

УДК 782.91

## МУЗЫКА ФОМЫ ГАРТМАНА К СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В. КАНДИНСКОГО «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК»

*И. И. Крымская*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена незаконченной и оставшейся лишь во фрагментах музыке к сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук». Принадлежащие перу композитора Фомы Гартмана, друга и соратника художника, ноты «Желтого звука» вместе с рукописной музыкальной экспликацией хранятся в архиве Гартмана в музыкальной библиотеке Йельского университета в США.

**Ключевые слова:** Кандинский, Фома Гартман, сценическая композиция «Желтый звук», музыка, балет, театр

## THOMAS DE HARTMANN'S MUSIC FOR WASSILY KANDINSKY'S SCENIC COMPOSITION *THE YELLOW SOUND*

*Irina I. Krymskaya*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the music for Wassily Kandinsky's scenic composition *The Yellow Sound*, written by the Russian composer Thomas de Hartmann. This music has survived only fragmentary. The musical sheets are kept in the Hartmann's archive of the Yale University music library (USA) along with a handwritten musical explication for the *The Yellow Sound*.

**Keywords:** Kandinsky, Thomas de Hartmann, scenic composition, *The Yellow Sound*, music, ballet, theater

Тем, кто не слишком хорошо знаком с творчеством художника Василия Кандинского, будет интересно узнать, что он занимался не только живописью, но также оставил потомкам несколько десятков стихотворений и более десяти театральных сценариев. Самое известное его драматическое произведение — сценическая композиция «Желтый звук», опубликованная автором в альманахе «Синий всадник» в 1912 году. Это уникальное проявление синтеза искусств начала XX века, произведение, являющееся квинтэссенцией новаторских театральных идей художника и практической реализацией его концепции сценического синтеза. В этой экспериментальной пьесе Кандинский воплотил свои замыслы по преобразованию традиционной сценической обстановки, вытеснению внешнего

событийного ряда, разрушению иерархии элементов сценического синтеза, дематериализации сценического действия. Текст «Желтого звука» состоит из описания движения различных элементов композиции (музыки, слова, света, цвета, хореографии) без какой-либо наррации и попыток объяснения смыслового содержания. Традиционного сюжета нет, драматического текста очень мало, часть его — заумная речь. Звук человеческого голоса используется сонористически, персонажи деперсонализированы, актеры воспринимаются как носители цвета и ожившие формы. Кинематографичность мышления сказывается в точном указании времени, тщательно прописанных рекомендациях для музыки, а также в многочисленных коротких затемнениях, которые воспринимаются как границы кинематографического кадра, монтажные склейки. В композиции хорошо разработана партитура цветного света, встречаются элементы мультипликации.

Музыкальную часть сценической композиции «Желтый звук» Кандинский поручил русскому композитору Фоме Александровичу Гартману (1884–1956), ставшему известным после постановки в Мариинском театре балета «Аленький цветочек»<sup>1</sup> в 1907 году. С 1908 по 1912 год Гартман большей частью жил в Мюнхене, где совершенствовал композиторское и дирижерское мастерство у ученика Р. Вагнера Феликса Мотля<sup>2</sup>.

Познакомившиеся в Мюнхене (в салоне Марианны Веревкиной и Алексея Явленского) в 1908 году, Гартман и Кандинский стали близкими друзьями, дружили семьями. Кандинский ценил своего друга как хорошего композитора. Он подробно излагал в письмах Гартману свои соображения по поводу музыки к «Желтому звуку»; при личных встречах (уже в начале 1909 года) они вместе набрасывали музыкальные эскизы. Собственно Гартман сделал только черновой музыкальный набросок к композиции, так как считал, что музыкальная форма и оркестровка зависят от типа театра, который примет пьесу [1, с. 148]. Но ни один театр пьесу не принял. Музыка Фомы Гартмана была утеряна во время Первой мировой войны; осталось лишь несколько отрывков, хранящихся ныне в Музыкальной библиотеке Йельского университета (США).

По свидетельству подруги Кандинского Габриеле Мюнтер, которая в 1911 году делала дневниковые записи о работе Кандинского, Гартмана и танцовщика Александра Сахарова над произведениями для театра зимой 1908–1909 года, «Гартман всегда отдавал предпочтение другим замыслам» [2, с. 12]. Может быть, он

---

<sup>1</sup> Подробнее о создании и постановке балета «Аленький цветочек» см.: Крымская И. И. Композитор Ф. А. Гартман — сотрудник Н. Г. Легата. Балет «Аленький цветочек» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 77–83.

<sup>2</sup> Подробности биографии Ф. А. Гартмана см.: Крымская И. И. Композитор Фома Гартман: биографические заметки о забытом соотечественнике круга Кандинского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 237–250.

