77 percent) were operas. The rest were ballets. Each year, between 101 and 133 different operas were performed in the Soviet Union, with opera titles accounting for an almost constant 70 percent of the repertoire. Table 2 shows that, of those titles, between one-quarter and one-fifth each year were either Russian Classics or Western Classics, so that together, the two comprised 44 percent of all operas performed between 1945 and 1948. What is striking is that of the almost exactly 26,000 performances of all operas across this time period, about 20,000 were either Russian or Western Classics. Table 3 shows that of those, more than half were Western Classics, a finding that flies in the face of at least my expectations that the Russian Classics would consistently displace both Western Classics and repertoire written by Soviet composers over the course of the ideological campaigns of the 1940s. In fact, in the face of a party intervention that stressed the value of the Russian Classics, those responsible for opera programming took refuge in what they apparently thought was the safe terrain of the Western Classics. Western Classics comprised 39 percent of the repertoire in 1945, 42 percent in 1946, and back to 39 percent in 1947, when operas by Moscow Composers' Union members skyrocketed to 7 percent of the repertoire. This shift may

⁷ For the book-length academic study, see [2].

Музыкальный театр: вопросы истории

have been a result of opera programmers' attempts to comply with the 1946 calls for increased attention to contemporary Soviet reality.⁸ But perhaps not. After all, it takes a long time to write, vet, and produce an opera. Repertoire just cannot turn on a dime unless it reverts to already-existing productions. And that is what seems to have happened in 1948, when operas by recently disciplined Muscovites plunged back to their typical 2 percent share and the Western Classics jumped to nearly half of all opera performances in the Soviet Union: 44 percent. Performances of the Russian Classics actually *dropped* over the same time period, though only very slightly, from a high of 37 percent share in 1946 to 35 percent in 1947 and 34 percent in 1948.

These shifts are all relatively minor; in fact, the total opera repertoire exhibits remarkable stability over this otherwise turbulent time period.⁹ A closer examination of specific titles reveals both an engine of that stability and the remarkable place of Italian opera classics in providing it. On the one hand, Soviet operatic culture was strikingly diverse. Over one hundred different operas were performed in the Soviet Union each year, with national and regional variations in opera programming across the multinational Soviet state. On the other hand, it was dominated to a truly incredible degree by just a few individual operas. For each of the four years under consideration here, I examined the ten most performed operas. Seven operas stood out. Six appeared in the top ten all four years and the other appeared in the top five for three years running. In fact, three operas — a dominant trio comprised of «Evgenii Onegin», «La Traviata», and «Carmen» — appeared in the top five all four years.

⁸ Three Central Committee resolutions on literary journals, drama theaters, and film in August and September 1946 communicated this call. See [57; 58; 59].

⁹ The same was not true of operetta, which underwent substantial changes in the same timeframe. See [34].

Музыкальный театр: вопросы истории

«Evgenii Onegin» was the most performed opera every year. «La Traviata» was second — every year. And «Carmen» was in the top five every year even though it occupied third place only once. So, the dominant trio are a Russian Classic, an Italian Classic, and a French Classic. Together, these three accounted for a staggering 20 percent of all opera performances in the Soviet Union from 1945 to 1948. In fact, 8 percent of all performances were «Evgenii Onegin», alone. The others in the top seven were also all Classics: Puccini's «Madame Butterfly», Verdi's «Rigoletto», Tchaikovsky's «Pikovaia dama», and Rossini's «Barber of Seville» (that is, Italian, Italian, Russian, and Italian). Together, those seven accounted for 38 percent of all opera performances, and the four Italian titles comprised 20 percent, almost exactly the same as the dominant trio. In 1948, the proportions remained the same, with extremely slight increases for both the dominant trio and the four Italian Classics to 21 percent each.

Of course, Tchaikovsky wrote many more operas than just «Evgenii Onegin», and Verdi wrote more than «Traviata» and «Rigoletto». When all of these two composers' other performed works are considered, their dominant position is even more striking. Seven different Tchaikovsky operas were performed each year, and their total performances accounted for between 12 and 15 percent of all performances. From 1946-48, seven Verdi operas were also performed each year (with six in 1945), and their total performances accounted for between 10 and 15 percent each year. Performances of operas by either Tchaikovsky or Verdi accounted for 28 percent of all operas performed in the Soviet Union's opera and ballet theaters in this time period.

Despite Verdi's status as the clear second-most-performed opera composer and as the presence of Puccini and Rossini in the top seven attest, Italian

Музыкальный театр: вопросы истории

opera in the Soviet Union did not start and end with Verdi. Table 4 shows that fourteen or fifteen different Italian operas were performed each year (about 12 percent of the total number of opera titles and more than half of the Western Classics), and Table 5 demonstrates that performances of those operas accounted for just less than three-quarters of Western Classic opera performances and more than a quarter of all opera performances. In 1948, Italian opera reached its peak for the period with 31.4 percent of all performances. As a share of all Western Classics, Italian opera started high (nearly 80 percent) and dropped over time, largely because of the increasing prominence of French opera, and especially Gounod's «Faust». In fact, the number of performances of French opera more than doubled from 1945 to 1948. But French opera never rivaled the place of just Verdi alone.

The Soviet opera repertoire, understood as what operas were available for audiences to experience on a nightly basis, was incredibly stable across this short time period of otherwise tumultuous upheaval in Soviet culture — including in ways that touched directly on opera. The appropriated classics — especially Italian classics and especially Verdi — occupy such a huge part of that repertoire that, along with the even less assailable Tchaikovsky, they provided a solid backbone of consistency against which the dramatic, fraught, sometimes traumatic pursuit of a distinctively Soviet, multinational opera played out. That dramatic struggle for Soviet operatic art is apparent in the box office data. Operas composed by Moscow Composers' Union members accounted for about 12 percent of all of the titles performed each year from 1945 to 1948. Those composed by “Others” (largely composers from the non-Russian republics) accounted for a nearly constant 44 percent (see Table 2). But the Muscovites provided only three percent of all opera performances, and the “Others” provided

Музыкальный театр: вопросы истории

just 20 percent (see Table 3). The average opera by a Muscovite composer enjoyed just fifteen performances. The average “other” did a bit better, with runs of about twenty-four per year. The average Western Classic had about 103 performances per year. That is still less than a tenth of the top seven, but the scale is clear. Soviet composers ran a lot of unsuccessful experiments.

Italian Opera and Soviet Audiences:

Reception Practices

How did audiences respond to these patterns? To answer this question, I calculated the average box office receipts per performance, assuming that a higher box office average correlates to a larger audience, and that audience size is a reasonable measure of popularity. Variations in ticket prices obviously complicate the matter, so I compared box office averages across the entire Soviet Union (see Table 6) and then within each administrative unit. The results suggest that Soviet audiences consistently preferred the Russian Classics to all other forms of opera. The Western Classics were generally less popular, but very stable. The volatility in the repertoire was concentrated in the relatively fewer performances of operas written by Soviet composers. Within the Western Classic repertoire, a notable shift in relative popularity from the Italian to the French took place in 1947, possibly due to shifting programming at the theaters with the highest ticket prices in Moscow and Leningrad.

Within this general pattern, there are a couple of regional variations worth noting. First, the one region of the Soviet Union in which the Western Classics consistently outperformed the box office averages for opera overall was Central Asia. In fact, Table 7 shows that in two of the four years, the Western Classics were more popular at the box office than even the Russian Classics. The Soviet campaign to modernize (by Westernizing) Central Asian musical life

Музыкальный театр: вопросы истории

thus seems to have reached the opera-going audience, though the construction of a Central Asian cultural variant seems to have been less successful.¹⁰ In Ukraine, on the other hand, Table 8 shows that despite a leap in popularity of the Russian Classics in 1948, the Russian Classics, the Western Classics, and Italian opera in particular all actually underperformed the box office averages for opera as a whole. French opera and a wide-ranging “other” category that performed very poorly in Central Asia actually earned the highest averages in Ukraine, a reflection of the popularity of both Ukrainian classics (especially Mykola Lysenko) and some new works by Soviet Ukrainian composers staged in Kiev, yet another data point that suggests the peculiarity of the Soviet Ukrainian experience, especially in the immediate postwar period.¹¹

Finally, a word about how programming patterns might have affected popularity. In general, there was a rough reverse correlation between number of performances and box office averages. For example, in 1947 Moscow, «Evgenii Onegin» was performed 132 times to «Pikovaia dama»’s twenty-three. But «Pikovaia dama» earned a box-office average of 46,000 rubles per performance and «Onegin», just 20,000. Part of that difference is surely due to the Bolshoi Theater ticket price effect («Onegin» played in other, less prestigious and less pricey theaters as well as at the Bolshoi), but it is just one particularly striking example of a more general pattern. That pattern suggests that audiences could tire of long runs of the same repertoire, a phenomenon that likely suppressed the popularity of the relatively smaller number of titles that comprised the

¹⁰ On anti-cosmopolitanism in Central Asian, especially Uzbek, musical life, see [35, 212-40]. On the particularities of cultural transformations in Soviet Central Asia more generally, see [8; 15; 21; 22; 23; 24; 26; 27].

¹¹ For Ukrainian-centered perspectives on Soviet history, see, for example [17; 29; 38; 39; 40].

Музыкальный театр: вопросы истории

Western Classic canon when compared to the larger number of Russian Classics. The one opera that seems to break that pattern is also the most performed Italian staple of the repertoire: «La Traviata». Despite being the second-most performed opera in the Soviet Union, «Traviata» consistently earned higher-than-average box office receipts, all across the Soviet Union. In fact, for the four-year period considered here, «Traviata» earned less than the box office average only in Moscow (98 percent) and far outperformed the average in both Leningrad (143 percent) and Central Asia (129 percent). If Italian opera more generally provided a solid backbone of opera programming in the postwar Soviet Union, «La Traviata» kept audiences coming to the opera house.

The box office data thus provide insights into one crucial aspect of the Soviet Union's cultural geography and the flows of cultural forms and people that generated it. They show that Italian opera played a crucial role in the repertoire of opera theaters under the strain of *Zhdanovshchina*. The Great Appropriation that Katerina Clark has written about so eloquently regarding the 1930s provided useful tools for cultural bureaucrats and artists alike in the postwar Stalin period [11]. The data also show that audiences in different national republics responded variously to the operas to which they had access. Unfortunately, box office data cannot tell us who was attending opera performances or why. Was it, for example, the already-Westernized component of the political and cultural elite in Central Asia that preferred Italian opera to new Uzbek efforts, or was it the broader cross-section of the population who were the targets of the ongoing Westernization campaigns? That question requires additional research, especially in more local sources.

