

# Българско музикознание

Година XXXV 2011 Книга 3–4

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ  
Институт за изследване на изкуствата  
BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES  
Institute of Art Studies

<i>Елисавета Вълчинова-Чендова</i>	„Композиторът и архивът. 110 години от рождението на Димитър Ненов“ .....	3
<i>Милена Божикова</i>	Димитър Ненов и архивът. <i>Vita post mortem</i> .....	5
<i>Лъчезар Каранлъков</i>	Димитър Ненов: документите говорят.....	8
<i>Полина Антонова</i>	Непознатата кореспонденция между Димитър Ненов и Любомир Романски .....	36
	Любомир Романски – Димитър Ненов. Кореспонденция.....	45
<i>Милена Божикова</i>	Димитър Ненов и екзистенциализмът.....	93
	Писма от Димитър Ненов до Иван Стайков.....	104
<i>Ромео Смилков</i>	Първи авторски концерт на Димитър Ненов в България .....	108
<i>Асен Атанасов</i>	Литургични творби на Димитър Ненов.....	116
	<i>Vivere in memoriis</i>	
<i>Васил Казанджиев</i>	Живот в паметта .....	121
<i>Милена Моллова</i>	„Любов от пръв поглед“ (интервю на Полина Антонова)...	123
<i>Иван Бакалов</i>	„Култ към звук и форма“ (интервю на Полина Антонова).....	126
	<i>Vita post mortem. Композиторските архиви</i>	
<i>Полина Вайдман, Ада Айнбиндер</i>	Архив композитора как историческия източник и предмет музикална наука на примере архива П.И.Чайковского .....	132
<i>Therese Muxeneder</i>	The Arnold Schoenberg Estate .....	152

<i>Beate Angelika Kraus</i>	Das Beethoven-Archiv: Möglichkeiten und Aufgaben für die Forschung im Beethoven-Haus Bonn.....	166
<i>László Vikárius</i>	A Pleading Father? .....	177
<i>Кристина Янова</i>	Архивът като художествена творба .....	195
	<i>Резюмета</i> .....	199
—————		
<i>Elisaveta Valchinova-Chendova</i>	“The Composer and the Archive. 110 <sup>th</sup> Anniversary of the Birth of Dimitar Nenov” .....	3
<i>Milena Bozhikova</i>	Dimitar Nenov and the Archive.....	5
<i>Latchezar Karanlakov</i>	Dimitar Nenov: the Documents are Speaking .....	8
<i>Polina Antonova</i>	Unknown Correspondence.....	36
	Lyubomir Romansky – Dimitar Nenov. Correspondence .....	45
<i>Milena Bozhikova</i>	Dimitar Nenov and the Existentialism.....	93
	Dimitar Nenov to Ivan Staykov. Letters .....	104
<i>Romeo Smilkov</i>	The first Author’s Concert of Dimitar Nenov in Bulgaria.....	108
<i>Asen Atanasov</i>	Liturgical Works of Dimitar Nenov.....	116
	<i>Vivere in memoriis</i>	
<i>Vasil Kazandjiev</i>	Living in the Memory .....	121
<i>Milena Mollova</i>	“Love at first sight” ( <i>Interview with Polina Antonova</i> ).....	123
<i>Ivan Bakalov</i>	“Worship to Sound and Form” ( <i>Interview with Polina Antonova</i> ) .....	126
	<i>Vita post mortem. Composers Archives</i>	
<i>Полина Вайдман, Ада Айнбиндер</i>	Композиторският архив като исторически извор и като предмет на музикалната наука върху примера на архива на Пьотр Илич Чайковски.....	132
<i>Терезе Муксенедер</i>	Наследството на Арнолд Шьонберг .....	152
<i>Беате Ангелика Краус</i>	Архивът на Бетовен: възможности и задачи за изследване в Бетовен-хаус в Бон.....	166
<i>Ласло Викариус</i>	Умоляващ баща? .....	177
<i>Kristina Yarova</i>	The Archives as a Work of Art.....	195
	<i>Summaries</i> .....	199

## „Композиторът и архивът. 110 години от рождението на Димитър Ненов“

За втори път в списанието (след „Българско музикознание“, 2000, № 1) тематичен брой е посветен на Димитър Ненов – не само забележителен композитор, но и фигура с особено значение в българския музикален живот. Личността и творчеството му и до днес държат будно и изпълнителското, и изследователското внимание.

Конкретен повод е 110-годишнината от рождението на композитора (19 декември 1901/1 януари 1902 – 30 август 1953), като центърът е Неновият архив – една от болезнените теми в българската музикална историография. Вероятно изтриването на звукозаписите на пианиста от фонда на Българското радио след смъртта му през 50-те години и проблематичното разкриване на детайли от архива му във времето преди 1989 г. са изострили чувствителността на музиколози и изпълнители към опазването и тълкуването на всяко свидетелство за твореца и неговото дело. Нещо повече, може да се каже, че за музикалната общност в България именно разговорът около Неновия архив съдържа в себе си и мисленето за отношението „композитор–архив“ изобщо, за композиторските архиви като цяло.

Темата за композиторските архиви, за тяхната съдба, за работата с тях и за тяхното опазване се въвежда като научен дебат в българската музикология. Публикациите запознават читателите със съдържанието на конкретните сбирки, но и разискват принципни въпроси – за институционалната организация, за типовете документи в един композиторски архив и различната им информативност (във връзка с критичния анализ на източниците), за каталогизацията, проблемите на съхранението и реставрирането на артефактите.

Неновият архив провокира различни изследователски интерпретации, коментиращи присъствието на композитора в българската музикална култура, отношението към неговата личност от страна на официалната власт, връзките му с колеги и приятели... Понякога твърде субективни и спорни, те се включват в актуалния дебат за съвременната ни рефлексия към творческата фигура и значимостта на Димитър Ненов за българската музикална култура, за необходимостта отново и отново да се опитваме да препрочитаме присъствието му в контекста на европейския XX век.

*Елисавета Вълчинова-Чендова – главен редактор*

## Summaries

### Dimitar Nenov: the Documents are Speaking

*Latchezar Karanlakov*

Dimitar Nenov is among the most vivid and highly talented personalities in Bulgarian musical culture of the 20th century. Educated in Germany, he is exceptionally versatile in his manifestations as a modern composer, brilliant pianist, architect, public figure, thinker and pedagogue. His personality is worthy of respect for the large scope of his activities, attractive with respect to both his creativity and individuality.

The present text opens with a brief foreword by the compiler and commentator Latchezar Karanlakov. He lays stress

on some most important moment from Nenov's rich archive, including musical and verbal sections, along with a considerable amount of photo- and visual materials (the compiler has spent over three decades studying Nenov's creative heritage). Further follow seven documents from the verbal archive (three autobiographical and four other texts), accompanied by a textological description and short commentary by the compiler. Published for the first time, the documents reveal significant and little known features from Dimitar Nenov's overall personality.

### Unknown Correspondence

*Polina Antonova*

The object of the publication is unknown and hitherto unpublished personal correspondence with Dimitar Nenov, Lubomir Romanski. Included are all their preserved letters from the composer's personal archive, arranged and tracked out chronologically. Although in the letters prevails information related more to Lubomir Romanski than in Dimitar Nenov, it is an important actual fact of the biography and of the composer's work. Certainly interesting is the documentary part of the correspondence, which contains information about the cultural and

professional musical situation in Germany and Bulgaria, about the preferences of that time, about the relationships, about the household standard of living, etc. In this current first publication and commenting on letters, the historical database about less debated period in our musical past is filled out.

The deciphered text of the letter fully comply with the original with solely up-to-date punctuation. All corrections and additions related to the spelling reform of 1945, as well as some editorial explanations are given in italics.

## Dimitar Nenov and the Existentialism

*Milena Bozhikova*

In the material we attempt to present Dimitar Nenov, who we determine as Intellectual-Marginal in Bulgarian culture, against the background of his time and by the philosophy of existentialism. His unique personality and the drama of his life and his work can be accurately assessed in the light of existentialism. My assertion is motivated on the basis of letters of Nenov from 1949 to Ivan Staykov – his piano student, and basis of the "fate" of the score of Nenov suite "Christmas" as well as parallels with the characters of Camus and Dostoevsky. The article consists of several sections: 1. La Confession d'un enfant du siècle; 2. Nenov – "L'Étranger" ("Foreigner") and "Drugoselets" (by Camus and Yovkov); 3. Latency as a metaphor.

The confession is the most severe degree of existential self-revelation. The letters to Ivan Staykov have two character levels: the front is a level of concrete plot, the second level is the symbol of time and the philosophy of existentialism. Nenov seems prototype and participant in "two movies" - that of *L'Étranger* in the plot of Camus and "Drugoselets" of Yovkov. Both texts treat the topic of loneliness and closeness to the death. The term latency which is introduced by Hans Ulrich Gumbrecht is used for the presentation of an absurd situation relating to the orchestral suite "Christmas" of Nenov. Situations, phenomena, according Gubrecht are latent when a long time, maybe decades, they "have stood our attempts to be identified".