чувствовал бесперспективность постановки подобной пьесы в театрах того времени, может быть, смутно ощущал, что как композитор для такой работы не очень подходит (хотя его музыкальный язык поменялся со времен «Аленького цветочка»). В письме к Н. Кульбину от июля 1911 года Кандинский характеризовал Гартмана как человека «крупного таланта, глубины» и добавлял: «О его новых вещах по его юношескому балету «Аленький цветочек» судить, конечно, нельзя» [3, с. 404]. Мы, к сожалению, не знаем, какие новые произведения композитора имел в виду Кандинский, но он явно был убежден, что музыкальный язык Гартмана эволюционирует в сторону современных течений музыкального искусства. Эталон композитора того периода времени для Кандинского был Арнольд Шёнберг, на концерте из произведений которого в январе 1911 года художник побывал и которым был ошеломлен. Можно предположить, что, не работая тогда Кандинский с Фомой Гартманом, то музыку к «Желтому звуку», возможно, сочинил бы Арнольд Шёнберг.

Какую музыку хотелось услышать Кандинскому в своей пьесе? Думается, она должна была быть близкой по духу и стилистике «Счастливой руке» Шёнберга или «Прометею» Александра Скрябина (хотя музыку последнего Кандинский считал излишне красивой). В подтверждение предположения вспомним характерный эпизод из жизни танцовщика А. Сахарова, когда на одной из встреч с художниками круга Кандинского последний предложил ему станцевать под аккомпанемент одновременно исполняемых произведений Бетховена и Моцарта [4, с. 43]. Каждый музыкант легко поймет, какая музыка (нагромождение диссонансов, звуковых кластеров, политональность и полиритмия) из этого могла получиться.

Исследователи И. С. Воробьев и А. Б. Синайская выделяют три направления русской музыки в начале XX века:

академическую школу, следовавшую традициям русской классики, к которой относились такие столпы как Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Танеев;

смешанное направление, или противопоставившую себя академистам «музыку эпохи декаданса и модернизма» (С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер, Н. Ребиков, Н. Черепнин);

авангард, ставший основным оппонентом классической традиции, представленный М. Матюшиным, А. Лурье, Н. Кульбиным, Л. Сабанеевым и др. [5].

Нет никакого сомнения, что творчество Гартмана той поры нельзя отнести к авангардному направлению в музыке. Его ранние произведения (например, два романса, соч. 5; четыре романса, соч. 8; фортепианные миниатюры, соч. 4; сюита «Из стихов Авсония», соч. 10) сочинены в стиле позднего романтизма. Для них характерно разнообразие гармонических средств, иногда с выходом за пределы традиционной тональности, полифоничность фактуры, идущая от любимого учителя Гартмана С. Танеева, красота и выразительность мелодии. Балет «Аленький цветочек», написанный в стилистике русской балетной музыки 1880-

х годов, полон реминисценций из Мусоргского и Глазунова. Музыка балета отличалась яркое мелодическое начало, колоритная, с нарочитою оригинальностью в употреблении некоторых инструментов, оркестровка, выразительная восточная орнаментика. Хотя в более позднем периоде творчества Гартман обратился к современному письму, широко использовал политональность и полиритмию, в большинстве своих произведений (например, в Концерте для скрипки с оркестром, соч. 66 (1943) или Фантазии-концерте для контрабаса с оркестром, соч. 64 (1942)) он предпочел остаться в русле позднеромантической традиции, лишь в отдельных произведениях (Второй фортепианной сонате, соч. 82 (1951)) выходя в сферу атональной музыки или используя смешение элементов различных музыкальных стилей (Соната для скрипки и фортепиано, соч. 51).

К моменту начала работы над сценической композицией «Желтый звук» Гартман еще не отыскал своего оригинального музыкального языка, но активно этим занимался. В письме из Мюнхена к С. Танееву он сетовал: «Что касается моего дальнейшего сочинительства, нахожусь в совершенном тупике: вероятные причины — недостаток способностей и техники формы, с другой стороны желаете нового, хорошего, настоящего, а здешние новаторы — Штраус<sup>3</sup> (Шиллинга<sup>4</sup> — не знаю), музыку которого недавно смотрел, увы все же она удовольствий, по-моему, не дает; возвращение же к старым оперным формам считаю тоже невозможным» [6]. То есть, музыка Рихарда Штрауса Гартману не близка по духу, между тем, именно это направление музыкального экспрессионизма станет впоследствии одним из основных музыкальных течений в Западной Европе. Вероятно, музыка А. Шёнберга тоже не вызвала симпатии у молодого Гартмана, хотя известно, что его интересовали энгармонические свойства аккордов и возможность их многофункционального применения.