Музыкальный театр: вопросы истории

Transnational Pursuits:

The Recruitment of Italian Opera Pedagogues

The box office data also cannot shed much light on what audiences thought of the opera they attended. Fortunately, the reactions of one important audience — cultural officials — is apparent through analysis of another type of archival source: the correspondence and reports produced by those officials. It turns out that what they heard in the postwar Soviet Union's opera theaters rarely satisfied these officials, who despaired not just about the seeming inability of Soviet composers to write masterpieces equivalent to either the Russian or the Western classics but also about the quality of the performances themselves. Those bureaucrats tasked with overseeing the transnational movement of the people actively involved in multinational — and in this case trans-imperial — cultural life undertook an ultimately failed effort to bring Italian opera pedagogues to the Moscow Conservatory as visiting faculty. In the postwar Soviet Union, there were very serious restrictions placed on the mobility of people either into or out of Soviet territory. At the same time, Soviet leaders were still driven by a universalist ideology and engaged in an effort to expand the Soviet Union's international influence. For such a society, examining the bureaucratic regulation of mobility is essential to understanding the processes and possibilities of transnational cultural flows and assessing how the Soviet Union engaged with the world beyond its borders.

The pursuit of Italian professors of operatic singing began in 1947. In the early summer of that year, the principle conductor of the Bolshoi Theater, Nikolai Golovanov, and the Director of the Moscow Conservatory, Vissarion Shebalin, were dispatched to Italy to investigate the possibility of inviting top

Музыкальный театр: вопросы истории

Italian vocal instructors to undertake three-year visiting appointments in Soviet conservatories. The trip did not succeed, but it was revealing in several areas. First, the decision to send the delegation on its mission in the first place reveals quiet insecurities within the Soviet bureaucratic elite about cultural development. These insecurities contradicted the otherwise strident claims of systemic superiority compared to the “decadent” capitalist West that Soviet ideologues sent rippling across Europe during this same period. Second, Golovanov’s report about the trip, submitted on behalf of himself and Shebalin, reveals elite Soviet perceptions of their Italian counterparts’ assumptions about the Soviet Union and their anxieties about the dynamics of the still-emerging Cold War. Finally, the mechanics of the trip revealed that in the early postwar 1940s, the insular Soviet bureaucracy was not yet as adept as it would eventually become at managing international travel and person-to-person cultural exchange.

Opera was a constant touchstone for measuring Soviet cultural accomplishment, whether as a lightning rod for party intervention into musical life (as it was in both 1936 and 1948), a showcase for investment in cultural development (as it was throughout the Soviet 1930s, especially in Central Asia), or as a paragon of the salutary results of that investment (as in the promotion of operas by composers based in the non-Russian republics).¹² Considering that this genre was such an important measuring stick, the stakes were high when it did not live up to expectations. In the postwar Soviet Union, it was definitely not meeting officials’ expectations, either in the development of new Soviet

¹² On 1936, see [20; 5; 25]. On 1948, see fn. 3. On the crucial place of developing opera by and for non-Russian nationalities, see especially [18, 331–371].

Музыкальный театр: вопросы истории

opera, as the intervention of 1948 made clear, or in the development of first rate vocal talent.¹³ A paucity of top rate opera singers thus raised the disturbing possibility that Soviet cultural development as a whole was not as advanced as officials assumed it ought to be. The Golovanov-Shebalin mission was an attempt to remedy that problem by importing teachers from what many Soviets considered the pre-eminent operatic society in the world, Italy. If Soviet opera singing — and by extension, Soviet musical life, and by implication, Soviet cultural development — was subpar, who should be brought in to help raise the level but Italian vocal teachers. This effort to recruit the Italians began even before the party intervention in 1948. It was both a sign that Soviet officialdom already suspected that something about Soviet opera was amiss and an early effort to do something constructive about it.

The effort did not succeed, in part because of the hesitance of the Italians who were offered visiting appointments to accept them. All in all, the Soviets negotiated with seventeen teachers in Rome, Florence, Venice, and Milan. In Venice and Rome, they were accompanied by Aleksandr Akimovich Sanin, a former director of the Bolshoi Theater who had been living in emigration for three decades. In Milan, they were advised by the Russian emigre tenor Aleksandr Nikolaevich Veselovskii. Both guides reportedly provided invaluable information about musical life in those cities [53, 119]. In his concluding report, Golovanov claimed that conditions for inviting Italian pedagogues to the Soviet

¹³ For a limited sample of the myriad examples of bureaucrats' concerns about the availability of high quality opera singers expressed in high-level party correspondence at exactly this time period, see [48] (in which the head of the Committee on Artistic Affairs requests that prominent male opera singers who have served for more than twenty-five years nevertheless not be permitted to retire because the Bol'shoi did not have the voices to replace them); and [55] (in which the bureaucrats cite the acute need for more coloratura sopranos at the Bol'shoi).

Музыкальный театр: вопросы истории

Union were generally not favorable. Blaming the reactionary press in Italy, he noted that throughout the Italian intelligentsia, there was fear verging on panic about the possibility of war between the United States and Soviet Union. Though war did not appear to be imminent, fear of it sharply limited those who would even consider a visiting appointment to “only the most brave.” Even those brave few would only contemplate a single year’s stay [53, 118].

The negotiations were also inhibited by a fundamental misunderstanding of conditions in Moscow that appears to have surprised the Soviet dignitaries. Golovanov reported that some of the Italians had asked if they would be forced to join the Communist Party. Others, perhaps more surprisingly, wondered if they would have to wear their pants tucked into their boots. Such basic misunderstandings of Soviet cultural life put a point on Golovanov’s more general complaint that the Soviet diplomatic mission and cultural exchange institutions (namely, VOKS) were utterly failing to provide relevant, accurate, and timely material to the Italian public. In fact, Golovanov articulated what was a common complaint of Soviet visitors across Europe in these early days: the materials that VOKS sent abroad were completely random, elicited virtually no interest in the target audiences, and even gave a flatly false impression of the direction of Soviet musical life. This failure was both absolute (producing false impressions of Soviet life) and comparative, for Great Britain and the United States were conducting much more successful propaganda in Italy, constantly sending fresh materials and new specialists. Golovanov considered this gap a profound shame since his visit convinced him that Italian musicians were both interested in and drawn to Soviet music and Soviet performers [53, 119, 126–27].

Музыкальный театр: вопросы истории

Perhaps the least surprising concerns raised by the Italians were those directed toward material conditions, from the weather to the standard of living. Nothing could be done about the weather, obviously, but Golovanov also struck a discouraged tone regarding the standard of living noting that, in fact, conditions were quite comfortable in Italy [53, 119]. In addition to these general worries about the global politics of the moment and perceptions of the difficulties of life in the Soviet Union, the Italians also expressed a range of other reasons for declining — or limiting — the Soviet invitations. Some did so for purely business considerations: they had already agreed to appointments elsewhere (Turkey, for example), they were on tour in the Americas and did not wish to break off those engagements, or they could not leave their full-time teaching post during the academic year. For example, Rome Conservatory professor Gino Skoliari offered to give a series of master classes during the summer holiday — as he reportedly did habitually elsewhere in Europe — but would not abandon his students in Rome.¹⁴ For others, the reasons to decline were much more personal. One attributed his refusal to his wife, who both feared war and was fundamentally ill disposed to the Soviet Union [53, 122].

Despite all of these reasons to decline the Soviets' invitation, five Italian pedagogues did agree in principle to accept Soviet visiting appointments, four for a one-year position and one for the hoped-for three. That one, Milan-based Luigi Cantoni, was an outlier in other ways, as well. A member of the Italian communist party who had been repressed and tortured during the war, Cantoni himself suggested a three-year contract because he thought that it would give him time to show the results his teaching could achieve [53, 120–21]. Another

¹⁴ See [53, 121–22]. For later but analogous difficulties faced by Moscow Conservatory professors balancing international touring and instructional obligations, see [33, 130–31].

Музыкальный театр: вопросы истории

of those who agreed had actually been to the Soviet Union before: Rome- and Sienna- based lyric soprano Ines Tellini had toured Moscow and Leningrad in the 1930s and was willing to return for a year in the classroom [53, 119–20]. As Skoliari's offer to conduct master classes suggests, many of these vocal instructors were part of an already internationally mobile group of world class musicians. Negotiations with Rome-based Luigi Ricci had to take place by letter since he had long been resident in Buenos Aires. Whatever the trade-offs regarding the weather, he agreed in principle to move from Argentina to the Soviet Union [53, 119]. Only one of those who agreed seems to have raised concerns among the delegation. Carlo Galeffa was still performing and had only recently turned to teaching, so proven success as a pedagogue may have been a concern; however, apparently more problematical was the fact that he alone requested payment of the hard currency portion of his salary one year in advance [53, 120].

The guarded objection to what the Soviet delegation seems to have considered Galeffa's overly material approach to the negotiations was just one of many pieces of evidence that the Soviets were not yet ready for the practical and material requirements of this early foray into the international marketplace of musical exchange. Galeffa's request for hard-currency payment in advance may have cost him a spot on the list of recommended appointments, but the most critical components of Golovanov's generally laconic report touched on communications between the delegation and Moscow. One of the most common and obviously predictable questions that the Italians asked was where they would go. That question had still not been answered when a clearly frustrated Golovanov penned his report: "A question that remains unclear is about the

Музыкальный театр: вопросы истории

distribution of these figures to cities in the Soviet Union since we never received an answer to the telegram inquiry we sent about this question” [53, 122].

In fact, lack of clarity about the exact terms the Soviets were prepared to offer was a serious drag on whatever traction Golovanov and Shebalin could produce. When they left Moscow, the team had been told only that the maximum salary envisioned for the project would be 5500 rubles, half of which would be paid in hard currency (Italian lire). Golovanov reported that that maximum was only barely in line with norms in Europe and the Americas and should be considered an absolute minimum below which anyone they invited simply would not agree. When their telegrams requesting clarification or change in terms were not answered, the Soviet professors complained that it was difficult for them to negotiate contracts without knowing even basic details about what Moscow would approve. Uncomfortable though it must have been to be offering minimally acceptable terms to prospective visitors who were poorly (in the eyes of the delegates) informed about Soviet musical life, doing so with just vague guidance from the outset and absolutely no response to questions that arose along the way was clearly worse. Indeed, the fact that their telegrams from the field went unanswered meant that Golovanov and Shebalin returned to Moscow with unfinished business, and Golovanov stressed that it would be deleterious to Soviet interests (and personally embarrassing – he wrote that it would be “elementary impoliteness”) if they did not follow up quickly [53, 123–24].