### The First Author's Concert of Dimitar Nenov in Bulgaria (Commentary towards one concert program of Dimitar Nenov)

*Romeo Smilkov*

A composer and pianist Dimitar Nenov left his mark in history of Bulgarian music of 20th Century. He is architecture graduates in Dresden, Germany. In this period (1920–1927) he also worked as pianist in Cinema theater and as Ballet music director. After his return to Bulgaria in August 1927 he worked as architect. Most active are eight months in Borisovgrad. In this town – in 1928 – Nenov creates the song "Sun died out" after Peyo Yavorov.

On 4 April 1929 young composers Dimitar Nenov and Assen Naydenov

give authors concert in Sofia. In the concert program Nenov presents nearly whole chamber music, composed himself – Piano Sonata *es moll* (1921–1922), Six atonal pieces (other name of Cinema-Suite) for piano (1924–1925).

Singer Dafina Barakova and author Dimitar Nenov perform five songs for soprano and piano: two songs after Ch. Boudlaire (1922), "Autumn" (1921) for poetic text Svetoslav Minkov, and two songs, completed in Bulgaria. The works – "Sun died out" and "Lied", composed

in March 1929 – after Dora Gabe. In the end of Concert is first performance in Bulgaria of Concert piano and orchestra № 2 – A dur by Ferenc Liszt with ac-

companiment of Julia Scraba – II piano. From this concert starts legendary pianistic way of composer-virtuoso in Bulgaria.

## Liturgical Works of Dimitar Nenov Short report

*Asen Atanasov*

The autor searches of Dimitar Nenov in the field of the church musical art are works written in 1918–1919, and “Prayer” for a large mixed choir (1936).

Could only make assumption what kind of evolution would have developed the church musical art if Dimitar Nenov has continued to create in this field. The composer speaks of “ignorance of the level and the price in the performance of a spiritual nature and this is particularly painful in the Arts”.

Inadequate mental attitude during a long time is reason that to this day the

Bulgarian musicology has not established a comprehensive contemporary assessment of the rich and multifaceted heritage of distinctive creative artist Dimitar Nenov. So that the XXI century is still in debt to the memory and creativity of the musician.

To future researchers the composer offers a clear starting point: “I’m not difficult to understand - on the contrary, I am very clear. But the person for a while must go deep in my music. My things are liked at first, but they are understood on the tenth”.

## Vivere in memoriis

### Living in the Memory

*Vasil Kazandjiev*

Dimitar Nenov appears in the beginning of Bulgarian professional music as one of the most important representatives of the second generation of Bulgarian composers. He fulfills his historical mission to the builder and inspirer of our musical culture. Due to his intuition, Nenov managed to build a unique style derived from the typical elements of Bulgarian folklore. His works are true revelations. His rich cre-

ative imagination as a composer has a beneficial influence on his inimitable piano artistry – sometimes the grand piano under his hands had a ring as a whole orchestra or organ. His performances of works by Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Scriabin, Debussy will remain memorable. Despite of his absurd fate for a world-class artist, his work takes pride of place in the Bulgarian national culture.

### “Love at first sight”

Prof. Milena Mollova talked to Polina Antonova about Dimitar Nenov – her piano teacher in 1947–1948, when she was 7–8 years old. According to her, she intuitively chooses Nenov as her teacher. At age 7 she performed with Nenov her first record at Radio Sofia. Mollova tells his piano lessons, for his high artistic de-

manding, about a peaceful atmosphere and about things she learns forever. From him she learned about the soft touching of the keys. Nenov never spoke separately for piano technique and separately – for music. He considered everything as a whole. Nenov provides inner freedom and he always gives courage.

### “Worship to Sound and Form”

The conductor Prof. Ivan Bakalov talked to Polina Antonova about Dimitar Nenov, whom he considered as the most important teacher in the music. Bakalov highlights three facts that prove a point Nenov is unique: first, his depth of mind and comprehensive attitude towards music; second, his attitude towards the sound and tone, and third, the attitude towards musical form. Bakalov described Nenov as complex personality and European

high standing pianist. He gives prominence to Nenov’ human qualities, exclusive atmosphere of communication, of warmth and intimacy. He describes the composer as an honest and open man, as “very elevated person, far removed from the “Balkan mentality”. He comments upon composer’s style in some of his works: “Ballade Concertante”, “Christmas”, “Thrace”. Bakalov defines Nenov as “a great, unique event in our musical culture”.

## Vita post mortem. Composers Archives

Композиторският архив като исторически извор  
и като предмет на музикалната наука  
върху примера на архива на Пьотр Илич Чайковски

*Полина Вайдман, Ада Айнбиндер*

Сред различните типове архивни колекции най-голямо, дори първостепенно значение за формирането на знания, представи и разбираня за композиторската личност и творчеството ѝ имат тези сбирки, които в основната си част са събрани от самите автори и впоследствие са предадени за обществено

съхранение. С течение на времето се променят стереотипите, принципите на оценяване, но източниците винаги са основа за формирането на образа на художника – даже когато той в документите съзнателно крие истината.

Личността на композитора и неговият архив са неразривно свързани



категории. Запазването на цялостта на композиторския архив е проблем на съхраняването на информационния потенциал и този проблем е многоаспектен. Често при обработката на архива се нарушава комплектността на документите, което естествено води до частична загуба на информация и до изкривяване на представите за творческия процес на композитора.

Типологията на творческите ръкописи, методологията на изследването и издаването им – ето най-важните страни в научното осмисляне на документите, които отразяват творческия процес. Информацията в тях трябва да бъде прочетена във всички нейни пластове, да се дешифрират всичките й нива.

Днес все още няма достатъчно ясно изработени школи и методики за атрибутирането на документите от творческите архиви на композиторите и това определя нивото на развитие на музикалноисторическото изворознание. Дори и самото понятие „творчески архив на композитора“ като особен вид исторически източник (като комплекс от различни видове документи) все още не се среща често в извороведската практика. Така основният типологически признак, който засега обединява различните типове документи в единицата „творчески архив на композитора“, е техният произход. Но всъщност става дума за разнородни като ниво и вид на информативност и като отношение към творческия процес артефакти.

Именно спрямо отношението на ръкописите към творческия процес на композитора авторите предлагат следната класификация, като уточняват, че всеки вид изисква специфичен изследователски подход:

1) материали, свързани с историята на произведението, с „мотивната среда“, в която кристализира самият замисъл за него;

2) ръкописи, които непосредствено фиксират процеса на последователно писмено излагане на музикалната тъкан на произведението;

3) ръкописи, които съдържат пълния текст на произведението;

4) документи, които фиксират по-нататъшното движение на текста в ръцете на автора; документи, запечатали намеси на други лица в текста на произведението – одобрени или неодобрени от автора.

Понятието „личен композиторски архив“ по-нататък в статията продължава да се разглежда върху примера на архива на П.И.Чайковски – първият в руската музикална култура от края на XIX и началото на XX век, събран от самия композитор и съхранен в достатъчна степен от наследниците му (за разлика от плачевното общо състояние на руските творчески архиви по това време).

Богатството и разнообразието на документи в архива на Чайковски се дължи на склонността на самия композитор да съхранява всичко, което свидетелства за живота му. Първоначално творческата част на архива от дома му в Клин е била описвана и анотирана от С.И.Танеев. Идеята за създаване на архив на Чайковски принадлежи на Модест Чайковски, който веднага след смъртта на брат си през октомври 1893 започва да събира кореспонденцията му. Но според тогавашните, а и сегашните закони получените писма принадлежат на този, който ги е написал или на неговите наследници. Пред наследниците и впоследствие пред уредниците на архива изниква про-

блем и от морално-етичен характер, свързан с документите от интимен характер. За щастие Модест Чайковски не унищожава нищо, въпреки опитите на другите му братя да „прочистят“ кореспонденцията. А подобни ситуации при личните архиви на великите хора не са рядкост.

Коментират се и всички други основни групи документи от архива на Чайковски: бележки, фактури, дневници, концертни програми, нотни ръкописи, снимки и др.

Особено място се отделя на изследването на личната библиотека на Чайковски – отчитайки, че личните библиотеки на творците са сами по себе си една много голяма тема. И ако руските литературоведи отдавна са въвели понятието „библиотека на писателя“ и му посвещават редица фундаментални изследвания, библиотеките на руските композитори не са били разглеждани като самостоятелен

документален и исторически източник. Изследването им днес е твърде усложнено и от историческите съдби на тези колекции. Драматична е съдбата на архива на М.И.Глинка – документите в Новоспаское и семейната библиотека са разграбени и загубени въпреки старанията на сестра му Л.И.Шестакова. Житейските обстоятелства при М.П.Мусоргски, както и съдбата на А.П.Бородин не дават възможност да бъдат съхранени за потомствата пълните им лични архиви. В неочаквана посока тръгват архивът и личната библиотека на С.И.Танеев. Картината не е радостна в отношението към личните архиви дори и при липсата на неблагоприятни жизнени обстоятелства при такива колоси като С.С.Прокофиев, Н.Я.Мясковский и др. Изключение прави библиотеката на Д.Д.Шостакович, която остава на място в дома на композитора и се превръща в частен музей.