Между тем, оставшиеся гартмановские черновые наброски к «Желтому звуку» говорят о его попытках освоить атональный язык. Гюнтлер Шуллер, американский композитор и дирижер, воссоздавший музыку Гартмана к «Желтому звуку» для постановки 1982 года в театре Маримаунт в Нью-Йорке, утверждал, что атональность музыки Гартмана в оставшихся скупых набросках к «Желтому звуку» настолько радикальна, что ей нет прецедента в творчестве композиторов тех лет. Даже атональные творения А. Шёнберга и А. Веберна того же периода гораздо ближе, по мнению Шуллера, к предшествующей тональной традиции и только в творчестве Ч. Айвза тех лет можно увидеть некоторые параллели. Между тем, пишет Шуллер, остальная музыка Гартмана 1909–1914 годов не дает пово-

<sup>3</sup> Имеется в виду Рихард Штраус (1864–1949).

<sup>4</sup> Шиллингс (Schillings) Макс фон (1868–1933), немецкий композитор и дирижер. Далее в письме Гартман пишет об употреблении этим композитором в опере «Молох» басового гобоя.

да думать, что композитора интересовал выход далеко за пределы тональности. Он приходит к выводу, что только сильное влияние Кандинского на молодого композитора объясняет тот кардинальный «прорыв» в атональность, который можно услышать в музыке отдельных набросков к «Желтому звуку» [7].

Что касается влияния Кандинского на молодого Гартмана, то мы присоединяемся к мнению Шуллера. Художник, по-видимому, был большим авторитетом для композитора. Вероятно, в силу большой разницы в возрасте (18 лет) между Кандинским и Гартманом выстроились отношения типа «учитель — ученик»<sup>5</sup>. Это предположение отчасти подтверждает статья Гартмана «Об анархии в музыке» из альманаха «Синий всадник», в которой он защищает свободу композитора в использовании средств, считающихся недопустимыми в то время. Гартман оперирует понятиями, заимствованными из эстетической концепции Кандинского (например, «внутренний голос», «внутренняя необходимость»), почти дословно цитируя Кандинского: «соответствие выразительных средств внутренней необходимости — это суть прекрасного в произведении» [8, с. 32]. Сравним цитату с фрагментом из книги Кандинского «О духовном в искусстве»: «Эта внутренняя красота есть красота, которую, отказываясь от привычной красоты, изображают в силу повелительной внутренней необходимости» [9, с. 33]. Или еще из Кандинского: «Так же, как в музыке или в живописи не существует «безобразного звучания» и внешнего «диссонанса», т. е. так же, как в этих двух искусствах всякий звук и созвучие прекрасны (целесообразны), если вытекают из внутренней необходимости» [9, с. 94]. Там же, в книге «О духовном в искусстве» Кандинский цитирует Шёнберга, его «*Harmonielehre*»: «возможно всякое созвучие, любое прогрессивное движение» [9, с. 33]. А Гартман словно бы вторит: «Возможны любые созвучия, любая последовательность тональных комбинаций» [8, с. 32].

После вынужденного отъезда Гартмана из Мюнхена в Россию в 1912 году Кандинский остается без постоянной связи с композитором. С 1914 по 1916 оба проживали в России, но встречались эпизодически. Революция и вовсе прервала их отношения. Лишь в 1922 году, после пятилетнего перерыва, Кандинский с Гартманом встретились в Берлине. Там Гартман, уже увлеченный учением Г. Гурджиева, не откликнулся на призыв художника снова заняться постановкой «Желтого звука» в берлинском Народном Театре (*Volksbühne*) [10, с. 204].

Нам представляется, что Гартман изначально не был сильно заинтересован проектом Кандинского под названием «Желтый звук». Он не чувствовал в себе творческих сил для исполнения этого замысла, поскольку ощущал себя человеком другой, уходящей в прошлое формации. Его творчество всегда было несколько

---

<sup>5</sup> Гартман был едва ли не единственным человеком, с кем Кандинский весь период знакомства был на «ты».

ко ретроспективно; ему не были близки искания музыкального авангарда. Не пошел он до конца и по пути музыкального экспрессионизма.

Таким образом, музыка к «Желтому звуку» так и не была закончена. Мы думаем, что Гартман, как максимум, создал клавишное произведение, которое позже планировал оркестровать. Но до нашего времени дошло только 12 рукописных страниц клавира. На них — отдельные фрагменты произведения, большинство из которых не имеют точной привязки к конкретным местам сценария.

Предваряя разговор о музыке этих сохранившихся фрагментов, отметим, что существует написанная Гартманом музыкальная экспликация сценария «Желтого звука» (рис. 1). Рукопись хранится в архиве Музыкальной библиотеки Йельского университета (США) [11] и представляет собой несколько страниц рукописного текста, описывающего только музыку сценической композиции. К сожалению, это не полная музыкальная экспликация сценария: страницы с описанием конца 5 и 6 картин отсутствуют.