In the absence of instructions from Moscow, Golovanov and Shebalin did develop their own set of recommendations. Considering the hesitance of the Italian pedagogues, their general willingness to commit to just a single year, and their concerns about material conditions, the delegation suggested that it

Музыкальный театр: вопросы истории

was not an auspicious time to begin a robust exchange program that distributed Italian pedagogues to conservatories across the Soviet Union. At the same time, they thought that the benefits of “introducing the principles of the Italian school into the practice of our teaching” would be extremely beneficial and should not be delayed. So, Golovanov suggested inviting just the three most accomplished (of those who had agreed), just for a year (with the possibility of extension), and just to Moscow and Leningrad (or even just Moscow). And they also suggested that better terms and conditions would alleviate the Italians’ concerns about standard of living. In fact, they had already requested permission to increase the portion of the salary to be paid in rubles to the level of a typical professor, to guarantee good ration cards, included housing on the government’s account, to pay for transport both ways, and to provide two months of paid vacation [53, 123].

If Golovanov and Shebalin sought to attract prominent musicians living in Italy to come to the Soviet Union, they succeeded on two counts: their guides to Italian musical life, Sanin and Veselovskii, both requested to return. Sanin’s request was old and some form of approval had already been communicated to him. Golovanov requested that whatever red tape was holding up the final arrangements be cut and Sanin be allowed to return to the Soviet Union. After thirty years in emigration, Sanin reportedly wanted nothing more than to devote himself in his old age to working with Soviet youth.¹⁵

Golovanov’s report about the delegation’s negotiations reveals that even as early as 1947, the Soviets were preparing to enter into an already existing international musical arena of transnational concert tours, summer master

¹⁵ See [52], an undated and unsigned memo that is clearly a follow-up to the report that immediately precedes it in the file.

Музыкальный театр: вопросы истории

classes, visiting teaching appointments, and elite salaries. They would eventually be remarkably successful participants in this arena, with concertizing musicians astounding critics and audiences alike and young phenoms absolutely dominating international music competitions [36]. But in 1947, they were not yet ready for primetime. Though the available records do not reveal whether or not Golovanov and Shebalin managed to avoid the embarrassment of simply not replying to their Italian counterparts, it is clear that the ultimate value of the visit within Soviet bureaucratic circles was to provide a more extensive, detailed, and realistic account of the state of musical life in Italy and of the comparative state of Soviet cultural exchange capacity. This conclusion fits a pattern according to which the Soviet Union's international cultural delegations, especially to East-Central Europe, in 1946-48 were primarily information-gathering efforts rather than serious efforts to impose (in Eastern Europe) or project (elsewhere) Soviet-style institutions or artistic norms. Indeed, this particular information gathering effort was much more about using Italian expertise to address a perceived Soviet weakness. But lack of communication and resources, coupled with a truly challenging geo-political moment, combined to reduce the effort to a single request for an invitation, ultimately denied. After reviewing Golovanov and Shebalin's recommendations, the Committee on Artistic Affairs requested permission to invite just Luigi Cantoni to the Moscow Conservatory for a three-year appointment with the improved terms proposed by the delegation. Sanin's return was apparently stuck in review by the Ministry of Internal Affairs, out of the control of the Committee on Artistic Affairs. And Veselovsky's case was referred back to the Soviet embassy in Italy [43]. In the end, Cantoni did not come to Moscow, and the effort to introduce the Italian

Музыкальный театр: вопросы истории

school into Soviet operatic singing pedagogy was at least temporarily abandoned.

Over the next few years, musical exchange between the Soviet Union and Italy was paltry. Just two Italian musicians (conductors Carlo Zecchi in 1950 and Willi Ferrero in 1951) came to the Soviet Union between 1945 and 1951, and no more Soviets traveled to Italy until 1951, when two separate groups of performers toured.¹⁶ In 1950, La Scala arranged a major international competition and festival in honor of the fiftieth anniversary of Verdi's death. As part of the celebration, the Italians invited Soviet composers to participate in a competition for the "Giuseppe Verdi Prize" for best new opera composition, asked Sergei Prokofiev to serve on the jury, and suggested a direct collaboration between a Soviet opera house and La Scala.¹⁷ The Committee on Artistic Affairs declined to participate both in the competition, noting that socialist realism was unlikely to be successful in an Italian composition competition, and in the collaboration with La Scala, essentially without comment.¹⁸

Then, in the Spring of 1952, the question of inviting the Italian opera pedagogues to the Soviet Union was suddenly resurrected, seemingly at high

¹⁶ See [45; 54; 67]. [54] is undated, but probably 31 Aug 1951. N.N. Besspalov was head of the VKI, and F. I. Kaloshin and N.E. Tverdokhlebov were his vice chairs.

¹⁷ The invitation caused a flurry of communication between the Ministry of Foreign Affairs, the Committee on Artistic Affairs, and VOKS. The key summary memos are [42; 51; 44]. A.V. Abramov was the acting head of the First European Department in the Ministry of Foreign Affairs, P.I. Lebedev was the head of the Committee on Artistic Affairs, N.N. Besspalov was his vice chair, A. Ghiringhelli was the superintendent of La Scala, "Mr. Rogov" was Second Secretary of the Soviet Embassy in Italy, and L.D. Kislova was the head of VOKS.

¹⁸ For the decision not to collaborate, see the laconic, "The Committee on Artistic Affairs considers collaboration between a Moscow theater and the theater La Scala inadvisable": [47]. For the decision not to compete, citing stylistic differences between socialist realism and Western norms, see [46].

Музыкальный театр: вопросы истории

levels of the Soviet arts oversight bureaucracy. In January 1952, the leadership of the Central Committee's Department of Literature and the Arts wrote to Georgii Malenkov to summarize the fizzled 1947 effort and recommend sending Director of the Moscow Conservatory, A. V. Sveshnikov, and Assistant Director of the Bolshoi Theater, V. Kil'chevskii back to Italy to revive the efforts, this time in hopes of attracting three or four leading vocal instructors for terms of not less than three years [56]. The Council of Ministers quickly jumped on the bandwagon, forwarding the memo to the Committee on Artistic Affairs and requesting that they report on the situation.¹⁹ Together, the Vice Chair of the Committee on Artistic Affairs and the Minister of Foreign Affairs drafted a letter to the Soviet Ambassador to Italy ordering him in some detail to revive the effort.²⁰ Included with the draft, they also sent an accurate, but almost comical summary of Golovanov's 1947 report, referring, for example, to some of the Italians' perceptions of Soviet life as "wild" (the Italians' concern that they might be required to tuck their pant legs into their boots seems to have alarmed everyone on the Soviet side), and dismissing the "husband-pedagogues" who were influenced by their "wife-Catholics."²¹ In the end, the earlier mission's failure was chalked up to the fact that the trip happened in June and July, after the active concert season had ended, and to "lack of clarity of the directive."²² They would not make the latter mistake again. The draft telegram spells out the terms in careful detail, from length of the contract (three years, though an especially outstanding pedagogue might be allowed to commit to just one, with

¹⁹ See [65]. Smirtiukov was the head of the operations department of the Council of Ministers, literally pushing the paper from the party apparatus to the government one.

²⁰ See [49] and the draft: [50].

²¹ See [60], which is undated but included with draft telegram, 18 Apr 1952.

²² See [66], which is undated but included with draft telegram, 18 Apr 1952.

Музыкальный театр: вопросы истории

the right to extend for another two), to the nature of the academic year (540 instructional hours across ten months — with two months paid vacation), to compensation (6000 rubles a month, with 75 percent paid in rubles and the other 25 percent in US dollars, but with the possibility of overtime up to 4.5 instructional hours a day increasing that pay by an additional 50 percent), to accommodations (a well-outfitted three- to four-room apartment, complete with piano — in the context of the early 1950s, this is a very generous allotment). The Moscow Conservatory was even given permission to provide three months' pay in advance upon signing the contract. The Soviet ambassador was supposed to seek guidance from Italian Communist Party head and former Minister of Justice Palmiro Togliatti about how to conclude such an agreement, but Moscow's preference was to send a representative from the Moscow Conservatory before the end of the concert season and academic year [50; 44–45]. On the one hand, the transformation from the 1947 effort is stunning. On the other, it should come as no surprise. Soviet cultural bureaucrats learned the lessons of the late 1940s quickly and began to act much more effectively, strategically, and profitably on the international stage, emerging internationally as a triumphant musical giant by the end of the 1950s. Unfortunately, the trail regarding this particular, early effort runs dry with the draft telegram. The initiative to bring Italian pedagogues for extended visiting appointments in Soviet conservatories does not appear to have been realized before Stalin's death. But the attempt, coupled with the constant prominence in the Soviet operatic repertoire of Italian opera, demonstrates that throughout the postwar Stalin period, Italian opera played a critical role in the development of the Soviet Union's highest profile musical genre.

Conclusion

The archival sources on which this article is based help us evaluate the distinction between the “international” and the “transnational” that is a key to the way scholars have come to analyze interactions that cross national borders or include multiple states, especially when those interactions are conceived of in a context of globalization. The case of the Soviet dignitaries and the Italian pedagogues suggests that that distinction may not be especially important in a Soviet context. Soviet society was essentially embedded in the state bureaucracy, with all institutions either juridically part of the state or subject to tight state controls.²³ The Golovanov-Shebalin mission to Italy is an instance in which two people who did not primarily think of themselves as state actors but as musicians utilized the, to them, unavoidable apparatus of the state to try to recruit other musicians — who could operate as private citizens outside their resident state’s government institutions — to come to the Soviet Union. Though the actual recruitment failed, the effort shows that at this crucial moment of bombastic cultural expansion, Soviet officialdom paradoxically feared that the Soviet Union was culturally backward compared to the West and had not yet developed the institutionalized savvy to engage successfully outside the area of direct Soviet influence. Of course, that would change dramatically within a decade. Whether their sojourn was an example of trans- or inter-national mobility ultimately does not matter. That Soviet musicians and the officials of the government and party bureaucracies measured their cultural accomplishments against those of Italy and sought to engage Italian musicians when they found

²³ For discussion of the claim that the Soviet “state” was an arena that encompassed party, government, and even juridically distinct community organizations (*obshchestvennye organizatsii*) like the creative unions, see [33].

that measure wanting is critical evidence of Soviet engagement beyond the boundaries of a Soviet empire so often understood to have been wrapped in its own isolation.