## Наследството на Арнолд Шьонберг

*Терезе Муксенедер*

*Авторката на текста Терезе Муксенедер е главен архивист в „Арнолд Шьонберг–център“ във Виена, преподавател във Виенския университет и в Университета за музика и изпълнителски изкуства във Виена. Изследванията и публикациите ѝ са в областите история на австрийската музика, издателски и архивни практики. Тя е един от редакторите на Моцартовата библиография, публикувана от Международната фондация Моцартеум (Internationale Stiftung Mozarteum) в Залцбург. Участва и в други мащабни издател-*

*ски проекти като Каталога на Шьонберговите картини и скици и критическото издание на Шьонберговите текстове.*

*Изхождайки в предисловието си от основния смисъл на архива като косвено средство за възстановка на цялостната историческа картина, на мисленето, на цивилизационната среда, на народностните предпоставки и пр. условия, авторката изтъква значението на институциите за съхраняване на паметта, в това число и на Частната фондация „Арнолд Шьонберг–център“.*

Изследователският изворен материал винаги е свързан с културната идентичност и неговата историческа стойност и ценността му личат от начина, по който той се съхранява. Структурата на архивите (като колекции от уникални предмети, носещи свидетелствата за дадена традиция) отразява историческите, културните и социологическите предпочитания на определени епохи, преобладаващите идеологически тенденции. Харизмата и притегателната сила на тези институции се основава на автентичността и уникалността на техните сбирки. Частната фондация *Арнолд Шьонберг-център*, създадена през 1997 във Виена, е такова хранилище на уникално художествено наследство.

Настоящият материал дава представа за историята на архива към Центъра, за целта на фондацията, за архивационните проекти, сред които е дигитализирането на източниците, създаването на онлайн работни каталози, както и онлайн критическо издание на текстовете на Шьонберг.

Текстът е структуриран в следните раздели: *Арнолд Шьонберг (1874–1951)*; *Наследството на Шьонберг (1951–1996)*; *Частна фондация „Арнолд Шьонберг-център“ (1997)*; *Съдържание на колекцията на Арнолд Шьонберг-център*; *Цифрови изследователски улеснения*; *Паметта на света*.

Творчеството на Шьонберг (като композитор, художник, писател, учител, теоретик или изобретател) е едно от най-забележителните художествени постижения на модернизма през ХХ век. През целия си живот Шьонберг се старае да избегне всеки конформизъм – и творчески, и личен. Въпреки това той се опира на традициите от мина-

лото, за да създаде нов музикален идиом. В музиката си той не се стреми да постигне „красота“ в конвенционалния смисъл на думата, а по-скоро е воден от воля за изразяване, която може да се определи като „необходимост“. В младостта си е поклонник на Брамс, преди неговият наставник и приятел композиторът Александър фон Цемлински да го запознае с Рихард Вагнер, към когото той също храни огромно възхищение. До симфоничната поема „Пелеас и Мелизанда“ (оп. 5, 1903) Шьонберг е късен романтик. Около 1908 с радикалната промяна на стила във Втория струнен квартет (оп. 10) той застава на прага на нова творческа система, която напуска тоналния център и еманципира дисонанса. Задачата, както обобщава Шьонберговият ученик Антон Веберн в лекция от 1932, е: „нова музика е това, което никога дотогава не е било казвано“. *Jugendstil*, експресионизмът и психоанализата се развиват паралелно като прогресивни тенденции по времето на Виенския *fin de siècle*, насърчавани от политическия климат в залязващата Хабсбургска империя. Пионерската мисъл на Шьонберг – доминираща в музикалната история на ХХ век и новаторска и до ден-днешен – достига кулминацията си около 1918 с разработването на нов композиционен метод на основата на 12 взаимосвързани тона („*Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*“). Той става известен като 12-тонов метод или додекафония<sup>1</sup> и следва правилото за равнопоставеност между тоновете и съотношенията им, като премахва всяка йерархия по вертикал и хоризонтал. На пръв поглед принципът на подреждане в дванайсеттоновия метод изглежда много строг.

Въпреки това музикалните идеи в тяхната традиционна форма продължават да играят важна роля във всяка творба. Формалната конструкция на 12-тоновите композиции толкова често следва традиционните принципи, че техният автор получава прозвището *консервативния революционер* („konservativer Revolutionär“). Разпадането на тоналността революционизира съществуващите музикални конвенции. Методът на Шьонберг хвърля мост между класическото понятие за форма и атоналната, додекафонична полифония.

В раздела *Наследството на Шьонберг (1951–1996)* се проследява пътят на Шьонберговата колекция от ръкописи и други документи. Първи куратор на сбирката е самият композитор, който грижливо събира музикални и литературни свидетелства на времето си, също и картини, сценични декори и други предмети.

През пролетта на 1951, няколко месеца преди смъртта си на 13 юли, Шьонберг подрежда цялата си кореспонденция – оригинали на писани до него писма, както и негови собствени писма под формата на чернови или копия под индиго – за да бъде депозирана в Конгресната библиотека във Вашингтон. Пълната колекция се състои от около 21 000 писма и 35 000 изписани страници и предоставя информация за биографията и творческата еволюция на Шьонберг. Писмените документи свидетелстват също и за половин век от културната и интелектуална история. Наследството на Шьонберг (музика и текстови ръкописи, рисунки и графики, документи, библиотеката му) остава във владение на наследниците му и под разпореждане на вдовицата му

Гертруд Шьонберг. След смъртта на съпруга си тя основава свое издателство (Belmont Music Publishers), което се фокусира върху съхраняването и международното разпространение на неговото художествено наследство. Въз основа на предварителната работа на Йозеф Руфер върху първия (и засега единствен) пълен списък на произведенията на Шьонберг започва една от първите инициативи в къщата на Шьонберг в Rockingham Avenue, Brentwood Park в Лос Анджелис. В сътрудничество с бившите Шьонбергови асистенти Ленард Щайн и Ричард Хофман, Гертруд Шьонберг се заема с обзора и инвентаризацията на колекцията от музикални ръкописи.

Когато Гертруд Шьонберг умира през 1967, отговорността за наследството пада върху нейните деца Нурия (която през 1955 се омъжва за италианския композитор Луиджи Ноно и живее във Венеция), Роналд и Лорънс (Лос Анджелис). Вследствие на повишения интерес към колекцията за изследователски цели и поради филологически интерес към източниците се създава публичен архив в началото на 1970. През октомври 1972 Университетът на Южна Калифорния в Лос Анджелис изпраща писмо до наследниците, с което декларира, че ще приеме дара на колекцията: „Желаем да приемем Вашия щедър подарък с библиотеката и архивите на Арнолд Шьонберг. В замяна на това ние ще поместим Института „Арнолд Шьонберг“ в нашия кампус в сътрудничество с няколко местни образователни институции. Ще поемем отговорността за изграждането на самостоятелна структура, както и за осигуряването на средства за директор, библиотекар и други служители, вероятно необходими за Института“.

Наследниците на Шьонберг предоставят на Южнокалифорнийския университет цялата важна документация на баща си с изключение на картините и рисунките, собственост на семейството, и на кореспонденцията, която се съхранява в Конгресната библиотека във Вашингтон. Авторските права върху музикалните произведения остават собственост на семейството.

Така домакин на архива става Лос Анджелис, където Шьонберг прекарва последните седемнадесет години от живота си, създава семейство, композира най-важните си произведения и обучава множество студенти в Южнокалифорнийския университет (USC) и Калифорнийския университет в Лос Анджелис (UCLA). През 1975 служители в бъдещия институт стават Клара Щоерман (Steuermann, ученичка на Шьонберг в UCLA и съпруга на пианиста на виенска школа Едуард Щоерман) – уредник с опит и познания като музикален библиотекар в Музикално училище в Кливланд, и Ленард Щайн – пианист, ученик и асистент на композитора, както и редактор на публикуваните след смъртта му материали, който е назначен за директор.

Когато институтът „Арнолд Шьонберг“ отваря врати на 20 февруари 1977, продължава да гради върху свършеното дотогава. Изложбите на документи, концертните цикли, организирани от Щайн, публикациите в периодичния *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* и започналото от самото начало безценно електронно каталогизиране са нещата, които превръщат Института в уникално място в столицата на филмовата индустрия. През 1983 възникват разногласия между Университета и наследниците от-

носно приоритетите и използването на архива. Опитът наследниците да бъдат отстранени от Консултативния съвет и лишени от авторските им права води до скандал, внимателно наблюдаван в целия свят и воден от медиите, преди още да бъде разрешен в съда. През април 1995 семейството публикува изявление: „Южнокалифорнийският университет е информирал наследниците на Арнолд Шьонберг, че вече не желае да помещава Института в Университета според договора им. Затова при тяхното съгласие и със съгласието на Университета семейство Шьонберг упражнява правото си да премести Института на ново място“. Редица американски и европейски институции отправят предложения да приемат сбирката.

През септември 1995 Виена официално обявява интереса си към стопанисването на архива и изборът на наследниците е направен според решаващия принцип „материалите да бъдат използвани най-добре, там, където учени ще имат възможността за достъп до архивите, където програмите ще доведат до насърчаване към изучаване на неговото музикално и литературно творчество, към изпълняване на неговата музика [...]“. През юли 1996 се решава архивът да се прехвърли директно на следващата институция без да се връща междуременно на семейство Шьонберг.