Читая экспликацию, интересно наблюдать, как композитор интерпретирует

текст художника, переводя визуальные образы в музыкальные и используя одни и те же термины. Так, «фон» Кандинского (т. е. цвет задника) у Гартмана становится фоном музыкальным (т. е. аккомпанементом, частью партитуры оркестра); огонек, свет — светлой нотой; тон краски — тоном музыкальным.

В начале Введения Гартман пишет: «Музыка с беловатого тона переходит в глубокий синий тон и только одна светлая нота звучит на этом фоне. Фон глубоже, — нота ярче, светлее» [11]. В конце Введения, после пения хора, Гартман задумывал репризу сцены: «Оркестровая интродукция. Лучше всего повторение темного фона с светлой точкой, которая пропадает» [11].

Гартман свободно (не прибегая к дополнительным пояснениям) использует названия цветов,

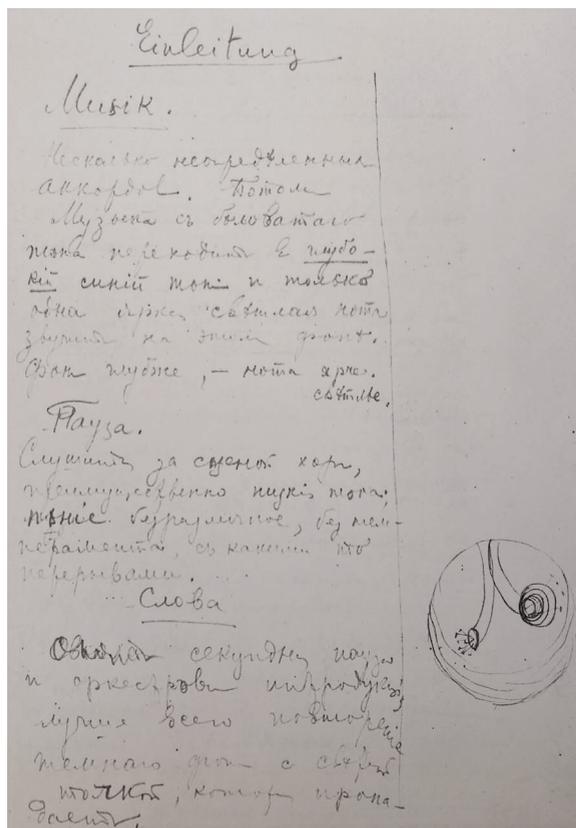


Рис. 1. Первая страница музыкальной экспликации к «Желтому звуку»

чтобы охарактеризовать музыку. По-видимому, композитор и художник выработали и использовали некий общий язык, отражающий их обоюдные цвето-музыкальные ассоциации. Далее, в первой картине: «Желтая музыка, под которую выдвигают великанов... Вдруг очень быстрое движение, красное (человекообразные птицы пролетают слева направо) <...> деревянный хор, который мало-помалу покрывается оркестром в темных синих тонах» [11]. Какой должна быть «желтая музыка», «красное движение»? Надо думать, создатели имели на этот счет четкую договоренность о соответствии цвета определенному оркестровому или инструментальному тембру, определенной музыкальной фактуре, музыкальному темпу, метроритмическим формулам. Из экспликации можно понять, насколько хорошо Гартман знал цветовую теорию Кандинского, насколько она ему была понятна и близка. В третьей картине, когда «желтое все побеждает», художник указал, что музыка «делается все темнее и темнее» и, наконец, «полностью тает» [2, с. 79]. «Это движение напоминает то, как улитка втискивается в свою раковину» [2, с. 79], — поясняет он. Но Кандинский в этом месте сценария «Желтого звука» не пишет о синем цвете. Между тем именно такими словами характеризует он концентрический тип движения синего цвета в своей книге «О духовном в искусстве». Гартман же, будучи, по-видимому, хорошо с книгой знаком, прямо пишет: «Музыка становится черна, без цвета, потом понемногу переходит в глубокие синие тона и понемногу тает» [11].

Во второй картине заслуживают внимания указания на нужную композитору фактуру музыки: тихий фон представляет собой «качание» двух ритмов, отражающих движение цветка и листа, на фоне которых звучат еще более тихие ноты «си» и «ля». Люди с цветами в руках почему-то названы Гартманом «маленькими людьми». «Маленькими фигурами» названы им и люди в разноцветных трико из пятой картины.

Обращает на себя внимание то, что теноровый голос за сценой в третьей картине не «кричит», как в сценарии Кандинского, а «говорит» и делает это «в музыку».