The juxtaposition of the two possible modes of Italian operatic influence on Soviet musical life examined in this article also suggests some conclusions about the relationship between flows of cultural forms and cultural producers in the early postwar world. Even though the Italian pedagogues that cultural officials thought might resolve the problems with Soviet operatic performance culture did not visit the Soviet Union in the years covered here, Italian opera, in the form of canonical classics, still enlivened and stabilized the repertoire available to audiences across the Soviet Union. The appropriation of Italian models for presentation on Soviet stages and the resultant popularity of those models embedded the Soviet Union in an increasingly standardized and competitive global musical sphere, with primarily the Western Classics as a shared cultural heritage. It was a global musical sphere they would soon come dominate.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке: документированное исследование. М: Классика-XXI, 2010.
2. *Друскин М.С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. М: Музгиз, 1952.
3. *Максименков Л.В.* Партия – наш рулевой // Музыкальная жизнь. 1993. № 13–14. С. 6–8.
4. *Максименков Л.В.* Партия – наш рулевой // Музыкальная жизнь. 1993. № 15–16. С. 8–10.

Музыкальный театр: вопросы истории

5. *Максименков Л.В.* Сумбур вместо музыки: сталинская культурная революция 1936–1938. М: Юридическая книга, 1997.
6. *Никулин Л.* Свежий ветер. // Литературная газета. 18 Февраля 1948. С. 1.
7. Решительно разоблачить происки буржуазных эстетов. // Литературная газета. 26 Февраля 1949. С. 3.
8. *Adams L.L.* The Spectacular State: Culture and National Identity in Uzbekistan. Durham, N.C.: Duke University Press, 2010.
9. *Appadurai A.* Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
10. *Brandenberger D.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
11. *Clark K.* Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
12. *Connelly J.* Captive University: The Sovietization of East German, Czech, and Polish Higher Education, 1945-1956. Chapel Hill: UNC Press Books, 2000.
13. *David-Fox M.* Multiple Modernities vs. Neo-Traditionalism: On Recent Debates in Russian and Soviet History. // *Jahrbücher Für Geschichte Osteuropas.* 2006. № 4 (54). P. 535–555.
14. *David-Fox M.* Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941. Oxford and New York: Oxford University Press, 2011.

Музыкальный театр: вопросы истории

15. *Edgar, A.L.* Tribal Nation: The Making of Soviet Turkmenistan. Princeton: Princeton University Press, 2006.
16. *Fairclough P.* Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin. New Haven: Yale University Press, 2016.
17. *Fowler M.C.* Yiddish Theater in Soviet Ukraine: Reevaluating Ukrainian-Jewish Relations in the Arts. // *Ab Imperio*. 2011. № 3. P. 167–88.
18. *Frolova-Walker M.* “National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-Building in the Soviet Republics. // *Journal of the American Musicological Society*. 1998. № 2 (51). P. 331–371.
19. *Giddens A.* The Consequences of Modernity. Stanford: Stanford University Press, 1991.
20. *Herrala M.E.* The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1948: Socialist Realism Vs. Western Formalism. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2012.
21. *Kalinovsky A.M.* Laboratory of Socialist Development: Cold War Politics and Decolonization in Soviet Tajikistan. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
22. *Khalid A.* Backwardness and the Quest for Civilization: Early Soviet Central Asia in Comparative Perspective. // *Slavic Review*. 2006. № 2 (65). P. 231–251.
23. *Khalid A.* Making Uzbekistan: Nation, Empire, and Revolution in the Early USSR. Ithaca: Cornell University Press, 2015.
24. *Manley R.* To the Tashkent Station: Evacuation and Survival in the Soviet Union at War. Ithaca: Cornell University Press, 2009.
25. *Mikkonen S.* Music and Power in the Soviet 1930s: A History of Composers’ Bureaucracy. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2009.

Музыкальный театр: вопросы истории

26. *Northrop D.T.* Veiled Empire: Gender and Power in Stalinist Central Asia. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
27. *Payne M.J.* Stalin's Railroad: Turksib and the Building of Socialism. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001.
28. *Péteri G.* Nylon Curtain: Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe. Trondheim: Program on East European Cultures and Societies, 2006.
29. *Plokhy S.* The Last Empire: The Final Days of the Soviet Union. London: Oneworld Publications, 2015.
30. *Robertson R.* Globalization: Social Theory and Global Culture. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications Ltd, 1992.
31. *Romero J.M.* Soviet Music as National Achievement: The Development of Professional Music in the Tatar ASSR, 1928–59. // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2019. № 1 (20). P. 73–97.
32. *Sassen S.* Globalization and Its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money. New York: New Press, 1998.
33. *Tomoff K.* Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
34. *Tomoff K.* Of Gypsy Barons and the Power of Love: Operetta Programming and Popularity in the Postwar Soviet Union. // *Cambridge Opera Journal*. 2018. № 1 (30). P. 29–59.
35. *Tomoff K.* Uzbek Music's Separate Path: Interpreting "Anticosmopolitanism" in Stalinist Central Asia, 1949–52. // *Russian Review*. 2004. № 2 (63). P. 212–240.
36. *Tomoff K.* Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945-1958. Ithaca: Cornell University Press, 2015.

Музыкальный театр: вопросы истории

37. *Tromly B.* Brother or Other? East European Students in Soviet Higher Education Establishments, 1948–1956. // *European History Quarterly*. 2014. № 1 (44). P. 80–102.

38. *Weiner A.* Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton: Princeton University Press, 2002.

39. *Yekelchuk S.* A Communal Model of Citizenship in Stalinist Politics: Agitators and Voters in Postwar Electoral Campaigns (Kyiv, 1946-53). // *Ab Imperio*. 2010. № 2. P. 93–120.

40. *Yekelchuk S.* Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

41. *Zuk P.* Nikolay Myaskovsky and the Events of 1948. // *Music & Letters*. 2012. № 1 (93). P. 61–85.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

42. Абрамов А.В. – П.И. Лебедеву. 12 июля 1950 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 137. Л. 175.

43. Анисимов И. – Жданову А.А. 13 августа 1947 // РГАСПИ. Ф. 17, оп. 128, д. 261. Л. 129.

44. Беспалов Н.Н. – А.В. Абрамову и Л.Д. Кисловой. 12 сентября 1950 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 137. Л. 168.

45. Беспалов Н.Н. – Н.И. Баскакову (ЦК ВКП (б)). Справка. 31 августа 1951. // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 157. Л. 65.

46. Беспалов Н.Н. – Григорян В.Г. 22 сентября 1950 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 137. Л. 155.

Музыкальный театр: вопросы истории

47. Беспалов Н.Н. – Григорян В.Г. (ЦК ВКП (б)). 30 сентября 1950 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 137. Л. 139.
48. Беспалов Н.Н. – Совету Министров. 10 декабря 1951 // РГАСПИ. Ф. 17, оп. 133, д. 370. Л. 2.
49. Вышинский А.Я. и Твердохлебов Н.Е. – Совету Министров СССР. 18 апреля 1952 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 201. Л. 43.
50. Вышинский А.Я. и Твердохлебов Н.Е.. Лично Костылеву // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 201. Лл. 44–45.
51. Гиригелли А. – Рогову [Г.] 7 августа 1950 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 137. Л.143
52. Голованов Н.С. – Жданову А.А. // РГАСПИ. Ф. 17, оп. 128, д. 261. Л. 128.
53. Голованов Н.С. Доклад о заграничной командировке в Италию проф. Шебалина и проф. Н. Голованова // РГАСПИ. Ф. 17, оп. 128, д. 261. Лл. 117-27.
54. Калошин Ф. Список иностранных деятелей искусства и артистов, посетивших Советский Союз в послевоенные годы (с 1945 по август 1951 г.) // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 157. Лл. 68–70.
55. Кружков В. и Тарасов П. – Маленкову Г.М. 16 января 1952 // РГАСПИ. Ф. 17, оп. 133, д. 370. Лл. 11–12.
56. Кружков В. и Тарасов П. – Маленкову Г.М. 28 января 1952 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 201. Л. 190.
57. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». 14 августа 1946 г. // Правда. 21 августа 1946.
58. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”». 4 сентября 1946 г. // Культура и жизнь. 10 сентября 1946.

Музыкальный театр: вопросы истории

59. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». 26 августа 1946 г. // Большевик. 1946. № 16.

60. Расчет командировки. 18 апреля 1952 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 201. Л. 49.

61. РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 1, ед. хр. 69 (1945).

62. РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 1, ед. хр. 76 (1946).

63. РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 1, ед. хр. 83 (1947).

64. РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 1, ед. хр. 89 (1948).

65. Смиртюков М. – Беспалову Н.Н. 3 февраля 1952 // РГАЛИ. Ф. 962, ор. 10, д. 201. Л. 189.

66. Справка о поездке в Италию Н.С. Голованова и В.Я. Шебалина. 18 апреля 1952 // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 201. Л. 48.

67. Твердохлебов Н.Е. Справка о состоявшихся выездах работников искусств за границу за период с 1946 по июля 1951 г., включительно. 31 августа 1951 // РГАЛИ. Ф. 962, Оп. 10, д. 157. Лл. 51–64.

REFERENCES

1. *Vlasova E.S.* 1948 god v sovetskoj muzyke: dokumentirovannoe issledovanie [1948 in Soviet music: a documented study]. Moscow: Klassika-XXI [Classic XXI], 2010.

2. *Druskin M.S.* Voprosy muzykal'noj dramaturgii opery [Issues of musical dramatic development of opera]. Moscow: Muzgiz [Music State Publishing House], 1952.

3. *Maksimenzov L.V.* Partiya – nash rulevoj [The Party is our helmsman] // Muzykal'naya zhizn' [Music life]. 1993. № 13–14. Pp. 6–8.