Третият раздел *Частна фондация „Арнолд Шьонберг-център“ (1997)* е посветен на настоящия виенски дом на Шьонберговия архив. В началото на декември 1996 наследниците обявяват преместването на архива във Виена. Този факт в политически и културен аспект е важен за Австрия. В съобщение за пресата наследниците се моти-

вират защо избират австрийската столица: „След като взехме решението да се върне наследството на баща ни във Виена, често ни се задава този въпрос. От многобройните причини за нашия избор най-очевидните и немаловажните са, че Виена е родният град на Шьонберг и е люлка на додекафонията. [...] Преди повече от 50 години в отговор на поканата на кмета на Виена към баща ни за реемиграция, той изразява надеждата, че някой ден обстоятелствата ще направят възможно завръщането му“. Наследниците избират Виена поради факта, че тук е творческото „у дома“ на Шьонберг, тук е културната традиция, върху която израства творчеството му, и защото музиката играе важна роля в културния живот. В началото на 1997 Частната фондация *Арнолд Шьонберг-център* е основана от Виенската община и Международното Шьонбергово общество. Последното през март 1997 предоставя на новооснованата фондация резиденцията на Шьонберг в Mödling. Къщата – свидетел на интелектуалната дейност на виенския кръг на Шьонберг – съдържа музей, отворен за широката публика от септември 1999. Колекцията е пренесена от Лос Анджелис и Центърът е открит през март 1998. Финансирането е общинско и държавно. Управителният съвет на фондацията е с президент Нурия Шьонберг-Ноно и членове Роналд и Лорънс Шьонберг, представители на града Виена, на Австрийската република, на Международното Шьонбергово общество и на Университета за музика и сценични изкуства във Виена. Фондацията *Арнолд Шьонберг-център* си поставя широк спектър от цели: запазване на всички материали; достъпност за изследвания на учени, композитори, музиканти и на широ-

ката общественост; насърчаване на общественото разбиране за музикалната теория, в т.ч. на стила и методите на Шьонберг; обучение на музиканти, учени; сътрудничество с университетите, с други научни и преподавателски институции; каталогизиране в писмени, електронни и други форми с помощта на най-новите технологии; организиране на изложби, концерти, провеждане на симпозиуми и конференции; редовно присъждане на стипендии за изследователски проекти; международно сътрудничество с оркестри, музеи, училища, университети, издателства, фестивали и подобни организации и други. На обща площ от 1300 кв.м. Центърът е оборудван с помещения за всички дейности. Архивът е отворен цялостно за академично обучение и за научни изследвания. Референтната цялостна библиотека по теми, свързани с виенската школа, е също на разположение. Научноизследователската дейност се фокусира върху запазването и цифровизацията на източници на различни медии (ръкописи, книги, аудиовизуални материали). Отпускат се финансови средства и се отделя време за съхраняване на материалите. Взимат се мерки според най-новите превантивни методи за консервация и реставрация на хартията. Физическият състав на хартията в книги и ръкописи от края на XIX и XX век обяснява защо тези документи са по-застрашени от ръкописите от XVII век, чиито основни физически характеристики не се променят с векове. Международно приетите параметри, регулиращи опазването на архивните материали, са установени така, че да забавят стареенето, причинено както от екзогенни фактори (агенти от въздействието

на околната среда като киселинност, окисление, влага, светлина, температура, прах, ръжда, насекоми, бактерии, както и деградация на пигменти и лакове, използвани в процеса на печат) така и ендогенни фактори (разваляне вследствие на процеса на производство на хартия).

Съдържанието на колекцията на *Арнолд Шьонберг-център* е изброено по категории: **музикални ръкописи**: копия с автентичен автограф, скици и проекти (8000 страници); **текстови ръкописи**: ръкописи на книгите и изследванията на Шьонберг, музикална критика, естетика, анализ и теория, философия, религия, юдаизъм, политика, съвременна история, музикална педагогика, както и лекции, интервюта, отворени писма, меморандуми, отчети, дневници и учебни материали (12 000 страници); **лични документи**: договори, училищни сертификати, лични идентификационни карти, визи, календари, адресни книги, финансови и правни документи (100 единици); **библиотека**: издания на класически философски и литературни творби, книги по теория на музиката, много от тях интензивно анотирани; съвременна поезия и литература (много книги с посвещения на автора); партитури, отчасти с анотации за анализ или преподаване (700 единици); **ръкописи с чужд автограф**: например от Албан Берг (Камерен концерт, 1925), Густав Малер (песента „В полунощ“, т. Фр. Рюкерт, 1901–1902), Антон Веберн (кореспонденция), Василий Кандински (кореспонденция и рисунка) (100 единици); **програми, периодични издания (рецензии), постери**: материали за първи изпълнения и следващите изпълнения на произведения на Шьонберг през целия му живот;

**фотографии**: Шьонберг и семейството му, студентите, известни съвременници (3500 единици); **аудиовизуални документи**: записи на гласа на Шьонберг, собствени филми, личната му аудио колекция със записи на собствените му произведения и произведенията на други композитори (200 единици).

Почти всички от оригиналните ръкописи, които не са част от колекцията, са на разположение като копия или на микрофилм в Центъра. *Арнолд Шьонберг-център* се стреми да открива и събира материали, свързани с Шьонберг, от всеки възможен източник. В това начинание си сътрудничат граждани и институции, като предлагат факсимилета, завещават или продават материали. Колекцията се допълва с картини на Шьонберг, притежание на семейството, и с оригинални ръкописи, притежавани от основния издател Universal Edition, Виена. **Цифрови изследователски улеснения**. Архивното сортиране на интернет-страницата [schoenberg.at](http://schoenberg.at) на Центъра (направено въз основа на Берлинското пълно издание на творчеството на Шьонберг, подредено по жанрове) дава линк към нов интерактивен каталог от композиции, където всяка пиеса отпраща към критически бележки от пълното издание и към кратко описание на източника. Данните включват още продължителност, време на създаване и първа публикация на всяко произведение, информация за първите изпълнения, различни издания и записи. Посетителите на сайта могат да слушат аудио файлове. При определяне на подхода към каталога на Шьонберг се спазва условието, че композиционният, литературният или визуалният ред на нещата не са съществени в представянето на него-

вата вътрешна цялост. Фокусът е бил върху създаването на каталог, обединяващ систематичния, тематичния и хронологичния ред.

Най-ниското ниво осигурява база данни с достъп до сканирани ръкописи, тъй като те са на разположение в Центъра и на други места. Каталогът е структуриран в съответствие с основните раздели: заглавие (могат да бъдат сортирани по азбучен ред, опус и дата), работни категории (показва броя произведения на разположение във всяка една от под-категиите), вид на хартията (около 250 вида хартия; показва малък преглед на изображенията) и списък на произведенията. Кратки уводни бележки дават информация за обстоятелствата около създаването на творбата, за посвещенията и възпроизвеждат бележки от самия Шьонберг за творбите, включително и указатели към други версии и аранжimenti. Произведенията без дата, много от които фрагменти, са разделени според относителни времеви рамки. Процесът на датиране на произведенията налага използването както на пълното издание, така и на резултатите от текущите изследвания до днес, най-малко заради факта, че някои от данните са претърпели промени след първите томове на пълното издание от 1960 в резултат на допълнителни проучвания и откриване на нови ръкописи. Всички текстове – от песенните фрагменти до оперните либрета – са дадени на оригиналните им езици. През 2005 *Арнолд Шьонберг-център* издава двутомен пълен каталог на картините и рисунките на композитора, както и обширен документален том с писмени материали и интервюта за живопис, кореспонденцията му с художници, документация на негови

изложби, документация на изгубени творби на изобразителното изкуство, анализ на живописната му техника и използваните цветове, идеи за дати, работни групи и работни заглавия. Отделно от неговото обширно композиционно и изобразително творчество, Шьонберговите текстове са също ценни документи, отразяващи музикалната, интелектуална и културна история на първата половина на XX век. Те са свидетелство за разнообразни интереси, които включват естетика, политика и религия. Сега в *Арнолд Шьонберг-център* с подкрепата на Австрийския научноизследователски спонсорски фонд и американски спонсори активно се работи по пълното издание на критическите съчинения на композитора. Целта е събирането на всички текстове на Шьонберг, версии, алтернативни текстове, чужди допълнения, коментари и прочее.

Изданието се основава на литературни творби и композиционни модели, глоси (бележки по полетата), текстове по музикална критика, естетика, анализ и теория, философия, религия, юдаизъм, политика, съвременна история, музикална педагогика, както и лекции на Шьонберг, интервюта, отворени писма, меморандуми, отчети, дневници и учебни материали. Като цяло текстовете са дадени във всичките им версии, включително преводи, прегледани от автора с цел публикуване. Общо около 60% от текстовете са на немски, а останалите са на английски. Шьонберг не е бил само композитор, а и майстор в изкуството на критичното поставяне на въпроси. Самият той нарича това „намиране на система за действие“.

**Паметта на света.** *Арнолд Шьонберг-център* е третата австрийска ин-



ституция със статут на световно културно наследство след Gesellschaft der Musikfreunde (архив на Брамс) и Виенската столична библиотека (архив на Шуберт). Вписан е през 2011 в списъка на ЮНЕСКО „Паметта на света“. Това подчертава международното значение на Австрия като музикална страна и оценява също така дейностите по съхраняване, извършвани от Арнолд Шьонберг-център във Виена след 1998.