Появление в пятой картине людей в трико предваряет ремарка латинскими буквами — *Fuga* (как до этого была музыкальная ремарка «Да саро» при повторении крика тенора за сценой). По-видимому, композитор предполагал музыку движения каждой отдельной группы поручить отдельному голосу в фуге. Группы разделены по характеру движения по сцене: «скоро и вперед», «веселые скачки», «смотрение назад», «театральное выступление», «на цыпочках с вытянутой кверху рукой, плоской», как это имеет место в сценарии Кандинского. В фуге есть разработка, что ясно из слов «смешение всего, без порядка» [11]. Белый человек характеризуется музыкой «с мелодией неопределенной, но быстрой» [11], отражающей характер его движений, описанных в сценарии художника как чередование ускорений и замедлений. Г. Шуллер в сопроводительном тексте к постановке «Желтого звука» 1982 года не упоминает о фуге. Ее нет также и в его аранжиров-

ке музыки Гартмана, из чего следует, что с данной музыкальной экспликацией он не был знаком.

В музыке к «Желтому звуку» Гартман не ограничивает себя установкой на какой-то определенный композиторский прием, технику. В начале XX века композиторы активно вели поиски новых ладовых средств. Выход за пределы тональности уже практиковал А. Шёнберг, а за ним его ученики — А. Берг и А. Веберн, а также композиторы Б. Барток, Ч. Айвз и др.

Гартман также ищет новые формы выражения. В его музыке<sup>6</sup>, прежде всего, обращает на себя внимание практически полный отказ от тональности. Свободная атональность в сочетании с неомодалностью — вот главный гармонический принцип композиции сохранившихся фрагментов «Желтого звука». Полисистемность в образовании аккордовых вертикалей нашла свое выражение в использовании аккордов преимущественного нетерцового строения. Часто встречаются кластеры, но также и более стандартные гармонии, вроде большого минорного септаккорда или цепочки нонаккордов. Мелодические линии подчеркнута хроматические, «рваные», часто существуют отдельно от гармонии.

«Несколько неопределенных аккордов» [2, с. 71] из Введения к композиции мы видим вначале одной из сохранившихся страниц. Это комплекс диссонирующих гармоний, сменяющийся ускоряющимися на крещендо тремоло (рис. 2)<sup>7</sup>. Здесь Гартман не слишком точно соблюдает указания Кандинского, предлагавшего после «неопределенных аккордов» довольно длинную паузу в музыке.

Партия хора из Введения изложена монодически в басах, а при звучании высоких голосов — параллельными мажорными и минорными трезвучиями (рис. 3).

Определенная законченность есть в партии хора за сценой из первой картины. Тема, довольно интересная в мелодическом отношении, изложена параллельными квинтами. Пунктирный ритм придает ей некоторую маршеобразность. Так Гартман слышал хор, «звучающий без чувства, совсем деревянно и механически» [2, с. 71] (рис. 4).

---

<sup>6</sup> Попытка проанализировать сохранившуюся музыку к «Желтому звуку» была предпринята Н. Д. Свиридовской. См. об этом: Свиридовская Н. Д. Музыка «Желтого звука» // Международная научная конференция XXVII-е Алпатовские чтения: сб. мат-лов. М.: РАХ. 2017. С. 159–170. Автором публикации была проанализирована хранящаяся в том же архиве ([Gelbe Klang, arr.]. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 4, Folder 37 #3) аранжировка неизвестного автора (представленная рукописным фортепианным клавиром и снабженная пояснением: «Reconstruction of Thomas de Hartmann work by unidentified composer» («Реконструкция произведения Томаса де Гартмана неопознанным композитором»)), а не оригинальные рукописи Гартмана. Предположение Свиридовской о том, что эта реконструкция (грешащая массой неточностей и даже грубых ошибок) принадлежит Г. Шуллеру, представляется нам ошибочной.

<sup>7</sup> Здесь и далее нотные примеры: [12].