Музыкальный театр: вопросы истории

4. *Maksimencov L.V.* Partiya – nash rulevoj [The Party is our helmsman] // // Muzykal'naya zhizn' [Music life]. 1993. № 15–16. Pp. 8–10.
5. *Maksimencov L.V.* Sumbur vmesto muzyki: stalinskaya kul'turnaya revolyuciya 1936–1938 [Muddle instead of music: the Stalinist cultural revolution of 1936–1938.]. Moscow: YUridicheskaya kniga, 1997.
6. *Nikulin L.* Svezhij veter [Fresh breeze] // Literaturnaya gazeta [Literary newspaper]. February 18, 1948. P. 1.
7. Reshitel'no razoblachit' proiski burzhuaznyh estetov [To decisively expose the machinations of bourgeois aesthetes] // Literaturnaya gazeta [Literary newspaper]. February 26, 1949. P. 3.
8. *Adams L.L.* The Spectacular State: Culture and National Identity in Uzbekistan. Durham, N.C.: Duke University Press, 2010.
9. *Appadurai A.* Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
10. *Brandenberger D.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
11. *Clark K.* Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
12. *Connelly J.* Captive University: The Sovietization of East German, Czech, and Polish Higher Education, 1945-1956. Chapel Hill: UNC Press Books, 2000.
13. *David-Fox M.* Multiple Modernities vs. Neo-Traditionalism: On Recent Debates in Russian and Soviet History. // Jahrbücher Für Geschichte Osteuropas. 2006. № 4 (54). P. 535–555.

Музыкальный театр: вопросы истории

14. *David-Fox M.* Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941. Oxford and New York: Oxford University Press, 2011.
15. *Edgar, A.L.* Tribal Nation: The Making of Soviet Turkmenistan. Princeton: Princeton University Press, 2006.
16. *Fairclough P.* Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin. New Haven: Yale University Press, 2016.
17. *Fowler M.C.* Yiddish Theater in Soviet Ukraine: Reevaluating Ukrainian-Jewish Relations in the Arts. // *Ab Imperio*. 2011. № 3. P. 167–88.
18. *Frolova-Walker M.* “National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-Building in the Soviet Republics. // *Journal of the American Musicological Society*. 1998. № 2 (51). P. 331–371.
19. *Giddens A.* The Consequences of Modernity. Stanford: Stanford University Press, 1991.
20. *Herrala M.E.* The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1948: Socialist Realism Vs. Western Formalism. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2012.
21. *Kalinovsky A.M.* Laboratory of Socialist Development: Cold War Politics and Decolonization in Soviet Tajikistan. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
22. *Khalid A.* Backwardness and the Quest for Civilization: Early Soviet Central Asia in Comparative Perspective. // *Slavic Review*. 2006. № 2 (65). P. 231–251.
23. *Khalid A.* Making Uzbekistan: Nation, Empire, and Revolution in the Early USSR. Ithaca: Cornell University Press, 2015.

Музыкальный театр: вопросы истории

24. *Manley R.* To the Tashkent Station: Evacuation and Survival in the Soviet Union at War. Ithaca: Cornell University Press, 2009.
25. *Mikkonen S.* Music and Power in the Soviet 1930s: A History of Composers' Bureaucracy. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2009.
26. *Northrop D.T.* Veiled Empire: Gender and Power in Stalinist Central Asia. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
27. *Payne M.J.* Stalin's Railroad: Turksib and the Building of Socialism. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001.
28. *Péteri G.* Nylon Curtain: Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe. Trondheim: Program on East European Cultures and Societies, 2006.
29. *Plokhy S.* The Last Empire: The Final Days of the Soviet Union. London: Oneworld Publications, 2015.
30. *Robertson R.* Globalization: Social Theory and Global Culture. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications Ltd, 1992.
31. *Romero J.M.* Soviet Music as National Achievement: The Development of Professional Music in the Tatar ASSR, 1928–59. // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History.* 2019. № 1 (20). P. 73–97.
32. *Sassen S.* Globalization and Its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money. New York: New Press, 1998.
33. *Tomoff K.* Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
34. *Tomoff K.* Of Gypsy Barons and the Power of Love: Operetta Programming and Popularity in the Postwar Soviet Union. // *Cambridge Opera Journal.* 2018. № 1 (30). P. 29–59.

Музыкальный театр: вопросы истории

35. *Tomoff K.* Uzbek Music's Separate Path: Interpreting "Anticosmopolitanism" in Stalinist Central Asia, 1949–52. // *Russian Review*. 2004. № 2 (63). P. 212–240.

36. *Tomoff K.* *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945-1958.* Ithaca: Cornell University Press, 2015.

37. *Tromly B.* Brother or Other? East European Students in Soviet Higher Education Establishments, 1948–1956. // *European History Quarterly*. 2014. № 1 (44). P. 80–102.

38. *Weiner A.* *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution.* Princeton: Princeton University Press, 2002.

39. *Yekelchyk S.* A Communal Model of Citizenship in Stalinist Politics: Agitators and Voters in Postwar Electoral Campaigns (Kyiv, 1946-53). // *Ab Imperio*. 2010. № 2. P. 93–120.

40. *Yekelchyk S.* *Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination.* Toronto: University of Toronto Press, 2004.

41. *Zuk P.* Nikolay Myaskovsky and the Events of 1948. // *Music & Letters*. 2012. № 1 (93). P. 61–85.

ARCHIVE SOURCES

42. Abramov A.V. to P.I. Lebedev. July 12, 1950 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 137. L. 175.

43. Anisimov I. to Zhdanov A.A. August 13, 1947 // RGASPI [Russian State Archive of Socio-Political History]. F. 17, op. 128, d.261. L. 129.

Музыкальный театр: вопросы истории

44. Beshpalov N.N. to A.V. Abramov and L.D. Kislova. September 12, 1950 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 137.L. 168.

45. Beshpalov N.N. to N.I. Baskakov (Central Committee of the CPSU (b)). Spravka [Official document]. August 31, 1951. // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d.157. L. 65.

46. Beshpalov N.N. to Grigoryan V.G. September 22, 1950 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 137. L. 155.

47. Beshpalov N.N. to Grigoryan V.G. (Central Committee of the CPSU (b)). September 30, 1950 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 137. L. 139.

48. Beshpalov N.N. to the Council of Ministers. December 10, 1951 // RGASPI [Russian State Archive of Socio-Political History]. F. 17, op. 133, d. 370. L. 2.

49. Vyshinsky A.Ya. and Tverdokhlebov N.E. to the Council of Ministers of the USSR. April 18, 1952// RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 201. L. 43.

50. Vyshinsky A.Ya. and Tverdokhlebov N.E. To Kostylev personally // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 201. LL. 44-45.

51. Ghiringhelli A. to Rogov [G.]. August 7, 1950 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 137. L. 143.

52. Golovanov N.S. to Zhdanov A.A. // RGASPI [Russian State Archive of Socio-Political History]. F. 17, op. 128, d.261. L. 128.

53. Golovanov N.S. Doklad o zagranichnoj komandirovke v Italiyu prof. SHEbalina i prof. N. Golovanova [Report on a business trip to Italy by Professor

Музыкальный театр: вопросы истории

Shebalin and Professor N. Golovanov] // RGASPI [Russian State Archive of Socio-Political History]. F. 17, op. 128, d.261. 117-27.

54. Kaloshin F. Spisok inostrannyh deyatelej iskusstva i artistov, posetivshih Sovetskij Soyuz v poslevoennye gody (s 1945 po avgust 1951 g.) [List of foreign artists and artists who visited the Soviet Union in the postwar years (from 1945 to August 1951)] // // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d.157. 68–70.

55. Kruzhkov V. and Tarasov P. to Malenkov G.M. January 16, 1952 // RGASPI [Russian State Archive of Socio-Political History]. F. 17, op. 133, d.370. 11-12.

56. Kruzhkov V. and Tarasov P. to Malenkov G.M. January 28, 1952 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 201. L. 190.

57. Postanovlenie Orgbyuro CK VKP(b) «O zhurnalah “Zvezda” i “Leningrad”» [Resolution of the Organizing Bureau of the Central Committee of the CPSU (b) «On the magazines Zvezda and Leningrad»]. August 14, 1946 // Pravda [Truth]. August 21, 1946.

58. Postanovlenie Orgbyuro CK VKP(b) «O kinofil'me “Bol'shaya zhizn'”» [Resolution of the Organizing Bureau of the Central Committee of the CPSU (b) «About the film “Big Life”»]. September 4, 1946 // Kul'tura i zhizn' [Culture and life]. September 10, 1946.

59. Postanovlenie Orgbyuro CK VKP(b) «O repertuare dramaticheskikh teatrov i merah po ego uluchsheniyu» [Resolution of the Organizing Bureau of the Central Committee of the CPSU (b) «On the repertoire of drama theaters and measures to improve it»]. August 26, 1946 // Bol'shevik [Bolshevik.]. 1946. № 16.

Музыкальный театр: вопросы истории

60. Raschet komandirovki [Travel calculation]. April 18, 1952 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 201. L. 49.
61. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2452, op. 1, storage unit 69 (1945).
62. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2452, op. 1, storage unit 76 (1946).
63. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2452, op. 1, storage unit 83 (1947).
64. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2452, op. 1, storage unit 89 (1948).
65. Smirtyukov M. to Bepalov N.N. February 3, 1952 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 201. L. 189.
66. Spravka o poezdke v Italiyu N.S. Golovanova i V.YA. Shebalina [Certificate of Trip to Italy N.S. Golovanova and V.Ya. Shebalina]. April 18, 1952 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, op. 10, d. 201. L. 48.
67. Tverdokhlebov N.E. Spravka o sostoyavshihsy vyezdah rabotnikov iskusstv za granicu za period s 1946 po iyulya 1951 g., vklyuchitel'no [Information about the visits of art workers abroad for the period from 1946 to July 1951, inclusive]. August 31, 1951 // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962, Op. 10, d. 157. 51–64.

Музыкальный театр: вопросы истории

APPENDIX

Table 1. Structure of Opera and Ballet Theater Repertoire, Titles and Performances

Year	Total Titles	Opera Titles	%% Op Titles	Ballet Titles	%% Ballet Titles	Total Perf	Opera Perf	%% Op Perf	Ballet Perf	%% Ballet Perf
1945	141	101	72%	40	28%	6714	5495	82%	1219	18%
1946	168	116	69%	52	31%	8158	6038	74%	2120	26%
1947	190	132	69%	58	31%	9100	7042	77%	2058	23%
1948	190	133	70%	57	30%	9587	7428	77%	2159	23%
Total	689	482	70%	207	30%	33559	26003	77%	7556	23%

Source. Data extracted from RGALI, f. 2452, op. 1, dd. 69, 76, 83, 89. Categorization and analysis by the author.