## Бележка

<sup>1</sup> Широко известен факт е, че методът на 12-тоновата композиция не е създаден от Шьонберг, а е провъзгласен от него. Принципите на додекафонията са формулирани преди него, а това, което отличава неговия метод, е съчиняването на уникална конфигурация от 12-те тона, наречена серия, въз основа на която се изгражда цялата композиция (бел.сът).

## Архивът на Бетовен: възможности и задачи за изследване в *Бетовен-хаус* в Бон

Беате Ангелика Краус

### История на институцията

На 24 февруари 1889 дванайсет жители на Бон основават дружеството *Бетовен-хаус* с основната цел да вземат под своя опека и да запазят родната къща на Бетовен. С течение на времето членовете на това сдружение достигат почти хиляда души. През юли 2004, продължавайки традицията от Йозеф Йоахим дружеството да се оглавява от изпълнител, за председател е избран Курт Мазур. Още в началото на съществуването си *Бетовен-хаус* получава подкрепата на международно признати музиканти, сред които Йоханес Брамс, Клара Шуман, Джузепе Верди, Пабло Казалс и Йехуди Менухин. През пролетта на 1890 под ръководството на Йозеф Йоахим се провежда първият Фестивал за камерна музика, на който се изпълняват Концерт за цигулка и оркестър оп. 61 и струнните квартети. Този фестивал се провежда през година, като най-добрите музиканти на времето изнасят

благотворителни концерти в полза на *Бетовен-хаус*. Със своите 360 издания той и досега е най-разгърнатото представяне на музика от Бетовен. По случай 100-годишнината на дружеството се открива нова, модерна камерна зала с отлична акустика и особено приятна атмосфера, в която се провеждат редица концерти. Така изпълнителската практика и събирането на материали се утвърждават като постоянни дейности на дружеството.

Събираческата дейност е продължена успешно: още в първите години в Бон пристигат последното пиано на Бетовен, изградено от Конрад Граф, както и автографът на клавирната соната оп. 27 № 2 („Лунна“), а през 1910 и автографът на Симфония № 6 („Пасторална“). През 1956 събраният вече постоянен архив се утвърдява, след като Ханс Конрад Бодмер предоставя най-голямата частна колекция на Бетовен от Цюрих. Най-важните постъпления от последните

години са скиците на *Missa Solemnis* оп. 123 (2005) и автографът на 33 клавирни вариации върху валс от *Диабелли* оп. 120 (2009), които са последният оригинален авторски ръкопис, останал частна собственост. Днес Домът на Бетовен разполага с най-голямата и пълна Бетовенова колекция в света, която включва музикални ръкописи, писма, снимки и бюстове (три четвърти от всички автентични портрети на Бетовен), монети и медали, музикални инструменти, мебели и предмети от ежедневието на композитора.

Музеят показва част от това наследство в периодични тематични експозиции и чрез музикалнопедагогическа програма. Годишно отгук минават над сто хиляди посетители от страната и чужбина. През 2004 е открит дигиталният архив към *Бетовен-хаус*. В него цялото историческо пространство е обхванато в два модерни отдела: студио за дигитални архиви и сцена за музикална визуализация. През 1998 Домът на Бетовен става първата немска институция, получила отличието „*Europa Nostra-Denkmalschutzpreis*“, а през 2006 е отличена от тогавашния президент Хорст Кьолер и от инициативата „Германия – страна на идеи“ за иновативната връзка *музей – изследователска база – нови медии*.

Паралелно с успешната събираческа дейност отрано става ясно, че ценните документи изискват научна обработка и предоставят идеална възможност за бъдещи изследвания на Бетовен. Пръв обръща внимание на това Лудвиг Шийдермаир (1876–1956), който основава през 1919 научния музикален семинар към университета в Бон (първият за тази специалност в Германия). Още през 1913 той пише

доклад в списанието *Deutsche revue* за музея в родната къща на Бетовен, както и за неговото позитивно въздействие върху музикалния живот, и настоява: „*Музикознанието, особено модерното музикознание в сферата на историята на музиката (...) за съжаление извлича твърде малко от връзките си в Бон*“.

По различни причини, между които трудната икономическа ситуация след Първата световна война, намерението тези връзки да се задълбочат се осъществява с известни ограничения. През 1920 (150-годишнината от рождението на Бетовен) в *Бетовен-хаус* се поставя началото на поредица собствени научни публикации. Днес съществува и издателството *Бетовен-хаус* в Бон, което документира и разпространява постиженията на музикалната наука и същевременно е форум за външни изследвания върху Бетовен. От 2004 електронният архив включва резултатите от изследвания, направени на базата на архива.

През март 1927 по случай 100-годишнината от смъртта на Бетовен архивът се превръща в изследователски център със собствена специализирана библиотека. Налага се мнението, че никой друг композиторски архив не е така неразривно свързан с изследователските задачи. Формулираните научни цели, чиито основни насоки дава първият директор Лудвиг Шийдермаир, дори от днешна гледна точка звучат учудващо далновидно: оформят се административните и индивидуални условия за използване на този нов институт, както и осигуряването на работни материали (извори, литература). По този начин архивът на Бетовен има възможността да се включва в изследвания, отнасящи се

до неговия фонд, и да дава нови импулси за такива изследвания. Неговата научна мисия не се ограничава с приключването на даден проект (например издаването на цялото творчество), но включва и постоянното му актуализиране. От 1989 архивът разполага с още една нова сграда, благодарение на което вече има по-добри възможности и за съвместна работа с други изследователски институти.

В началния етап от съществуването на архива основна задача е попълването на фонда, което се предхожда от издирване на разпръснатите изворови документи. През 1929–1930 са придобити следните сбирки: (1) наследството на виенския изследовател Теодор фон Фримел (1853–1928), което засяга Бетовенианата; (2) остатъкът от наследството на Антон Шиндлер (1795–1864), което включва кореспонденция между Бетовен и неговите съвременници, както и документи за свързаната с Бетовен работа на самия Шиндлер; (3) материали на музикалния директор на университета в Бон – Карл Хайнрих Брайденщайн (1796–1876), който документира изграждането на паметника на Бетовен на Мюнстерплац в Бон през 1845 и работата по старото издание на цялостното творчество на композитора (1862–1865). Доста по-късно – през 1961 – в Бон пристига и цялото научно и творческо наследство на изследователя Макс Юнгер (1883–1959).

При изграждането на документален център за живота, творчеството и духовното обкръжение на Бетовен, основателите на *Бетовен-хаус* не се ограничават само до каталогизирането на наличните в къщата ръкописи, книги и ноти и до придобиването на нови. Още в ранен етап започва изгражда-

нето на репрографска колекция материали от над 200 други архиви, библиотеки и частни колекции (над 11 000 снимки, микрофилми, а по-късно и ксерокопия, сканирани копия и микрофишове). Полага се основата на издателството, тъй като някои от тези извори са налични само в тази репрографска сбирка. Така архивът на Бетовен се превръща в централно място за изследване на композитора, като предлага не само наличното в Бон за задълбочено изследване и сравнение, но и прави достъпни разпръснатите по цял свят извори.

Какво представлява и струва подобно начинание преди съществуването на такива условия, може да се разбере от изказването на един от експертите на Бетовен – Макс Юнгер, който през 30-те години на миналия век подготвя за издателство *Eulenburg* редакция на партитурата на Девета симфония: „*За критичното прочитане на Девета симфония освен най-ранното издание, което се намира в Берлинската държавна библиотека, могат да се прегледат ранните издания и на други подобрени от Бетовен преписи (...). Като се има предвид, че тези преписи на партитурата се съхраняват в твърде отдалечени един от друг градове – Берлин, Аахен, Лондон, – бих си задал въпроса дали резултатът ще оправдае положените усилия (...)*“. Такава ситуация не е била необичайна за онова време.

Именно едно такова последователното сравнение на оригинала с „твърде отдалечени един от друг“ извори доказва необходимостта от ново, историко-критически подготвено пълно издание на творчеството на Бетовен. Използваният дотогава нотен материал се основава на старото пълно издание, подготвено в години-

те 1863–1865, 1888 от *Breitkopf&Härtel* в Лайпциг. Това издание не е пълно, тъй като е направено единствено на базата на известните по онова време печатни версии. Първият том на започналия през 1959 дългосрочен проект за ново пълно издание на творчеството на Бетовен от 56 тома е публикуван през 1961 от издателство *G. Henle*. Цялата поредица включва всички завършени творби на Бетовен, включително ранните творби и автентични обработки. И до днес това е основната задача на *Бетовен-хаус*. Резултатите от издателската работа са признати и от музикалната практика – много често интерпретаторите на Бетовен търсят професионални съвети от специалистите в *Бетовен-хаус*. От 2006 насам съвместно с различни партньори се организират международни майсторски класове, посветени на композитора. Първоначалната инициатива е на Курт Мазур, но от 2010 освен по дирижиране се провеждат и майсторски класове по камерна музика, в рамките на които една от най-съществените задачи е изучаването на изворите. Засягат се филологически, музикалноисторически и интерпретаторски проблеми.