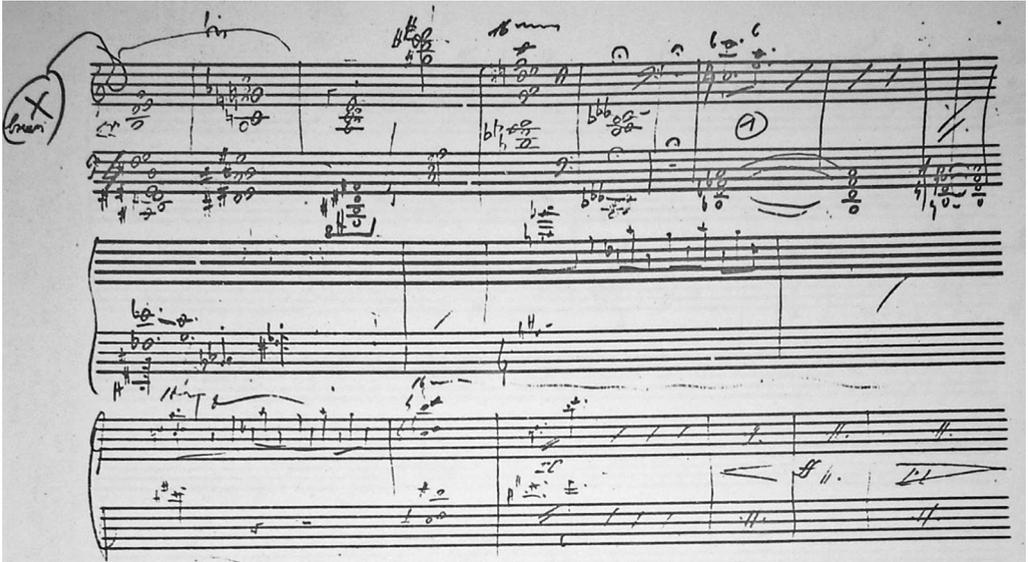


Рис. 2. Начало композиции

A page of handwritten musical notation for a choral introduction. It features a vocal line at the top with German lyrics written above it. Below the vocal line are two staves for piano accompaniment. The lyrics are: "bei Feuer ge he te vor i ni gung Freude und schmerzlich Jollad". The bottom staff has more lyrics: "Feueres Licht für die Innigsten namit Tas quell beu chleiden schelten bei der kalten Nacht". The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Рис. 3. Хор из Введения

Текстом «Но» над нотами в басовом регистре, по-видимому, обозначено пение великанов. Недостаточно ясно, на каком это написано языке, поскольку большинство ремарок у Гартмана по-русски (например, слово «хор» для обозначения хора за сценой – см.: рис. 4). Текст хора из Введения подписан по-немецки (см.: рис. 3). Можно предположить, что «Но» – тоже немецкий текст и означает распевание на «о», хотя по-немецки это звучит как «Хо» (рис. 5).

Из всех оставшихся фрагментов музыка начала пятой картины (рис. 6), пожалуй, самая «традиционная» в тональном отношении.

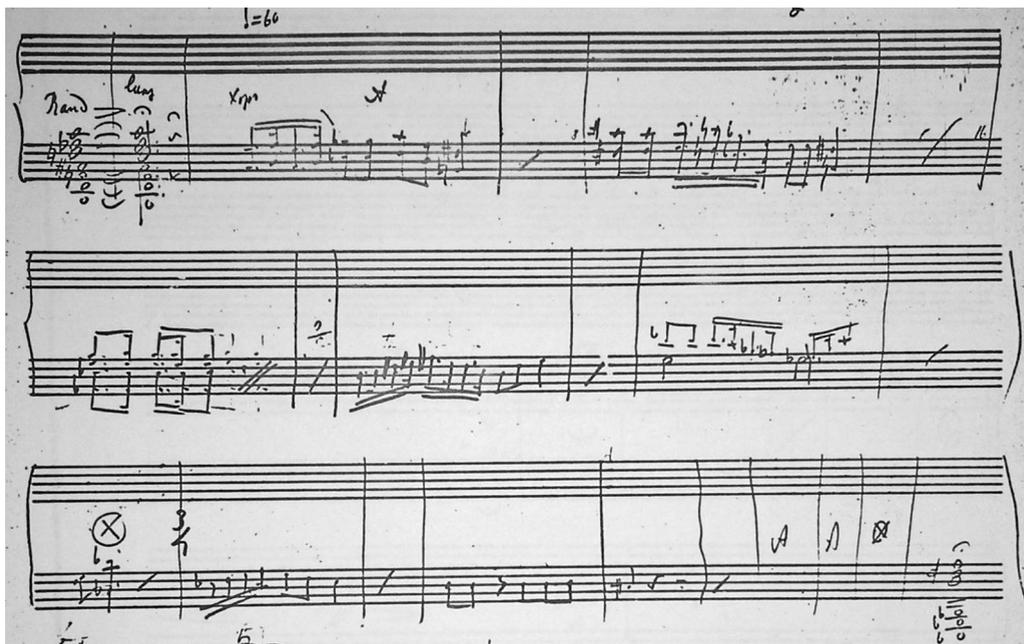


Рис. 4. Первая картина. Хор за сценой



Рис. 5. Первая картина. Появление и пение великанов



Рис. 6. Начало пятой картины

Цепочки мажорных трезвучий на органном басы большой септимальной создают колоритные политональные наложения. В басы появляется восходящее движение по целотонной гамме, тогда как в верхнем регистре — нисходящие цепочки кластеров. Появление великанов в пятой картине сопровождается длящимися аккордами нетерцового строения. В первой же картине — это кластеры из разнесенных по крайним регистрам диссонирующих интервалов (рис. 5). Невольно вспоминаются строки из письма Кандинского Гартману, что великанов нужно изображать «то «органными» низкими тонами, а то писком» [13]. Крик тенора в пятой картине, по всей видимости, сопровождается скандирующими аккордами остинато.