Table 2. Structure of Opera Repertoire, Titles

Year	Total	Russian Classics	RC %%	Western Classics	WC %%	Moscow Composers	MSSK %%	Others	Other %%
1945	101	25	25%	21	21%	10	10%	45	45%
1946	116	28	24%	27	23%	11	9%	50	43%
1947	132	28	21%	25	19%	20	15%	59	45%
1948	133	27	20%	32	24%	15	11%	59	44%
Total	482	108	22%	105	22%	56	12%	213	44%

Source. Data extracted from RGALI, f. 2452, op. 1, dd. 69, 76, 83, 89. Categorization and analysis by the author.

Table 3. Structure of Opera Repertoire, Performances

Year	Total	Russian Classics	RC %%	Western Classics	WC %%	Moscow Composers	MSSK %%	Others	Other %%
1945	5495	1986	36%	2165	39%	57	1%	1287	23%
1946	6038	2225	37%	2509	42%	144	2%	1160	19%
1947	7042	2485	35%	2727	39%	458	7%	1372	19%
1948	7428	2541	34%	3384	46%	179	2%	1324	18%
Total	26003	9237	36%	10785	41%	838	3%	5143	20%

Source. Data extracted from RGALI, f. 2452, op. 1, dd. 69, 76, 83, 89. Categorization and analysis by the author.

Музыкальный театр: вопросы истории

Table 4. Italian Opera in Context, Titles

Year	Total	Western Classics	Italian	% Italian	Italian % of WC	French	% French	Fr % of WC	Germanic	% Germanic	G % of WC	Other
1945	101	21	14	13.9%	66.7%	5	5.0%	23.8%	2	2.0%	9.5%	0
1946	116	27	15	12.9%	55.6%	8	6.9%	29.6%	3	2.6%	11.1%	1
1947	132	25	15	11.4%	60.0%	6	4.5%	24.0%	3	2.3%	12.0%	1
1948	133	32	15	11.3%	46.9%	11	8.3%	34.4%	5	3.8%	15.6%	1
Total	482	105	59	12.2%	56.2%	30	6.2%	28.6%	13	2.7%	12.4%	3

Source. Data extracted from RGALI, f. 2452, op. 1, dd. 69, 76, 83, 89. Categorization and analysis by the author.

Table 5. Italian Opera in Context, Performances

Year	Total	Western Classics	Italian	% Italian	Italian % of WC	French	% French	Fr % of WC	Germanic	% Germanic	Ger % of WC	Other	% Other	Other % of WC
1945	5495	2165	1705	31.0%	78.8%	438	8.0%	20.2%	22	0.4%	1.0%	0	0.0%	0.0%
1946	6038	2509	1870	31.0%	74.5%	577	9.6%	23.0%	54	0.9%	2.2%	8	0.1%	0.3%
1947	7042	2727	1918	27.2%	70.3%	724	10.3%	26.5%	73	1.0%	2.7%	12	0.2%	0.4%
1948	7428	3384	2335	31.4%	69.0%	933	12.6%	27.6%	77	1.0%	2.3%	39	0.5%	1.2%
Total	26003	10785	7828	30.1%	72.6%	2672	10.3%	24.8%	226	0.9%	2.1%	59	0.2%	0.5%

Source. Data extracted from RGALI, f. 2452, op. 1, dd. 69, 76, 83, 89. Categorization and analysis by the author.

Table 6. Reception of Opera Performed in the USSR (box office average, rubles)

Year	Total	Russian Classic	RC comp to Total	Western Classic	WC comp to Total	Moscow Composers	MSSK comp to Total	Other	Other comp to Total
1945	12389	15703	126.8%	12725	102.7%	12068	97.4%	6723	54.3%
1946	14021	13732	97.9%	10434	74.4%	14686	104.7%	22251	158.7%
1947	8467	11072	130.8%	7952	93.9%	9375	110.7%	4467	52.8%
1948	7006	9630	137.5%	6510	92.9%	4706	67.2%	3548	50.7%
Total	10471	12534	119.7%	9405	89.8%	10209	97.5%	9247	88.3%

Source. Data extracted from RGALI, f. 2452, op. 1, dd. 69, 76, 83, 89. Categorization and analysis by the author.

Музыкальный театр: вопросы истории

Table 7. Reception of Russian and Western Classic Opera, Central Asia (box office average)

Year	Overall Average	Western Classic Opera	WC as %% of Average	Italian Opera	Italian as %% of Average	Russian Classic Opera	RC as %% of Average
1945	6250	7027	112.4%	6469	103.5%	7320	117.1%
1946	5884	7593	129.0%	7692	130.7%	6965	118.4%
1947	3353	4996	149.0%	4509	134.5%	5551	165.6%
1948	3631	4615	127.1%	4810	132.5%	4395	121.0%
Total	4780	6058	126.7%	5870	122.8%	6058	126.7%

Source. Data extracted from RGALI, f. 2452, op. 1, dd. 69, 76, 83, 89. Categorization and analysis by the author.

Table 8. Reception of Russian and Western Classic Opera, Ukraine (box office average)

Year	Overall Average	Western Classic Opera	WC as %% of Average	Italian Opera	Italian as %% of Average	Russian Classic Opera	RC as %% of Average
1945	12494	12621	101.0%	12745	102.0%	11540	92.4%
1946	11471	11515	100.4%	11471	100.0%	9615	83.8%
1947	8543	8293	97.1%	7297	85.4%	8441	98.8%
1948	6723	6379	94.9%	5446	81.0%	7268	108.1%
Total	9253	9098	98.3%	8496	91.8%	9083	98.2%

Source. Data extracted from RGALI, f. 2452, op. 1, dd. 69, 76, 83, 89. Categorization and analysis by the author.





СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ

НАГИНА Дана Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

Dana A. NAGINA is a Candidate in Art Studies and an Assistant Professor of the Analytical Musicology Department at the Gnesin Russian Academy of Music.



E-mail: dana.nagina@mail.ru

ЖАНР КОНЦЕРТНОЙ СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙДНА И МОЦАРТА

Аннотация. Статья посвящена малоизученному в отечественном музыкознании жанру классической эпохи – концертной симфонии (фр. *symphonie concertante*, ит. *sinfonia concertata*) и ее воплощению в творчестве Й. Гайдна и В.А. Моцарта. В ней рассматриваются три основополагающих для истории и теории жанра вопроса.

Первый – развитие представлений о термине и феномене концертанте. В справочных, энциклопедических и научных трудах XVIII – начала XXI века фигурируют различные точки зрения на этот жанр; в одних подчеркивается его симфоническая природа, в других – концертная, в третьих – смешанная.

В связи с этим *второй* освещаемый в статье вопрос – различные модели концертных симфоний, выработанные в разных региональных традициях. Автор выделяет две магистральные линии развития жанра – условно, немецко-французскую (К. и А. Стамицы, К. Каннабих, Ж.-Б. Даво, Дж. Камбини, Ф.Ж. Госсек и другие) и австрийскую (Й. Гайдн, К.Д. фон Диттерсдорф, В.А. Моцарт, И. Плейель, Ф.А. Хоффмейстер, Л. ван Бетховен и другие). В обеих традициях симфонии концертанте представляют собой крупные циклические оркестровые сочинения с развитыми партиями двух или более солирующих инструментов, как правило с виртуозными каденциями в одной или нескольких частях.

Обычно в таких сочинениях преобладали мажорные тональности и веселый праздничный колорит.

Однако многие качества отличали австрийские концертные симфонии от немецко-французских. Особенности австрийских концертанте (*третий* аспект исследования) рассмотрены в статье на примере концертных симфоний и концертов для нескольких солирующих инструментов Моцарта и Гайдна. Трех-или четырехчастный цикл, разнообразие музыкальных форм при опоре на сонатность во всех частях, продуманные интонационно-тематические связи, равноправие солистов и оркестра или даже преобладание оркестрового пласта – те ключевые черты, которые приближают австрийские концертанте к симфонической трактовке, в отличие от более концертных немецко-французских сочинений в этом жанре.

Ключевые слова: концертная симфония, концертанте, концерт для нескольких инструментов с оркестром, инструментальные жанры классической эпохи

THE GENRE OF THE CONCERT SYMPHONY IN THE WORKS OF HAYDN AND MOZART

Abstract. The article focuses on the concert symphony (fr. *symphonie concertante*, it. *sinfonia concertata*) – a classical music form which remains little studied in Russian musicology – as is exemplified in the works of Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart. The study raises three questions crucial for the history and theory of the genre.

First, the article analyses the development of ideas about *concertante* as well as relevant terminology. Reference books and scientific works of the 18th-early 21st centuries provide different points of view on the genre. Some highlight its symphonic nature, while others take a middle position or lean toward its concert-related aspects.

Second, the article analyses different models of concert symphonies shaped in different regional traditions. The study has allowed to distinguish two mainstream lines of genre development – German and French (C. Stamitz and A. Stamitz, C. Cannabich, J.B. Davaux, G. Cambini, F. J. Gossec, and others), and Austrian (J. Haydn, C.D. von Dittersdorf, W.A. Mozart, I. Pleyel, F.A. Hoffmeister, L. van Beethoven, and others). In both traditions, concert symphonies are generally cyclic orchestral works with elaborated parts for two or more solo instruments. They are often marked by virtuoso cadences in one or several movements as well as a major tonality and cheerful festive mood.

However, in many aspects Austrian concert symphonies differ from German and French ones. The article examines the features of Austrian *concertante* (*the third* aspect of the research) based on the evidence from concert symphonies and concerts for several solo instruments by Mozart and Haydn. The key features include a three- or four-part cycle, a variety of musical

forms with sonata-like features as a backbone, thoughtful intonation patterns and thematic connections, equal standing of soloists and orchestra or, at times, the predominance of the latter. The study suggests that Austrian concert symphonies are closer to the symphonic interpretation in contrast to more concert-like German and French compositions written in this genre.

Key words: concert symphony, *symphonie concertante*, concert for several solo instrument with orchestra, instrumental genres of the Classical era



ВАЛЬКОВА Вера Борисовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Vera B. VAL'KOVA is a Doctor in Art Studies, Professor of the Music History Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

E-mail: veraval@yandex.ru



ИНТОНАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В МУЗЫКЕ С.В. РАХМАНИНОВА

Аннотация. Использование интонационных моделей Н.А. Римского-Корсакова в музыке Рахманинова глубоко мотивировано особым отношением его к старшему современнику: Н.А. Римский-Корсаков наряду с П.И. Чайковским был одним самых почитаемых и любимых Рахманиновым композиторов.