Музиколожката работа върху цялостното творчество на Бетовен в родното му място в Бон може да бъде видяна и като осъществяване на негов личен проект. Сам Бетовен, недоволен от преработването на пълни с грешки печатни издания на своите композиции, е искал нови коректни издания. Във време, в което не са съществували авторски права, той нееднократно е преговарял с различни издателства по този въпрос, но без успех. Например, през февруари 1817 той пише на Петер Йозеф Зимрок в Бон: „Напи-

шете ми своето мнение по повод на издаването на цялото ми творчество, започвайки с клавирата музика. Това ще бъде значително количество работа, защото толкова много пълни с грешки издания на мои композиции се разхождат по света (...)”. През ноември 1826 берлинският издател Адолф Мартин Шлезингер съобщава: „За мен ще бъде голямо удоволствие да издам цялото Ви творчество и във всички случаи ще се спогодим за хонорар, но първо трябва да получите одобрението на различните си досегашни издатели, защото в противен случай ще бъда нападат и ще бъда обявен за незаконен издател”. Доколкото е известно, и от тази идея не произтича нищо.

Наред с интензивната работа по издаването на събраното творчество на Бетовен става ясно, че качествено научно изследване се нуждае и от допълнителни източници. Затова след Втората световна война започва издаването на скиците – които се приемат като характеристика на Бетовеновия маниер на работа. За всички композитори скиците са имали своята роля като помощни работни материали, но Бетовен ги съхранява особено грижливо. Запазени са най-различни бележки, които могат да дадат поглед върху творческия процес и творческата биография.

Друг извор, който съдържа съществена информация както за историята на неговите произведения, така и за неговото ежедневие, личност, интереси и обкръжение, е **кореспонденцията** на Бетовен. Сбирката в Бон съдържа голяма част от писмата – в дигиталния архив са предоставени за разглеждане около 900. През 1983 се осъществява и тяхното издаване. От

издателство Хенле в Мюнхен между 1996 и 1998 излизат седем тома, озаглавени „Лудвиг ван Бетовен. Писма. Пълна колекция“. Текстовете са представени изцяло, а хронологията им е установена след детективска изследователска работа, тъй като повечето не са датирани от своите автори. В съответствие с днешните стандарти е добавен и критичен апарат – писмата са придружени с коментари.

Всички тези дейности биха били немислими при отсъствието на библиотеката, съдържаща почти 100 000 медийни единици. Благодарение на целенасоченото разширяване на фонда библиотеката се заявява като най-мащабното специализирано хранилище, посветено на Бетовен. Най-важният акцент в нея са оригиналните издания – на творби както от самия Бетовен, така и от негови съвременници. Над 800 са само биографичните трудове за композитора, съхраняват се монографии, студии и статии за отделни произведения, за източниците, за историята на инструментите, изследвания в областта на музикалната теория и на изпълнителската практика. От особено значение е проследяването на възприемането на Бетовен в музикалната съвременност до XXI век – тема, за която основателите на *Бетовен-хаус* не са и мечтали. От 2004 насам необходимата информация предоставят не само читалните. Благодарение на уеб-страницата електронните каталози за литература, ноти, ръкописи, снимки, статии от периодиката и записи (над 6000 единици) са на разположение в интернет. За ползвателя от дома си, както и за изследвателя в архива са налице качествени сканирани материали (при обработката е използван

метод с лупа, така че всички детайли на един ръкопис могат да бъдат видяни подробно с изключение на водните знаци, които изискват прозрачна хартия). По този начин са осигурени оптимални условия за работа.

### Издаването на Девета симфония

Примерът с един актуален изследователски проект разкрива условията на работа в архива на Бетовен в Бон. При историческо-критическото издаване на Симфония 9 оп. 125 е задължително да се вземат предвид и да се оценят многостранно различните извори и документи. Като начало е добре да се изясни предисторията на това революционно произведение, което за пръв път интегрира човешки глас и текст в симфонизма. Интересно е да се проследи как Бетовен реализира своя замисъл в последната част, като подбира строфи от стихотворението „За радостта“ („An die Freude“), както и от кое издание на Шилер ги взима; каква е била представата му за избор на текст в партитурата съобразно музиката.

Скиците, които могат да бъдат свързани с Девета симфония, са от 1815–1824. Те дават информация за замисъла, намерението и опитите, макар да не са сред директните източници на издадената партитура. Съществен гласък към интензивно занимание с тази композиция дава изпратената на 9 юни 1817 покана от един от тримата директори на Филхармоничното общество в Лондон: Бетовен е поканен да напише две симфонии за предстоящия зимен сезон. Тази задача е приета частично от композитора едва в края на 1822. Премиерата на писаната между март 1923 и

февруари 1824 нова симфония е във Виена на 7 май 1824. Работата се счита за завършена едва през 1926, когато е съставена партитурата с посвещение на Пруския крал.

Освен манускрипта, разделен на 10 части и не съвсем пълен (тези части се намират в Берлин, Париж и Бон), има още четири преписа, проверени от Бетовен (те са в Аахен, Лондон, Ню-Йорк и Берлин). Въпросът с преписите става доста комплициран след смъртта на главния копист на Бетовен – Венцел Шлемер (1923). За кратък период се изреждат няколко преписвачи, с които съвместната работа изглежда трудна. Особено когато автографът (както е често при Бетовен) все още е работна партитура, преписването е цяло предизвикателство и за професионалните кописти. Ето защо след преписването се налагат много коректури и преработки. Така едва през 1825 Бетовен се сдобива с препис, направен от Фердинанд Воланек, който предлага четливо направено копие за издаване от *Schott* в Майнц.

През 1824 Бетовен изпраща лично провереното от него копие на партитурата на поръчителите на тази симфония в Лондон и едва през март 1825 творбата прозвучава по време на концерт на филхармоничното дружество под диригентството на сър Джордж Сمارт. Тук е важно да се уточнят връзката и разликите между лондонската партитура и виенската партитура от същото време, именно която по-късно се използва при издаването. Необходимо е да се изяснят и въпросите за точната датировка и транспортирането на партитурата от Виена към Англия.

На 22 март 1825 в Бон постъпва нотен материал, който Бетовен из-

праща на Фердинанд Рис, за да може IX симфония да бъде дирижирана в Аахен в рамките на музикалния фестивал на Долен Рейн на 23 май 1825. Партитурата е непълна, защото през цялото време Бетовен работи с Фердинанд Воланек и внася промени в нотния текст. Така от аахенската партитура проверени се оказват само първите три части, а подготвената от щимове партитура на финалната част Бетовен никога не е виждал.

Най-късните проверени преписи са тези на Венцел Рампл, а именно партитурата с посвещение на пруския крал Фридрих Вилхелм II. Тя се появява през 1826 въз основа на щимове. Коректурите са дело на Бетовен и на цигуларя Карл Холц. В разговорна тетрадка 112 от юли 1826 Карл Холц записва следното: „*В симфонията намех много грешки*“, след което посочва конкретните примери. Завършването на тази партитура, която не се предвижда за конкретно изпълнение, се проточва до края на септември 1826, така че Бетовен моли своя издател да отложи отпечатването и да забави изпращането на партитурата на този, комуто е посветена.

С изключение на отделни щимове от щрайха, оркестровият материал от премиерата във Виена от 1824 не е запазен, макар че именно той служи за основа на следващите ранни изпълнения. Независимо от това Аахенската партитура и Берлинската партитура с посвещение на Пруския крал са по-късни източници, в които също е виден етапът на първото изпълнение. Трябва да се направи разлика между точното време на възникване на определен извор (съответно моментът, когато този извор е завършен и от който нататък не се правят повече корекции

и допълнения от Бетовен) и стadiите на композиционния процес, които тези извори отразяват. Такъв филологически метод за работа с изворите прави работата по изданието привлекателна.

По съществуващите вече оригинални издания (партитура и щимове от 28 август, клавирно извлечение на последната част от 14 септември 1825) са подготвени изпълненията на IX симфония във Франкфурт (1 април 1825) и Лайпциг (6 и 30 март 1826). Други подобни случаи с извори като в Аахен и Лондон не са регистрирани. Макар и да не може да се изясни докрай, поне трябва да се прецизира въпросът с доставянето на оркестровия материал във Франкфурт и Лайпциг.

Подобна издателска задача е възможна благодарение на факта, че репрографската сбирка на архива на Бетовен обхваща всички извори, дори и тези, чиито оригинали не се намират в Бон. Оттам нататък са необходими още множество документи – писмата на Бетовен, информация за неговото лично и културно обкръжение като кописти, музиканти и т.н. Не е рядкост изпратените от Бетовен партитури да бъдат придружени с писма с отнасящи се до тях коректури, които се оказват извори за нотния текст. Поради прогресивното оглушаване след 1818 Бетовен използва тетрадки за своето общуване. Благодарение на този факт историята около създаването на Девета симфония е доста добре документирана – с кого и какво е разговарял. Така се откриват множество насоки, които допълват подреждането на пъзела около създаването, датировката и оценката на отделните извори за оп. 125 и служат за корекция на досегашното знание.

Историята на издателствата е една от основните тематични области, материали по които се събират в библиотеката към архива в *Бетовенхаус*. Това е особено полезно, когато се проследяват отношенията на Бетовен с издателство *Schott* в Майнц в процеса на издаване на Девета симфония. Необходимо е да се издирят издателски документи (които до момента не са налични в Бон) във връзка с понататъшните коректурни и печатни процеси, в които Бетовен вече не е участвал поради далечните разстояния. Подобни аспекти са интересни за следващи проекти и обуславят обмен между колеги-специалисти.