Сохранился фрагмент фуги (рис. 7), которую, судя по музыкальной экспликации, Гартман приурочил к выходу людей в пятой картине. На наш взгляд, в фуге нет яркого тематического зерна. Сначала тема излагается гобоем на фортиссимо<sup>8</sup> (!), второе проведение — у кларнета. Одно из следующих проведений, вероятно, поручено тромбону. Мелодия темы построена на хроматике, опевании ступеней, элементах секвенции. Ритмический рисунок монотонен — ровные восьмые. Тема не всегда проводится точно (то семь, то шесть тактов). Голоса, в которых не проходит в данный момент тема, излагаются, как это нам уже встречалось в музыке «Желтого звука», параллельными интервалами (квинтами, квартами, секундами) или аккордами; ритмический рисунок контрапунктирующих голосов однообразен.

На одной из страниц мы видим вальсовые фрагменты (рис. 8), в которых отдельные такты напоминают «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля (1911), например, места с «перетяжками» звуков мелодии, изложенной параллельными септаккордами, из такта в такт (что создает впечатление двудольности мелодии).

<sup>8</sup> Названия инструментов кое-где указаны над нотами.

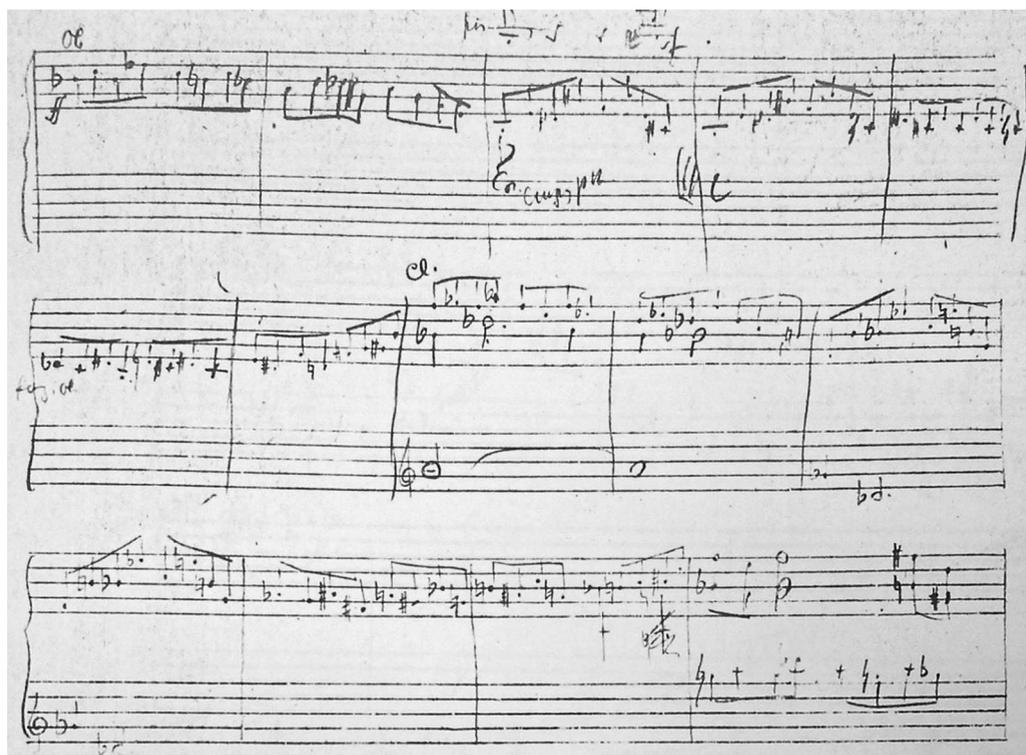


Рис. 7. Начало фуги

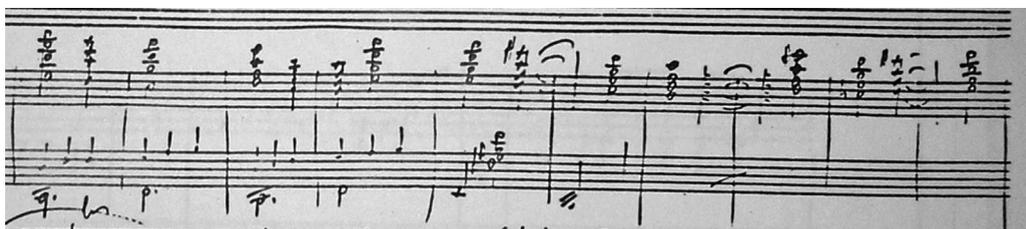


Рис. 8. Вальсовый фрагмент

Как мы уже замечали, музыка сценической композиции должна была быть написана по «инструкции» художника. Возможно, этот момент очень затруднял работу Гартмана, хотя у него уже был подобный опыт написания музыки для театра. Писать музыку по столь подробному предписанию — очень трудная работа, и едва ли она возможна без потери музыкой самостоятельности, как равноправной партии. Получается, что музыка «Желтого звука» уже по умолчанию в каких-то местах должна быть прикладной, иллюстративной. Сам факт указания точных временных интервалов должен был ограничивать творческий процесс

композитора. В этом, на наш взгляд, заключена одна из причин, затрудняющих постановку «Желтого звука». Поскольку не сохранилась оригинальная музыка, режиссеры обращаются за созданием новой музыки для «Желтого звука» к современным композиторам, или делают музыкальную подборку самостоятельно. И это очень трудно сделать, если точно следовать указаниям Кандинского.