Характер обращения Рахманинова к музыкальным образцам петербургского мастера определяется спецификой личных и творческих контактов двух музыкантов, которые кратко освещаются в статье.

Особый интерес представляют случаи, когда в произведениях Рахманинова возникает напряженное смысловое сопряжение собственного текста и заимствований из музыки Римского-Корсакова – явные аллюзии и цитаты. Именно такие случаи рассматриваются в статье и предпринимается попытка соотнести их с «теорией литературного влияния» Харолда Блума. Они образуют две группы. В первой из них явные аллюзии на темы и отдельные интонации старшего коллеги дают

дополнительную глубину собственным художественным концепциям, как это происходит в вокально-симфонической поэме «Колокола». В коде первой части возникает отсылка к эпизоду из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» – «Хождение в невидимый град» (вступление ко второй картине четвертого действия). В основной теме второй части нисходящие хроматические линии в нежном тембре флейт и скрипок вызывают ассоциации с темой Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова.

Во второй группе произведений Рахманинова подобные заимствования полемически трансформируют смыслы заимствованных моделей. В «Русской рапсодии» для двух фортепиано очевидно намеренное переосмысление темы из третьей части «Шехеразады» Римского-Корсакова. В побочной партии первой части Второй сонаты возникает отсылка к лейтмотиву Бомелия из «Царской невесты», в коде Прелюдии си-минор ор. 32 отчетливо проступают интонации песни Индийского гостя из «Садко». В обоих случаях знаки романтического экзотизма врастают в субъективную лирику, внося в нее болезненно-изломанную ноту стиля модерн начала XX века.

Ключевые слова: Римский-Корсаков, Рахманинов, интонационные модели, Харолд Блум, теория влияний.

INTONATION MODELS OF N.A. RIMSKY-KORSAKOV IN THE MUSIC OF S.V. RAKHMANINOV

Abstract. Using intonation models of N.A. Rimsky-Korsakov in Rakhmaninov's music was deeply motivated by his special attitude to the older contemporary: N.A. Rimsky-Korsakov – along with P.I. Tchaikovsky – was one of the most considered and beloved Rakhmaninov's composers.

The nature of Rakhmaninov's appeal to the musical patterns of the Petersburg master is determined by the specifics of the personal and creative contacts of the two musicians, which are briefly covered in the article.

Cases of particular interest are when a tense semantic conjugation of his own text and borrowings from Rimsky-Korsakov's music – clear allusions and quotations – occurs in the Rakhmaninov's works. These particular cases are considered in the article. The article attempts to correlate the described cases with the “influence theory” of Harold Bloom. They form two groups. In the first one, clear allusions to the themes and individual intonations of the senior colleague provide additional depth to own artistic concepts, as in the vocal symphonic poem “The Bells”. In the outro of the first movement, there is a reference to the episode from Rimsky-Korsakov's opera “The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia” – “Walking in the Invisible City” (introduction to the second pattern of the fourth act). The main theme of

the second movement evoke associations with the Queen of Shemakha theme from “The Golden Cockerel” of Rimsky-Korsakov.

In the second group of Rakhmaninov's works, such borrowings polemically transform the meanings of the borrowed models. In the “Russian Rhapsody” for two pianos, deliberate rethought of theme from the third movement of “Scheherazade” by Rimsky-Korsakov is obvious. There is a reference to the leitmotif of Bomelius from the “Tsar's Bride” in the second theme of the first movement of the Second sonata. The intonations of the song of the Indian guest from “Sadko” are distinctly showed in the outro of the Prelude in B Minor op. 32 № 10. In both cases, the signs of romantic exoticism grow into the subjective lyrics, introducing into it the painfully broken note of the Art Nouveau style of the early twentieth century.

Key words: Rimsky-Korsakov, Rakhmaninov, intonation models, the “influence theory”, Harold Bloom.



ЗАХАРБЕКОВА Ирина Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных

Irina S. ZAKHARBEKOVA is a Candidate in Art Studies, Assistant Professor of the Music Theory Department at the Gnesin Russian Academy of Music



E-mail: i.z-bekova@yandex.ru

**РАВЕЛЬ-АРАНЖИРОВЩИК:
К ВОПРОСУ О РАБОТЕ КОМПОЗИТОРА НАД
ФОРТЕПИАННЫМИ И ОРКЕСТРОВЫМИ ТРАНСКРИПЦИЯМИ**

Аннотация. Переложения и транскрипции как своих собственных, так и чужих произведений – обычная практика для композитора. Однако в творчестве Мориса Равеля фортепианные и оркестровые транскрипции составляют заметную часть и маркируют определенные творческие установки и технологические приемы автора, что определяет предмет данного исследования. В русскоязычном музыковедении это предполагает также постановку вопросов терминологии.

Научная новизна исследования связана с тем, что в нем рассматриваются малоизвестные в российской научной и концертной практике транскрипции Равеля – например, «Танца» и «Сарабанды» Дебюсси, «Торжественного менюэта» Шабрие и др.

В статье рассматриваются равелевские транскрипции с точки зрения времени их появления, оригинального авторского материала, который обрабатывает Равель, а также с точки зрения их тембрового решения. Большую часть этого наследия Равеля составляют оркестровые версии как своих собственных фортепианных сочинений («Павана почившей инфанте», «Гробница Куперена», «Альборада» и др.), так и композиций других авторов (Дебюсси, Шабрие, Мусоргский). В качестве основного метода исследования выбирается компаративный, поскольку в статье сравниваются разнотембровые композиции, а также разные авторские подходы к фортепианному переложению.

Работая с фортепианной транскрипцией, Равель выступает как внимательный, чуткий к нюансам партитуры транскриптор, а также – как усердный ученик, пропустивший «через себя» и освоивший оригинальный звуковой материал, оказавший впоследствии влияние на его собственное творчество. Создавая оркестровые версии своих и чужих фортепианных сочинений, композитор по-новому решает и интерпретирует оригиналы. Равелевское оркестровое чутье, гениальный тембровый слух, фактурная внимательность, чувство меры и безупречный вкус позволяют говорить о нем как о мастере аранжировки.

Ключевые слова: Равель, транскрипция, оркестровая и фортепианная версии, своя и чужая музыка

RAVEL THE ARRANGER: TRANSCRIPTIONS OF PIANO AND ORCHESTRA MUSIC

Abstract. It is common practice for composers to make arrangements and transcriptions of their own or other composers' music. However, Maurice Ravel stands out by his piano and orchestral transcriptions which constitute a prominent part of his works and reveal certain creative purposes and techniques. This shapes the subject of the article which, inter alia, also focuses on terminology not typical for Russian musicology.

The study is novel as it examines Ravel's transcriptions that have been virtually out of research or performance scope in Russia, namely, Debussy's "Danse" and "Sarabande", Chabrier's "Menuet pompeux", and others.

The paper describes Ravel's transcriptions from three perspectives: time of creation, the original author's material developed by Ravel, and timbre interpretation. The orchestral versions of his own piano compositions ("Pavana of the Sleeping Infante," "Tomb of Couperin", "Alborada", etc.), as well as compositions by other authors (Debussy, Chabrier, Mussorgsky) form the

biggest part of Ravel's heritage. The article compares compositions written in different timbres as well as different approaches Ravel uses to make piano arrangements, hence, the comparative method is central to the study.

Ravel's piano transcriptions show him as an attentive arranger sensitive to the subtleties of the score as well as a diligent student who has "digested" and mastered the original sound material, which, subsequently, influenced his own work. Creating orchestral versions of his own and his colleagues' works, the composer remakes and interprets originals in a new way. Ravel's orchestral instinct, his brilliant timbre ear, attention to structural detail, sense of proportion as well as his impeccable taste make him a genuine master of arrangement.

Key words: Ravel, transcription, orchestral and piano versions, Ravel's and other composers' music



ПИНА Изабель – аспирант, факультет социальных и гуманитарных наук, Новый Университет Лиссабона, Португалия

Isabel PINA, PhD candidate, Faculty of Social Sciences and Humanities, Nova University of Lisbon, Portugal

E-mail: isabel.as.pina@gmail.com



РУССКИЙ СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ НАСТОЯЩИХ ПОРТУГАЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ? ПЕРВАЯ АЛЕНТЕЖАНСКАЯ СЮИТА ЛУИША ДИ ФРЕЙТАШ БРАНКУ И ЕЕ СВЯЗИ С ЛУЗИТАНСКИМ ИНТЕГРАЛИЗМОМ

Аннотация. Луиш ди Фрейташ Бранку – один из самых признанных композиторов Португалии XIX столетия. При жизни его имя довольно часто упоминалось в местной и зарубежной прессе в связи с многочисленными премьерами и прочими презентациями его работ, а после смерти жизнь и творчество композитора оказались в центре внимания музыковедов Португалии. Однако некоторые аспекты его жизни либо оставались в тени, либо освещались недостаточно, как, например, его связь с национальным монархическим политическим движением известным как «Лузитанский интегрализм». Это движение,

созданное недовольными политическим курсом студентами после провозглашения Республики, лишь недавно было признано музыковедами, в том числе, и как один из ключевых факторов влияния на идеологию «Нового государства» (порт. Estado Novo). Это влияние стало возможным вследствие таких характерных черт интегрализма как национализм, регионализм, традиционализм, поддержка идеи строгой общественной иерархии и отказ от демократии. В 1910-х годах Луиш ди Фрейташ Бранку был верным соратником этого политического движения, принимал участие в пропагандистских собраниях, писал музыкально-критические статьи и хроники в журналы и газеты движения, сочинял оркестровые произведения в поддержку ценностей интегрализма. В их числе можно отметить симфоническую поэму, посвященную некоей исторической личности, которая, как предполагается, внесла вклад в становление португальской государственности. Помимо этого, стоит отметить сольный концерт на фольклорные темы и Алентежанскую сюиту № 1, созданную в 1919 году на основе идей регионализма. Она повествует об одном из регионов на юге Португалии, где сам композитор и несколько представителей интеллигенции, связанные с Лузитанским интегрализмом, имели загородные дома. Примечательно, что равнины Алентежу изображены с обращением к топосам, которые Бородин, апеллируя к Корсакову, использовал в музыкальной обрисовке русских степей. Таким образом, статья ставит целью исследовать связи Луиша ди Фрейташа Бранку с монархическим движением с помощью анализа политических и эстетических воззрений композитора, а также обращения к одному из канонических произведений этого периода, Алентежанской сюите № 1.