Днешните изследвания в никакъв случай не се изчерпват с тогавашното издаване на творбата: едва-две години след премиерата на Девета симфония Бетовен поставя метрономните обозначения – толкова късно, че вече не могат да се появят в изданието. Дори и до днес погрешните темпа на интерпретаторите будят множество дискусии. Ето защо изясняването на този въпрос е от особено значение. Никой от главните извори не съдържа онези стойности, които Бетовен по настояване на издателя предоставя далеч след завършването на работния процес. Тези обозначения първоначално са публикувани през декември 1926 в списание „Сесилия“, издавано от *Schott*, под заглавието „Метрономни указания за темпата в най-новата Бетовенова симфония оп. 125, споделени от композитора“. В този случай музикалната преса служи като извор за издателския процес. Ако човек търси същността на тези метрономни указания, може да намери важна информация в разговорна тетрадка 122, започната на 26 септември 1826. Там

бележките са почти изцяло нанесени от племенника на Бетовен – Карл. В текста не става въпрос за готов списък с метрономни темпа, а са документирани съмненията, въпросите, задрасканите отговори. Между тях се откриват бележки за бъдещето на Карл, чийто опит за самоубийство е бил едва преди 3 седмици. Говори се за ареста в полицията, за това как е трябвало да се плати гаранцията. В крайна сметка братът на Бетовен, който е аптекар, идва да ги покани да му гостуват на село. Ето как в този случай с метрономните указания се натъкваме и на твърде лични и екзистенциални теми от житейската действителност на Бетовен.

Наред с останалите пасажии от текста, особено важни за интерпретаторите са и тези темпови означения, които директно се свързват с музикалната практика. Когато Джордж Сمارт през 1826 по време на визитата си в Баден (до Виена) се интересува от темпата на Девета симфония, Бетовен му изсвирва темите на пианото. Така Смарт не получава конкретни задания за темпото, но изразява съмнение за твърде бързите темпа по време на премиерата във Виена, където общата продължителност на творбата е 45 минути. В една програма от първото изпълнение на симфонията в Лондон на 21 март 1825 се отбелязват началният и крайният час – от 10,22 до 11,26, т.е. общо 64 минути. Това е интересен документ за ранното възприемане на творбата.

Условията за работа в архива на *Бетовен-хаус* в Бон могат да бъдат качествени като идеални. Благодарение на предвидливостта на основателите вече много изследователски поколе-

ния подготвят базата, която днес дава възможност да се черпи максимално от източниците. Това многообразие от документи и материали помага да се посегне към теми, които по различен начин засягат живота и творчеството на Бетовен.

В същото време „ансамбълът“ на *Бетовен-хаус* с неговите различни отдели – архив, библиотека, издателство, музей и камерна зала – превръщат това място в жива културна история. Тук е възможна срещата и комуникацията както със специалисти от дружеството, така и с Бетовенови експерти от цял свят. Разбира се, редовно се организират конференции в страната и в чужбина, подготвят се семинари и доклади за различни музикални фестивали. От 2007 насам е учредена и Бетовенова студентска колегия в Бон, което дава възможност за изследователска работа на студенти и музиколози по актуални теми.

Да се работи в историческо място, в построения преди повече от 300 години роден дом на Бетовен; да знаеш, че придворният певец Йохан ван Бетовен след женитбата си през 1767 получава служебно жилище в задната част на къщата, а в предната част живее семейството на придворния музикант Филип Саломон (чийто син, приятел на Хайдн, изиграва важна роля за Бетовен) – това прави изследователската работа изключително примамлива. Допълнително стимулиращо е откритието, че музиката на Бетовен и неговата личност дори и днес по света докосват, впечатляват и будят въпроси, а композициите на Бетовен все още са извор на вдъхновение за творците.

*Превод от немски и съкращения  
Мария Русева*



## Умоляващ баща? Корекция в изворите на *Santata profana* на Бела Барток

Ласло Викариус

*Ласло Викариус (1962, Будапеща) е директор на Архива на Бела Барток в Института за музикознание към Унгарската академия на науките; преподава в Университета по музика „Ференц Лист“ в Будапеща, където от 2007 ръководи докторантската програма по музикознание.*

Унгарското Бартоково наследство, значителна част от което е оставено в Унгария от Барток, е депозирано в Унгарската академия на науките през 1958 от Бела Барток-младши (1910–1994), по-големият син на композитора. В резултат на това през 1961 в Будапеща се основава Барток архив. Директор става един от водещите унгарски музиколози, Бенце Саболичи. В самото начало в Института за музикология е обзаведена специализирана библиотека и отдел за научни изследвания на унгарската музикална история, по обща история на музиката и по музикална естетика. Отделът за изследвания на Барток е поверен на белгийския свещеник и музикален изследовател Denijs Dille, живеещ в Унгария. Унгарското Бартоково наследство принадлежи на неговия законен наследник г-н Габор Вазарели след смъртта на Бела Барток-младши. За повече информация за историята, публикациите и работата на архива вижте уебсайта на Барток архив на Института за музикознание на Унгарската академия на науките – <http://www.zti.hu/bartok/index.htm>.

В научна статия, публикувана през 1933 в *Schweizerische Sangerzeitung* на немски език, Барток обобщава зна-

нията си за румънския фолклор, основани върху завършилите със сбирка от над 3500 песни и инструментални пиеси негови изследвания в Трансилвания. След като описва основните жанрове във въведението, той говори по-подробно за обредните песни по време на зимното слънцестоене, известни като колинда (*colinde*). Барток пояснява, че „това са коледни песни, наричани затова в Румъния „*Colinde*“, които не са сходни с рождественските песни в Западна Европа. Основната част от текстовете им нямат връзка с Рождество. Вместо Витлеемската история (...) ни се разказва за героя, победил лъв или елен, или приказката за деветимата синове, които след лов в старата гора (...) се преобразяват в елени. Тези текстове наистина са от древни езически времена!“.

Неслучайно Барток в тази статия обобщава историята, която стои в основата на неговата *Santata profana* (1930). По това време не само *Santata profana* очаква да бъде публикувана; Барток работи и върху един от най-увлекателните си научни трудове – редактирана версия на мащабната му монография *Melodien der rumanischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Това изследване, завършено през 1926 с различни перспективи за публикуване, е отпечатано на собствени разноски от композитора едва през 1935 в осакатен вид, без цялата втора част, без подробната класификация на записаните пълни текстове на песните, някои от които дълги балади. По време на дългите и безуспешни преговори с Oxford

University Press и с Румънската академия Барток композира *Cantata profana*.

Проучванията на оригиналните документи на самата композиция, включително на музикални автографи и различни копия на либретото и неговите преводи на различни езици ясно показват, че Барток композира творбата първоначално на румънски. В повечето случаи тя се публикува с унгарски или немски текст, всъщност румънският произход на текста дори е бил премълчаван, може би поради деликатния в политическо отношение избор на Барток. При едно детайлно сравнение между румънското и унгарското либрето личи, че Бартоковото тълкуване на текстовете е много обогатено и че той предпочита унгарския език, независимо от политическите неудобства, които това е можело да създаде.

*Cantata profana* е едновременно емблематична и енигматична творба и може да бъде пример за научно изследване по документите, налични в унгарския Бартоков архив. Музиката на *Cantata profana* не е директно свързана с народната музика – Барток изтъква това в писмо до Октавиан Беу, с когото контактува по време на работата над „румънските“ си композиции, т.е. композициите, вдъхновени от румънския фолклор. Композиторът извлича либретото от текстовете на две тясно свързани колинди, включени в сбирката му от 1914. Повечето от оригиналните документи на произведението (музикални автографи, копия на либретото на различни езици) принадлежат на американската колекция, собственост на сина на композитора Петер Барток, но са достъпни във вид на отлични копия в Будапещенския архив. По тези документи

може да се проследи почти всеки етап от създаването на композицията още от първоначалните записани идеи. Печатните коректури на произведението обаче са в Унгария и имат важна извороведска стойност. И ако източниците на либретото принадлежат на американската колекция, то най-ранните източници на Бартоковата фолклорна сбирка са в Будапеща. Тук могат да бъдат изследвани и поетичните текстове, и мелодиите в най-ранните дешифрирани колиндата. При записването през пролетта на 1914 на двете песни-варианти на един и същ баладичен текст Барток използва отделни тетрадки за мелодиите (малък, албумен формат нотни тетрадки) и за текстовете (по-голям, портретен формат бележници – скициници, *факсимиле* 1). Бартоковите 16 нотни тетрадки и 14 бележника принадлежат към най-ценната част от сбирката в Будапеща. Първите записи на двете песни (*факсимиле* 2), на които мелодията и текстът са на една и съща страница, също се съхраняват в Будапеща. По-късните копия на дешифрираните със значително по-детайлно нотирание на ритъма и мелодията принадлежат отново на американската колекция. Но по-раните и по-опростени копия са особено важни за композиционната история на *Cantata profana*. Те разкриват това, което е по-трудно забележимо във високообработените по-късни дешифрирани – че Барток в композицията си плътно следва ритмичния стил на румънските коледарски песни, въпреки че избягва цитиране на самите мелодии.