В заключение можно сделать вывод, что музыка в сценической композиции «Желтый звук» должна была выполнять следующие функции:

- структурирование, т. е. связывание разрозненных элементов сценического синтеза и обозначение мест членения формы;
- контрапунктирование, т. е. создание в определенных местах контрастов музыки с другими художественными элементами;
- лейтмотивность, т. е. напоминание зрителю (с помощью определенной музыкальной фразы или звуков, тембров) об образах, отсутствующих в данное время на сцене;
- иллюстративность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Hahl-Koch J.* Kandinsky. London: Thames & Hudson, 1993. 431 с.
2. *Kandinsky W.* Du théâtre. Über das Theater. О театре. Ed. Jessica Boissel. Paris, 1998. 339 p.
3. Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину / публ. Е. Д. Ковтуна // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник. 1980. Л.: Наука, 1981. С. 399-410.
4. *Veroli P.* Alexander Sacharoff as symbolist dancer // *Experiment*. 2 (1996). P. 41-59.
5. *Воробьев И., Синайская А.* Композиторы русского авангарда. СПб.: Композитор, 2007. 158 с.
6. Письма Ф. Гартмана к С. Танееву // РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 18.
7. *Schuller G.* The Case of Thomas de Hartmann // *Strasfogel, Ian; Gunther Schuller.* The Yellow Sound (Der Gelbe Klang). New York: Guggenheim Foundation, 1982. Program with notes for a performance of the opera *Der Gelbe Klang*. Unpaged.
8. *Гартман Ф.* Об анархии в музыке // *Синий всадник* / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 32-34.
9. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.
10. *Weiss P.* Kandinsky in Munich: Formative Jugendstil Years. Princeton University Press, 1979. 268 p.
11. [Gelbe Klang]. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 22, Folder 196 #1.
12. [Gelbe Klang (sketches)] Gelbe Klang. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 4, Folder 37 #1.

13. Письма Кандинского В. В. [Гартману Ф. А.] и «Композиции для сцены» // РГАЛИ, Ф. 2037. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л.1.

#### REFERENCES

1. *Hahl-Koch J.* Kandinsky. London: Thames & Hudson, 1993. 431 s.
2. *Kandinsky W.* Du théâtre. Über das Theater. O teatre. Ed. Jessica Boissel. Paris, 1998. 339 p.
3. Pis'ma V. V. Kandinskogo k N. I. Kul'binu / publ. E. D. Kovtuna // Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologiya: ezhegodnik. 1980. L.: Nauka, 1981. S. 399-410.
4. *Veroli P.* Alexander Sacharoff as symbolist dancer // Experiment. 2 (1996). P. 41-59.
5. *Vorob'ev I., Sinajskaya A.* Kompozitory russkogo avangarda. SPb.: Kompozitor, 2007. 158 s.
6. Pis'ma F. Gartmana k S. Taneevu // RGALI. F. 880. Op. 1. Ed. hr. 177. L. 18.
7. *Schuller G.* The Case of Thomas de Hartmann // Strasfogel, Ian; Gunther Schuller. The Yellow Sound (Der Gelbe Klang). New York: Guggenheim Foundation, 1982. Program with notes for a performance of the opera Der Gelbe Klang. Unpaged.
8. *Gartman F.* Ob anarhii v muzyke // Sinij vsadnik / pod red. V. Kandinskogo i F. Marka. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1996. S. 32-34.
9. *Kandinskij V. V.* O duhovnom v iskusstve. M.: Arhimed, 1992. 109 s.
10. *Weiss P.* Kandinsky in Munich: Formative Jugendstil Years. Princeton University Press, 1979. 268 p.
11. [Gelbe Klang]. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 22, Folder 196 #1.
12. [Gelbe Klang (sketches)] Gelbe Klang. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 4, Folder 37 #1.
13. Pis'ma Kandinskogo V. V. [Gartmanu F. A.] i «Kompozitsii dlya stsenu» // RGALI, F. 2037. Op. 1. Ed. hr. 126. L. 1 ob.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

И. И. Крымская — [ilonapokrovska@yandex.ru](mailto:ilonapokrovska@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ilona I. Krymskaya — [ilonapokrovska@yandex.ru](mailto:ilonapokrovska@yandex.ru)