Ключевые слова: Луиш ди Фрейташ Бранку, Лузитанский интегрализм, Алентежанская сюита № 1, интертекстуальность, музыкальный анализ, идеология, политическая пропаганда.

**A RUSSIAN WAY OF DEPICTING
TRUE PORTUGUESE TRADITIONS?
ALENTEJO SUITE NO. 1 BY LUÍS DE FREITAS BRANCO
AND ITS CONNECTIONS WITH INTEGRALISMO LUSITANO**

Abstract: Luís de Freitas Branco is one of the most recognized Portuguese composers of the 20th century. During his life his name often appeared in national and international press on multiple occasions of premières and other presentations of his work. Posthumously, his life and work has been central to Portuguese musicology. However, some dimensions of his life have been hidden or not sufficiently covered, such as his connections with Integralismo Lusitano, a nationalist pro-monarchy political movement. Recently, this movement, created after the Proclamation of the Republic by politically disaffected university students, has been gaining more interest by

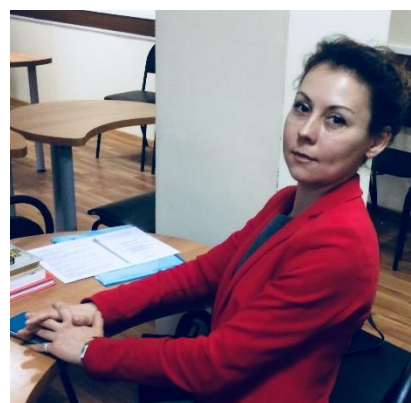
experts in musicology, and it is often mentioned as one of the main influences on the ideology of Estado Novo due to its nationalism, regionalism, traditionalism, highly hierarchical idealization of society, and anti-democratic stance. In the 1910s Luís de Freitas Branco was highly committed to this group, participating in propaganda conferences, writing critical reviews and chronicles in journals and newspapers of the movement, and composing orchestral works to praise its values. Amongst them, we can mention a symphonic poem based on a historical figure who supposedly contributed to the foundation of the Portuguese sovereignty, soloist concertos inspired by folklore, and Alentejo Suite No. 1 composed in 1919 with regionalist intentions: it depicted a specific Portuguese region in the South of the country, where the composer and some of the intellectuals related to Integralismo Lusitano had rural properties. Curiously, the flatlands of Alentejo were depicted resorting to the topics used by Borodin to musically describe the Russian steppe, intertwined with references to Korsakov. Thus, wandering through the composer's political and aesthetical intentions, this article intends to explore the connections of Luís de Freitas Branco with the pro-monarchy movement, highlighting some elements of one of his most iconic works of this period, Alentejo Suite No. 1.

Key words: Luís de Freitas Branco, Integralismo Lusitano, Alentejo Suite No. 1, intertextuality, musical analysis, ideology, political propaganda.



АГИШЕВА Юлия Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкально-прикладного искусства Российской академии музыки имени Гнесиных.

Yulia I. AGISHEVA is a Candidate in Art Studies, Assistant Professor, Head of the Applied Musicology Department at the Gnesin Russian Academy of Music.



E-mail: agisheva1@yandex.ru

ФОКСТРОТ ДЛЯ ОРКЕСТРА «КАНУН ПРАЗДНИКА СВ. ФОМЫ» П.М. ДЭЙВИСА: МОЛИТВА ИЛИ ФАРС?

Аннотация. Фокстрот для оркестра Питера Максвелла Дэйвиса «Канун праздника св. Фомы» на павану Дж. Булла был написан по заказу немецкого города Дортмунд в 1969 г. На премьере, состоявшейся в год создания сочинения, композитор дирижировал Дортмундским филармоническим оркестром. Произведение основано на паване Дж. Булла (1562–1628), которая причудливо трансформируется, задействуя разные жанры, композиционные техники, эксперименты со звуком и даже этический подход. В своем творчестве П.М. Дэйвис использовал широкий спектр источников: от средневековых и ренессансных идей до современных стилей.

Фокстрот был навеян воспоминаниями детства композитора: маленький Макс слушал фокстроты на граммофоне во время разрушительных бомбежек Манчестера во время Второй мировой войны. В процессе написания сочинения Дэйвис вспомнил детские переживания и пересказал их языком музыки.

В оркестровый состав Дэйвис ввел расстроенное пианино, полицейский и судейский свистки, жестяные банки, битое стекло, молотки, что многим напоминало стиль Стравинского. Однако фокстрот Дэйвиса – это не пародия, а важный этап в поисках нового звучания, техники. В статье анализируются начальный замысел композитора, формообразующие приемы, звуковая основа, место сочинения в творческом наследии Дэйвиса.

Ключевые слова: Питер Максвелл Дэйвис, Манчестерская школа, постмодернизм, Лондонская школа

FOXTROT FOR ORCHESTRA «ST. THOMAS WAKE» BY P.M. DAVIES: A PRAYER OR A BURLESQUE?

Abstract. Peter Maxwell Davies's Orchestral piece «St. Thomas Wake» on a Pavan by John Bull was commissioned by the City of Dortmund in 1969 and premiered there by the City of Dortmund Philharmonic Orchestra under the composer as a conductor. The piece is based on St. Thomas Pavan by an English composer John Bull (1562-1628) which is transformed in diverse and exciting ways using different genres, compositional techniques, experiments with sound even ethical approach. P.M. Davies used incredibly wide range of sources in his compositions (their genre range is not fewer): from medieval and Renaissance ideas though Indian music (the subject of the composer's dissertation) to up-to-date calls.

Foxtrot was one of memoirs from his childhood: little Max was listening to foxtrots on the gramophone while air raid on his native Manchester in 1940.

We all know that childhood experiences are the most vivid ones. Suppose after the commission from a German city Max recalled that war time episode.

«St. Thomas Wake» is just a parody, it is an important step in a process of searching new sound, style and technique All those is analyzed in the article from various points of view: what was the initial idea, how it is embodied, why the sound of the foxtrot makes listeners laugh or clamour, what is the meaning of this work in a vast composer's heritage.

Key words: Peter Maxwell Davies, Manchester School, postmodernism, the School of London



Кирил Томов – PhD, профессор, кафедра истории, Калифорнийский университет, Риверсайд, США

Kiril Tomof is a PhD, Professor of History, Department of History, University of California, Riverside, USA

E-mail: kiril.tomoff@ucr.edu



ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА В СТАЛИНСКОМ СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Аннотация. В статье рассматривается значение итальянской оперы в советской музыкальной культуре с конца Великой Отечественной Войны до начала холодной войны. Итальянская опера послужила источником вдохновения для музыкальной деятельности, она стала образцом, на который ровнялась советская музыка в своем развитии. И, кроме того, она просто дарила советским зрителям музыкальное наслаждение.

В статье анализируются два вида архивных источников, освещающих эти процессы. Первый из них – кассовые сборы театров оперы и балета в Москве, Ленинграде и национальных республиках. Анализ этих данных показывает, что оперы итальянских композиторов обеспечивали прочное ядро оперного репертуара, на фоне которого разыгрывалось бурное стремление к советской, многонациональной опере. Некоторые особенно известные оперы были настолько популярны, что привлекали зрителей приходить в театры на протяжении всего этого периода. Другим архивным источником является чиновничья переписка, отражающая

попытки привлечь итальянских оперных педагогов к посещению консерваторий СССР. Анализ этой переписки обнаруживает неуверенность советских бюрократов в развитии культуры в то самое время, когда влияние Советского Союза распространилось на Восточную Европу. Кроме того, в этих письмах отражено советское восприятие итальянских музыкантов, сталкивавшихся со сложностями, возникшими в разделенной в результате холодной войны Европы.

Статья расширяет понимание роли итальянской оперы в построении советской музыкальной культуры, которая высоко оценила оперу как передовую форму музыкального выражения. Автор показывает, что даже в период, считающийся самым замкнутым в советской истории, советские музыканты и чиновники в культурной сфере общались со своими коллегами на Западе. Наконец, в статье показано, что различие между «международным» и «транснациональным» культурным обменом, которое часто является ключом к тому, как исследователи глобализации анализируют взаимодействия пересекающихся национальных границ, не так важно в советском контексте, в котором общество по существу было встроено в государственную бюрократическую систему.

Ключевые слова: опера, советская музыка, советская история - сталинизм, транснациональный культурный обмен, советско-итальянские отношения, музыкальный прием, советская культурная политика

ITALIAN OPERA IN STALIN'S SOVIET UNION

Abstract. This article explores the role of Italian opera in Soviet musical life from the end of World War II through the beginning of the Cold War. Italian opera provided inspiration for Soviet musical careers, exemplars against which Soviet musical development was measured, and simple musical enjoyment for Soviet audiences.

The article analyzes two archival source bases that shed light on these dynamics. One source is box office data from the opera and ballet theaters in Moscow, Leningrad, and the Soviet Union's national republics. Analysis of this data demonstrates that operas by Italian composers provided a solid backbone of consistency in opera programming against which the tumultuous pursuit of a distinctively Soviet, multinational opera played out. Some especially famous operas were also so popular that they kept audiences coming to the theaters. The other archival source is bureaucratic correspondence regarding an effort to recruit Italian opera pedagogues to visit the USSR's conservatories. Analysis of the correspondence uncovers Soviet bureaucrats' insecurity about cultural development just as Soviet influence was expanding into Eastern Europe. It also reveals Soviet perceptions of Italian musical elites facing the complexities of the Cold War division of Europe.

The article contributes to our understanding of the connection between performances of Italian opera and the construction of a Soviet musical culture that placed a very high value on opera as an advanced form of musical expression. It reveals that even during a period often considered the most insular in Soviet history, Soviet musicians and cultural administrators were engaging with their counterparts in the West. Finally, it demonstrates that the distinction between “international” and “transnational” cultural exchange that is often key to the way scholars of globalization analyze interactions that cross national borders is not as important in a Soviet context in which society was essentially embedded in the state bureaucracy.

Key words: Opera, Soviet music, Soviet history – Stalinism, Transnational cultural exchange, Soviet-Italian relations, Music reception, Soviet cultural policy



**Современные проблемы музыкознания
Contemporary Musicology**

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

© 2019, Российская академия музыки имени Гнесиных