Особено запомнящ се в либретото е този пасаж, където най-старият син – „най-обичаният“ или просто „най-високият елен“ (в късния английски превод

на самия Барток) отправя предупреждение към бащата, който след като дълго е търсил напразно синовете си, ги намира превърнати в елени и – без да ги разпознае – иска да стреля по тях. Цитираното по-долу е според английския, а не според унгарския текст на Барток:

*О, скъпи мой татко!*

*Не стреляй по нас!*

*Иначе ще те сграбчим с*

*рога високи и силни.*

*И ще те хвърлим от*

*планинския склон към склона, от*

*планинските гори към гори, от*

*скалите към камъните толкова бързо:*

*Горко! Щещ ли да увехнеш, скъпи татко,*

*На камъни ръбестни*

*натрошен на нарченца.*

Това, което впечатлява в този пасаж, не е жестокостта на сина, нито суровата поетична образност; интригуващо е милото обръщение на сина към неговия „скъпи“ или „най-скъпи“ татко. Бартоковото тълкуване, което иначе често обогатява първоначалния румънски текст с прилагателни, тук е напълно вярно на оригинала – който (както и Бартоковата интерпретация в случая) се основава на стереотипни формули; бащата задължително се споменава като „скъпи татко“, независимо от емоционалното съдържание и намерение в откъса.

Малко преди да започне да композира *Cantata profana* в края на 20-те години, композиторият се среща с младия унгарски поет от Трансилвания Йожеф Ердеи, комуто възлага написването на либретото по двете румънски балади. Преводът на Ердеи, озаглавен *Szarvasokká vált fiúk* [Синове, превърнати в елени] с подзаглавие „Румънска народна балада от сборката на Бела Барток“, е публикуван на 1 януари 1930 в прогресивното литературно списание *Nyugat* (Запад).

Барток може би е имал намерение да използва превода на Ердеи, но в крайна сметка композира по румънското либрето и впоследствие по собствения си унгарски превод (*факсимиле 3*). Защо Барток изоставя превода на Ердеи при композирането? Всъщност той взема някои основни фрази, но вероятно е имал известни резерви и е открил неточности и една от тях се съдържа в превода на последните три реда от предупреждението на сина (което Ердеи превежда така: „ще те възкачим/ на висока скала/ [за да те направим] господар на всички земи“). В личното си копие на *Nyugat* Барток категорично поправя цялото обръщение на сина. За композитора е било естествено да разчита на преводачи, когато му е било нужно поетично пресъздаване на народния текст; не е било и необичайно да влезе в дискусия с тях. След като Барток прочита превода на Ердеи в *Nyugat*, той посяга да го редактира и много е възможно именно този пасаж да е бил причината за това. Тази негова редакция е все още много различна от окончателния му превод. Трябва да се отбележи също, че тя не се ограничава само в коригиране на грешки, а предлага и различни варианти, при което пишните и емоционално обогатени фрази отстъпват на по-естествен и опростен изказ.

По-нататък в статията авторът на статията прави подробен сравнителен текстологичен анализ на различните версии в Бартоковите преводи на отговора на бащата. Според него би могло да се остане с впечатление, че там – обратно – Барток привнася някои емоционални елементи в иначе простия и дистанциран текст, за да покаже умоляващия баща. Собствените му впечатления от множество изпълнения на *Cantata profana* са, че това баритоново

соло е един емоционален изблик в музиката на втората част и важен принос за този ефект има темпото – обозначено като *agitato*, но с доста бавно метрономно обозначение ( $\text{♩} = 76\text{--}80$  в  $3/2$ ).

Какъв трябва да бъде всъщност ефектът, когато бащата изрича първите си думи? Колкото и да е изненадващо, една от малкото бележки на Барток във връзка с изпълнението на неговата *Santata profana* се отнася до този пасаж. По време на Будапещенската премиера на творбата на 9 ноември 1936 (две години след първото изпълнение в Лондон) Барток е в Турция за научни лекции, концерти и теренна работа в селските райони. Тази премиера се излъчва по Унгарското радио и Барток успява да слуша. Той споделя впечатленията си върху пощенска картичка, изпратена до съпругата му Дита Пастори: „Вчера действително успях да чуя изпълнението на Кантата въпреки пращането; хорът обаче звучеше слабовато, пеенето на солистите беше естествено най-лесно за разбиране. Но Пало със сигурност не свърши добра работа! Той взе темпо почти два пъти по-бавно... Аз наистина не разбирам хората: как никой не си направи труда да коригира това. И продължителността на изпълнението – 20 минути – показва, че очевидно имаше някои сериозни грешки в темпото, тя трябва да бъде под 16 или най-много 18 минути“.

Не е чудно, че изпълнението на баритона Пало изглежда на композитора твърде бавно – темповото обозначение в изданието на партитурата е сгрешено. Правилното темпо е точно два пъти по-бързо, тъй като метрономното обозначение 76–80 би трябвало да бъде равно на половина, а не на четвъртина. (Факсимиле 4). Очевидно грешното обозначение не е печатна грешка (четвъртина е отбелязана и в ръкописа). Но кога

Барток я забелязва? Възможно е точно чутата по радиото в Анкара Будапещенска премиера на 9 ноември 1936 да го е накарала да провери партитурата, което го отвежда до откриването на грешката. И вероятно точно това се случва, защото изпълнението на произведението се повтаря почти точно месец след това – на 10 декември. Този път творбата е дирижирана от Виктор Васи, хоров диригент и композитор, баритонът Имре Хамори заменя Имре Пало. Има обаче смущаващ факт: Барток може би би открил печатната грешка две години по-рано на репетициите за световната премиера в Лондон на 25 май 1934. За щастие имаме отново една кратка бележка за репетициите, написана до Дита Пастори: „Продължихме репетициите вчера и днес; оркестърът и хорът са отлични, баритонът също е в много добра форма, тенорът – не толкова. Но диригентът със сигурност не е нищо особено; той наистина само тактува и влачи темпата. Но дори и така, благодарение на отличното качество на другите човек може да получи някаква представа за кантата. Голем късмет е, че мога да я чуя за първи път от толкова добър оркестър и хор“.

Забележката, че диригентът „влачи темпата“ доказва, че твърде бавното темпо го смущава като цяло, изобщо за изпълнението. Как бихме могли да сме сигурни дали той тогава е открил грешното темпово обозначение на солото на бащата?

В Будапещенската колекция се пазят две отпечатани копия на *Santata profana* – партитура и клавиър. В партитурата има няколко ръкописни бележки на английски (което е нетипично). Поправките на страницата се разделят най-малко на два, три или дори четири различни слоя заради двата различни типа молив и два различни вида чер-

вен пастел. Част от поправките с молив могат да бъдат датирани към времето на лондонското изпълнение, но най-важната промяна, корекцията на нотната стойност в темпото на баритоновото соло е вписана с по-плътен и мек молив. Барток добавя и унгарската дума „Hiba“ (грешка), от което основателно се предполага, че корекцията не е вписана в Англия, защото тогава би била на английски език, и че Барток не забелязва грешната нотна стойност, когато слуша кантатата за първи път в Лондон. Недоволството му от по принцип бавните темпа на диригента вероятно е отклонило вниманието му от тази сериозна грешка. Фактът, че Барток само отбелязва „по-бързо“, показва, че той не открива грешка при слушането. Ако грешката остава неоткрита в Лондон, корекцията е вероятно едва от 1936, когато той я въвежда в цялостната партитура.

След корекцията изниква въпросът дали коригираната двойно по-бърза версия трябва да е предпочитана пред по-бавната. Има ли основателна

музикална причина да се приеме корекцията, която е само темпова? Дали в края на краищата не е възможно композиторът да е променил мнението си? Дали тази конкретна, но значителна промяна има някакъв ефект върху характеристиката на бащата?

Обичайната интерпретация на това рядко изпълнявано произведение обикновено представя бащата като някой, който е готов да умолява децата си. В немския превод според Бенце Саболчи думите „*der Vater sprach zu ihnen flehend*“ (Бащата им говори умолително) предполагат относително уязвим баща. Но бащата във версията на Барток не показва слабост. Изглежда, че „скръбта“ и „умоляването“ в превода на Робърт Шоу също са далеч от истината. Този баща може да се опита да убеди своите момчета, той може дори да се опита да предизвика емоциите им, но не би ги умолявал и не би настоявал. Той е ловец все пак, и това е единственото умение, на което може да научи и синовете си.

## The Archives as a Work of Art

*Kristina Yapova*

The article is an attempt to examine the questions of how archives can be looked at as a work of art and of when this can happen. According to a conventional understanding archives are something rather dead than alive, rather material than spiritual. On the other hand, as a thinker once wrote, a work of art is something that a person leaves after himself, something that lasts after the labor. However, what is staying on in the time is not the thing itself; it is not the sheet of paper, or the canvas. It is more than this.

Just the same is the case with archives. It is exactly this “more than” that makes it possible for us to comprehend the archives of a composer, a writer, a painter etc. as a work of art. Part of this possibility is due to the man of creativity whose archives we read. The other part (the lesser indeed) depends on us. It depends on our ability to let this “more than” to appear, or, to put it in other words, to revive it by letting ourselves to be involved into it – into the spirit in the body of archives – and thus to grasp their message.